

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 9

•

2016

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

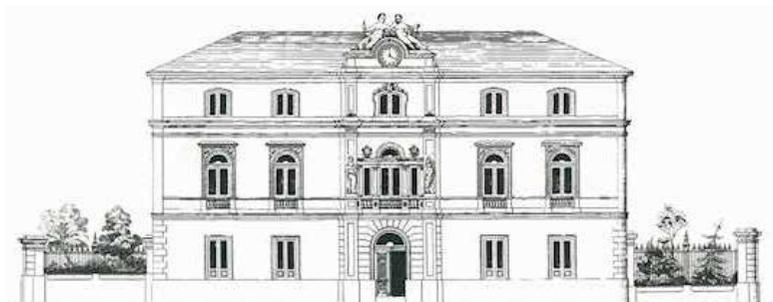
Anales : [2016] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández y M.^a Salud Álvarez Martínez]. - 1.^a ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2016.

374 p. ; il. col. ; 28 cm.

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

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

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS
2016

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2016

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 y

M.^a Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

M.^a Salud Álvarez Martínez y

Luz M.^a Marrero Carballo

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta , Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

ISSN 2174-1484

Plaza Ireneo González, 1 - bajo izquierda • Apartado de Correos 10839 • 38002 Santa Cruz de Tenerife

Tfno./fax: 922 275 375 • e-mail: racanariabbaa@gmail.com • Sitio web: www.racba.es

SUMARIO

CRÓNICA ACADÉMICA

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

***Don Ángel Luis Aldai López, numerario
(Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)***

La poética del instante

Ángel Luis Aldai López

La vida íntima de lo real

Laudatio y contestación

Guillermo García-Alcalde Fernández

***Doña Flora Pescador Monagas, numeraria
(Sección de Arquitectura)***

Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino

Flora Pescador Monagas

Una obsesión sensible: los paisajes insulares

Laudatio y contestación

Félix Juan Bordes Caballero

*Escenarios, plantas, recorridos.
Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador*
Federico García Barba

***Doña María Luisa Bajo Segura, numeraria
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)***

Espacios transitables
María Luisa Bajo Segura

*María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo
Laudatio y contestación*
Sebastián Matías Delgado Campos

***Don Juan Guerra Hernández, numerario
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)***

Pintar silencios. El paisaje imaginado
Juan Guerra Hernández

Juan Guerra, la búsqueda incesante
Ángeles Alemán Gómez

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2016-2017

Conferencia del Académico Invitado

Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado
Douglas Riva
(Musicólogo y pianista norteamericano)

Entrega de los Premios “Magister” y “Excellens” 2016

*Justificación de los premios y distinciones en 2016
(modalidad ‘Música’)*

Elogio de Guillermo González Hernández, premio “Magister” 2016 de Música
Carmen Cruz Simó

Palabras de agradecimiento
Guillermo González Hernández

Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio “Excellens” 2016 de Música
Lothar Siemens Hernández

Palabras de agradecimiento
Victor Landeira Sánchez

CICLOS DE CONFERENCIAS DE ARQUITECTURA

Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro

Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna
Alejandro Beautell

Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna
María Isabel Correa Brito y Diego Estévez Pérez

Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife
María Nieves Febles Benítez y Agustín Cabrera Domínguez

*Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar
en Las Aguas, San Juan de la Rambla*
Virgilio Gutiérrez Herreros

*Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto
de arquitectura contemporánea*
Rafael Escobedo de la Riva

Rehabilitación del edificio Simón
Javier Pérez-Alcalde Schwartz y Fernando Aguarta García

Rehabilitando arquitectura tradicional
Federico García Barba

Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora
Sebastián Matías Delgado Campos

Reciclajes arquitectónicos

(Re)escribir la memoria
Salvador Reyes Ortega y M.^a Teresa Castellano Bello

Maniobras orquestales en la oscuridad
Claudia Collmar y Manuel J. Feo Ojeda

Silencios
Miguel Daniel Hernández Padrón

Habitar el patrimonio
Vicente Boissier Domínguez

Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente
Ramón Luis Cruz Perdomo

Reciclando paisajes. La mirada consciente
Eva Llorca Afonso y Héctor García Sánchez

Rehabilitaciones
Luis Alemany Orella

Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos
María Luisa González García

Como si la gente importara
Luis Díaz Fera

Displaced-Replaced
Evelyn Alonso Rohner y José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Experiencias desde la isla
Ángela Ruiz Martínez y Pedro Romera García

Gerundio
Fernando Briganty Arencibia

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

Cerebro y creatividad
Francisco José Rubia Vila

*Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste
en el cincuentenario de su muerte*
Víctor Landeira Sánchez

*La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación
a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*
Rosario Álvarez Martínez

Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina
Ana María Díaz Pérez

La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas
Lothar Siemens Hernández

La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo
Federico García Barba

*El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director
de la Orquesta de Cámara de Canarias*
Rosario Álvarez Martínez

OBITUARIO

Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA
Eliseo Izquierdo Pérez

María Belén Morales (1928-2016), escultora
Ana Luisa González Reimers

Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)
Manuel Poggio Capote

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2016

Composición de la Real Academia. Año 2016

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2016

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden estrictamente a las organizadas por o en la Academia a lo largo de 2016. No se incluyen los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros y al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentación de libros, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de nuestros académicos da cumplida información, a medida que se producen, el apartado “Noticias” de nuestra página web, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña Tania Marrero, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de nuestra corporación. Nuestras actividades más relevantes durante el año que nos ocupa fueron las siguientes:

El martes **19 de enero** se presentó en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la primera grabación en vídeo de alta definición, registrada con cámaras cinematográficas y con sonido en alta densidad, de la suite *Iberia* de Isaac Albéniz, interpretada por el académico correspondiente D. Gustavo Díaz Jerez, y que cuenta con el patrocinio principal

de la Fundación CajaCanarias. La versión en DVD presenta un cuidado diseño con libreto en tres idiomas. Durante el acto se proyectaron partes del DVD y el Sr. Díaz Jerez interpretó en directo para el numeroso público asistente el Cuaderno II de dicha suite *–Rondeña, Almería, Triana–*.

El domingo **31 de enero**, a las 19:30 horas, la *Capilla Nivariense*, historicista conjunto isleño liderado por el académico de número D. Conrado Álvarez Fariña, presentó e interpretó en la *Sala 1* de nuestra Real Academia el programa que, por invitación expresa del Instituto Cervantes de España, conmemoraría el 400 aniversario de la muerte del Inca Garcilaso de la Vega. El repertorio abundó en los contrastes entre danzas y plegarias del periodo del Inca Garcilaso, con obras generadas en España y en virreinos de la Corona: una visión muy barroca de lo Humano y lo Divino que ilustra también el cambio surgido en la composición musical del periodo.

Del lunes **29 de febrero al viernes 4 de marzo**, ofreció la RACBA en Las Palmas de Gran Canaria, en el salón de actos de El Museo Canario, el curso “Museología y comisariado” por el Dr. y académico correspondiente de esta corporación en el País Vasco don Javier González de Durana Isusi, curso que fue ya impartido en el último trimestre del pasado año en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife. Se cubrie-

ron todas las plazas ofertadas, limitadas a 20, principalmente por personal y gestores de museos de Las Palmas. Al final del mismo, los asistentes obtuvieron un diploma acreditativo.

El martes **1 de marzo** se inauguró en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas (CAAM) el ciclo de conferencias “Reciclajes arquitectónicos”, organizado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria, el Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria y el propio CAAM. La presidenta doña Rosario Álvarez Martínez inauguró este ciclo, junto con la Consejera de Arquitectura y Vivienda del Cabildo Insular de Gran Canaria doña Ylenia Pulido González, el director artístico del Centro Atlántico de Arte Moderno don Orlando Britto Jinorio, el arquitecto académico de número y catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la ULPGC don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra –organizador y promotor de este ciclo en Las Palmas–, y el arquitecto y decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria don Vicente Boissier Domínguez. En esta primera sesión, que abarrotó de público el salón de actos del CAAM (más de 300 plazas), intervinieron los arquitectos don Salvador Reyes Ortega y doña Teresa Castellano Bello, quienes disertaron en su conferencia inaugural sobre “(Re)escribir la memoria”, y a continuación, bajo el título “Maniobras orquestales en la oscuridad”, don Manuel J. Feo Ojeda continuó para cerrar la sesión, que fue coronada por un dilatado coloquio.

El lunes **4 de abril** se inauguró en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife un nuevo curso de cinco días sobre “Museología y comisariado” patrocinado por el Cabildo de Tenerife, esta vez a cargo de la Dra. Dña. Letizia Arbeteta Mira, desplazada desde la Península para este fin. Se articuló el curso en base a los siguientes cinco temas: 1. Nociones básicas sobre los museos en general, el caso español; 2. El museo por dentro y por fuera. La exposición permanente; 3. El plan museológico; 4. La exposición temporal, y 5. Teoría y realidad: la práctica y la experiencia; situaciones realmente vividas, vistas

desde la óptica del profesional. Se colmó con creces el cupo de inscripciones y se repartieron al final las correspondientes acreditaciones.

El martes **5 de abril** tuvo su continuación en el CAAM de Las Palmas el ciclo mensual de conferencias “Reciclajes arquitectónicos”, que coordina el académico don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, organizado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en colaboración con el Cabildo de Gran Canaria, el Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria y dicho Centro Atlántico de Arte Moderno. A las 18:30 horas, en la Sala polivalente del CAAM, el arquitecto don Miguel Daniel Hernández Padrón (BOX49 Estudio) pronunció la conferencia “Silencios”. A continuación, don Vicente Boissier Domínguez (Boissier Arquitectos) disertó sobre “Habitar el patrimonio”. Concluyó esta segunda sesión, igualmente nutrida de público como la primera, con un animado coloquio. Este ciclo ha sido patrocinado por las empresas Dielca y Sika.

El domingo **10 de abril**, a las 12:00 horas, el músico norteamericano Sam Rotman ofreció un concierto de piano en la sede de la Real Academia, en el que interpretó y comentó obras de Beethoven, Chopin, Tchaikovsky, Debussy y Rachmaninoff. La entrada fue libre y gratuita, si bien ateniéndonos a lo limitado del aforo.

El **19 de abril** visitó las instalaciones de la RACBA la Consejera de Turismo, Cultura y Deportes del Gobierno Autónomo de Canarias doña María Teresa Lorenzo, acompañada por el académico correspondiente en Berlín don Benigno “Nino” Díaz, a la sazón asesor cultural en el Parlamento de Canarias. Se suma esta visita a las numerosas que atiende frecuentemente la RACBA para dar a conocer sus actividades e instalaciones. Fueron atendidos por la presidenta doña Rosario Álvarez y las académicas de número doña Fernanda Guitián y doña Ana Quesada.

El martes **3 de mayo** continuó en Las Palmas de Gran Canaria el ciclo de conferencias “Reciclajes arquitectónicos”, organizado por esta Real Academia

Canaria de Bellas Artes por medio de don José Antonio Sosa, con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria, el Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) y patrocinado por Dielca y Sika. A las 18:30 horas, en la Sala polivalente del CAAM, el arquitecto D. Ramón Luis Cruz disertó “Sobre la segunda vida de las casas: vivir bellamente”. A continuación, los también arquitectos D. Héctor García Sánchez y Dña. Eva Llorca Afonso pronunciaron la conferencia “Reciclando paisajes”. Concluyó esta tercera sesión con el acostumbrado coloquio.

El jueves **5 de mayo** se reanudó en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife el ciclo de conferencias sobre “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”, cuya primera fase (cuatro conferencias dobles) tuvo lugar en el otoño del pasado año. Este ciclo, coordinado por los académicos de la sección de Arquitectura don Federico García Barba y don Virgilio Gutiérrez, consta en esta segunda fase de otras cuatro conferencias dobles con su coloquio, con periodicidad quincenal, y está auspiciada por la demarcación de Tenerife, La Palma, Gomera y Hierro del Colegio de Arquitectos de Canarias y por la Universidad Europea de Canarias. En esta primera sesión habló en primer lugar el arquitecto don Rafael Escobedo de la Riva sobre “Rehabilitaciones varias”, un recorrido por distintas intervenciones desarrolladas en Italia y en Tenerife por el Estudio Arquitectura Escobedo de la Riva SLP, cuyo común denominador es la intervención en centros históricos a través de la arquitectura contemporánea. A continuación, el arquitecto don Juan Antonio Pinto Díaz abordó la “Recuperación del cementerio de San Rafael y San Roque” de Santa Cruz de Tenerife, así como el proyecto de recuperación paisajística, dinamización cultural y económica de la Casa de Óscar Domínguez (1906-1957) en el año del centenario del nacimiento del artista. El numeroso público asistente, muy interesado en estos temas, se implicó en el sustancioso debate final.

El sábado **14 de mayo** falleció en su domicilio de La Laguna el pintor y Académico de Honor de nues-

tra corporación don Pedro González, miembro más antiguo de los actuales. Electo por la Academia en 1964, asumió la presidencia de nuestra corporación a principios de 1983, al haber fallecido su predecesor don Pedro Suárez. González relanzó la Academia desde el comienzo de su mandato y la abrió a todas las Islas, aprovechando las ventajas de las comunicaciones aéreas y marítimas más actuales. Ocupó la presidencia hasta 1999, año en que, al reformarse los estatutos y limitarse los periodos presidenciales de la corporación, presentó su dimisión y se refugió desde entonces en su arte. En la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que lo distinguió entonces con el máximo honor y donde ha dejado impregnada su huella como gestor y como artista, se le recordará siempre como uno de sus miembros más emblemáticos.

El jueves **19 de mayo** se celebró la segunda sesión del reanudado ciclo de “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”. Intervino en primer lugar el arquitecto don Germán Delgado, quien comentó distintas “Obras y proyectos” desarrollados por su estudio. A continuación, los también arquitectos don Javier Pérez-Alcalde y don Fernando Aguarta hablaron sobre la compleja rehabilitación del edificio Simón, de 1931, en su charla “Intervención del edificio Simón”. Un amplio coloquio con participación del público cerró esta nueva sesión sobre arquitectura.

El sábado **21 de mayo** se celebró en el salón noble del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, abarrotado de público, el solemne acto de ingreso en la corporación, como académico de número por la sección de Fotografía, Cine y Creación Digital, de don Ángel Luis Aldai López, destacado fotógrafo de amplia trayectoria. Versó su discurso de ingreso sobre “La poética del instante”, al que contestó el académico supernumerario don Guillermo García-Alcalde, a propósito de la obra de Aldai, con una honda reflexión sobre “La vida íntima de lo real”. Al final del acto, obsequió la Academia al público presente con un corto recital de lieder alemanes de Schubert, Brahms y Mahler, a los que los exquisitos intérpretes Manuel Gómez Ruiz (tenor) e Ignacio

Clemente Estupiñán (piano) añadieron, para corresponder a los entusiastas aplausos del público, sendos lieder de Ravel y de Britten. Culminó el acto con una cena ofrecida por la Academia al nuevo numerario y a los participantes directos del acto en un conocido restaurante de Vegueta, al que asistió el cuerpo académico que estuvo presente en el acto, entre el cual figuraban también varios correspondientes de Gran Canaria.

El jueves **2 de junio** tuvo lugar la tercera sesión del ciclo “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”, que organizaron en nuestra sede tinerfeña los académicos don Federico García Barba y don Diego Estévez. Intervinieron en esta ocasión el propio don Federico García Barba, quien disertó sobre “Rehabilitación de arquitectura tradicional”. Y, a continuación, don Manuel García Gómez habló sobre la “Casa Casilda [de Tacoronte], algo más que una rehabilitación arquitectónica”. Un animado coloquio cerró el acto.

Del **2 al 8 de junio**, con el patrocinio del Cabildo de Gran Canaria y del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, se celebraron unas jornadas multidisciplinarias en cuya organización colaboraron el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada de Gáldar y nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Las tres jornadas del evento se repartieron y repitieron en dos bloques de la siguiente manera: **2, 3 y 4 de junio** en Gáldar, y **6, 7 y 8 de junio** en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife. Actuó como anfitriona en Gran Canaria la Dra. Dña. Carmen Gloria Rodríguez, directora del Parque Arqueológico Cueva Pintada de Gáldar, y ejercieron de coordinadores el académico de número y jefe de protocolo de nuestra corporación don Conrado Álvarez Fariña y doña María del Cristo González. Las jornadas llevaban por título “Nuevos paisajes culturales canarios en la transición a la Modernidad (siglos XIV-XVI)” y su objetivo era ahondar en la suplantación cultural y el asentamiento de una nueva cultura tras la conquista de Canarias para mantener viva la memoria de nuestro

pasado, aportando nuevos datos sobre la conexión de Canarias con Europa y América tras las primeras décadas del cambio cultural. Intervinieron los doctores vinculados a nuestras islas Manuel Lobo, Eduardo Aznar, Jorge Onrubia, María del Cristo González, Fátima Hernández, Arnoldo Santos y la investigadora del CSIC Dra. Berta Ares, y por parte de la RACBA los doctores y académicos Rosario Álvarez, Lothar Siemens y Carlos Rodríguez Morales. Culminó cada bloque de estas jornadas con la intervención de la *Camerata Lacunensis*, que ofreció en ambas islas un brillante concierto coral cuyo programa ahondó en los ‘Cruces sonoros’ a que dio lugar la fusión de culturas.

El viernes **10 de junio**, en El Museo Canario de Las Palmas, se celebró el acto solemne de incorporación como académica de número de la profesora de Arquitectura doña Flora Pescador Monagas. A su discurso de ingreso, que versó sobre “Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino”, le contestó el académico supernumerario don Félix Juan Bordes Caballero, en cuya *laudatio* reflexionó sobre “Una obsesión sensible: los paisajes insulares”. Por circunstancias meteorológicas adversas, los académicos de Tenerife no pudieron trasladarse a Gran Canaria, a excepción del vicepresidente 1.º don Federico García Barba, quien lo había hecho con antelación al mal tiempo. Arropado por una docena larga de académicos de Gran Canaria y Fuerteventura, García Barba, ante un numeroso público que abarrotó el salón de actos del Museo, asumió la presidencia del acto y la liturgia del mismo, asistido por los académicos de Las Palmas don Manuel González Muñoz y don Lothar Siemens Hernández. Tras imponerle la medalla de oro de la corporación y hacerle entrega del diploma acreditativo de su condición de académica numeraria de la sección de Arquitectura, el presidente en funciones, en su calidad de arquitecto y profundo conocedor de las tareas e inquietudes urbanísticas y paisajísticas de doña Flora Pescador, cerró el evento improvisando un adecuado comentario al discurso de la recipiendaria y, para dar fin al acto, leyó la cáli-

da salutación de bienvenida a la nueva académica de la RACBA, texto que, a última hora, pudo remitir la presidenta doña Rosario Álvarez al Museo Canario por internet.

El miércoles **15 de junio**, en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas (CAAM), continuó el ciclo de conferencias “Reciclajes arquitectónicos”, organizado por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria, el Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria y el propio CAAM, bajo la coordinación de nuestro académico numerario don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra. A las 18:30 horas, el arquitecto y también académico de número de nuestra corporación D. Luis Alemany Orella disertó sobre “Rehabilitaciones”, y una hora después lo hizo la arquitecta Dña. María Luisa González García, quien pronunció la conferencia “Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos”, cerrándose el acto con un largo coloquio. Como hemos dicho anteriormente, este seminario, que cuenta con el patrocinio de Dielca y Sika, trata de reflexionar y mostrar ejemplos de rehabilitación en sentido amplio, sin establecer exclusiones, dando cabida también a los aspectos técnicos y constructivos, legales y ordenancistas, de gestión, sociales, programáticos, contextuales..., todo aquello que siempre va implícito en cada proyecto arquitectónico.

El jueves **16 de junio**, a partir de las 18:30, se celebró en la sede de la RACBA la cuarta sesión del ciclo organizado por nuestros arquitectos de Tenerife “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”. Intervinieron los arquitectos don Javier Álvarez Muñoz, quien disertó sobre “Restauración de la Casa Borges Estévez”, y don Sebastián Matías Delgado, sobre “Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora”. Se cerró el acto con un sustancioso coloquio, como de costumbre.

El mismo **16 de junio** y a continuación del acto anterior, en la sede de la RACBA, tuvo lugar a partir de las 20:30 horas un concierto con “Obras de cá-

mara de compositores de COSIMTE”, organizado por la Asociación de compositores y musicólogos de Tenerife, a cargo del cuarteto de cuerda y piano añadido en una de las obras. Fueron sus protagonistas David Ballesteros e Irina Peña (violines), Macarena Pesutic (viola), Kathleen Balfé (violonchelo) y Gustavo Díaz Jerez (piano). Se interpretaron tres cuartetos de cuerda de los compositores don Alberto Martínez Ramos –*Permutaciones I*–, don Timothy Porwit Rice –seis *Air Studies*– y de nuestro compañero académico supernumerario don Armando Alfonso –*Cuarteto*–, así como un quinteto de cuerdas con piano de nuestro también compañero académico don Gustavo Díaz Jerez –*Tephra*–. Se trataba de cuatro estrenos absolutos, los cuales fueron interpretados impecablemente por los ejecutantes, saliendo el numeroso público que asistió altamente complacido de esta nueva oferta de la pujante asociación de compositores tinerfeña, colaboradora una vez más de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Del **28 de junio al 2 de julio** se celebraron unas jornadas organizadas por las tres Reales Academias de Canarias –Bellas Artes, Medicina y Ciencias–, patrocinadas por el Cabildo de Tenerife, que trataron sobre temas punteros del ámbito científico, con implicaciones alguno de ellos en las Bellas Artes. Especialistas en neurología, vulcanología, astrofísica y medicina nos hablaron de cuestiones fundamentales, de recientes descubrimientos en sus respectivos campos y del comportamiento del cerebro humano ante la creatividad, conferencia con la que terminó el ciclo de charlas, que tuvo como colofón al día siguiente un concierto de orquesta de cuerda con obras y estrenos de compositores canarios, según reseñamos más abajo. Así, la Ciencia, la Medicina y la Música se hermanaron en este ciclo para informarnos y formarnos en campos tan diversos, a los que se suma el placer del arte sonoro. Se celebraron estas jornadas en el Museo de la Naturaleza y el Hombre de Santa Cruz de Tenerife, con entrada libre y gratuita limitada a lo que dio de sí el aforo. El programa fue el siguiente: el martes 28 de junio,

a las 18:00 horas, el Dr. D. Juan Carlos Carracedo Gómez disertó sobre “El volcán Teide en la ciencia del siglo XXI” y, a las 19:30, el Dr. D. Manuel Más García lo hizo sobre “El cerebro del hombre y el cerebro de la mujer”; el miércoles 29 de junio, a las 19:30, el Dr. D. Evencio Mediavilla Gradolph habló sobre “Detección de las ondas gravitatorias 100 años después de la predicción de Einstein”; el jueves 30 de junio, a las 19:30, el Dr. D. Julián García Sánchez reflexionó sobre la “Medicina para África”, y el viernes 1 de julio, a las 19:30, el Dr. D. Francisco de la Rubia Vila expuso las últimas investigaciones sobre “Cerebro y creatividad”.

Los días **1 y 2 de julio** se ofrecieron en Gran Canaria y en Tenerife, respectivamente, sendas ejecuciones de un mismo concierto por la sección de cuerdas de la Orquesta del Atlántico que dirige la maestra Isabel Costes, con un programa de compositores canarios, o vinculados a Canarias, en el que, con la participación extraordinaria de los solistas Laura Sánchez (clarinete) y Víctor Landeira (guitarra clásica), se ofrecieron un estreno absoluto y varias primeras audiciones de obras recientes. Promovido por la asociación de compositores PROMUSCAN, este programa se realizó con patrocinio de varias instituciones, principalmente la SGAE y las tres Reales Academias Canarias. El programa incluía obras de los siglos XX y XXI. Del siglo XX se interpretó el *Capricho* de nuestro antiguo académico Manuel Bonnín (1898-1993), el *Interludio* para cuerdas del recordado maestro director de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas Gabriel Rodó (1904-1963) y, para conmemorar el 50.º aniversario de su óbito, el *Responso a Fray Lesco* de Víctor Doreste (1902-1966). En cuanto a los compositores vivos que se adentran y componen en el siglo XXI, se ejecutaron las *Variaciones sobre un tema implícito* de Daniel Roca, *Sphairos* de José Brito, el *Concierto para clarinete y cuerdas, n.º 1*, del lanzaroteño Nino Díaz, la composición –estrenada con gran éxito días antes por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria– *Escuchando al mar, la tierra duerme* de Ernesto Mateo, *Mis vidas...* de Gonzalo Díaz

Yerro, y el estreno absoluto de la *Serenata para guitarra y orquesta de cuerda*, obra especialmente compuesta para estos conciertos por Víctor Landeira, quien como dicho queda actuó de solista. La ejecución del programa en Las Palmas de Gran Canaria tuvo lugar el día 1 de julio por la tarde en el Museo de Néstor del Pueblo Canario y fue promovida por la sección de Gran Canaria de la RACBA, dentro de su programa de actividades patrocinadas en esta isla por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, en este caso concreto, para conmemorar los 60 años de la inauguración de dicho Museo del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. La ejecución del mismo programa en Tenerife fue ofrecido por la RACBA al público al día siguiente, el 2 de julio al mediodía, como colofón del antes referido ciclo de conferencias de las tres Reales Academias de Canarias, auspiciado por el Cabildo de Tenerife, y se celebró en el patio del Museo de la Naturaleza y del Hombre de Santa Cruz. Ambos conciertos interesaron mucho y obtuvieron una exitosa acogida por el público asistente en una y otra isla.

El día **8 de julio** cumplió 75 años de edad el académico de número de la sección de Arquitectura, residente en Las Palmas de Gran Canaria, don Luis Miguel Alemay Orella, quien ascendió desde ese día a la categoría de académico supernumerario, dejando vacante su plaza de numerario en dicha sección.

El martes **12 de julio** de 2016, a las 20:30 horas, se celebró en la sede de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes el recital *De mujer a mujer*, a cargo de la soprano Dña. Estefanía Perdomo y la pianista y académica correspondiente Dña. Sophia Unsworth. El programa de este concierto, organizado por la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM) dentro del ciclo de *Difusión de la Música de Cámara*, estuvo integrado por obras de compositoras que en su día gozaron de fama o que son recordadas por otros aspectos de su vida que poco tienen que ver con su talento. El programa, por tanto, pretendía ser un recorrido histórico por la música de aquellas compositoras que, por su condición

femenina o, en otras ocasiones, por el simple paso del tiempo, han quedado olvidadas en nuestros días, tales como Hildegarda de Bingen (1098-1179), Francesca Caccini (1587-1641), Barbara Strozzi (1619-1677), Clara Wieck Schumann (1819-1896), Agathe Backer-Groendahl (1847-1907), Cécile Chaminade (1857-1944), Alma Mahler (1879-1964) y Paulina Cabrero Martínez de la Ahumada (1822-?). Asimismo, también se interpretó una obra de la compositora y académica de número de nuestra corporación doña Laura Vega. La soprano Estefanía Perdomo ilustró el concierto con comentarios sobre la vida y la obra de cada una de estas artistas.

El jueves **14 de julio**, a las 19:30 horas, el Dúo Alcas, integrado por nuestro académico de número y pianista D. José Luis Castillo y el violonchelista D. Juan Pablo Alemán, ofreció un recital en la Academia bajo el título “De Amor y Muerte”. Su programa estuvo integrado por obras de tres compositores. De Ludwig van Beethoven (1770-1827): *Feldeinsamkeit*, op. 86/2, *Wie Melodien*, op. 105/1, *Sapphische Ode*, op. 94/4, *Wiegenlied*, op. 49/4, *Liebestreu*, op. 3/1, y *Minnelied*, op. 71/5. De Laura Vega (1978): *Homenajes II* y *De un lejano amor*. Asimismo, de Richard Strauss (1864-1949), las *Cuatro últimas canciones*: 1. *Frühling*; 2. *September*; 3. *Beim Schlafengehen*, y 4. *Im Abendrot*.

El lunes **18 de julio**, a las cinco de la tarde, dieron comienzo en el salón de plenos de la RACBA las juntas plenarias de verano, una extraordinaria para elegir nuevos académicos y otra ordinaria para asuntos de gobierno. En la primera, y para cubrir una de las vacantes de numerarios de la sección de Música, se eligió por votación secreta a la única candidata propuesta, doña Dori Díaz Jerez, a la sazón correspondiente por Tenerife. En la segunda, se escuchó el informe de la presidenta basado principalmente en asuntos relacionados con las finanzas de la RACBA y, asimismo, se dio el visto bueno a los premios “Excellens” y “Magíster” propuestos este año por la sección de Música, que recayeron en el guitarrista y compositor Víctor Landeira y el veterano maestro

del piano Guillermo González, respectivamente. Al término de los debates se dio paso al acto académico que a continuación se reseña.

El mismo lunes, 18 de julio a las 19:30 horas, se celebró el acto público solemne para recibir como académica de número por la sección de Pintura, Dibujo y Grabado a la Dra. Dña. María Luisa Bajo Segura, profesora titular de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, quien pronunció su discurso de ingreso sobre “Espacios transitables”. La laudatio, que llevaba por título “María Luisa Bajo o el reencuentro de la Academia con el dibujo”, fue pronunciada por el académico numerario don Sebastián Matías Delgado Campos. Al final del acto, el académico de número don José Luis Castillo interpretó al piano un breve recital en honor de la recipiendaria. Este acto contó con el patrocinio del Gobierno de Canarias.

El jueves 21 de julio, bajo el título de *Qué me escribe la vida*, el grupo de música de cámara especializado en antiguos repertorios “El afecto ilustrado” ofreció en la Academia el recital con que anualmente se cierran las actividades públicas antes de las semanas más calurosas del verano. En esta ocasión homenajearon al vate ilustrado canario don Tomás de Iriarte con motivo del 225.º aniversario de su muerte, con piezas de los compositores de su época y entorno en Madrid y con la lectura de textos suyos apoyados también con música de su época, al modo de un melólogo. Colaboraron con el violinista Adrián Linares, cabeza y alma de esta agrupación, Juan Carlos Gómez (violín 2.º), Víctor Gil Gazapo (viola), Diego Pérez (violonchelo), Carlos Oramas (guitarra), Ana Gayoso (percusión) y Moisés Évora como narrador. Interpretaron, primero, sendos cuartetos de cuerda de Gaetano Brunetti y Joseph Haydn y dos quintetos de cuerda con guitarra de Luigi Boccherini. Finalmente, para ilustrar los textos declamados de Iriarte interpretaron diversas piezas de Martín y Coll, Joseph Haydn, Blas de Laserna, Luigi Boccherini y José de Nebra. La puesta en escena para este concierto se situó en la Sala I de exposicio-

nes, que se vio colmada de un público que expresó al final un caluroso entusiasmo.

El día **16 de agosto** cumplió 75 años de edad el decano de los académicos de número, adscrito a la sección de Música y residente en Las Palmas de Gran Canaria, don Lothar Siemens Hernández, quien ascendió desde ese día a la categoría de académico supernumerario, dejando vacante su plaza de numerario en dicha sección.

El **29 de agosto** falleció en su domicilio de Santa Cruz de Tenerife, a los 87 años de edad, la destacada escultora y académica supernumeraria de la RACBA doña M.^a Belén Morales Gómez, recibida como numeraria de nuestra corporación en 1998. Su fallecimiento causó un hondo pesar en nuestros medios artísticos e intelectuales. Aparte de sus cualidades humanas, fue muy activa y leal colaboradora de la Academia hasta tiempos recientes. Preparaba una exposición de pequeñas esculturas que debía inaugurarse en los próximos meses, que esperamos pueda organizarse a pesar de su óbito. Numerosos académicos, encabezados por la Presidenta, acudieron a su sepelio y expresaron su profunda condolencia a familiares y amigos.

El martes día **6 de septiembre**, a las 20:00 horas, comenzó una nueva actividad denominada “Diálogos con los artistas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes” en el emblemático Hotel Botánico del Puerto de la Cruz. Esta iniciativa fue una idea propuesta a la Academia por don Wolfgang Kiessling para ser desarrollada en colaboración con el Loro Parque, entidad que la financia. Para coordinar estas Jornadas fue designado nuestro compañero el doctor D. Fernando Castro Borrego, quien asumió las presentaciones y ha elaborado una lista de los artistas de la Academia que irán sucediéndose en estas Jornadas según el orden por él establecido. Para este año fueron previstos la pintora Dña. Maribel Nazco, quien abrió en este día las jornadas, seguida más adelante, en intervalos no inferiores a un mes, por los pintores D. José Dámaso y D. Juan Gopar, que actuarían en

las fechas más abajo reseñadas. Presentaron el acto la presidenta doña Rosario Álvarez y el Sr. Kiessling. Guiada por el Dr. Castro Borrego, la pintora Nazco detalló su evolución artística con numerosas proyecciones ante un público muy numeroso que colmó la sala. A este acto asistió también, como es natural, un nutrido grupo de académicos. Al final, por gentileza de la empresa, se sirvió un cóctel que dio lugar a un interesante coloquio e intercambio de ideas entre los asistentes y los artistas.

Desde el **15 de septiembre**, apareció colgado en nuestra página web el pdf del n.º 8 de los ANALES de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, correspondiente al año 2015, en el que se publican todas las actividades realizadas en dicho año. La edición en papel vería la luz en el mes de noviembre.

Del **19 al 23 de septiembre**, se celebró en la sede de la RACBA, con gran asistencia de participantes, el curso sobre “Historia del Mueble”, impartido por la Dra. Dña. Inmaculada Cerrillo Rubio, profesora de Artes Plásticas y Diseño de la Escuela Superior de Diseño de La Rioja, en cinco sesiones ajustadas al siguiente programa: 1. El mobiliario en la antigüedad. Las civilizaciones agrarias: Egipto. El mundo clásico: Grecia y Roma; 2. Decoración y mobiliario en la época medieval. Bizancio, Alta y Baja Edad Media; 3. Mobiliario y decoración en el Renacimiento. Los palacios y las villas. Italia y Europa; 4. Mobiliario en las épocas del Barroco y Rococó. Francia y los estilos Luis XIV y Luis XV. Inglaterra y el estilo Reina Ana y Chippendale, y 5. El mueble en el Neoclasicismo. Inglaterra y el estilo Adam, Francia y el estilo Luis XVI. El eclecticismo del siglo XIX: romanticismo y neomedievalismo. Al finalizar esta última sesión, se hizo entrega del diploma correspondiente a todos los participantes del curso.

El lunes **3 de octubre**, a las 17:00 horas, se celebró el último plenario ordinario del año en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes con la participación de miembros de todas las islas. En el mismo dio cuenta la Presidenta del estado económico

de la Academia y de los actos por emprender hasta finalizar el año, sometiéndose a aprobación varios informes, etc.

El mismo **lunes 3 de octubre**, a las 19:30 horas, tras el plenario celebrado en la sede de la RACBA, se trasladó el cuerpo académico al salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, donde se celebró el acto solemne y público de apertura del curso 2016-2017. Tras la lectura de la memoria por el secretario, pronunció la conferencia inaugural el profesor invitado Dr. Douglas Riva, de Nueva York, cuya disertación “Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado”, compositor español vinculado un tiempo de su niñez a Tenerife, al conmemorarse en este año el primer centenario de su trágico fallecimiento. Dio noticia sobre el paradero de su patrimonio musical y del descubrimiento de nuevas obras al localizarse recientemente parte de su producción en Norteamérica. Se entregaron a continuación los premios “Excellens” y “Magister” de la RACBA, destinados este año a artistas de la Música. El primero lo recibió el guitarrista y compositor Víctor Landeira Sánchez, natural de Ingenio (Gran Canaria) y el segundo fue para el maestro pianista Guillermo González Hernández, natural de Tejina (Tenerife). Las breves loas de los mismos corrieron a cargo de los académicos de número don Lothar Siemens y doña Carmen Cruz Simó, respectivamente, y ambos galardonados expresaron verbalmente su agradecimiento a la Academia. El coro *Camerata Lacunensis* contribuyó con sus cánticos de entrada, loas y el *Gaudeamus* final a la mayor prestancia del acto.

El **lunes 10 de octubre** por la mañana y bajo el título de “Arte en el Parlamento. Itinerarios de la plástica canaria”, se inauguró en la pequeña sala de arte del Parlamento de Canarias una exposición organizada y comisariada por miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, con una selección de los amplios y espléndidos fondos artísticos que custodia esta institución política, presentando obras de destacados artistas cuya trayectoria profesional se ha distinguido por su

compromiso estético con la cultura de nuestras islas. Concretamente, se expusieron cuadros de Pedro González, Felo Monzón, Gonzalo González, Nicolás Massieu, César Manrique, Fernando Álamo y Miró Mainou.

El **11 de octubre**, tras la larga pausa de verano, se reiniciaron en el CAAM de Las Palmas de Gran Canaria las sesiones públicas sobre “Reciclajes arquitectónicos”, que organiza la sección de Arquitectura de nuestra Real Academia en dicha capital, bajo la directriz del académico don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra. El arquitecto D. Luis Díaz Feria impartió una charla centrada en ejemplos de la isla de Lanzarote, titulada “Como si la gente importara”. En ella habló sobre la Fundación César Manrique, el Centro Cultural ‘*El Almacén*’ y la rehabilitación de la Ferretería Tías en la Rambla Medular, obras ubicadas en Arrecife, ciudad en la que el reciclaje del espacio urbano tiene un gran protagonismo. A continuación, los arquitectos D. José Antonio Sosa y Dña. Evelyn Alonso pronunciaron la segunda conferencia de la tarde titulada “Displaced / Replaced”, título relacionado con la obra homónima de Michael Heizer. El concepto que desarrollaron fue el de la “Inserción, como mecanismo de proyecto en las operaciones de Reciclaje. Vaciar (displaced) para volver a ocupar (replaced). Insertar para crear un nuevo diálogo entre lo viejo y lo nuevo, para transformar el sentido de lo existente”. Asimismo, explicaron varias obras, tales como la Biblioteca de la LMU de Múnich, el proyecto en la antigua nave de Almacenes *La Loza* en Las Palmas y un concurso ganado recientemente para un nuevo proyecto en Vegueta, entre otras. El numeroso público asistente se implicó al final en un enjundioso coloquio, con el que concluyó el acto.

El **lunes 17 de octubre** se celebró en Tenerife, en la sede de la RACBA, un extraordinario recital a cargo del pianista tinerfeño afincado en Madrid don Javier Negrín a fin de conmemorar el centenario del fallecimiento del compositor español Enrique Granados y, por consiguiente, con un programa totalmente integrado por obras de este compositor. La

sala de plenos de la RACBA se hizo pequeña para la cantidad de público que quiso asistir, cosechando al final el artista un clamoroso éxito.

El **19 y 20 de octubre** se impartió en la sede de la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas y en la de la RACBA en Tenerife, respectivamente, la primera conferencia del ciclo “Cervantes y las Artes” conmemorativo del 400 aniversario de la muerte del autor de *El Quijote*. Es un ciclo de cinco conferencias y dos conciertos patrocinado por Mapfre y organizado por la sección de académicos de Las Palmas de la RACBA. Esta primera intervención, bajo el título de “El Quijote en la cinematografía”, corrió a cargo del académico numerario de la sección de Fotografía, Cine y Creación digital don Jorge Gorostiza, quien hizo un ilustrado recorrido por la vastísima cinematografía generada en todo el mundo en torno a Cervantes, en general, y a Don Quijote, en particular.

Del **24 al 28 de octubre**, en la nueva Sala 3 de la RACBA, la catedrática de Dibujo de la Universidad de La Laguna y académica numeraria de esta corporación, Dra. Dña. María Luisa Bajo Segura, impartió el curso de dibujo teórico-práctico “La figura humana como medio expresivo en el ámbito del dibujo”, en el que se proponía una aproximación a diferentes experiencias en diversos procesos creativos, a través de la realización de series de dibujos tomando a la figura humana como referencia y propuesta. Se celebró el curso con las plazas de inscripción agotadas, habiendo generado una demanda que sugiere la necesidad de continuar en el futuro con esta línea de propuestas.

El día **1 de noviembre** cumplió 75 años de edad el académico de número de la sección de Música don Francisco González Afonso, antiguo tesorero de la RACBA, quien ascendió desde ese día a la categoría de académico supernumerario, dejando vacante su plaza de numerario en dicha sección.

El **2 de noviembre** en Las Palmas y el **3 de noviembre** en Tenerife tuvo lugar la 2.^a conferencia del ciclo “Cervantes y las Artes”, a cargo del periodista y crítico musical, miembro supernumerario de la

Academia, don Guillermo García-Alcalde, quien disertó sobre “Músicas inspiradas en el Quijote”. Al ser el patrimonio musical generado en torno al Quijote en todo el mundo tan vasto e inabarcable en el espacio de una conferencia, su resumen de las principales obras concebidas para los géneros de la ópera y zarzuela, ballet, música sinfónica y de cámara, y música coral y canciones devino en una propuesta de magistral y certera concisión, presentada con sabias ilustraciones sonoras y visuales a cargo del artista Guillermo Lorenzo, que quedó compendiada en un ejercicio de contextualización cultural respecto a la visión musical e ideológica del tema en los diversos países generadores de tan magno patrimonio. En este acto se realizó, además, con el patrocinio de la empresa Canaragua, el estreno mundial de una interesante obra musical para violonchelo y piano intitulada *Ingenio y locura de Alonso Quijano*, compuesta expresamente para este acto por nuestro académico correspondiente residente en París don Juan Manuel Marrero Rivero. Fue magistralmente interpretada por la violonchelista doña Piroska Doughty y por el pianista don Sergio Alonso Santana.

El lunes **7 de noviembre** se inauguró en el Castillo de la Luz de Las Palmas (sala de actos de la Fundación Martín Chirino) un seminario de la RACBA, organizado por los miembros académicos de la sección de Escultura de esta capital y coordinado por el académico don Manuel González Muñoz, bajo el epígrafe de “Escultura y Monumento Público”, que se celebró durante tres lunes y martes de noviembre consecutivos en colaboración con dicha Fundación Martín Chirino y bajo los auspicios del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. La primera conferencia corrió a cargo del escultor don Fernando Sinaga, catedrático de Escultura de la Universidad de Salamanca, quien disertó sobre el tema “Introducción al concepto de monumento público: el culto moderno a los monumentos”. Un breve coloquio cerró el acto.

El martes **8 de noviembre** tuvo lugar en el Castillo de la Luz de Las Palmas la segunda conferencia y coloquio del seminario sobre “Escultura y Monumento

Público”, a cargo de la Dra. Sonia Mauricio, profesora especialista en Estética de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, cuya charla trató el tema de la “Experiencia estética actual e imaginario”.

Los días **9 y 10 de noviembre**, en la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas y en la sede de la RACBA en Tenerife, respectivamente, tuvo lugar la 3.ª conferencia del ciclo “Cervantes y las Artes”, que conmemora el 400 centenario de la muerte de Cervantes, asumiendo esta vez el protagonismo el doctor en Filología Inglesa, Rector Magnífico de la Universidad de Alcalá de Henares, el grancañario don Fernando Galván Reula, quien habló sobre “Aventuras y desventuras cervantinas en Inglaterra”.

El viernes **11 y el sábado 12 de noviembre**, en horas de mañana y tarde, ofertó la Academia con nutrida asistencia de alumnos un curso-taller de “Creación musical asistida por ordenador”, impartido por el pianista y compositor tinerfeño, académico correspondiente de la RACBA en Madrid, don Gustavo Díaz Jerez, con la colaboración de los profesores de Madrid el doctor don Luis Robles, ingeniero y docente del Conservatorio Arturo Soria, y don Jesús Álvaro, doctor en Ciencias de la Computación y profesor del Real Conservatorio Superior de Música.

Del lunes **14 al viernes 18 de noviembre**, se celebró durante cinco sesiones en El Museo Canario, de las 17:00 a las 19:45 horas, el curso “Fotografía y reproducción de obras de arte para catalogación, archivo, litografía y web”, impartido para un máximo de 15 alumnos por nuestro académico de número de la sección de Fotografía, Cine y Creación digital, don Efraín Pintos Barate. Curso en el que se profundizó tanto en la reproducción fotográfica de pinturas, esculturas y dibujo, como en la edición digital del material generado. Se cubrieron las plazas y al final se entregaron los diplomas acreditativos.

Asimismo, el lunes **14 de noviembre** se celebró en el Castillo de la Luz de Las Palmas (salón de actos de la Fundación Martín Chirino) la tercera sesión del seminario organizado por nuestra Academia con

la colaboración de dicha fundación sobre “Escultura y Monumento Público”. Esta tercera conferencia, “El grado cero del monumento. El Obelisco: historia, tradición y ruptura”, presta atención solo a uno de los símbolos privilegiados de la escultura monumental, y estuvo a cargo del crítico de arte y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid el Dr. D. Miguel Cereceda.

El martes **15 de noviembre**, y en la misma sede, continuó dicho seminario con la cuarta sesión. La académica de número de la sección de Arquitectura de esta corporación, profesora de Urbanística y Ordenación del Territorio de la ULPGC, Dra. doña Flora Pescador Monagas, habló sobre “La escultura en el espacio urbano”, haciendo hincapié en el diálogo que se establece entre el monumento y la ciudad o, más en general, entre la escultura y el espacio urbano. Al final del acto, se produjo, como es habitual, un animado e interesante coloquio.

El lunes **21 de noviembre** continuó dicho seminario en la Fundación Martín Chirino con la quinta sesión, a cargo del profesor de la UAM y crítico de arte Dr. don Fernando Castro Flórez, quien en lugar de hablar sobre la “Poética” de la escultura pública, como se había anunciado, disertó ampliamente sobre el tema que intituló “El arte de perderse en el bosque y el recuerdo de una carretera perdida”. Finalmente tuvo lugar un cumplido intercambio de monólogos con uno de los asistentes al acto.

El martes **22 de noviembre**, a las 20.00 horas, tuvo lugar la última sesión de este seminario en el Castillo de la Luz con un mano a mano entre el profesor Fernando Castro Flórez y el escultor titular de la Fundación, don Martín Chirino López, quienes en diálogo abierto reflexionaron sobre “La obra y el espacio”. Con ello se dio por clausurado el ciclo monográfico sobre “Escultura y Monumento Público”, organizado conjuntamente por la RACBA y dicha Fundación.

El 23 y el **25 de noviembre**, en Tenerife y en la sede de Mapfre-Guanarteme de Las Palmas, tuvo

lugar el primer concierto del ciclo cervantino a cargo de la agrupación coral *Camerata lacunensis*, que ofreció un programa con un 80% de estrenos absolutos. Se interpretaron únicamente obras compuestas sobre textos de Cervantes o inspiradas en estos, escritas expresamente para esta ocasión por compositores pertenecientes a las asociaciones canarias de compositores PROMUSCAN y COSIMTE. La excepción fue la conocida obra para coro *Tres epitafios* de Rodolfo Halffter, con que comenzó el programa. De resto, los estrenos fueron aportaciones de los destacados compositores locales David Masperi, Víctor Landeira, Daniel Roca, Guillermo Lorenzo, José Herrero (director de la coral), Tomás Rivero, Leandro Ramos y Sergio Rodríguez. Esta nueva contribución canaria al repertorio basado en Cervantes y mayormente inspirados en *El Quijote*, que fue acogida por el público con verdadero entusiasmo, representa una notable aportación a la particular temática musical cervantina que, en cuatro siglos, se aproxima al número de 1 500 composiciones de todo el mundo y de todos los géneros (óperas, zarzuelas, ballet, cantatas, coros, canciones, música instrumental de orquesta, de cámara, etc.), al haberse convertido la figura de Don Quijote, desde que la novela salió a la luz, en un mito universal inspirador no solo de música, sino también de toda clase de obras de arte y pensamiento.

El jueves **24 de noviembre**, y organizado conjuntamente por las tres Reales Academias Canarias –Bellas Artes, Medicina y Ciencias–, se celebró una doble actividad en nuestra sede tinerfeña de la RACBA con una conferencia seguida de un recital de guitarra clásica. Don Wolfredo Wildpret de la Torre, doctor en Farmacia por la Universidad Complutense y durante 36 años profesor de la Universidad de La Laguna, así como miembro de la Real Academia Canaria de Medicina, disertó sobre “Arte y naturaleza: el drago”, en el marco de una iniciativa encaminada a abordar la relación entre la naturaleza y las bellas artes. A continuación, el guitarrista don Víctor Landeira, recientemente galardonado con el premio “Excellens” de la RACBA, interpretó un recital compuesto por obras

de Joaquín Turina (1882-1949), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) y Julián Bautista (1901-1961). Esta doble actividad ha contado con el patrocinio del Cabildo de Tenerife.

El día **26 de noviembre** cumplió 75 años de edad el académico de número de la sección de Fotografía, Cine y Creación digital y renombrado fotógrafo don Efraín Pintos Barate, miembro inaugural de esta nueva categoría académica, quien ascendió desde ese día a la clase de académicos supernumerarios. Deja vacante su plaza de numerario en la antedicha sección.

Del **28 de noviembre al 2 de diciembre** tuvo lugar en la sede de nuestra corporación en Santa Cruz de Tenerife el curso “Historia de las joyas” que, con el patrocinio del Cabildo de Tenerife, impartió Dña. Letizia Arbeteta Mira, doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Durante las cinco sesiones, que se desarrollaron cada día de 17 a 20 horas, se mostró en un recorrido cronológico de más de medio milenio, el esplendor y aquellos aspectos propios de la joyería hispánica, entendida como tal la producida en los territorios aglutinados bajo la Corona española en cada época. Este interesante curso fue ilustrado con gran despliegue visual de pintura, escultura, dibujos y piezas originales. Los numerosos participantes obtuvieron al final su correspondiente diploma de asistencia.

El miércoles **30 de noviembre** y el **1 de diciembre**, en la Fundación Mapfre de Las Palmas y en la sede de la RACBA en Tenerife, respectivamente, se ofreció al público la cuarta conferencia de nuestro ciclo “Celebrando a Miguel de Cervantes (1747-1616) en el 400 aniversario de su muerte”. Corrió en esta ocasión a cargo de la catedrática de Historia de la Música de la Universidad Autónoma de Madrid y directora del Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música en dicha universidad, la Dña. Begoña Lolo Herranz, quien se centró en su exposición “El Quijote en la zarzuela”, en la presencia de esta obra universal

cervantina en el género musical que dominaba en el panorama musical español del siglo XIX.

El sábado **10 de diciembre**, gracias al empeño y dedicación de la Presidenta Dña. Rosario Álvarez, se culminó la obra de acondicionamiento de la nueva Sala 3 de la RACBA en su sede de la Plaza Ireneo González. Se trata del salón situado a la derecha de la entrada al edificio, dando a dicha plaza, en simetría con la Sala 1 que está a la izquierda. Esta nueva sala albergará un espacio para exposiciones temporales y otro dedicado a la ampliación de la biblioteca y lugar de reuniones de los académicos.

El domingo **11 de diciembre** tuvo lugar en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife el primer concierto de la XVII edición del “Ciclo de Música Sacra” que, programado desde el Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife bajo la dirección artística de nuestra Presidenta Dña. Rosario Álvarez Martínez, cuenta con la colaboración de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes y de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM). Agustín Prunell-Friend (tenor), Sophia Unsworth (clave y órgano), Amalia Valcárcel (violín) y Gabriele Zanetti (cello) interpretaron un programa “De Bach a Mompou”, que incluía obras de Purcell, Haendel, Couperin, Fauré y Ravel, además de los dos grandes compositores que ponen título al concierto.

El martes **13 de diciembre** concluyó en Las Palmas el ciclo de conferencias “Reciclajes arquitectónicos” que, organizado por el académico de número D. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, ha impulsado esta Real Academia Canaria de Bellas Artes con la colaboración del Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria y del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). A las 18:30 horas, en la Sala polivalente del CAAM, los arquitectos D. Pedro Romera y Dña. Ángela Ruiz hablaron sobre “Experiencias desde la isla”. Asimismo, el arquitecto D. Fernando Briganty, quien compartía programa con los anteriores, pronunció la conferencia “Gerundio”. Concluyó esta última sesión, como

es habitual con un coloquio. Inaugurado el pasado 1 de marzo de 2016, este ciclo ha contado con una gran participación y asistencia, evidenciando en cada una de sus sesiones su propósito de reflexionar y mostrar ejemplos de rehabilitación en un sentido amplio, sin establecer exclusiones, dando cabida a todo aquello que está implícito siempre en el proyecto arquitectónico.

El **14 y el 15 de diciembre**, en la sede de la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas y en la de la RACBA en Tenerife, respectivamente, tuvo lugar la quinta conferencia del ciclo “Celebrando a Miguel de Cervantes (1747-1616) en el 400 aniversario de su muerte”, a cargo del académico de número y secretario de nuestra Academia, así como profesor titular de Arte Moderno de la Universidad de La Laguna, el doctor don Gerardo Fuentes Pérez, quien disertó sobre “Las ilustraciones del Quijote a través de las ediciones del fondo antiguo de la Universidad de La Laguna”.

El viernes **16 de diciembre**, se celebró en el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, el acto solemne de ingreso como académico numerario de la RACBA, por la sección de Pintura, Dibujo y Grabado, del pintor D. Juan Guerra Hernández. Durante el transcurso del acto, que comenzó a las 19:30 horas, el recipiendario, refiriéndose al devenir de su producción artística, pronunció un breve discurso de ingreso, que versó sobre “Pintar silencios. El paisaje imaginado”. Le respondió en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la Dra. Dña. Ángeles Alemán Gómez con su *laudatio* “Juan Guerra, la búsqueda incesante”.

El domingo **18 de diciembre** continuó en la iglesia de la Concepción de Santa Cruz la edición decimoséptima del “Ciclo de Música Sacra” y que programa el Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que cuenta con la colaboración de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes y la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM), y bajo la di-

rección artística de nuestra Presidenta Dña. Rosario Álvarez Martínez. En esta segunda y última sesión, actuó el Coro de Cámara de Garachico, el cual interpretó un programa titulado “Música Sacra para nuestro tiempo” con obras de Kentaro Sato, Fidel Calalang, Samuel Barber y del creador canario Sergio Rodríguez, de quien se estrenaron cuatro obras.

El **20 y 21 de diciembre**, en la sede de la RACBA de Santa Cruz de Tenerife y en la Fundación Mapfre de Las Palmas, respectivamente, tuvo lugar el segundo concierto del ciclo conmemorativo del 400 aniversario de la muerte de Cervantes. Bajo el título de “El mirar del caballero. Canciones cervantinas de los siglos XX y XXI”, la soprano Estefanía Perdomo, el barítono Augusto Brito y el pianista Nauzet Mederos ofrecieron un recital de canciones de concierto para voz y piano sobre diversos textos de Cervantes. El programa estuvo integrado por obras de los compositores Conrado del Campo, Carlos Palacio, Maurice Ravel, Leonardo Balada, Jacques Ibert, Matilde Salvador, Lothar Siemens y Laura Vega, de quien se estrenó su versión para soprano, recitador y piano de la canción *Galatea*. Los intérpretes rayaron a gran altura y los asistentes, que colmaron en ambas provincias los respectivos auditorios, premiaron con prolongados aplausos su actuación, y las canciones de los dos académicos, que culminaron el programa.

El **28 de diciembre** se cerraron las actividades anuales de 2016 de nuestra Real Academia en su sede de Santa Cruz de Tenerife con una confrontación pianística entre los destacados músicos Gustavo Díaz Jerez, Javier Negrín y Javier Lanis, que llevaba por título “Piano a tres”. Patrocinó este sugestivo desafío de pianistas el Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. En él se pudieron escuchar obras breves de Beethoven, Ligeti, Prokofiev, Chopin, Granados, Debussy, así como de nuestros académicos don Armando Alfonso y don Gustavo Díaz Jerez. Un público entusiasta colmó la sala de audiciones de nuestra institución y festejó con calurosos aplausos a intérpretes y organizadores de

este concierto-regalo de Navidad de la Real Academia Canarias de Bellas Artes.

* * *

Como puede verse, 2016 ha sido un año muy activo en nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, especialmente durante el trimestre final del año, con actos casi a diario repartidos entre las dos capitales canarias. Esto ha sido posible por la financiación extraordinaria que para su realización se recibió de algunas instituciones, lo que la corporación agradece vivamente. La mayor dificultad es que las cantidades que se reciben no se pueden aplicar a mejorar la infraestructura, cosa que se realiza con aportaciones personales de los académicos, ni para mejorar la conservación del patrimonio que guarda la corporación.

Y no podemos terminar la crónica de 2016 sin dar cuenta de las obras artísticas y bibliográficas recibidas en la Academia a lo largo de este año, donadas unas y depositadas en régimen de comodato otras, que sin duda han enriquecido nuestra colección de obras de arte, de instrumentos musicales y de bienes muebles, así como nuestra biblioteca. Las obras que nos han legado han sido: dos tapices de López Ruiz entregados por la familia Suárez Naveiras; *Vestíbulo de la Escuela y Aristides* (1963), donado por su autor, el Académico de número Manuel Martín Bethencourt; pequeña escultura en bronce, *Mujer tumbada* (2007), donada por su autor, Félix José Reyes Arencibia, Premio “Magister” 2015 de la RACBA; dibujo de técnica mixta (lápiz y tintas de color, 2014) de Mercedes Talavera de Paz, retrato al óleo de Arturo López de Vergara (2016), Presidente de la RACBA entre 1948 y 1956, pintado por Lía Ripper Soto y *Tirando al monte como los maquis* (2011) de Juan Pedro Ayala Oliva, Premio “Excellens” 2013, donados todos ellos por Rosario Álvarez Martínez, Presidenta de la RACBA; *Nosigna 2* (2015), múltiple en bronce, donado por su autor, el Académico correspondiente Antonio Alonso-Patallo; lote de libros de arte y de música donados por Eduardo Díaz Castro, nieto de la

escultora y académica fallecida María Belén Morales; fotografía de la serie *El mar y la furia* de Ángel Luis Aldai con motivo de su ingreso en la Academia; dibujo de la serie *La fragilidad del todo I* (2016), donado por su autora, María Luisa Bajo Segura, con motivo de su ingreso como Académica de número; pintura con paisaje imaginario (2015), donado por su autor Juan Guerra Hernández, con motivo de su ingreso como Académico de número; *Paisaje con pastor y rebaño* y *Paisaje con piteras*, pequeñas pinturas al óleo de Teodomiro Robayna Marrero (1864-1925), adquiridas con el fondo de cuotas de algunos académicos; *Abuelo y nieta*, pintura al óleo de ca. 1950 de Francisco Borges Salas (1901-1994), depositado en la Academia por las nietas del pintor; *Fauno* (1918) de Néstor Martín Fernández de la Torre (1887-1938), depositado en la RACBA en régimen de comodato por el Académico supernumerario Lothar Siemens .

Asimismo, dejamos para el final por su singularidad y por el número de obras incluidas en el lote la donación de doña Julia Acosta Ascanio, una de las herederas del médico orotavense don Miguel Rodríguez Vivas, quien entregó a la Real Academia Canaria lo siguiente: un pianoforte vertical inglés de

la casa John Broadwood and Sons, ca. 1818; una pianola americana de la casa Jesse French and Sons (ca. 1920); ciento tres rollos de pianola con óperas, zarzuelas y música orquestal comprados en Barcelona en 1927; un elegante sofá isabelino de mediados del siglo XIX con tapicería antigua deteriorada, que fue mandado a tapizar por doña Rosario Álvarez; una mesita de caoba de estilo isabelino con adorno vegetal tallado en el frontis, que ha sido restaurada por el taller Cúrcuma bajo la dirección de la Académica de número María Fernanda Guitián Garre; un espejo dorado rectangular, del siglo XIX con ornamentaciones sobrepuestas; dos pinturas con cabezas de apóstoles y marcos dorados y doce volúmenes de una Historia del Arte.

Con este ejercicio termina también el segundo periodo presidencial de la Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez, de quien se ha beneficiado siempre la Real Academia con su intensa dedicación y sacrificio personal. En el primer plenario de 2017, elegirá la corporación de entre sus miembros a una nueva persona que ocupe la Presidencia y forme una nueva Junta de Gobierno, marcando las directrices de la política que se ha de desarrollar en el futuro.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS.
DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

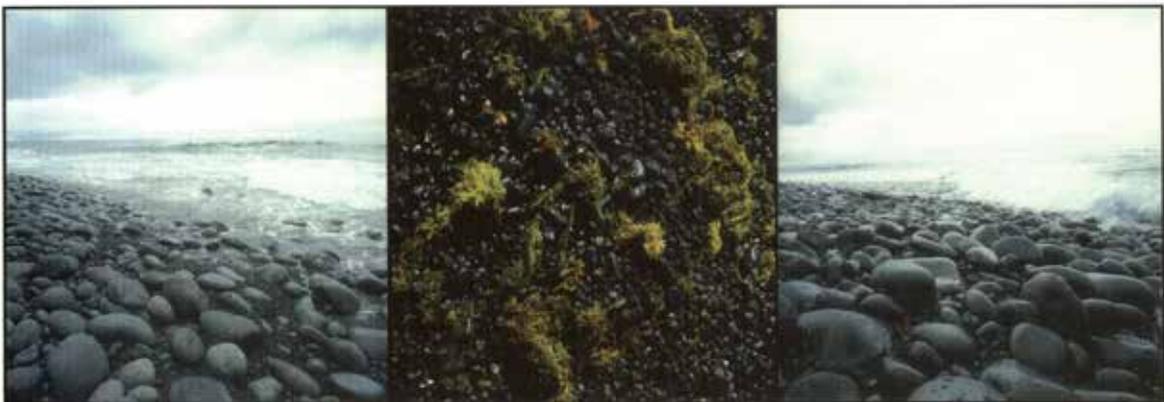
LA POÉTICA DEL INSTANTE

ÁNGEL LUIS ALDAI LÓPEZ

Es para mí un extraordinario honor haber sido nombrado académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, por el cual estoy profundamente agradecido y ahora honrado de compartirlo con ustedes. Me siento orgulloso de estar aquí, de amar la fotografía con pasión y de formar parte de esta Real Academia por transformar la mirada en

arte y vida, en un apasionado viaje con la fotografía desde la poética.

Aquella tarde del verano de 1972 se tornó luminosa y única, sostenía fuertemente entre mis manos una preciosa cámara Rolleiflex cargada con película de blanco y negro, lista para capturar mis sueños, mi



*Piedras como planetas, agrupadas en su espacio telúrico de mar y lejanía.
Trombosidad de algas, en racimos sombríos de vida pululante con la
radiosidad de un errante universo que nos convierte en polvo,
en oleaje, en número olvidado.*

Justo Jorge Padrón

Ángel L. Aldai, *La otra orilla* (1998)



Ángel L. Aldai, *Bridget* (1972)

primera mirada. La luz y el horizonte infinito aceleran mis pasos hacia mi destino, en un instante la magia lo envuelve todo a través del cristal esmerilado de la cámara, la imagen me atrapa, ya nada volverá a ser lo mismo, amo la fotografía.

La luz roja en la intimidad del cuarto oscuro desvela el tenue halo sobre el lago traslúcido de la cubeta del revelador, los sueños regresan a la realidad, nos sumergimos en el fijador. La imagen congelada sobre el papel húmedo es la memoria de un instante único e irrepetible: mi primera fotografía, el vértigo y la tensión sobre los sentidos, la vocación y el deseo, el compromiso y el destino. Vivir con la fotografía es amarla con pasión, con dedicación plena, sin tiempos compartidos, para poder desarrollar una disciplina artística que te permita mostrar tu interior, un arte creativo, una ilusión de la realidad con la cual creamos nuestro propio mundo íntimo y privado, el refugio de

mis pensamientos en la poética del instante, ese lugar reservado para lo único e irrepetible, para que nada lo perturbe, lo contamine, en el momento sublime y comprometido de un creador y su mirada. “El verdadero viaje de descubrimiento no consiste en buscar nuevas tierras, sino en tener nuevos ojos”, asevera Marcel Proust.

Gracias a las nuevas tecnologías, fotografiar se ha convertido en un arte popular, accesible técnicamente a millones de usuarios que las envían a través de las redes sociales. La saturación de imágenes que percibimos cada día y la facilidad de producirlas no puede apartarnos de la idea de ver la fotografía más allá de ser objeto de unos hábitos sociales, y recordar que el componente más importante de una cámara es quién está detrás de ella, quién la toma entre sus manos como medio por excelencia para la expresión de sus inquietudes, rodeándola de esa aura que las imágenes, interiormente creadas, tienen: la capacidad de permanecer en la memoria al ser poderosamente concebidas en los instantes que preceden al fulgor creativo.

En la fotografía existe la alianza del tránsito, el pasear por la línea divisoria entre lo fortuito y lo buscado, lo que llega y lo que se espera, para recorrer los caminos impredecibles de las emociones en un viaje sin retorno hacia lo que percibimos cuando la luz somete con todo su esplendor a lo imaginado, lo sublime o lo inalcanzable, cuando la poética fotográ-



Ángel L. Aldai, *Sin título* (2015)



Ángel L. Aldai, *El risco revisitado* (1999)



Ángel L. Aldai, *Il Monserrato* (1991), Roma

fica se apodera de nuestra retina sometiendo la mirada al deseo de poseer ese instante de obligada mirada y belleza desconcertante. En ella encontramos una generosa compañera de viajes, de emociones, de largos silencios entrelazados con la pasión, la soledad, la contemplación y la meditación, al conciliar fantasía, realidad y deseo.

Durante las últimas décadas, la fotografía ha ocupado la primera línea de la producción artística, superados ya los eternos debates sobre si es un arte o un oficio. La creación fotográfica ha entrado en el mundo del arte sin abandonar su propia esfera técnica y estética. En este momento de innovación plástica no hay duda sobre su valor como obra de arte, de ser objeto de deseo en las paredes de los museos y de formar parte de colecciones públicas y privadas con un lenguaje artístico propio, ocupando un lugar preferente en el mundo de las Bellas Artes.

“Una fotografía no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un fotógrafo; hacer imágenes es un acontecimiento en sí mismo”, nos traslada Susan Sontag.

Recuerdo que a principios de los años 70, cuando inicié mi camino de búsqueda y creación en la fotografía, las Islas estaban física y culturalmente muy alejadas de los circuitos donde se promovía y desarrollaba la fotografía como obra de arte. A pesar de las escasas infraestructuras y actividades fotográficas, unido a la falta de espacios expositivos, la actualización y la modernización de la fotografía nos obligó a desarrollar nuestro proceso creativo y técnico de manera autodidacta, siguiendo los impulsos de nuestra capacidad intuitiva junto a la creación, el sentido y el poder de las imágenes, iniciando un camino de reflexión, de investigación, en torno a su descubrimiento, su mirada, su lenguaje en las artes plásticas, y a su paso a través de la historia de una manera visual y poética.

Toda expresión artística atesora una primera mirada creada sin referencia. Ver la luz en una sutil oscuridad nos conduce a la poética en sus dos acepciones: principio e ideales, como inicio de la creación de una obra sin referencias anteriores.

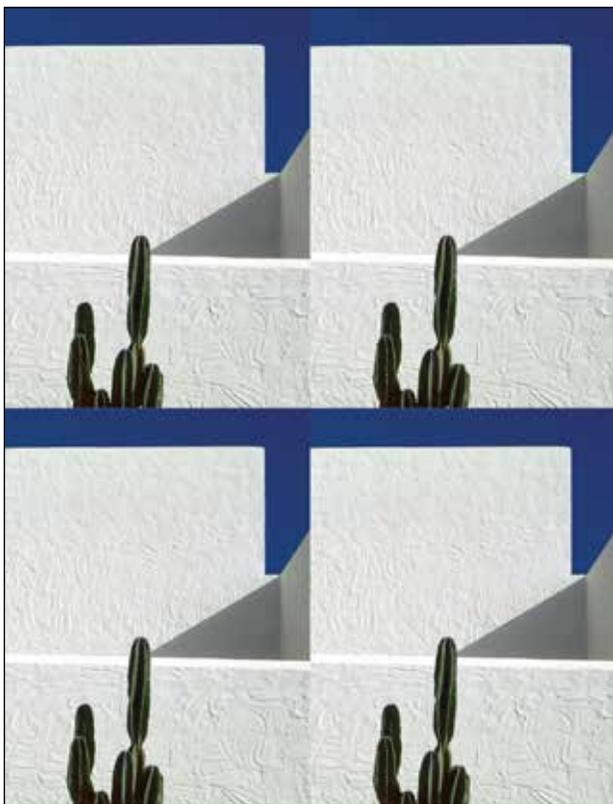


Ángel L. Aldai, *Otro color* (1984)



Ángel L. Aldai, *Sin título* (1982)

Thomas Wedgwood, poco antes de 1802, fue el primero en concebir la combinación de dos principios: el físico y el químico, la luz y el nitrato de plata,



Ángel L. Aldai, *Sin título*

para obtener una imagen sin dispositivo mecánico en una cámara oscura, registrando por primera vez una realidad visual, una nueva visión de posibilidades sin límites a lo largo de la historia de la fotografía.

“Curioso: sublime descubrimiento”, así definía la fotografía Claude Niépce, hermano de Nicéphore Niépce, en 1825, cuando este, después de una ex-



Ángel L. Aldai, *Sin título* (1984)

posición de ocho horas, lograba capturar la primera imagen de la que consta registro en la Historia de la Fotografía, *Point de vue du Gras*, fotografía realizada desde la ventana de su casa de campo Le Gras, en la región francesa de Borgoña. Así nació el prodigioso invento denominado *héliographie*, al combinar una cámara oscura que captaría la imagen y una placa metálica de peltre recubierta de betún de Judea para la fijación de la imagen. La magia de esa primera fotografía, su poesía, su mirada, su halo de calidez y nostalgia le otorgan, desde una perspectiva teórica, el mismo valor que a la “Piedra Rossetta”.

En 1826, Claude Niépce unió sus progresos e investigaciones al joven pintor Louis Daguerre, quien sería, con el paso de los años, el principal y primer difusor de la fotografía, patentando bajo su nombre el famoso proceso *Daguerréotype*, al capturar con



Nicéphore Niépce, *Point de vue du Gras* (1825)



Louis Daguerre (1826)

la cámara oscura una imagen positiva sobre láminas de cobre recubiertas de plata, de una inusual riqueza de detalles y perfección, al tiempo que reducía enormemente el proceso de elaboración con respecto a la *héliographie* de Niépce. La noticia del invento tuvo una rápida repercusión mundial al ser presentada, el 19 de agosto de 1839, en una sección conjunta de la Academia de Ciencias y la de Bellas Artes de París, como el nacimiento de la fotografía.

La belleza y la poesía en la imagen fotográfica se le debe al espíritu creador de William Fox Talbot, quien, en 1835, concibió el proceso fotográfico denominado *Calotype*, al combinar baños alternos de sal y nitratos de plata, en papel sensibilizado y húmedo

para introducirlos en una pequeña cámara dotada de una lente de gran diámetro. Al exponerlo, obtuvo el primer negativo directo que se fijó de manera estable en la historia de la fotografía y la posibilidad, antes no imaginada, de obtener copias múltiples de un mismo negativo.

Entre 1844 y 1846, cinco años después del nacimiento de la fotografía y tres del *Calotype*, Talbot publicó el primer libro de fotografía de la historia, *The Pencil of Nature*, con 24 láminas originales y textos manuscritos por el propio autor. Con este libro crea el primer documento de poética fotográfica, definiendo el lenguaje visual y los valores de una nueva forma artística al mostrar con un proceso totalmente nuevo



William Fox Talbot (1839)



William Fox Talbot,
The Pencil of nature (1846)



Gustav Le Gray (1855)



Robert Demachy (1888)

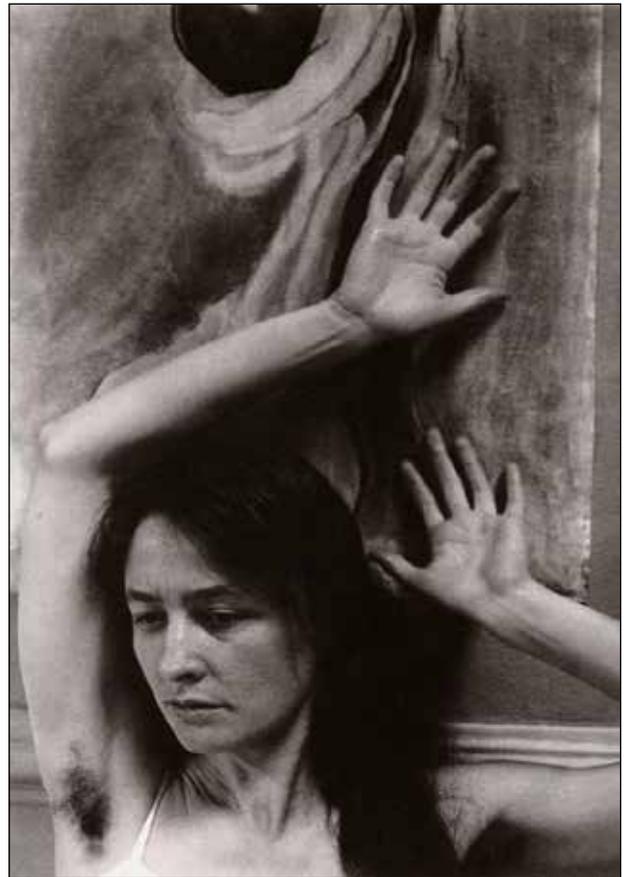
un arte tan singular dotado de conocimiento, luz y belleza.

“Ya era hora de que el arte se entrometiera en ello”, así es como Nadar celebra en 1855 la entrada de Gustave Le Gray en la fotografía. Su serie de marinas *The Great Wave*, a partir del nuevo proceso del colodión húmedo, es de una impresionante be-



Julia Margaret Cameron (1860)

lleza y admirable serenidad, al transcribir a la vez el movimiento compacto del oleaje y la luz del cielo combinando dos negativos, revelados en papel albu-



Alfred Stieglitz

minado a partir de negativos de vidrio al colodión. Este proceso artesanal sigue vigente hoy día y su técnica es muy apreciada por los fotógrafos como medio de expresión artística, al ser considerada como copia única.

El pictorialismo fue el primer y único movimiento fotográfico surgido a finales del siglo XIX. El sentido de la representación y el encuadre compositivo define a los artistas fotógrafos del Romanticismo, que destacaron por su sensibilidad y academicismo. Estos,



Alfred Stieglitz

utilizando técnicas artesanales en los procesos del revelado e impresión de la copia final, lograron acercar la fotografía en forma y contenido a la estética de otras artes –el dibujo, el grabado o la pintura–, entre ellos, Robert Demachy, fundador del Photo Club de París en 1888.

Julia Margaret Cameron hizo su primera fotografía a la edad de 48 años en su casa de la isla de Wight, al recibir de su hija como regalo una aparatosa cámara de madera acompañada de una nota en la que le decía: “Quizás te divierta, madre, intenta hacer fotografías durante tu soledad en Freshwater”. Sus fotografías fueron expuestas por primera y única vez en 1865 en el South Kensington Museum de Londres. El pasado 28 de noviembre, para celebrar el bicentenario de su nacimiento, el mismo museo, hoy Victoria and Albert Museum de Londres, organizó una espectacular retrospectiva de esta genial fotógrafa, quien asumiendo la imperfección como expresión artística, junto a su luz, sensibilidad y la manera de encuadrar, dotó de enorme modernidad y humanidad a sus fotografías.

Entrando definitivamente en el siglo XX, surge el Nuevo Realismo impulsado por los fotógrafos miembros

del grupo Photo-Secession, quienes buscaban acercarse más a la realidad sin la manipulación de los encuadres y las imágenes durante el revelado y copiado, movimiento conocido como Straight photography.

En 1905, el fotógrafo Alfred Stieglitz, precursor de la fotografía directa, abre la 291, la primera galería de arte de Estados Unidos, ubicada en el mismo número de la Quinta Avenida de Nueva York, lugar de encuentro de artistas e intelectuales. Crea un núcleo de intercambio dedicado al arte, su elaboración teórica y los debates estéticos de la modernidad, magníficamente reflejados en la prestigiosa y legendaria revista de fotografía *Camera Work*, pionera de un discurso crítico y poético sobre la fotografía, creada y editada por Stieglitz, quien, a su vez, realizó en la galería 291 la primera exposición de fotografías en Estados Unidos, con el procedimiento del *autochrome*, en 1907.

Desde 1908 hasta 1917, la galería 291 presentó una serie de exposiciones sin precedentes, cruciales en la lucha que Albert Stieglitz sostuvo para lograr que la fotografía fuese reconocida como forma de arte autónomo y merecedora de ser expuesta junto a las demás artes plásticas.



Edward Weston



Ángel L. Aldai, *Taxi* (1985)

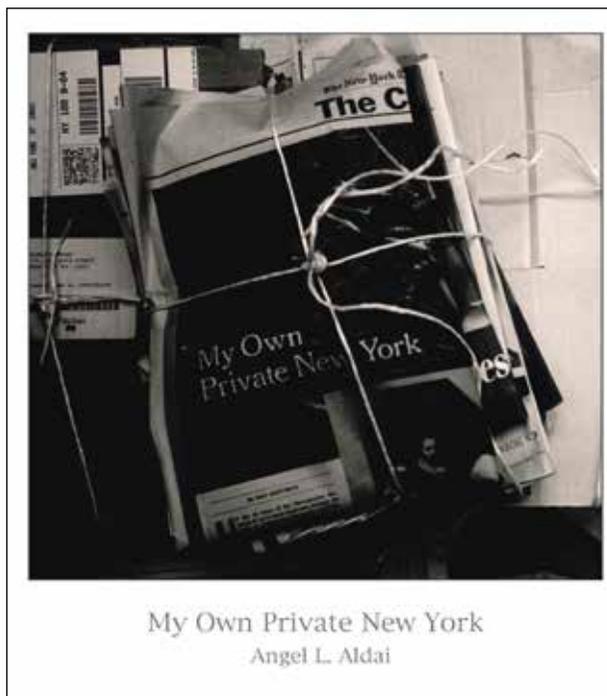
En este periodo de tiempo, fundamental para la fotografía y las artes plásticas, la 291 organizó en Nueva York las primeras exposiciones en Norteamérica de los artistas Auguste Rodin, Henri Matisse, Paul Cézanne, Pablo Picasso, Constantin Brancusi, Georges Braque, Henri 'Douanier' Rousseau, junto a los fotógrafos Alfred Stieglitz, Alvin Langdon, Gertrude Käsebier, Clarence White, Edward Weston, Paul Strand, Edward Steichen, Walker Evans, entre otros jóvenes renovadores del arte. La obra de estos artistas, que el público norteamericano tenía oportunidad de descubrir por primera vez, fue objeto de una gran polémica y desató un fuerte debate entre los críticos conservadores de la época.

Recuerdo, con la magia de la nostalgia, mi primer viaje a Nueva York a finales del verano de 1985, en el momento preciso en que más inquietudes artísticas y vitales tenía. Fue mi primer gran encuentro con la fotografía y el expresionismo abstracto americano, en su amplio contexto expositivo de galerías de arte especializadas en fotografía y museos de arte contemporáneo.

Este periodo de búsqueda, de cambios y de gran excitación creativa constituyó la génesis personal que me integró no solamente en el mundo del arte contemporáneo y la poética fotografía, sino también, en el sentido de la vida misma, iniciando un viaje sin retorno hacia mi destino en el mundo del arte. "La belleza es verdad y la verdad es belleza. Tal es cuanto

sobre la tierra conocéis, cuanto necesitáis conocer", nos dice John Keats (1795-1821).

La gran evolución de la fotografía pertenece al fecundo periodo de entreguerras 1920-1940, del pasado siglo XX, coincidiendo con la eclosión creadora de las vanguardias artísticas. La exploración de los nuevos lenguajes fotográficos, junto a las innovaciones técnicas y químicas de este periodo fructífero, da forma al nacimiento de la fotografía contemporánea tal cual la conocemos hoy en día, con la vigencia de sus principios: la indagación del lenguaje renovador



Ángel L. Aldai, *New York* (1986)

del arte, como integrador de los aspectos sociales y filosóficos.

La escuela alemana de la Bauhaus, en Dessau, imparte en sus aulas el diseño, las artes figurativas y la fotografía con Lazlo Moholy-Nagy y Horacio Coppola, e igualmente en Rusia, en la Escuela de Arte Vjutesmás, creada por Lenin, donde la fotografía, impartida por Alexander Rodchenko, el cine y



Alexander Rodchenko



Horacio Coppola



Manuel Álvarez Bravo



Gabriela Iturbide



Martín Chambi



Man Ray



André Kertész

las artes gráficas son un claro ascendiente en el arte de vanguardia de Europa.

Paralelamente a estos movimientos culturales europeos, en Latinoamérica se inicia el movimiento en torno a la nueva fotografía, con artistas fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, Tina Modotti, Edward Weston o Hugo Brehme. Estos lograron plasmar la cultura y la identidad mexicana con una visión que va más allá de la simple documentación, adentrándose con gran imaginación en la vida urbana y de los pueblos, la religión, el paisaje y las tradiciones, a los que se les unió años más tarde Juan Rulfo y la extraordinaria Gabriela Iturbide con su realismo mágico.



“The family of Man”, MOMA (1955)

En Perú, el fotógrafo indígena Martín Chambi desarrolla una impresionante labor antropológica, orgulloso de que su raza hablara a través de la fotografía, con sus retratos de las etnias andinas y de las hermosas fotografías de las ruinas recién encontradas del Machu-Pichu.

Al otro lado del mismo continente americano, a comienzos de la década de los años cuarenta, se crearon los primeros departamentos de fotografía en sus museos y, a su vez, llegaron las primeras exposiciones de fotografía de autores norteamericanos: Man Ray, Edward Steichen, Alfred Stieglitz, Ansel Adams, Walker Evans o Paul Strand.



Moholy-Nagy



Xavier Miserachs



Oriol Maspons

La evolución de la magnífica fotografía europea estuvo significativamente representada con las exposiciones de Moholy-Nagy, Cartier Bresson y André Kertész, en contra del discurso expositivo de los grandes museos europeos, que no prestaron mucha

atención a las vanguardias francesas, húngaras o rusas de este paradigmático y excepcional movimiento de la fotografía hasta años más tarde.

De vital importancia para la historia de la fotografía fue la primera exposición en el MOMA de Nueva York, la gran obra colectiva “The family of Man”, en 1955, con más de 500 fotografías de 263 autores seleccionados en un largo proceso de más de tres años por el departamento de fotografía del museo, dirigido por Edward Steichen. Esta gran muestra fotográfica generó una enorme expectación y marcó la línea de salida de la fotografía contemporánea.

En los inicios de los años setenta llegaron al mercado las primeras fotografías de colección. La adquisición por parte de los coleccionistas norteamericanos de fotografías asociadas a la Bauhaus alemana y al constructivismo ruso, obliga a los museos de Europa



Sebastião Salgado



Ángel L. Aldai, MIAC (2000)

a revisar e investigar este periodo moderno de experimentales y explosivas energías de las vanguardias del siglo XX. De manera semejante, en nuestro país surge el interés por la generación de fotógrafos españoles que a finales de los cincuenta renuevan el lenguaje fotográfico y lo incorporan a las tendencias vanguardistas del momento, inspirados en los fotógrafos documentalistas de Nueva York y París.

A comienzos de la década de los setenta se realizan las primeras exposiciones de fotografía en los nuevos espacios expositivos dedicados intrínsecamente a la fotografía en nuestro país: la galería *Spectrum* de Barcelona y la galería *Image* en Madrid, donde exponen los fotógrafos renovadores de la moderna cultura

fotográfica: Francesc Català Roca, Oriol Maspons, Xavier Miserachs, Luis Pérez Siquier, Fernando Herráez y Toni Catany, entre otros.

En 1971 se edita la transgresora y creativa revista de fotografía *Nueva Lente* y, a finales de esta vital década para la fotografía española, se logra que la misma sea considerada disciplina universitaria en las Facultades de Bellas Artes de Madrid y Barcelona.

La fotografía en los años ochenta es ya un arte reconocido popularmente. Las exposiciones de los grandes autores recorren el mundo despertando la admiración y la curiosidad, y el gran formato en la fotografía artística contemporánea exige al observador un papel activo, al no tratarse de un discurso, sino de una conversación ante la pluralidad de estilos, intenciones y técnicas.



"Mondi Mediterraneo", Il Vitoriano, Roma (2009)

Bernd y Hilla Becher, Irving Penn, Richard Avedon, Helmut Newton, René Burri, Annie Leibovitz, Sebastião Salgado, entre otros muchos, acercaron la fotografía al gran público en este periodo clave para la fotografía artística contemporánea.

No es hasta mediados de los años ochenta del pasado siglo XX cuando comienza la fotografía en Canarias a ocupar los espacios expositivos. El añorado y tristemente desaparecido Centro Insular de Cultura, espacio vital para el desarrollo cultural en la isla de Gran Canaria, toma la iniciativa organizando debates y exposiciones en torno a la emergente fotografía de autores canarios, invitándonos a una serie de creadores a participar en la primera gran muestra de fotografía de creación, el proyecto “Paralelo 28”, para ser presentado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1988.

Una década más tarde, en 1999, la exposición “Aires. Luz y sombra de Las Palmas de Gran Canaria”, comisariada por la americana Rosalind Williams y organizada por el CAAM, marca un hito en la historia de la fotografía en Canarias al ser la primera exposición de fotografía en el Archipiélago que ocupa en su totalidad el espacio expositivo del Museo de Arte Contemporáneo de Canarias.

La creación fotográfica en las islas continuará en esta década de los noventa explorando los límites y



Ángel L. Aldai, “Paralelo 28” (1988)



Ángel L. Aldai, “Risco revisitado”, CAAM (1999)

las posibilidades de la fotografía, abriendo causas de debate y reflexión en torno a la propuesta de los creadores en los nuevos espacios expositivos de las islas. Al Centro Insular de Cultura y Centro de Arte de La



“New York Postdata”, New York (2004)



Ángel L. Aldai, “Risco Revisitado”,
Galería Manuel Ojeda (2015)



Ángel L. Aldai, “Géntu Ndaw”,
Casa África (2014)

Regenta, se les une el Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote programando encuentros internacionales de fotografía en sus salas, a la vez que en la isla de Tenerife se crea, en 1991, la Bienal Internacional de Fotografía “Fotonoviembre”.

Parece incuestionable afirmar que la fotografía hoy en día, en su discurso estético contemporáneo en este nuevo milenio, ha conseguido cambiar la actual imagen del mundo, al ser conscientes de que la percepción visual y conceptual de la vida que nos rodea es totalmente distinta a la de épocas anteriores. La circulación material e intelectual del arte es una realidad que ha ido a más, vivimos una nueva era, construyendo nuevos discursos de singulares energías y creatividad.

La fotografía, después de casi 200 años de vida, sigue mostrando una ambivalencia continua y fascinante, con capacidad de testimoniar, expresar, registrar y manifestar estados de ánimo íntimos más allá de la mirada, donde se gestan los sueños y los deseos, en la poética del instante.

La cultura es nuestro patrimonio más importante. Como pilar fundamental de la sociedad actual, debemos defenderla, cuidarla y magnificarla ante estos

tiempos de profundas transformaciones. No permitamos su olvido y abandono por parte de quienes tenemos el deber y la obligación de desarrollarla como patrimonio intangible de una sociedad moderna del siglo XXI. Como dijo Paul Valéry: “La cultura no es eterna; cada generación debe contribuir a su engrandecimiento”.

Agradezco sinceramente a la Presidenta de esta señera institución y a todos sus ilustres miembros, la generosa propuesta de mi nombramiento como numerario. Mi ingreso en la Academia me brinda la oportunidad y el deseo de compartir espacios con los académicos, a cuya altura espero poder estar en el desarrollo y promoción de la cultura en nuestras Islas Canarias.

Permítanme mostrar mi más profundo agradecimiento a don Guillermo García-Alcalde, que presentará mi *laudatio*, lo cual es un gran honor para mí, así como a Manuel Gómez Ruiz e Ignacio Clemente por su generoso y espléndido concierto. Muchas gracias a todos por acompañarme en esta noche inolvidable. Acabo y quiero hacerlo recordando a Saint-Exupéry en *El Principito*: “Solo se ve bien con el corazón, lo esencial es invisible a los ojos”.

LA VIDA ÍNTIMA DE LO REAL (*LAUDATIO* DE DON ÁNGEL LUIS ALDAI LÓPEZ)

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Lo que vemos está más allá de lo que tenemos a la vista. Y ese “más allá” constituye la vida íntima de lo real. Para la mirada exterior todo está siempre a punto de suceder, pero lo que nos fascina es aquello que sucede en nuestro interior a partir de la imagen; es decir, lo percibido en el acto de mirar y ver, cuando creamos nuestra realidad y la interpretamos en contacto con las propias memorias, emociones, deseos y miedos. La imagen interior que nos formamos ha de ser como un recuerdo de la percepción, un fenómeno de permanencia. En otras palabras, es un contenido instalado en la consciencia. La imagen y la percepción no son lo mismo. La primera es sensitiva y la segunda intelectual, física una y la otra psíquica. Pero se relacionan íntimamente. Es común a muchas doctrinas filosóficas la creencia de que la imagen psicológica describe una forma de realidad interna inseparable de otra forma de realidad externa; una existencia que es más que lo que el idealista llama ‘representación’ y distinto de lo que el realista llama ‘cosa’.

En las imágenes fotográficas de Ángel Luis Aldai, que hoy ingresa en nuestra corporación, lo existente es su materia prima y lo que cala en el contemplador

es una voluntad de representación que no se injiere en la libertad ni en la intimidad de la percepción. Su mirada no es neutral ni se conforma con la belleza en sí, porque persigue una finalidad que tan solo descubre la vida íntima de lo percibido. Esa intencionalidad puede ser común a todas las artes visuales en cuanto interpretan lo real y quieren, con ello, ser más inspiradoras que reproductoras de lo que existe. Es precisamente esto lo que lo describe como artista. Pero así como el pintor o el escultor o el arquitecto ya han representado en su trabajo algo que sobrepasa lo real objetivo, el artista fotográfico se atiene a formas preexistentes y transfiere las funciones de percepción e interpretación al contemplador, a su sensibilidad y a su poder de transformar en sensación y memoria lo que él entrega en estado puro, tal como aparece a la mirada. Ese “más allá” sugerido es la esencia del arte. En consecuencia, la Real Academia Canaria de Bellas Artes recibe hoy a un artista en la plenitud del concepto.

Hace veinte años, cuando formé parte por primera vez del jurado del Premio Príncipe de Asturias de las Artes, recayó este en otro artista de la fotografía, el gran Sebastião Salgado, uno de los dos finalistas. El otro era músico. Durante la primera jornada de

deliberaciones fuimos incapaces de resolver el dilema y decidimos retomararlo a la mañana siguiente. Cuando cenábamos, recibimos una llamada desde Londres. Era de lord Menuhin, el célebre violinista y director de orquesta, quien abogó por Salgado con apasionamiento, aportando nuevos argumentos a los ya contemplados. El hecho de que un músico excepcional intercediera por el fotógrafo, aun siendo muy importante su colega finalista, fue dirimente. Salgado fue el primer fotógrafo en recibir el Premio de las Artes. Aún no era unánime la valoración de la fotografía como una de las Bellas Artes, pero a día de hoy han caído los prejuicios hasta hacerse axiomática aquella condición.

La sensibilidad de nuestra Real Academia se ha hecho patente al crear una sección de Fotografía, Cine y Creación digital en paridad con las cuatro artes clásicas –Pintura, Escultura, Arquitectura y Música–, codificadas por Aristóteles y vigentes en todas las teorías estéticas publicadas a lo largo de más de veinte siglos. Hoy conviven en buena armonía la fotografía periodística y documental, con su extensión al videograma, y la fotografía de creación artística. La primera ha merecido hace tres días el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades, que recae por primera vez en un fotoperiodista, el estadounidense James Nachtwey, que ha cubierto más de cuarenta guerras y crisis humanitarias. La segunda nos reúne aquí en torno a Ángel Luis Aldai. En rigor, el nuevo académico participa de ambas actitudes, la testimonial y la creativa, con una ambición de excelencia que desdibuja los límites de géneros. De la veintena de libros que ha editado entre 1995 y 2015, los quince primeros son excepcionales reportajes de Gran Canaria y Fuerteventura en conjuntos temáticos de la naturaleza, realidades urbanas, paisajes característicos, actividades humanas en el medio físico y cualesquiera motivos merecedores de su atención.

Insisto aquí en la dificultad de separar el testimonio objetivo del gesto creativo cuando, como reza el subtítulo de uno de estos libros, es la suya “una mirada

diferente”. Esa mirada es un movimiento intencional de la consciencia hacia el objeto elegido y nace de lo que Sartre denominó *análogon*: un equivalente perceptivo, una imagen en el sentido habitual de la palabra, pero también en el grafismo de la mirada poética, una actitud del cuerpo, un sabor, un olor; en resumen, un afecto. Todo ello describe la capacidad de imaginar, porque solo imaginamos lo que previamente hemos percibido. Una consciencia que no tuviera la posibilidad de imaginar no percibiría nada. Las imágenes, en ese trance, dejan de gravitar alrededor de las cosas para expresar la vida primordial de la subjetividad, que es lo que yo llamo ‘vida ítima de lo real’. De ello deriva la actitud, la *gestalt* de Aldai, en quien la imaginación no es algo que sigue a lo ya percibido o vivido, sino que es algo primario, psíquicamente fundamental y creador del hombre mismo. Sus libros, aparentemente documentales, son libros poéticos. La imagen se describe en ellos a su nivel propio; también en su valor de descubrimiento y sus posibilidades de renovación; no en función de su pasado, sino de su futuro. Puesto que es una potencia inspiradora, nos invita a seguirla en su intencionalidad a lo largo del camino que va desde su eclosión en el psiquismo del fotógrafo, a la germinación en otras subjetividades que a su vez fecunda.

Dos de sus libros recientes, *Soutourá* (2010) y *Géntu Ndaw* (2014), cuyo contenido mostró Casa África en memorables exposiciones, fueron realizados en largas estancias itinerantes por diversos países africanos. El primero se centra en la mujer y el segundo, en los niños. Son, a mi juicio, obras maestras en las que el artista ha volcado de lleno la subjetividad de sus afectos. Su finalidad es testimonial, sin duda, en algunas piezas con sugerencias ideológicas de gran severidad y evidente denuncia, aunque todas proyectadas desde el esplendor y la fascinación de la belleza. La centralidad de la figura humana urde una trama de rostros y cuerpos extraordinariamente hermosos, ya sea en primeros planos, ya en el entorno del medio y los trabajos cotidianos. La luz, el color, la perfecta definición conmueven la mirada contemplativa, potenciada por la expresividad,

elocuente en perfiles realistas que se asemejan a los de un poema simbolista. Es la paradoja del imaginario de Aldai, exento de gestos porque todo está en la verdad de la imagen.

En un libro magnífico de Sebastião Salgado, titulado *Terra*, también hay madres y niños brasileños en su duro escenario vital, contemplados en blanco y negro con un lenguaje de brillos, sombras y contrastes que los dramatizan. El prólogo de José Saramago desarrolla el propósito de la denuncia, “pues teniendo que sufrir y sudar tanto para parir, conforme determinó la siempre misericordiosa voluntad de Dios, tuvieron también que sudar y sufrir trabajando al lado de sus hombres, tuvieron también que esforzarse lo mismo o más que ellos, que la vida, durante muchos milenios, no estaba para que la señora se quedara en casa, de brazos cruzados, cual reina de las abejas”, escribe el Nobel portugués. Estamos, por tanto, ante una colección política llevada al máximo nivel por un fotógrafo artista. En uno de los poemas escritos por Chico Buarque para la edición, puede leerse que esos niños tristes, casi trágicos, “ya ni se acuerdan / que eran niños / y que comían luz”. Comían luz porque otra cosa no había. Tan apasionado de la condición humana como Salgado, Ángel Luis Aldai busca a los niños a plena luz del sol y modula su alegato en la esperanza ilusionada, la alegría espontánea, la gracia del gesto y, en definitiva, la pura belleza.

Pero no nos confundamos con el mero esteticismo. “En este periodo de la vida, querido Sócrates –leemos en un diálogo de Platón–, le merece la pena al hombre vivir: cuando contempla la belleza en sí”. “Pero solo a la belleza le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más amable”, pues “con toda razón se dice y se dirá siempre que lo útil es hermoso y lo nocivo es feo”, podemos leer en otros comentarios platónicos. Y de Aristóteles es la convicción de que “el bien tiene muchos aspectos y uno de ellos es la belleza”. Dentro del pensamiento cristiano, Agustín de Hipona cree que “todo esto que llega a tu alma por los sentidos corporales no podrías aprobarlo o desaprobarlo si no tuvieras dentro de ti mismo ciertas normas de be-

lleza, que aplicas a todo cuanto en el mundo exterior te parece bello”; y en Baruch Spinoza encontramos al fin, casi literalmente definido, el propósito de Aldai: “La belleza no es tanto una cualidad del objeto, sino que se percibe como un efecto en el perceptor”. Estas citas podrían multiplicarse por mil en demostración de que la belleza es una categoría del espíritu, no un motivo de complacencia banal.

Así es, y que así sea por siempre. El efecto citado por Spinoza es el que Aldai nos invita a descubrir en sus colecciones africanas, en las que no apela al dramatismo sino a la narrativa de lo real en una intimidad exenta de gesto. *Géntu Ndaw* –Sueños de infancia, en castellano–, es de todos los libros de Aldai el que me parece más perfecto en forma y contenido. En los versos de la poeta costamarfileña Tanella Boni que aparecen junto a las imágenes, leemos una estrofa que concuerda exactamente con el propósito del fotógrafo-poeta: “Pero la mar canta para los vivos / y yo soy el guardián del futuro / que dibujo a la luz / de mis ojos infantiles”.

Son más de sesenta las exposiciones de nuestro recipiendario en las capitales canarias, en Madrid, Segovia, Valencia, Valladolid, Ciudad Real, Galicia, Asturias, Cantabria, Aragón, Andalucía, Baleares y País Vasco; en Níger, Ghana, Guinea Ecuatorial, Etiopía y Tanzania; en Copenhague, Toulouse, Roma y New York. Sus obras están en diez museos españoles e internacionales, y en otros espacios de arte. *Géntu Ndaw* será inaugurada pasado mañana en la Casa Árabe en Madrid. En todas ellas es testimonial el objeto y metafórica la mirada. La vida íntima de lo real es el mensaje de Aldai, admirado en tres continentes por miles de ojos ávidos de ir más allá de la superficie en la contemplación de la belleza del mundo.

No puedo obviar la referencia a su última exposición, “El risco revisitado”, en la que se atreve a emular la mirada del pintor. Los riscos abigarrados de Jorge Oramas tienen en Aldai el contrapunto de los detalles selectivos, minimalistas. Un ángulo, el encuentro de dos muros, la confluencia armónica o violenta de

dos o tres colores, casi siempre sobre el fondo azul del cielo, testifican que en la realidad captada con todos sus atributos, sin un solo retoque, vibra la promesa artística que la cámara convierte en realidad. Aun mirando muy de cerca, es difícil aceptar que el instinto selectivo de la pintura se solape textual y técnica-

mente en la fotografía. Esa colección ratifica lo que pensó Spinoza: que la belleza es percibida como un efecto en el perceptor. El efecto germinal en Ángel Luis Aldai inicia el recorrido en la percepción del que contempla. Lo real absoluto sale de la intimidad del artista para multiplicarse en la de todos.

CONTINUIDADES EN EL PAISAJE. EL MARCO, EL ÁRBOL Y EL CAMINO

FLORA PESCADOR MONAGAS

Quisiera moverme a lo largo de esta presentación en un tono narrativo, como a través de un camino o un relato que atravesase algunas de las reflexiones que afectan en la actualidad a la disciplina de la arquitectura, el urbanismo y, especialmente, la disciplina del paisaje; camino que he recorrido a lo largo de muchos años y que con bifurcaciones y alguna distracción espero seguir recorriendo.

Estas tres disciplinas han ido articulando progresivamente campos híbridos de acción y reflexión, en los que se ha ido produciendo una intensa y contemporánea disolución del saber que, con mayor o peor fortuna, ha modelado un campo de reflexión personal desde el inicio de mi trayectoria tanto docente como profesional. Este camino no es una línea recta, es un itinerario que ha sido siempre sinuoso y reconfigurable entre las distintas relaciones que se abren entre el hábitat y el lugar, entre el territorio y el paisaje, y entre los espacios públicos y sus usuarios.

Poder moverme en estos campos ha sido una verdadera oportunidad. Asistir como testigo en las intensas transformaciones que se han ido produciendo en los últimos años en el mundo entrelazado de lo urbano, de la arquitectura y del paisaje me ha dado la posibilidad de observar cómo se ha generado una

estrecha interacción multidisciplinar, indispensable para entender un mundo cada vez más complejo y necesitado de una comprensión abierta, en donde la preocupación por el medioambiente y el paisaje ha pasado a ocupar un lugar destacado.

En este camino de reflexión y de profesión he estado siempre acompañada, así que permítanme que exprese una buena parte de esta presentación en la primera persona del plural.

Este itinerario encierra una trama centrada en una de mis preocupaciones: la elaboración de las continuidades en el paisaje, especialmente en un contexto urbano. Me gustaría poder mostrar aquí una reflexión que aborde el trabajo de la continuidad de los espacios libres, la porosidad ambiental, la coherencia del paisaje a partir de tres argumentos que sirven como metáforas y guión en esta reflexión y que denomino “el marco”, “el árbol” y “el camino”. Estos tres argumentos funcionan como tres perspectivas diversas y complementarias que tienen como fondo el valor de la relación y del diálogo entre estas tres disciplinas.

El primer argumento se centra en el discurso que va del objeto al contexto, desde la arquitectura a la naturaleza. Este es un discurso clásico que ha ido evolucionando con gran celeridad desde posiciones

en las cuales el paradigma de la naturaleza adquiriría para la arquitectura un valor de símbolo, un nivel de abstracción o de distancia contemplativa representada aquí en la metáfora de un marco y que, poco a poco, ha ido cambiando hacia aproximaciones más actuales y contemporáneas en la búsqueda de una relación entre la naturaleza y la arquitectura de mayor interacción y simbiosis.

El segundo de ellos cambia el foco de atención para ensayar una mirada en sentido inverso, al analizar las fuerzas de continuidad desde la naturaleza hacia el mundo de la arquitectura, el urbanismo y el paisaje. En este argumento se toma la idea del árbol como metáfora de la importancia de lo natural en la estructura construida de lo urbano y se destaca especialmente la continuidad ambiental, el papel de la ecología y la importancia de la dimensión biológica.

Por último, producir una mirada social, una reflexión sobre la continuidad de los espacios libres públicos, las redes y el tejido conectivo de la ciudad a partir de la metáfora del camino, como representación de la apertura de recorridos urbanos, tramas y paseos, dirigidos a la mejora ambiental y al disfrute de la sociedad. Quisiera destacar en este argumento la importancia de la sociedad en la construcción del paisaje en el continuo del espacio de la ciudad.

En síntesis, tres argumentos que expresan el valor de la continuidad del paisaje construida en este texto a partir de las metáforas del marco, el árbol y el camino.

DESDE LA ARQUITECTURA A LA NATURALEZA: EL MARCO

La geometría de un marco, como dice Eugenio Triás, convierte la imagen enmarcada en una idea, en una abstracción. El marco focaliza una imagen, la convierte en un objeto segregado del contexto y la introduce como parte activa en el discurso cultural de la forma, abriendo un nuevo camino a la interpretación o una nueva capa de la realidad. La geometría de un



Isla de Skiathos, Grecia, 2013

marco ha sido el encuadre poderoso que durante años ha caracterizado la relación entre la arquitectura y el paradigma de una naturaleza armoniosa, ilimitada y lejana.

El encuadre de un fragmento abre puntos de fuga hacia horizontes lejanos de la visión, pero también del pensamiento. La abstracción de la forma enmarcada funciona como las heterotopías de Foucault, cuando habla del poder evocador de un lugar que puede llegar a ser todos los lugares y otorga la posibilidad para ser entendido desde muchas y múltiples interpretaciones. La naturaleza se sustituye a sí misma por la percepción que se obtiene de ella, la imagen del medio sustituye al medio, el conocimiento de la naturaleza por el sentimiento de su percepción. El viaje a través de los límites estrictos de un marco expresa un discurso entre la forma de la arquitectura y sus controladas y focalizadas relaciones con el exterior.

El objeto y el contexto formulan entre ellos diversas maneras de interacción. Muchas veces las relaciones históricas entre la arquitectura y la naturaleza, o entre el objeto y el contexto, se han movido en este argumento de naturaleza idealizada. Un marco abierto al exterior no solo ofrece un cuadro, también habla de la continuidad y del diálogo, prolonga la fluidez de



Centro Cívico Feria del Atlántico (1987),
Las Palmas de Gran Canaria

la vida exterior en el interior, en sus ritmos, sus luces y sus estaciones, contaminando la arquitectura con el pulso vital de la escena natural. Pero de igual forma se produce un efecto de metamorfosis de la naturaleza en paisaje, en una percepción cultural por medio de la geometría.

Un marco establece una distancia contemplativa, un alejamiento, y convierte lo observado en una operación mental, en una auténtica operación de arte. El marco frente al contexto convierte lo observado en una forma de percepción cultural, en una intervención estética. El concepto de paisaje está muy relacionado con la observación a través de un filtro, porque el simple gesto de enmarcar construye de entrada una percepción cultural de lo observado. Se podría afirmar que el paisaje, desde esta concepción, adquiere un significado que lo relaciona con el arte.

Pero hace mucho tiempo que el poder de la dicotomía entre naturaleza y arquitectura ha perdido vigencia, ahora el mundo no se explica así, ni la relación entre arquitectura y paisaje se configura o se entiende exclusivamente a través de la imagen contrastada de geometrías o captada desde un mirador privilegiado.

La construcción *in extenso* del territorio nos muestra cada vez más un paisaje antropizado, pro-

fundamente transformado y en mutación. Los deslizamientos entre la arquitectura y la naturaleza atraviesan cualquier marco, comprometen el espacio y nos muestran un escenario cambiante y procesual que ha ido evolucionando desde una lectura abstracta y distante de la naturaleza a la demanda de su necesaria inmersión activa y solidaria, a comprender el sentido profundo de pertenencia, a requerir, desde este punto de vista, un compromiso con el lugar que lo acoge tratando de mantener las condiciones y procesos de interés previos, negociando con las fuerzas que lo conforman.

En este camino de relaciones, observamos cómo en la actualidad el objeto y el contexto se encuentran en un permanente proceso de disolución entre ambos. La arquitectura, por analogía con el entorno, disuelve sus límites formales, adquiere progresivamente una gran flexibilidad, culebrea y se mimetiza como un recurso flexible y móvil en su adaptación al paisaje natural; la arquitectura también se interpreta y afirma a sí misma como paisaje. Las formas arquitectónicas se adaptan más que nunca con plasticidad al entorno, se dilatan y se contraen, se vuelven porosas o se cierran sobre sí mismas en función no solo de un programa, sino también como resultado de los posibles deslizamientos entre el objeto y el contexto, entre la arquitectura y el lugar, entre el objeto y el paisaje, que con su presencia ayuda a construir.



Centro Cívico San Bartolomé (2010),
Lanzarote

Gracias al conocimiento de los procesos ambientales y a la ayuda de la tecnología, la arquitectura aspira a formar parte activa de la naturaleza, a respirar con ella o como ella. La pregunta ya no es tanto cómo desde el objeto se atrapa el contexto, o viceversa, sino cómo poder emular, en el seno de la arquitectura, los procesos naturales, cómo trocarse en biológica y respirar al unísono con el ambiente del que obtiene su energía y vitalidad. La arquitectura aquí entendida como el caparazón de un extraño molusco que obtiene su energía del entorno y se provee de una piel porosa por la que se protege y respira.

Del mismo modo, el interés de la relación entre la arquitectura y el paisaje ha ido evolucionando en función de la propia evolución del paradigma de la naturaleza. En los últimos decenios se ha pasado de la separación estricta entre lo artificial y lo natural, al esfuerzo de una comprensión simbiótica, en un camino complejo y no exento de ambigüedades que busca incorporar en la construcción material de la arquitectura una analogía de los procesos naturales y orgánicos.

Si hace años Kenneth Frampton hablaba de la distancia contemplativa, necesaria en la percepción de cualquier paisaje, hoy en día vemos cómo esa distancia se reduce en un fundido en el que todo se confunde, el exterior y el interior pertenecen a la misma lógica, y el discurso del límite se transforma en el de contornos difusos en el que todo se mezcla, se enriquece y se contagia.

También el paradigma de la naturaleza distante y sin límite ha evolucionado hacia una concepción de naturaleza amenazante y limitada en un territorio cada vez más artificial y transformado. El marco como metáfora de la relación entre la arquitectura y la naturaleza se disuelve y la propia definición de paisaje evoluciona desde una concepción escenográfica hacia otra que la relaciona con la complejidad procesual del medioambiente y de los ecosistemas. Son muchas las preguntas que cuestionan nuestra posición en el mundo y algunas las respuestas sobre el

camino que se ha de seguir, especialmente las que exploran la complejidad de los procesos naturales y temporales, de los sistemas abiertos o evolutivos, de la interdependencia o de la reconexión ambiental. Quisiera en el punto siguiente invertir la mirada, atravesar el marco de la geometría y acercarme al concepto de naturaleza especialmente desde un contexto urbano.

DESDE LA NATURALEZA AL PAISAJE: EL ÁRBOL

La sombra de los árboles colabora en la construcción de los caminos. Los árboles aportan en la ciudad y en el paisaje el poder simbólico de la naturaleza. Un árbol como ser vivo está implicado en un proceso biológico que produce un espacio intermedio, un espacio natural, amable y cambiante, en el tiempo y en el espacio.

Me atrae conocer una ciudad a través de la veladura de las ramas de los árboles. Los veo como hitos o monumentos comparables a cualquier otro monumento de arquitectura, casi siempre mejor valorado y protegido. Me he acostumbrado a ir de árbol en árbol elaborando un discurso personal, a leer y entender la ciudad a través de la presencia, el reflejo y la sombra de los árboles.

Un árbol es un elemento que no solo da expresividad paisajística y presencia natural a un lugar, también y sobre todo lo construye. Los árboles en su crecimiento temporal, en sus procesos vitales, van cuidadosamente adaptándose al entorno y elaborando un hábitat propio, a la vez que van dando sentido y significado al espacio colonizado. Un árbol siempre establece un diálogo con el espacio, construyendo lentamente una narración entre la tierra y el aire.

El árbol colabora en el diálogo entre la arquitectura y la naturaleza. Este diálogo no solo funciona por intensos contrastes entre el artificio y lo natural, también se establece progresivamente una asociación a partir del contagio de los procesos temporales, del aliento vital, de las múltiples interferencias formales



Sombra de árboles, Madrid

y espaciales, del contraste de las geometrías, de las sombras y las luces, de la vibración y el movimiento. La relación puede llegar a ser muy solidaria e indisoluble, puede llegar a articularse en una única idea, en un espacio poético ensamblado y fundido.

Dar forma a la ciudad a partir de elementos naturales es una de las mayores satisfacciones que da la construcción de cualquier paisaje. Son muchos los árboles que progresivamente hemos contribuido a plantar y hemos asistido desde su inicio a su evolución y desarrollo. Los árboles nos ayudan a construir un espacio de continuidad y fluidez, y a producir lecturas coherentes de los espacios urbanos.

Los jardines son una auténtica expresión de arte, lugares de contemplación pura y de clara manifestación cultural. Como señaló Nicolás Rubió Tudurí, el arte del jardín produce obras propias cuyas emociones le son peculiares. En Canarias no hemos tenido históricamente un constructo cultural propio de la estética de los jardines, pero por aquí han recalado muchas culturas que nos han ido dejando sedimento y formas de hacer, como la amplia tradición española de plazas, alamedas, espacios representativos y recoletos jardines, algunos de ellos en el interior de la arquitectura provista de patios. Otras culturas de gran presencia, como la de las antiguas colonias inglesas, dejaron un legado en la construcción de jardines y en la incorporación de vegetación en la ciudad en espacios domésticos y urbanos. También es interesante la aportación inglesa en el desarrollo de estrategias de apertura y de mejora de las carreteras insulares de gran valor panorámico, con el diseño y plantación de sus rutas serpenteantes en forma de paseos arbolados



Parque de San Telmo (1987), Las Palmas de Gran Canaria

que secuencian y bordean con su presencia algunas de las subidas a las cumbres, una interesante contribución cultural dirigida al disfrute de un viaje en rutas pensadas como auténticos miradores del paisaje, hoy paulatinamente minusvaloradas y transformadas.

Las islas también han sido un lugar de arribada de arbolado de América y de otras partes del mundo. Muchos de estos árboles son testimonios vivos de este trasiego histórico entre continentes, siguiendo itinerarios de jardines de aclimatación de plantas exóticas. Esta estrategia provocó una difusión intensa de las plantas por esos corredores, sobre todo de árboles. En el recorrido por algunas ciudades españolas, como Cádiz, Málaga o Valencia, se puede observar esta corriente verde que nos une a muchos territorios a partir del trasiego de la vegetación, hay por aquí un verdadero trayecto y continuidad a desvelar.

Por otra parte, el archipiélago canario es de una gran diversidad ecológica tanto por la riqueza y variedad de su flora como por la diversidad de especies de fauna, ambas de gran singularidad y evolución. Por las islas han recalado numerosos viajeros naturalistas y exploradores, como Webb y Berthelot o el barón de Humboldt, que describía la naturaleza de las islas como un estado intermedio en el camino de la evolución.

Esta enorme diversidad biológica se corresponde con una gran diversidad y riqueza de paisajes naturales de gran contundencia geomorfológica, paisajes de carácter excepcional, símbolos de cada una de las islas y verdaderos iconos del paisaje; un legado a preservar. La presión antrópica, a la que se han visto sometidas muchas de las islas por el desarrollo creciente de la presión urbana, ha supuesto una transformación de algunos de estos valores, especialmente en la lectura coherente de las continuidades del paisaje y en la fragmentación de los hábitats.

La construcción de una cultura canaria relacionada con la construcción de paisajes propios ha estado también vinculada a los trabajos tradicionales de la producción agrícola, que en su experiencia de años

ha generado muchos de los paisajes más característicos de las islas debido a sus peculiares técnicas de cultivo, a su particular adaptación al clima y a la orografía y, en general, a la transmisión cultural de una forma inteligente de hacer y de unas prácticas históricas. La construcción de los paisajes agrícolas exponen una forma cultural de relación con el medio que compensa con su riqueza el déficit de la cultura de jardines. Muchos de estos paisajes están hoy en día amenazados por la intensa caída de la producción y la construcción urbana del territorio.

Las ciudades canarias tradicionalmente han tenido un bajo estándar de superficies de espacios libres, parques y plazas en su interior, y una baja densidad de arbolado en los espacios públicos. Estos han sido, en ocasiones, ignorados como lugares necesarios para una buena inserción medioambiental de la urbe o como espacios que posibiliten un aumento del grado de aireación de la ciudad compacta y el soporte necesario de la sociabilidad urbana y de la construcción de paisajes en continuidad.

La preocupación por el medioambiente y el paisaje ha pasado a ocupar en el campo de las disciplinas de la arquitectura y el urbanismo un lugar destacado. La disciplina del paisaje aplicada al urbanismo se convierte en una herramienta base que bien empleada colabora eficazmente en la intervención en el territorio y en la construcción de las continuidades del paisaje. Este acercamiento disciplinar nos permite adquirir experiencia y conocimiento del paisaje en las islas Canarias, uno de los mayores recursos del Archipiélago y, al cabo de los años, los canarios hemos ido tomando conciencia de su enorme fragilidad y de su necesaria defensa y conservación.

Como bien supo entender César Manrique, especialmente en su trabajo en la isla de Lanzarote, todo paisaje es resultado inevitable del compromiso de la sociedad y de su manera de relacionarse con el territorio, es siempre una interpretación cultural que proporciona identidad. Sus fundamentos se enraízan en una amplia tradición, en una manera de entender

el espacio, en la lectura del territorio y en la acumulación de sedimentos. El paisaje da forma, pero también conforma modos de vida, el paisaje es un producto temporal de cada momento de la cultura, pero simultáneamente la modela. Como expresa Paul Ricœur, construimos identidad a partir de un proceso de ida y vuelta entre los sedimentos de un pasado histórico y las hipótesis de un mañana. Un entrecruzamiento entre el pasado y el futuro que implican tanto a la temporalidad como a la experiencia. También la arquitecta y paisajista Rosa Barba decía que cada paisaje trae impresa la huella del que lo ha precedido y deja para el futuro las señales de las culturas que lo han atravesado.

Trabajar el paisaje, en un contexto urbano, va siempre unido a la labor de producción de identidad cultural. Son muchas las dificultades de este tipo de trabajo y es mucha la tarea que queda por hacer. La plantación de árboles y otras especies vegetales contribuye a crear y construir continuidades, pero también es posible recurrir al poder analógico y simbólico de la forma en aproximaciones desde el arte o el diseño utilizados como herramientas capaces de integrar algunas imágenes y también de producir pensamiento

y reflexión. El arte es un instrumento útil para poner en orden paisajes fragmentados, lugares normalmente despreciados como restos no funcionales e inservibles, o de tratar la recuperación de zonas impactadas en donde la naturaleza aparece como objeto y contexto simultáneamente, lugar en donde se diluye la distancia contemplativa en un fuerte compromiso subjetivo.

El espacio libre en la ciudad se comporta como el silencio en la música, es el fondo o el soporte necesario sobre el que construir los ritmos o las vibraciones materiales en la secuencia de acontecimientos que organizan la realidad urbana construida. La estructura de espacios libres, la confección de redes verdes, especialmente en los espacios urbanizados y en las periferias urbanas, demanda un punto de vista inverso sobre lo construido que contemple el valor de la conectividad medioambiental, de la geografía, de la potencialidad del espacio natural y libre como base para establecer relaciones estructurales, que funcionen de forma solidaria y en continuidad, que modifiquen la estricta segregación entre el medio antrópico y el medio natural para lograr una estructura paisajística diversificada, ecológica y biodiversa.



Parque de la cabecera del Barranco de La Ballena (2009),
Las Palmas de Gran Canaria

El objetivo de estas continuidades es la de producir un proceso dirigido a la confección de una matriz genérica de los paisajes, pero también de la diversidad que englobe desde grandes espacios estructurantes en entornos naturales a pequeños filamentos en los entornos periurbanos y urbanos que conformen una auténtica malla de porosidad y de coherencia entre espacios. El paisaje fronterizo de esta forma se activa como objeto no subordinado del territorio e integra en su interior una componente de fuerte contenido procesual. En la actualidad, el protagonismo del paisaje es una realidad que va mucho más allá de un simple discurso de fondo y forma. El cometido del paisaje no es solo producir una experiencia estética, porque no es una capa pasiva o una imagen estática de equilibrio entre la naturaleza y la cultura. Plantear un proyecto de paisaje, desde el exclusivo control de la forma, se muestra muy limitado y débil si no resuelve simultáneamente aspectos ligados a la cultura, a la ecología, a los ciclos naturales, al tiempo y al espacio. Lo multidisciplinar, como dice Assagard, lo poliniza todo.

Las islas, por definición, son territorios claramente delimitados y, desde esta perspectiva de marco estricto, son casi una categoría en donde se mezclan múltiples realidades sometidas con una gran intensidad a modelos económicos o sociales determinantes. Frente a esta representación de límite colisionan los múltiples procesos de urbanización que, en general, se han caracterizado por un fortalecimiento de las relaciones entre intervenciones urbanas de distinto signo y por un debilitamiento en paralelo y acelerado de la vinculación de estas intervenciones a los valores del territorio. Esta debilidad en la relación entre intervención y geografía ocasiona con frecuencia un claro deterioro de los paisajes con la altísima codificación antrópica, especialmente evidentes en los paisajes de laderas o de litorales produciendo una nueva capa absolutamente mineral. El paisaje en las islas, en mayor grado que en otros contextos continentales, es objeto de consumo y un claro objetivo turístico, cuya degradación ocasiona una consecuente devaluación de este

recurso económico, además de la consecuente pérdida de identidad cultural.

El paisaje es un estímulo, una presencia cultural, pero también un dolor o una desazón. No estamos, como dice Gilles Clément, sobre una roca mirando el mundo, muy al contrario, estamos inmersos y somos parte, como también afirma Clément, de un jardín planetario. Habitamos en la nueva era del “antropoceno”, término propuesto por algunos científicos para expresar el impacto derivado de las actividades humanas. Es necesaria para nuestra supervivencia la toma de conciencia de que vivimos en un espacio finito en donde es imposible un desarrollo ilimitado.

Vivir en las islas me ha servido para medir el mundo. Las islas son pequeños cosmos en donde se evidencian muchos de los conflictos contemporáneos en relación con el medio ambiente, la ecología y el paisaje; en las islas debemos ser muy conscientes de vivir en un espacio finito. La escala de cada isla es un mundo en sí mismo. Investigar en un marco insular con el paisaje, con la incertidumbre de las fuerzas que lo conforman, con la diversidad y la reconexión medioambiental, con la temporalidad, con la densidad, sirve de contexto ejemplar para entender y afirmar la pertenencia del archipiélago al mundo y no tanto su alejamiento. El vivir aquí me ha ayudado a entender esta experiencia analógica de lo global de un mundo completo, en lo complejo de un mundo local. Esta ha sido una experiencia que me ha conducido a interrogarme sobre la noción de compromiso, para explicitar una posición, para hablar de actitudes y no solo de aptitudes. Atravesar el marco geométrico de la arquitectura al paisaje, como en el cuento de Alicia, me ha llevado a descubrir la dimensión biológica del mundo y me he sentido fascinada. Este descubrimiento me ha ayudado a pasar de la distancia contemplativa o escenográfica del paisaje a su inmersión vital, a su comprensión ecológica, a comprender la existencia de los verdaderos límites, de los recursos finitos e interdependientes.

Finalmente, este recorrido por el paisaje me trasladó desde mi interés por los árboles hasta mi interés



Jardín de la ladera de La Minilla (2002),
Las Palmas de Gran Canaria

por la ecología. A lo largo de los años he ido progresivamente transitando desde la cualidad de los espacios verdes hasta pensar en continuidades ambientales, en corredores, en caminos, en las redes que se tejen para poner en valor muchas de las cualidades paisajísticas y ambientales del entorno. Quisiera en el punto siguiente poner el énfasis en algunas de estas redes, en especial en las dedicadas al papel de los caminos y paseos urbanos como elementos potentes de interpretación de la ciudad a partir de sus itinerarios, a partir de sus continuidades ambientales, a partir del sentido de la geografía y también a partir del deseo de sus usuarios.

DESDE EL PAISAJE AL PASEANTE: EL CAMINO

Disfruto con los caminos y los paseos porque contienen en su seno una narración del paisaje. Especialmente me interesan los caminos y paseos cuando privilegian la noción de itinerario y convierten el paisaje percibido en una estructura narrativa, en ellos se siente el discurrir del tiempo. Construir un paseo es interrogar un lugar, trabajar la porosidad y las continuidades ambientales, comprender las aperturas con el entorno, producir relaciones nuevas, integrar distintas escalas, abarcar distintas dimensiones.

Un camino se encuentra siempre en un entredós, en una transición entre dos puntos, entre una banda y

otra. La construcción de un camino, paradójicamente, es semejante a la construcción de un límite, un lugar tercero que aspira a integrar distintas situaciones inconexas. Diseñar un camino es trazar un proyecto conducente a la relación de partes de ciudad anteriormente ajenas, abre una posibilidad de conectar la ciudad. En especial interesa su capacidad de relación, de apertura de unos lugares con otros, de producir una porosidad lineal y transversal en medio del espacio mineral de la ciudad en donde tenga cabida la naturaleza, el arbolado, la conexión ambiental. Todo camino tiene, además, una densidad, un espesor, se debe abrir a la profundidad de la ciudad, a sus tejidos urbanos, a sus parques y a sus panoramas. Todos estos elementos producen la percepción de la continuidad de la ciudad, contribuyen con gran fuerza a la construcción de la misma.



Playa de Las Canteras,
Las Palmas de Gran Canaria

El movimiento de caminar o pasear, según Alain Berthoz, pertenece a una forma de inteligencia, la del sentido del movimiento, en donde el espacio adquiere significado a partir de la motricidad, acción que nos da la posibilidad de interpretar el mundo que nos rodea como una verdadera experiencia fenomenológica. Los paseos urbanos al ritmo de cualquier paseante preparan el cuerpo para la acción, para las sensaciones, preparan para interactuar, pero también preparan para el disfrute de una experiencia perceptiva. Un paseo es a la vez una manifestación de la corporeidad y una forma particular de contemplación e interacción; el paseo es una ocasión para el movimiento, en el espacio y el tiempo, explicitado en decisiones de acción personal, pero también decidido por los estímulos externos de su diseño. El paseo es un proyecto relacional entre la oferta de su diseño y la reacción significativa del desplazamiento personal.

En línea con lo anterior y como argumenta Francesco Careri, el término recorrido se refiere al mismo tiempo a la acción de atravesar y a la construcción del relato del espacio atravesado. Hoy en día pasear, por ejemplo en Nueva York por el High Line, hace muy comprensible estas dos formas que adquiere la línea de un paseo. La estructura se abre a la completa transversalidad del paisaje de la ciudad e incluye más que nunca nuevas lecturas que incorporan el ambiente urbano, los procesos naturales, el tiempo, el acontecimiento y la sociabilidad.

El hecho de pasear es una acción que aporta significado, como la que produce la lectura del complejo espacio urbano. Un camino propone un diálogo abierto a una sucesión de interpretaciones, se convierte de esta forma en una experiencia de percepción dinámica. Un paseo produce una percepción coherente, incluso si este se produce sobre los lugares más caóticos de la ciudad, el propio desplazamiento espacial organiza e interpreta el mundo percibido. La posibilidad de organizar un desplazamiento es una herramienta poderosa para producir descubrimiento y dar sentido a los espacios urbanos. Una encrucijada siempre obliga a decidir un trayecto, pasear es decidir, pero también es



Jardines del Campus Universitario de Tafira (ULPGC),
Las Palmas de Gran Canaria

interrogar el lugar e interpretar sus formas de habitar, a la vez que pasear es también tejer relaciones de los procesos urbanos en los procesos naturales. La práctica de andar es una herramienta de interpretación que utilizaban los surrealistas o los dadaístas para construir rutas en los lugares más banales de la ciudad o del campo. A partir de estos recorridos, construyeron las teorías de la deriva utilizando el recorrido como objeto en sí mismo y también como experiencia en la construcción de sentido en los lugares abandonados.

Los trazados, las redes y mallas, y especialmente los paseos de la ciudad son parte del tejido conectivo del paisaje, construyen un relato global, dosifican los tiempos, organizan sus pausas y experiencias, condensan su energía, expresan su variedad y mantienen el carácter orgánico de la ciudad. A partir de los paseos siempre me pregunto en las ciudades que visito si tienen un buen relato, si mantienen estructuras perceptivas de calidad estética en diálogo con el medio urbano, si aprovechan sus continuidades ambientales, sus posibilidades geográficas, sus complicidades, sus ventajas y oportunidades. Un buen relato de paseos y caminos produce una lectura cualitativa de la ciudad. Los caminos y paseos son espacios que condensan el tiempo libre y generan experiencias, son herramientas para la producción de un ambiente que incorpora también el hedonismo y la sensualidad.

En las islas, a veces, habitamos un paisaje urbano inconcluso, construido en crisis sucesivas, dejando muchos espacios olvidados y otras veces colonizados impunemente. A lo largo de los años, como teóricos y profesionales, nos ha interesado trabajar en la búsqueda de continuidades de los paisajes marginales a partir de los vacíos e intersticios localizados sobre algunos lugares degradados que, normalmente, no son los lugares más significativos ni los más emblemáticos, sino los lugares por donde discurren los paisajes cotidianos con suelos desprovistos de vegetación, vacíos, sin funcionalidad clara y muchas veces reflejo de la vida precaria de los habitantes. Son lugares



Alameda del Jardín Canario (2001),
Las Palmas de Gran Canaria

potencialmente llenos de fuerza pero también muy frágiles. Dar visibilidad a estos sitios, desvelar la belleza que contienen, mejorar sus cualidades ambientales, sus continuidades y conexiones no previstas, es una manera de comenzar a valorarlos y a inducir un cambio en la estética del lugar y en la ética de su uso. Manuel Ribas Piera, hablando de la disciplina del paisaje, apuntaba que el valor de la estética del paisaje es cada vez más sinónimo de la ética medioambiental, porque detrás de una apariencia siempre está el discurrir de la vida cotidiana.

Los lugares cotidianos sirven para hacer diagnósticos sobre la calidad de las ciudades. Sería muy

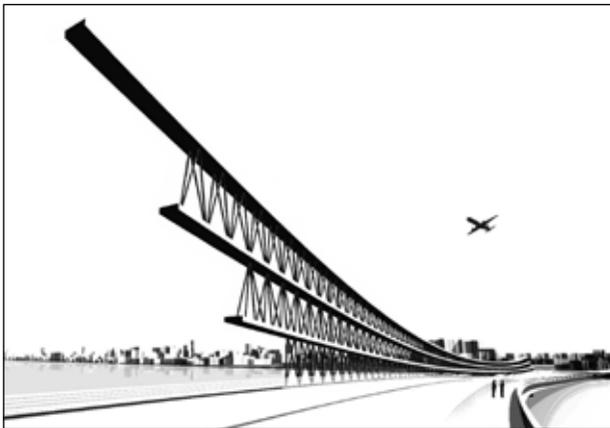
interesante en nuestras urbes inventariar este gran patrimonio potencial a partir de su facultad de dar sentido y convertirse en lugares de producción de identidad cultural, y de su capacidad de mutación en lugares de creación de continuidades ambientales e integración social.

Los caminos cotidianos también se mueven por las grandes y pequeñas infraestructuras de circulación. Las carreteras y autopistas constituyen hoy en día los grandes miradores del territorio; esta es una realidad de especial incidencia en las islas de gran desarrollo. Las carreteras no solo deben llevar a los lugares, sino que son lugares por sí mismos, tal y como lo entendían los ingleses. Es difícil pensar en la lectura del territorio y sus distintas percepciones sin tener en cuenta la movilidad, la velocidad y el tiempo. La construcción de estas infraestructuras son una oportunidad para la construcción coherente del paisaje, como diría Olmsted, para orquestar el movimiento.

A veces no se ha tenido en cuenta en la construcción de estas infraestructuras su capacidad de convertirse en elementos que estructuran el paisaje y su potencialidad de producir algún tipo de orden en sus distintas secuencias. Es muy llamativo en algunos tramos de las autopistas canarias observar la inmensa dejadez de su entorno inmediato, con una asombrosa codificación a través de carteles de publicidad, una algarabía de llamadas y estímulos sin control, el abandono del espacio atravesado o el descuido en las instalaciones aledañas, indicadores claros de la desidia por parte de todos hacia la construcción de un paisaje de calidad. En resumen, un completo olvido de su potencial de llegar a ser auténticos miradores del paisaje. Cuando descuidamos el paisaje como representación de una cultura y lo sustituimos por mensajes sin sentido, estamos comprometiendo a través de estos caminos la educación y la propia cultura, y no solo el paisaje.

Otras estructuras semejantes y de gran poder metafórico por su cometido en la cohesión de la estructura

territorial son los puentes. Leí una vez una carta de Enrique Sventhenius, el científico naturalista fundador del jardín canario Viera y Clavijo, en donde argumentaba, con el propósito de dedicar un puente en ese jardín, que hacer un puente es una de las actividades más interesantes que uno puede desarrollar en la vida. Hay quien dice que también lo es escribir un libro, tener un hijo o plantar un árbol, pues a mí me gustaría añadir o incorporar a estas listas la de hacer un puente. Y esto no lo digo solo en sentido físico, que no todos tenemos la oportunidad, sino sobre todo en sentido metafórico, es decir, establecer relaciones innovadoras, unir lo desunido, conectar, abrir caminos



Puente sobre el canal OTA-GAWA (2009),
Hiroshima (Japón)

nuevos para ser recorridos. Esta es una de las claves de la invención y de la creatividad.

Hoy en día el espacio público no se consume pasivamente, los usuarios reivindican su papel en la programación de los mismos. En muchas ciudades se celebran los paseos de Jane, dedicados a la teórica del urbanismo Jane Jacobs, quien introdujo ideas innovadoras sobre el funcionamiento de las ciudades, entendiéndolas como ecosistemas que tienen su propia lógica y dinámica, y que pueden cambiar con el tiempo. Alentó a los ciudadanos a pasear e interpre-

tar creativamente la ciudad, a no ser consumidores pasivos, a construir experiencias propias, a pensar la trama de la ciudad no solo como un tejido socioeconómico, sino también como un tejido de imaginarios personales.

Poco a poco se ha ido produciendo un cambio cada vez mayor hacia el valor de los usuarios y hacia la posibilidad de acción de los colectivos y de los procesos participativos. En el discurso entre el espacio público y el privado irrumpe con fuerza la defensa de lo colectivo y lo cotidiano, la voz de los habitantes sobre su hábitat que busca transmitir ilusión e implicar a los ciudadanos en la mejora del espacio público. Estas acciones realizan lecturas e interpretaciones innovadoras sobre la ciudad e incluyen indirectamente también lo imprevisto. Es difícil de entender hoy en día toda una teoría urbana en donde se eluda en el diseño y conformación de la ciudad la influencia de los imaginarios urbanos. Los imaginarios van unidos a la experiencia social, este concepto engloba a la gente, a su actividad y a su manera de relacionarse. Un paseo urbano es un lugar que fomenta el compromiso de las comunidades urbanas, es un lugar que implica creativamente a la sociedad.



Jardines del Campus Universitario de Tafira (ULPGC)
(1993), Las Palmas de Gran Canaria

Los paseos, los caminos, los proyectos en línea, los trazados, las tramas se pueden entender como una analogía de los mundos virtuales. Son redes dedicadas al encuentro, al intercambio, a la representación. Son lugares que permiten deambular de una parte a otra de la ciudad, producir un efecto “zapping” sobre sus imágenes y sus paisajes. La red de paseos permite la difusión de usos híbridos y simultáneos; los paseos son lugares centrípetos porque tienden a concentrar sobre ellos el intercambio de experiencias, pero también son lugares centrífugos porque invitan a difundir al individuo en el medio urbano y natural. Actualmente interesa en especial el desarrollo del verbo *compartir* trasladado al espacio público. Las redes sociales se fundamentan sobre el principio básico de compartir: experiencias, imágenes, ideas, acuerdos, momentos, identidades.

Este fenómeno se traslada por analogía con facilidad al espacio libre ahora convertido rápidamente en espacio compartido. Las redes, como dice Antoine Picon, han evolucionado desde lo circulatorio hasta incorporar en ellas la noción de acontecimiento. Actualmente interesa tanto el objeto que propicia un acontecimiento como el proceso al que da lugar. En la trama narrativa de la ciudad, los ciudadanos entrelazan su propia identidad pasada y sus anhelos de futuro. En esta trama están implicados el tiempo y el espacio, pero también la experiencia personal y la colectiva. El camino se convierte finalmente en un productor de acontecimientos.

Ahora que el *big data* lo inunda todo, un buen estándar de calidad de una ciudad estaría en medir los kilómetros de paseos, plazas, parques, jardines, peatonalizaciones, etc., que contienen. Creo que conocer este dato da un parámetro de la felicidad que ha aportado la ciudad a mucha gente que camina, marcha, corre, recorre, deambula, transita, patea, se desliza o entrena. Probablemente, sea este un indicador clave del grado de confort y de integración del paisaje de los ciudadanos.

Quisiera terminar diciendo que abrir un camino es como desplegar una caligrafía, una escritura sobre el



Paseo Marítimo de Agadir, Marruecos

lugar que propone un texto abierto, un nuevo relato entre la ciudad, la arquitectura, el territorio y sus habitantes. Esta escritura es solo un relato inicial que con el tiempo y el uso dará lugar a tantas interpretaciones como paseantes. No hay nada más estimulante que hacer proyectos para ser recorridos y observar cómo la gente se apropia de ellos, comenzando a redibujar con sus pasos y su curiosidad el recorrido propuesto. En ese momento comienza una auténtica interpretación y recreación del paisaje, un nuevo itinerario que evoluciona y se abre hacia direcciones imprevistas, porque trabajar el paisaje es siempre una experiencia inacabada, son los demás los que le dan sentido.

Hemos hecho unos cuantos caminos y paseos, algunos kilómetros a lo largo de nuestra vida profesional. Esta es la parte de nuestro oficio que probablemente más satisfacciones nos ha dado. Ha sido como trabajar a un mismo tiempo lo tangible y lo intangible. En lo tangible se encuentra la arquitectura, los espacios libres, los jardines, la vegetación, los árboles; en lo intangible están los deseos, los imaginarios, los usos, las costumbres y los sueños de sus habitantes.

En la naturaleza y sus caminos he encontrado mi mundo, las razones que me estimulan a proyectar y a enseñar. Al final de este camino por el paisaje, he

llegado al ambiente, al amor a los árboles, a la ecología, pero también al arte, a la gente, al usuario, a los imaginarios locales que cada vez le afectan y con mayor fuerza los imaginarios globales. Entiendo el paisaje como el camino que nos transporta desde la estrategia al proyecto, pero también desde lo objetivo a lo afectivo.

Todo camino en su inicio es siempre una incógnita, es un recorrido desconocido y extraño, pero que produce una expectativa, una atracción intensa, un deseo contenido de experimentar el placer y la emoción de pasarlo, que solo adquiere sentido cuando finalmente es recorrido por la gente una y otra vez, una y otra vez.

Excelentísima señora Presidenta, es para mí un gran honor ingresar como académica de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Sinceramente, a todos los insignes miembros de esta Academia les agradezco su invitación a pertenecer a ella y, en especial, al académico, arquitecto y catedrático Félix Juan Bordes Caballero que haya aceptado a hacer la *laudatio* para este ingreso, pues es un honor estar representada por

alguien que ha sido para mí una referencia en este camino de la disciplina del paisaje.

Quisiera dedicar un agradecimiento muy especial al arquitecto y profesor Vicente Mirallave Izquierdo, mi compañero y colega, a quien respeto y admiro. Sin él no concibo esta trayectoria de amor por nuestra profesión. Este reconocimiento de hoy lo entiendo y lo siento como un reconocimiento compartido de un ya largo camino en común de más de tres décadas, trayecto que hemos recorrido y disfrutado juntos.

Quisiera también agradecer a todos los que nos han acompañado —en arquitectura nunca se recorre este camino en solitario—, son muchos los que han colaborado con nosotros, muchos los que están también representados en este trabajo, particularmente quisiera nombrar a Ángel Casas y a Jin Taira. Ser uno es siempre llegar a ser muchos, sin todos ellos sería imposible haber llegado hasta aquí. Por último, agradecer también a mis hijas, a mi familia, a todos mis amigos por sus muestras de cariño y amistad, agradecimiento que hago extensivo a todos por su presencia de hoy en este acto. Muchas gracias.

UNA OBSESIÓN SENSIBLE: LOS PAISAJES INSULARES (LAUDATIO DE DOÑA FLORA PESCADOR MONAGAS)

FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO

En el final de la película de Ridley Scott, inspirada en la novela de ciencia-ficción de Philip K. Dick *Blade Runner*, el detective cazarrecompensas Dick Déckard, personificado en Harrison Ford, colgaba suspendido dolorosamente de una mano en la cornisa de la azotea de un edificio antiguo, mirando el salto de aquel albino y atlético replicante que lo perseguía por las azoteas en medio de un fuerte aguacero... Muy abajo se apreciaba en las calles el ambiente cargado por el smog y la polución, y se sentía el latido de una heterogénea multitud asfixiada, sumergida en un ambiente urbano denso y complejo que reflejaba un intenso deterioro humano y social.

Un momento antes de que acabara su efímera vida de cuatro años, el humanoide, interpretado por el actor Rutger Hauer, después de izar y salvar al detective, le dice a este: “¿Qué sabes tú de la vida del universo?, ¿qué me vas a decir a mí que he visto más allá de Andrómeda cosas maravillosas y paisajes inconcebibles en la galaxia que ni siquiera puedes imaginar?”. En medio de aquella atmósfera urbana oscura, tenebrosa y saturada de finales del siglo XXI, donde coexistía sin concierto ni intención lo nuevo con lo viejo, marcada por el desorden y el desquiciamiento a que había llegado la humanidad, el director

Ridley Scott, pone en boca del robot la importancia y la diversidad de los paisajes, entendiéndolos como uno de los principales conceptos y valores de la existencia, siendo la percepción de los paisajes intactos un privilegio raras veces experimentado por la especie humana.

Ese ambiente desquiciante e incontrolable dentro del medio urbano nos lo hace ver también Danny Boyle en el filme *Slumdog Millionaire*, mostrando hasta el último grado de la degradación higiénica y ambiental la periferia de Bombay, con aquel cúmulo de habitáculos variopintos de lata y paneles de desecho que se extendían sin fin en un laberinto infernal, donde los niños se movían y jugaban entre excrementos y montañas de basura. Ese escenario apabullante se repite también en el apiñamiento de las favelas de Río de Janeiro o en las afueras marginales de Ciudad del Cabo, y valen como ejemplos extremos de hasta dónde se puede llegar con la degradación ambiental.

Sirva esta reflexión como preámbulo de la presentación a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de la arquitecta y urbanista Flora Pescador Monagas, profesora titular en la Escuela Superior de Arquitectura de Las Palmas en el

Departamento Ciudad y Territorio, dedicada especialmente a transmitir sus conocimientos sobre la arquitectura del paisaje de las islas, que sintetizan una amplia y variada muestra de lo que ocurre en otras escenografías de este planeta.

La razón objetiva para dar la bienvenida a la profesora Flora Pescador a esta Real Academia está vinculada al interés general que su aportación dentro de la misma tendrá para el archipiélago canario, al ilustrar con su visión crítica la manera de evitar el deterioro galopante del ambiente de nuestros territorios insulares, a la que contribuye con su mirada atenta y su beneficiosa obsesión sensible por el paisaje.

En las décadas de los años setenta y ochenta del siglo pasado, la Escuela de Arquitectura de Las Palmas se encontraba enfrascada solo en los problemas derivados de la intervención en la ciudad, la relación con su arquitectura y la estructura espacial constituida por los principales hechos urbanos, y muy especialmente centrada esta reflexión en las ciudades italianas, polacas, y en Barcelona, como ejemplo de ciudades homogéneas.

Pero también casi simultáneamente un grupo de profesores de proyectos y la profesora Flora Pescador empezaron a reflexionar sobre las características singulares de la orografía insular y sus asentamientos heterogéneos y dispersos. Se inició entonces una reflexión importante sobre la incidencia de la arquitectura en el medio natural y las características del territorio insular plegado, como soporte de esa sustancia arquitectónica. La profesora Flora Pescador pertenece a la primera generación de arquitectos paisajistas españoles junto con Ribas Piera, Elías Torres, Rosa Barba y Beth Figueres, realizando allá por el año 80 dos másteres intensivos de carácter multidisciplinar relacionados con la arquitectura del paisaje, luego reconvertidos en cursos de posgrado y másteres de planificación urbana y de paisaje.

A partir de esas fechas, la asignatura de Jardinería y Paisaje que impartía Flora en su departamento sufrió una importante y positiva transformación adap-

tándose no a las periferias de las ciudades catalanas o a las regiones denominadas como “no ciudad”, sino preocupándose cada vez más por lo que sucedía entre el paisaje y la arquitectura dentro de los medios insulares.

En su asignatura no solo impartía Flora la historia de la jardinería, mostrando el arte de la “topiaria” y el recorte figurativo de lo vegetal que generaba el arquitecto André Le Nôtre en los inmensos jardines de Versalles o las repercusiones de la gran pieza verde natural instalada en la trama urbana de Nueva York, el Central Park, diseñada por Frederic Law Olmsted, o la importancia que tuvieron para los arquitectos los diseños de los espacios verdes caraqueños de Roberto Burle Marx, o las repercusiones en México del paisajista Mario Schjetnan; sino que involucró también cada vez más a sus alumnos en las intervenciones conceptuales en el paisaje producidas a lo largo del planeta por los arquitectos y artistas contemporáneos comprometidos con el Land Art como Richard Long, Robert Smithson, James Turrell y muchos otros.

La labor de Flora Pescador se centró en el paisaje como escenografía, implicando a los alumnos con el medio insular, concibiendo el paisaje como objeto de proyecto, y consideró muy importante la creación de un corpus disciplinar propio, entendiendo mejor la manera en que aparecen dispersos los distintos asentamientos urbanos dentro de los territorios insulares, y las características de ese paisaje cada vez más antropizado.

Anatxu Zabalbeascoa, periodista especializada en arquitectura que escribe con regularidad en el periódico *El País*, pone su atención sobre la posibilidad de intervención de los arquitectos dentro de los medios degradados de los asentamientos depauperados, introduciendo pequeñas piezas de equipamiento nuevas entre lo autoconstruido, intervenciones sencillas capaces de dilatar e irradiar una influencia positiva en medios urbanos fatigados y sobresaturados. Por eso, creo que la labor de la paisajista Flora Pescador ha sido importante para la sociedad canaria, imprimien-

do a los estudiantes, ahora arquitectos infiltrados en la Administración, una gran preocupación por nuestro medio existencial.

Su mérito ha sido estructurar el pensamiento en el rearme disciplinar y construir un cúmulo de conocimientos para impregnar a los nuevos arquitectos de un respeto profundo por nuestro paisaje cambiante, enseñando a leer correctamente las claves genéticas constitutivas de la realidad construida y natural, analizando de forma crítica la estructura del ambiente.

Flora Pescador ha contribuido positivamente en la formación de los futuros arquitectos desde su experiencia docente, imprimiendo en los estudiantes un determinado y especial “despertar”, para saber ver y apreciar lo que nos rodea desde una visión borrosa atenta para

captar la imagen ambiental global, dándoles instrumentos válidos para apresar la imagen significativa del lugar y apreciar en el paisaje las repercusiones de los elementos existenciales, lo vertical y lo horizontal, lo seco y lo frondoso, lo bajo con lo alto, lo grande y lo pequeño, la visión del horizonte y, considerando nuestro paisaje arrugado como costra donde todo se acopla, percibiendo nuestro acontecer diario en el espesor de la superficie donde nos movemos.

Ahora los estudiantes ven de otra manera la importancia de lo verde atrapado por lo urbano, en el sentido que nos expusieron Walter Benjamin y Julio Verne, al describir la trascendencia no ya de la relación entre Arquitectura y Ciudad, sino la relación de la Arquitectura con la Naturaleza.



Escalinata, cabecera del Barranco de La Ballena,
Las Palmas de Gran Canaria

En Caracas, la presencia naranja del majestuoso árbol tropical “bucaré” o la frondosidad dorada del “araguaney” anuncian los colores del trópico, lo verde atrapado entre lo urbano, como una señal premonitoria de la conciencia de lo salvaje, del territorio de más allá, desde dentro mismo del interior profundo de la selva venezolana. Así entienden ahora los estudiantes a través de su profesora cómo el drago, el acebuche, el lentisco, el henequén o la palmera se convierten en nuestro territorio insular en instrumentos de proyecto, especies vegetales características de nuestro entorno insular que, atrapadas en lo urbano, anuncian las características de nuestro paisaje natural interior, más libre de las presiones de la arquitectura, donde coexiste de manera más equilibrada lo lleno con lo vacío, lo viejo con lo nuevo, y la apreciación de lo inmutable y lo cambiante, o las variaciones cromáticas estacionales o la repercusión en el paisaje de los fenómenos atmosféricos al expandir o comprimir el aire y la luz, y generar a su vez una imagen complementaria y virtual del paisaje mismo que paulatinamente se transforma.

La labor de la profesora Pescador se esfuerza también en que los futuros arquitectos aprecien las distintas escalas de proyecto, para así poder tomar conciencia de la importancia que para las generaciones futuras tiene la preservación de nuestro singular territorio, analizando críticamente las singularidades del paisaje natural y antropizado que está fuertemente interrelacionado, desde la concentración o la dispersión de la cantidad de arquitectura que coloniza el suelo de nuestras islas.

Por encima de obsesiones disciplinares y académicas involucionistas, está la importancia de la formación de mentes abiertas para enfrentarse con las especificadas del lugar y saber leer las claves genéticas que nos ofrece el sitio, para enfrentarse así cada cual a la creciente complejidad del mundo en que vivimos, de la conciencia del espacio existencial para saber estar de pie en el mundo..., enseñando a captar el espíritu del paisaje y lograr así atrapar al auténtico “fantasma” de la canariedad.

Analizando críticamente el territorio insular, puede observarse dentro del caos otro orden más sensible, no euclidiano ni homogéneo: con el adiestramiento de la mirada, se es capaz de distinguir distintas categorías y valencias dentro de lo “feo”, lo ordenado y lo desordenado. Porque el mundo insular en que vivimos está caracterizado por la estética de lo diverso, por lo híbrido y lo mezclado, por la heterogeneidad que se da en la vida cotidiana... En nuestra realidad construida se alterna lo acabado con lo inacabado, lo posicionado con lo descolocado, lo que genera también valencias expresivas y realistas de la realidad ambiental que nos rodea.

El excesivo orden de lo limpio, lo homogéneo y repetitivo nos lo mostró Peter Weir en su filme *El show de Truman*, donde aquel ambiente superordenado, brillante y donde todo estaba colocado, limpio y resuelto, generaba una sensación asfixiante. Por tanto, en nuestros paisajes insulares, para conseguir un ambiente expresivo, dinámico y vivo, habrá que tolerar cierta dosis de lo inacabado, mezclado y descolocado, en medio de una fuerte estructura profunda de carácter espacial que todo lo reequilibra y ordena.

Por seguir un poco más con el símil cinematográfico, habría que recordar la reciente y premiada película titulada *Un pequeño caos*, dirigido por Alan Rickman, donde André Le Nôtre, personificado en el actor belga Matthias Schoenaerts, debido a las rígidas instrucciones de Luis XIV, era un amante irrenunciable del orden y la simetría, pero por sus dudas a este respecto contrató como paisajista colaboradora a Madame Sabine de Barra (Kate Winslet) para ponerla a cargo del diseño de un inusual salón de baile al aire libre, perdido entre los majestuosos e inmensos jardines de Versalles. La mujer era de la creencia de que “un pequeño caos” en los órdenes ya establecidos, introducidos en el diseño global ordenado de los jardines, era siempre sano y reconfortante, evitando así que todo lo excesivamente simétrico y colocado se pudiera convertir en asfixiante. Así se observan distintos modos de crecimiento y de extensión de la edificación en el paisaje, estableciendo dentro del medio físico crite-

rios de densidad, acumulación o dispersión de manera dosificada.

Me parece muy importante para la Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel, que está formada por importantes y renombrados musicólogos, artistas, críticos, arquitectos y muy considerados historiadores y urbanistas, que a partir de ahora podamos contar con una experta paisajista como Flora Pescador, que pueda aportar su experiencia y su conocimiento, y asesorar y reforzar los informes y dictámenes que emitimos a la sociedad canaria que emanan desde nuestro colectivo; actuaciones de la Academia que ayuden a frenar el deterioro galopante de nuestro territorio desestructurado, la despersonalización progresiva de nuestro medio natural que poco a poco pierde su propia identidad y su imagen significativa.

Porque, además, los méritos de Flora Pescador Monagas no solo se remiten a su actividad académica y a su experiencia en el campo de la investigación, o a la participación en diversos proyectos paisajísticos de gran relevancia, con premios, obra seleccionada y menciones académicas, sino que también ha desarrollado una interesante y rigurosa obra arquitectónica con el grupo MPC Arquitectos (Mirallave, Pescador, Casas y Jin Taira) que queda reflejada en interesantes y muy numerosas publicaciones.

Una de sus aportaciones más importantes para la sociedad canaria ha sido desde mi punto de vista la resolución de los problemas a través de metodologías abiertas y de la transversalidad en el trabajo interdisciplinar, al redactar por encargo del Gobierno Canario las “Directrices de ordenación del Paisaje y la red de Corredores del Archipiélago”. Ha sido esta una importante aportación investigadora que queda registrada en la memoria del documento, donde sus principales objetivos fueron los siguientes: organizar una estructura ambiental en el territorio canario, limitar la fragmentación de los hábitats, proteger los recursos forestales y el paisaje, fomentar el desarrollo de la biodiversidad, aumentar el potencial biológico, evitar la erosión con programas de reforestación de

especies autóctonas, controlar la proliferación de caminos privados y potenciar la creación de itinerarios peatonales públicos.

Entre sus proyectos paisajísticos más destacables está el Parque Urbano en la cabecera del Barranco de la Ballena, que apreciamos cuando transitamos por la autovía, el acondicionamiento de la ladera oeste de la Minilla, destacando también su propuesta del parque de Jinámar, y la solución para la embocadura del túnel de Pico Viento, intervenciones todas ellas realizadas en Gran Canaria.

Son muy apreciables también sus intervenciones con el equipo MPC en Marruecos, en la ciudad de Agadir, donde realizaron el proyecto del Jardín Botánico y la intervención del Paseo Marítimo de esta ciudad, mediante un expresivo diseño que lo relaciona con el mar.

Destaca también su movilidad profesional y docente, presentándose a concursos internacionales tales como la pasarela sobre el río Heiwa en Hiroshima, o el puente en Otagama en la carretera sur de Hiroshima, sobre el canal de control de crecidas.

También ha mantenido estancias y colaboraciones con la Universidad de Cracovia, la IUAV de Venecia, l'École National Supérieur d'Architecture de Lyon, la Universidad de Guadalajara en México, en la Escuela de Arquitectura de Xalapa en la Universidad Veracruzana, con la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Chiba (Japón), también en l'École National Supérieur d'Architecture de Grenoble, mencionando también su estancia en la Universidad de Columbia en New York o en la School of Architecture and Design de la Universidad de Pensilvania (Filadelfia).

La actividad profesional del equipo MPC y el arquitecto Jin Taira ha sido incansable, destacando en premios, obra seleccionada y menciones.

La labor de Flora Pescador no está solamente centrada en la realización de parques, jardines y espacios libres, sino que también ha desarrollado una interesante obra arquitectónica elaborando importantes pro-

yectos como el de la intervención en el solar de la Cícer, combinando en ese vacío de la Playa de las Canteras una pieza arquitectónica con un espacio libre con gimnasio y otras piezas de carácter deportivo.

Muy riguroso y expresivo es también el Centro Cívico de San Bartolomé en la isla de Lanzarote o el edificio Dotacional, el Centro Cívico de la Ballena, el kiosco de la Música, no realizado en el parque San Telmo, o el edificio Atlántida, con 28 viviendas, seleccionado para el Premio Oráa de Arquitectura del año 2000. En su currículum vitae se hace referencia detallada de todas sus obras, por lo que no es necesario pormenorizar ahora.

Queda reflejada así, a través de las obsesiones de la profesora, de sus experiencias, conocimientos

y labor docente, la importancia que para la sociedad canaria tiene el concepto y control de los distintos paisajes insulares.

Es para mí una gran satisfacción poder darle ahora la bienvenida a la amiga, profesora y arquitecta Flora Pescador Monagas, para formar parte de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, sabiendo que la aportación de su experiencia, participación ilusionada y sus amplios conocimientos como paisajista dentro de la Academia redundará en beneficio de todos los que vivimos encima de estos singulares soportes existenciales de naturaleza insular distinta, todo fuertemente unido por vínculos indisolubles de carácter cultural, gráfico, social y paisajístico.

ESCENARIOS, PLANTAS, RECORRIDOS. SOBRE LA VOLUNTAD PAISAJÍSTICA DE FLORA PESCADOR

FEDERICO GARCÍA BARBA

Bajo este sugerente título, la arquitecta Flora Pescador hizo su discurso de ingreso a la Academia Canaria de Bellas Artes en un acto celebrado el pasado mes de junio en las Palmas de Gran Canaria.

Los que allí estábamos pudimos comprobar su vasta erudición y conocimiento sobre la práctica de la jardinería y el diseño del paisaje. Este es un texto a modo de diálogo con lo allí expuesto por ella que surge a colación del propio interés por la historia de las plantas y jardines. Como dice un proverbio chino: “Si quieres ser feliz una hora, bebe un vaso de vino; si quieres ser feliz un día, cástate; pero si quieres ser feliz toda una vida, hazte jardinero”.

Muchas veces, sin saberlo, compartimos inquietudes con algunas personas. Al final, acabamos tropezándonos con ellas en algún recodo de este camino de búsqueda personal que es la vida.

Es lo que me ocurre con Flora Pescador Monagas, quien comparte conmigo intereses por el conocimiento de la jardinería y el paisaje. Y, por ello, también aspiramos a saber sobre la historia de las experiencias pasadas inscritas en jardines y sobre las herramientas para la construcción del paisaje contemporáneo. Ella ha llevado más allá que yo ese esfuerzo desde la docencia que imparte en su asignatura de Arquitectura del Paisaje, formando parte del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio de la Escuela de Arquitectura de las Palmas de Gran Canaria.

Oyéndola expresar sus convicciones sobre estas cuestiones durante el acto en el que formalizó su ingreso como académica de número en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, me han venido a la memoria una serie de recuerdos y emociones personales relacionados con esos antecedentes que constituyen el fundamento de la disciplina del paisajismo. Como su encuentro personal con Penelope Hobhouse, la gran historiadora de los jardines a la que yo solo he tenido oportunidad de leer, cuando hace años encontré su magnífico trabajo titulado *La historia de las plantas y los jardines*.

Mientras la oía a ella –y al gran maestro de arquitectos canarios que es Félix Juan Bordes, que ofició como presentador glosando sus méritos a los académicos allí reunidos–, rememoré también a muchos personajes que han imprimido una huella importante

en la historia de la construcción del paisaje y la jardinería. Como André Le Nôtre, Capability Brown, F. L. Olmsted, Gertrude Jekyll, Roberto Burle Marx y tantos otros que han intervenido sobre el territorio en tiempos ya pasados y también en el presente. Por ejemplo, André Le Nôtre y sus contemporáneos que realizaron una serie de admirables jardines en la región de París hace ya más de tres siglos. Y, entre ellos, especialmente Versalles, donde surge una es-



La maestra de jardineros británicos Gertrude Jekyll, fotografiada en su jardín de Munstead Wood hacia 1920

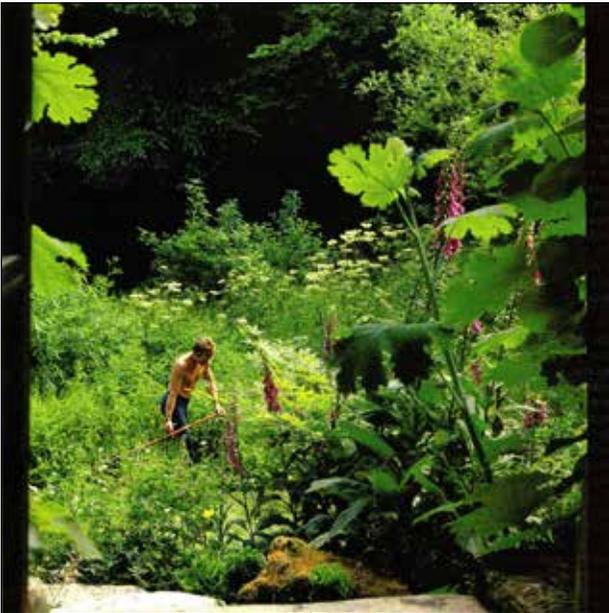
tirpe de artistas volcados en una reconfiguración racional y ordenada del territorio: aquellos franceses que trabajaron para la monarquía absolutista del Rey Sol fueron representantes de una forma de adecuar los elementos naturales a una concepción altamente intelectualizada del paisaje; unos trabajos sujetos a un orden riguroso como una forma de representación estética de la gloria de aquella nación, de la majestad real y del poder unipersonal absoluto. Unos santuarios vegetales a los que trato de acudir cada vez que tengo la oportunidad de visitar la capital de Francia.

O los grandes maestros británicos encabezados por William Kent o Capability Brown que abrieron nuevas sendas en el tratamiento del paisaje reconfigurado por el Hombre a partir de la idea de lograr una nueva armonía que no se diferenciara de lo hecho por la Naturaleza. Y que luego, desde otras ideas formales y coordinadas culturales, abrirían el camino para la exaltación de lo pintoresco como una fuente de deleite estético en la contemplación del espacio territorial.

También está presente en la memoria de algunos el norteamericano Frederick Law Olmsted. Un agricultor de formación que llevó a América esas curiosas ideas relacionadas con la construcción artificial de lo sublime que propugnaba un filósofo naturalista como Edmund Burke. Allí, en ese espacio maravilloso que es el Central Park de Nueva York –utilizado hasta la extenuación como escenario naturalizado en infinidad de películas–, pero también en el increíble Prospect Park de Brooklyn o el llamado Emerald Necklace de Boston, esa representación de la belleza sublime acompaña a los corredores y a los que descansan de una manera indolente sobre sus praderas.

Y qué decir de las mujeres que luego han venido a incorporarse a esta tarea de interactuar artísticamente con el paisaje, añadiendo su especial sensibilidad femenina. Como las británicas Gertrude Jekyll o Vita Sackville-West, que construyeron maravillosos jardines coloristas como complemento a atractivas mansiones situadas en la campiña inglesa. Ellas aportaron ese afable mimo hacia delicadas plantas y la preocupación por las combinaciones de matices de olor y tonalidades que permiten las modernas colecciones de flores provenientes de todos los rincones del mundo, para también construir unos jardines que son una delicia en su contemplación durante su recorrido y estancia.

Asimismo, viendo la disposición de parterres, plantas y caminos en los jardines de Flora Pescador, surge la presencia de imágenes inesperadas asociadas, por ejemplo, a los jardines tropicales del gran



Gilles Clement trabajando en su jardín de la Vallée, cerca de Versailles, en Crozant dans la Creuse

artista brasileño Roberto Burle Marx. Otro paisajista amante de la flora de la selva amazónica, cuyos ejemplares más destacados le sirvieron de paleta para concebir jardines como cuadros abstractos que dialogan con florestas y montañas desde la aplicación sabia del color y las formas adecuadas. Una especie de surrealismo vegetal que surge de un continente especialmente rico en bellezas naturales.

Cuando ella nombra a Gilles Clement, nos acordamos también de los argumentos de este jardinero a favor de la emigración radical de las especies a lo largo y ancho de este mundo. Un peregrinar que sigue los rastros de los caminos transitados a su vez por los millones de individuos que integran la propia Humanidad. Es el concepto del llamado “jardín en movimiento”, que tiene hoy una dimensión planetaria insoslayable e inevitable, por mucho que les pesa a algunos la invasión de especies en competencia con las autóctonas. O la necesidad expuesta también por Clement de considerar otra idea interesante: el “tercer paisaje”. Esa concepción de los espacios residuales y abandonados como fértil y abonado campo para la

conservación azarosa y la proliferación no intencionada de las especies que podrán sobrevivir en un futuro a los desmanes a los que nuestra civilización somete al espacio que habitamos. Es que la ecología y la evolución en el tiempo de las plantas y los espacios territoriales es una disciplina que puede también ser considerada como una apuesta por la sostenibilidad, además de como material artístico. Para Clement hacer jardín es resistir las inevitables transformaciones que tienen lugar en el planeta. Como así han hecho y hacen los también franceses Michel Desvigne y Christine Dalnoky en sus parques, que evolucionan en el tiempo bajo su atenta mirada.

Me gustaría hacer también una referencia a la sofisticación que representan los jardines japoneses, de los que esta paisajista tiene un conocimiento de primera mano.

Desde que en el siglo XII se acabara de componer el *Sakuteiki*, ese tratado que manejan todos los jardineros tradicionales en Japón, el arte de la reconfiguración del territorio en ese país ha alcanzado grandísimas cotas de sofisticación. Una situación de respeto y veneración hacia el paisaje que es envidiable y que representa un ejemplo para el resto del mundo civilizado. Tras el advenimiento del Shogunato Tokugawa en el siglo XVII, se procedió allí a una reconfiguración sistemática del territorio con la replantación masiva de los bosques naturales desaparecidos. La inmensa deforestación que supuso el aprovechamiento masivo de la madera para barcos, casas y combustible había transformado a aquellas islas en un páramo insostenible que conducía a su inhabitabilidad radical. Gracias a una voluntad política inteligente, gran parte de aquel país insular recuperó —en solo doscientos años— un envidiable esplendor natural mediante la aplicación de lo que algunos consideraran una contradictoria artificialización del territorio. Allí, el arte de la jardinería se ha llevado a cotas de sofisticación inalcanzables para el resto de las agrupaciones humanas que pueblan la Tierra. Lo que ocurre tanto en los grandiosos jardines de paseo de villas y palacios como en los pequeños y humildes espacios de acceso a las casas

de té o *cha-niwa*. Lugares artificiales que representan el territorio que se recorre a pie mediante miniaturas minerales y vegetales, y cuyo ejemplo más reconocido es aquel compuesto por los espacios que rodean a la Villa imperial Katsura en Kyoto. Como también los llamados *Karesansui*, esos jardines constituidos exclusivamente por grava y piedras sumamente escogidas y organizadas visualmente. Unas abstracciones enigmáticas del paisaje, pensadas como *Koans*, esos acertijos destinados a estimular la meditación en los devotos del pensamiento zen.



Jardín de las ranas, Rio Mall Shopping Center, Atlanta.
Martha Schwartz, 2000

En Japón, la reconfiguración de lo natural refleja el despliegue de una cultura altamente sofisticada que ha llevado a esa sociedad peculiar a una especial relación de respeto al territorio. La expresión de un colectivo humano altamente avanzado en lo intelectual, una circunstancia que se refleja de alguna manera en lo material que rodea a los que habitan esas islas. Esperemos que el resto de habitantes de este planeta –continuamente reconfigurado por fuerzas económicas– pueda aprender de estas maneras sofisticadas para el cuidado de nuestro soporte habitable antes de que acabemos engullidos por la entropía destructiva que hoy hegemoniza el entorno que nos rodea.

Países sorprendentes, personajes históricos aquellos y proyectos contemporáneos que influyen en las actuales maneras de abordar el paisaje. Y que, en el caso de Flora Pescador, tienen una evidente incidencia en los trabajos que ella dirige.

Cuando vemos, en concreto, los parques y jardines de esta arquitecta, se evidencia su voluntad de transformación y reconfiguración artística de los elementos naturales y artificiales para generar una nueva expresión que sea percibida al mismo tiempo como local y global. Una pulsión que se descubre indagando en los lugares que proyecta desde la incorporación de piezas y figuras abstractas junto a numerosos elementos vegetales. También con el añadido de guiños que resulten sorprendentes. Y aquí se desprende claramente la influencia de algunos paisajistas americanos contemporáneos, como Peter Walker y, sobre todo, Martha Schwartz. Unas referencias que se pueden apreciar, por ejemplo, en esa obra de jardinería hecha para la Bienal de Arquitectura y Paisaje. Pero también en determinados espacios de los parques de las laderas de la Minilla y en la parte baja del barranco de la Ballena, ambos en Las Palmas de Gran Canaria.

La construcción de la gran vía de circunvalación a la ciudad de Las Palmas, a partir de 1997, ha ofrecido la oportunidad de ejecutar algunas intervenciones paisajísticas interesantes en sus bordes. En muchas ocasiones, las grandes obras públicas y sus procesos expropiatorios asociados producen incontrollados espacios residuales vacantes que no se sabe cómo tratar, permaneciendo durante mucho tiempo como grandes heridas territoriales que generan así un intenso impacto paisajístico. La realización de la autovía GC-23 ha significado la instauración de un potente elemento articulador de la ciudad principal de la isla de Gran Canaria, cuyo proyecto y realización ha sabido complementarse en sus bordes con diversas actuaciones de regeneración topográfica, ajardinamiento y reforestación. Una de ellas es la que se inscribe en una estrecha ladera entre la avenida de Escaleritas y su primer tramo al Norte, próximo al enlace con la autopista GC-2, que bordea el barrio de Guanarteme.



Vista desde la autopista GC-3 del ajardinamiento que actúa como zócalo de la parte alta de la ciudad. Parque de la Minilla, Las Palmas de Gran Canaria. MPC Arquitectos, 2002

Ahí, en esa estrecha franja de ancho variable, Mirallave, Pescador y Casas –el equipo de arquitectos con el que Flora Pescador suele trabajar conjuntamente– realizó en 2002 un interesante espacio ajardinado en una superficie próxima a las dos hectáreas. Se trataba de ejecutar un recinto accesible desde la ladera que bordea la ciudad alta y que funcionaría como una especie de mirador. El objetivo era generar un espacio para el descanso apacible, que permitiera disfrutar de las vistas de los barrios urbanos situados al otro lado de esa potente infraestructura. Al mismo tiempo, esa franja iba a constituirse como masa arbolada, una especie de zócalo verde de la parte alta edificada tras la misma, regenerando la reconfiguración topográfica realizada por las obras de la autovía y mejorando perceptivamente la perspectiva de la principal entrada viaria a la ciudad desde el Norte.

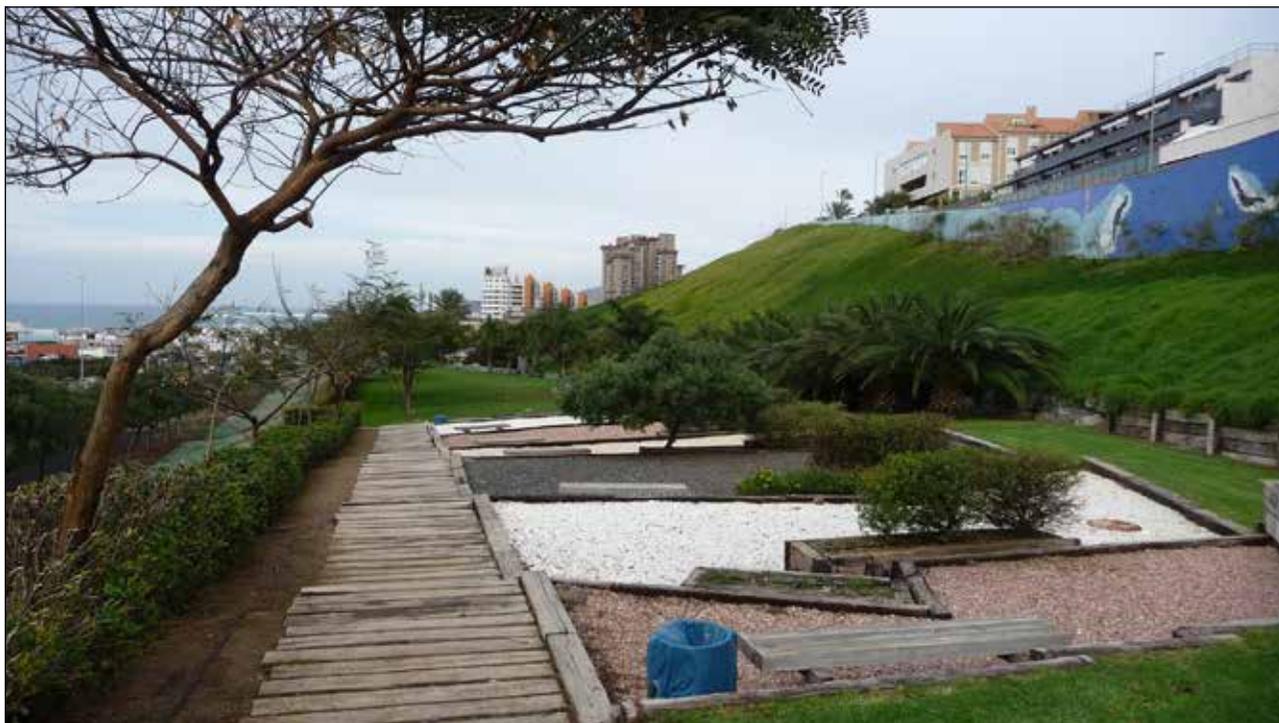
Para sus esporádicos usuarios, el parque de la Minilla se presenta como un jardín que, en cierta medida, se aísla de las condiciones de contorno para así permitir la contemplación sosegada e intimista del flujo incesante de vehículos que discurre por la autovía. Por ello, la vegetación proyectada se organiza como una pantalla que filtra el intenso ruido y enmarca las perspectivas que se consideran interesantes.

El recorrido longitudinal que los autores proponen va atravesando una serie de terrazas, espacios de



Perspectiva que refleja la organización de la idea proyectual propuesta. Parque de la Minilla, Las Palmas de Gran Canaria. MPC Arquitectos, 2002

estancia acondicionados para el disfrute al sol y a la sombra de la tranquilidad que proporciona el parque. Desde un pequeño sendero que enlaza con la calle se ingresa en un lugar totalmente aislado del entorno. El paseante se va encontrando con una serie de acontecimientos en los que se combina el color, la sombra y la brisa para disfrutar de las perspectivas largas y cortas que se han seleccionado. Se trata tanto de lugares para el juego infantil con pavimento de grava, como piezas casi escultóricas a modo de bancos bajo la sombra de los árboles que se engarzan a largo de ese trayecto definido por gruesos tablones depositados directamente sobre el terreno. El paseo concluye accediendo a la plataforma mirador, definida como una gran plancha horizontal que sobrevuela sobre el terreno y se enmarca por una sucesión ritmada de grandes pórticos metálicos. Esa arcada se constituye así en una especie de balcón sobre el paisaje.



Recintos de grava coloreada para estancia y juegos infantiles situados en el recorrido longitudinal del parque.
Parque de la Minilla, Las Palmas de Gran Canaria. MPC Arquitectos, 2002

Según los autores, se trata también de recuperar simbólicamente la memoria inscrita en el lugar, representada por una antigua casona desaparecida. Para ello, construyen ese pórtico virtual y mirador abierto que representa metafóricamente el volumen desaparecido, en cuyo interior se coloca una escultura a la manera de árbol metálico. La intervención de artistas

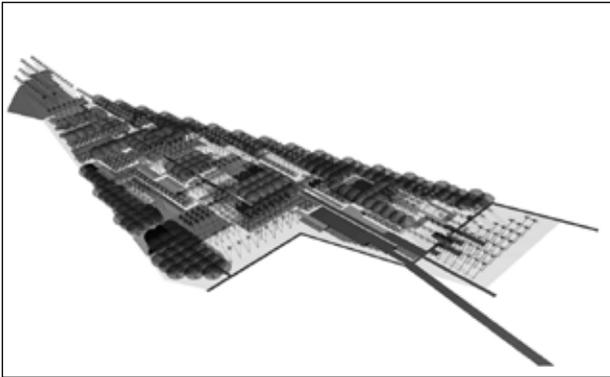


El mirador abierto al paisaje de la autopista que rememora la antigua construcción existente.
Parque de la Minilla

locales, como el muralista García Álvarez y el escultor José Antonio Giraldo, acaba enriqueciendo netamente ese espacio público con la fuerza evocadora de sus obras.

Otra obra paisajística interesante, que refleja la poética personal de Flora Pescador y sus compañeros, es el parque del Barranco de la Ballena, terminado en 2008, también en Las Palmas de Gran Canaria. Es una vaguada estrecha en un emplazamiento difícil que se sitúa entre la autovía GC-23 y la avenida de Escaleritas, y que hoy está, además, atravesada por un puente que se superpone a ese espacio enterrado.

El lugar del parque se define como un gran recinto triangular que se encaja en la depresión existente y uno de cuyos vértices se conecta con la gran rotonda de enlace situada frente al centro comercial La Ballena. Desde ese punto se accede al parque a través de una gran escalinata enmarcada entre parterres para-



Axonometría que muestra la ordenación proyectada para el parque del Barranco de la Ballena. MPC Arquitectos, 2008

lelos, en los que se inscriben varias alineaciones de palmeras reales indicando la dirección de entrada al parque. Son unos centinelas vegetales que acompañan al visitante en el inicio de su recorrido por los senderos del parque.

La ordenación en planta de recintos y recorridos de este espacio libre urbano sigue una estrategia compositiva en retícula que recuerda los trazados pictóricos de Mondrian. Es un sistema que permite dividir el espacio en piezas rectangulares de plantación y estancia más pequeñas. Y, al mismo tiempo, establecer una red de caminos para hacer accesibles las distintas plazas que se inscriben a modo de salones de



Espacio de entrada al parque desde el Centro Comercial La Ballena

descanso. La cuadrícula de base así definida permite también una inserción ordenada de las plantaciones de árboles y palmeras, ajustando el espacio disponible a un orden de identificables masas y alineaciones que organizan visualmente los recorridos. Un paseo pavimentado perimetral precisa finalmente el espacio reservado al parque. La utilización de potentes tablas o traviesas de madera y muretes de piedra concertada en límites y desniveles confiere al conjunto una personalidad formal característica.

El proyecto de este espacio urbano de ocio se concibe con una austeridad extrema. Los pavimentos y escalinatas de acceso son de tierra apisonada, junto al empleo en la plantación de especies vegetales de pocas necesidades hídricas y escaso mantenimiento. A este respecto, es patente la excesiva tacañería del cliente en la provisión de recursos suficientes para garantizar un disfrute y una utilidad dotacional básica en este espacio público. Debido a ello, los proyectistas no han podido diseñar el recinto incluyendo mayores superficies de tapizantes, o unas mínimas plantas de flor o arbustos imprescindibles, piezas vegetales que hubieran aportado una mayor riqueza al espacio aumentando así su atractivo colectivo. Y mucho menos en lo que se refiere a piezas de mobiliario, sombreado provisional o pequeñas edificaciones para kioscos y terrazas que sirvieran de reclamo para los usuarios que habitan los barrios colindantes. Si a ello añadimos la necesidad de un tiempo largo en el proceso de crecimiento del arbolado, que no ha sido tenido en cuenta cabalmente, es muy posible que esta nueva dotación para la ciudad de Las Palmas pueda estar sufriendo un proceso de abandono y degradación, a pesar de esa magnífica estructura de base proyectada.

No obstante, la calidad del diseño y las posibilidades de mejora paisajística proyectada se refleja en el brillante tratamiento del espacio de acceso principal. Esa escalinata configurada con alineaciones de roystonea regia y tabaibas dulces, junto a masas de magarzas y dimophotecas, recuerda a planteamientos formales del gran paisajista americano Peter Walker. Se ha generado ahí una muestra del interesante ca-



El sistema ortogonalizado de plantación del arbolado en el parque del Barranco de la Ballena. MPC Arquitectos, 2008

rácter visual que podría tener el parque en su conjunto con una apropiada estrategia de plantación que considerara el tiempo largo de consolidación de los parques.

En este sentido, es un espacio de ocio incompleto que refleja la escasa importancia que la esfera públi-



Graderío de acceso en el parque del Barranco de la Ballena, Las Palmas de Gran Canaria. MPC Arquitectos, 2008

ca da a estas cuestiones en las principales ciudades de las islas Canarias. Este hecho se agrava cuando se trata de espacios en los que la vegetación necesita períodos temporales largos para alcanzar su esplendor y las fases iniciales de desarrollo son difíciles.

Flora Pescador, con su ejemplo y desde su posición docente, ha enseñado a múltiples generaciones de arquitectos canarios las posibilidades que ofrece el diseño del paisaje para mejorar un territorio tremendamente castigado en el último siglo. Pero, como nos enseña la experiencia de la reforestación de Japón que se comentaba más arriba, esta situación siempre y en cualquier momento puede cambiar radicalmente con una conciencia social y un esfuerzo colectivo adecuado. Solo hace falta reconocer las inmensas posibilidades de un territorio paisajístico como el que forman las diversas islas del archipiélago canario.

ESPACIOS TRANSITABLES

MARÍA LUISA BAJO SEGURA

El Dibujo se muestra ante nuestros ojos de múltiples formas, y nuestra mirada va leyendo y registrando aproximaciones de un mundo del que formamos parte, ese entorno en el que el dibujo también forma parte de nuestra cotidianidad.

Entre lo simbólico y lo antropológico, como geografías que enmarcan el pensamiento mitopoético, *las líneas de Nazca* definen sus huellas a través de trazados. Los *graffitis* en las calles, en los metros, en las ciudades, nos salen al encuentro y nos asombran en múltiples configuraciones plásticas. El *tatuaje* se contamina socialmente, revitalizándose en cada nueva impresión. La imagen toma cuerpo. Y el cuerpo, *grafías*, que cuestionan lo artístico y su ámbito discursivo. La obra de Shirin Neshat.

En cierto sentido, somos consumidores de imágenes, y el dibujo se divulga hasta la saciedad y, en paralelo, aparece esa necesidad de mirar y de poseer a través de la mirada.

Pero ese mundo nos exige comprender, interpretar y traducir, por lo que ese universo cercano se va a convertir en fracciones de nuestras vivencias próximas, incorporando esquemas visuales que requieren de unos códigos propios y en donde la memoria también va a significarse en el territorio de la imagen. La observación, la percepción, lo imaginario, lo utópico aparecen como transiciones que encuentran su sitio

en el terreno de lo artístico. Ese ojo subjetivo, en el que lo sutil, lo frágil, la belleza y lo contemplativo se definen en experiencias diversas, encontrando su sitio en un compromiso íntimo y privado, que es el que le otorga al dibujo su amplio sentido. La línea, el trazo, la huella... van a formar parte de ese mundo vivencial como esencia del hombre y como parte de la conciencia del individuo que traduce con su propio lenguaje formas de pensamiento.

Entre grandes, medianos y pequeños formatos que marcan su presencia física, el dibujo –como forma de comunicación abierta a una pluralidad de significados– se enmarca en esos espacios transitables



Emil Nolde, *Landscape with Corn Field and water*, 1926.
Tinta china y guache sobre papel japonés
(34,3 x 48,6 cm)

y terrenos fronterizos entre el concepto, los procesos y los tratamientos, y en donde la huella del artista da testimonio de su propia experiencia y proceso auto-



Pablo Picasso, *Mujer con vela, combate entre el toro y el caballo*, 1934. Pluma, tinta china y lápiz marrón (31,5 x 40 x 5 cm)

biográfico, aportando sus diferencias en unos tiempos que son intercambiados con el espectador en las diferentes lecturas de su obra. Lugar de convergencias, en el que el pensamiento reflexivo en constante síntesis y transformación evoluciona a lo largo de un proceso creativo, haciéndose acto de presencia entre lo visual y lo táctil.

Un paisaje sensorial e intelectual, de indagación personal y de comunicación por medio de un lenguaje gráfico, que incurre en la profundidad de lo abstracto por el juego simbólico que conlleva. Una línea inexistente –como abstracción intelectual–, que juega entre el adentro y el afuera, contiene y limita, revela y expresa. Un gesto, que traduce y que permite trascender a la imagen; una imagen, que define un espacio en movimiento, que se abre constantemente hacia un proceso de transformación y cambio. “Los contornos que uno ha dibujado ya no marcan el límite

de lo que ha visto, sino el límite de aquello en lo que se ha convertido”¹.

Volvemos abstracto lo que no está presente en un proceso signífico de abstracción y conocimiento, que es preciso descifrar y comprender. Un pensamiento en plena actividad. Es quizá ese acto sensible de la inteligencia humana como una forma de expresión, de ser, de hacer, de manifestarse en una experiencia que justifica sus códigos abiertos y que no necesita verbalizarse, ya que crea su propio lenguaje. El dibujo es lenguaje y no un mero proceso técnico. No solo se abre al campo de la representación gráfica, sino que origina sus propias identificaciones como reflejo de intervenciones diferenciadas.

Como una aceptación de la diversificación de la mirada individual y a modo de abertura de una obra no impuesta, se involucra la necesidad de mirar –el propio acto de la mirada–. Todo ello evidencia una reacción inmediata. El dibujo muestra y mantiene su apertura, como metáfora abierta sobre sí mismo, en una traducción constante, de intercambio, en un compromiso fluido con el espectador en cada milímetro de la obra. Pero, como acto mental que es, reivindica su presencia física, su valor y exigencia a modo de diálogo en una abertura donde se revela y se expresa.

Y es en esa reflexión, entre el pensamiento como origen y la acción, donde se van a registrar todos los acontecimientos próximos al proceso creativo, desarrollándose esquemas muy variados, con unas premisas en transformación que van a perdurar a lo largo de la realización de la obra. Esas fases sucesivas y complementarias de la transmisión del pensamiento de las que nos hablaba Le Corbusier. Ante ello, el dibujo acciona sus propios recursos, va a ser evolución/expansión/intensidad y manifestación de un proceder directo/sintético/inmediato/subjetivo, en proceso incesante de elaboración, que mantiene su carácter autónomo entre texturas táctiles y visuales.

¹ BERGER, John: *Sobre el dibujo*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 2011, p. 7.

Como identidad manifiesta –en donde los referentes se vacían de sus contenidos más legítimos–, se asiste al acceso de planteamientos muy diversos. Entre lo subjetivo, intimista, o el estado más puro del inconsciente, entre ejes estructurales o espacios infinitos que no contienen lo narrativo, o entre una Idea de destrucción formal.

En escenarios tipográficos, entramados caligráficos, composiciones poéticas –caligramas–, como disección de espacios. Dibujo y escritura. Todos ellos se muestran como manifestaciones de experiencias identificativas –fracciones de identidades– que marcan el terreno de la significación. El dibujo se diseña en variados compromisos. Pero también es el lugar en donde se nos hace ser conscientes de tiempos emocionales que hablan en su más pura esencia de experiencias vividas, todas ellas a modo de metáforas entre paisajes transitables, en el que el tiempo y el lugar sostienen sus retornos. El dibujo cuestiona emociones.

El dibujo contemporáneo ha presentado su gran capacidad de metamorfosis cuestionando conceptos,



Max Pechstein, *Woman in a lounge chair*, 1910.
Acuarela sobre papel marrón
(44,7 x 50,7 cm)

soportes, materiales, formatos, en espacios de coherencia, donde la huella del proceso ha sido esencial. Marcando sus epicentros en los diversos entornos culturales e históricos y definiendo sus gramáticas propias –reflejo de la incertidumbre moderna–, en una mezcla de recursos como valor legitimable, siendo condicionadas nuevas líneas de actuación y nuevos compromisos conceptuales y estéticos. En ello, los modelos formales y miméticos quedan disueltos. Idea que refleja bien en su trabajo “Ensayos sobre la danza” Kosme de Barañano: “La ruptura de la presencia del desnudo de Duchamp es negatividad, descomposición”². La desaparición de la referencia da inicio al desplazamiento representativo.

Esa posibilidad que propone, dentro de una autonomía de orden estético y expresivo ante su propia contemporaneidad, sugiere una evolución compleja que ha dado opción a diferentes estrategias creativas, embarcando en ello lenguaje, identidad y discurso –a veces, en experiencias límites–, a través de desarrollos inmersos en acciones que responden a diversos esquemas. El dibujo se valora por sí mismo, se define por su misma configuración plástica y con ello al artista. Y el espectador como ese lugar de indefinición, a través de sus raíces y memoria, intenta mantenerse intacto ante una referencialidad que ha quedado en entredicho y, con ello, sus lecturas.

Comprender e interpretar lo que nos rodea es esencial para poder traducir en ámbitos más abstractos. El dibujo es el que nos proporciona ese conocimiento de abstracción del mundo de las formas. Pero, en cierta manera, hay que señalar que hay un previo reconocimiento de los diferentes espacios de concienciación en la manera de entender lo que nos rodea y que aparecen como un primer aspecto de aproximación al mundo. El de la apropiación del lugar, el de pertenencia, el de ocupación, el de habitar y su vinculación con el pensamiento simbólico.

² BARAÑANO, Kosme: “Ensayos sobre la danza”, en KOBIE (Serie Bellas Artes), n.º 3 (1985-86), p. 69.



Jean Dubuffet, *Paysage-aux-nuages-tâchetés*, 1955.
Tinta china (50 x 62,5cm)

La transformación del pensamiento abre otro tipo de fronteras físicas y mentales en la manera de acceder a otros modelos de comprensión evolutiva y, con ello, la representación abstracta. Una manipulación de los límites, tanto conceptuales como físicos, enmarca los continuos cambios de proyección del hombre moderno a través de sus conocimientos y proyecciones, ante un universo que es abstractamente comunicable.

A partir de esta premisa, el espacio plural se abrirá hacia zonas de incertidumbre entre la devolución de una mirada bifurcada, ante la creación de un lenguaje y el *hecho artístico*, comenzando a transitar por una serie de propuestas. Un mundo de signos, de significación. Un sistema de expresión a través de códigos abiertos.

Un complejo entramado de conceptos, de situaciones, de memorias, de experiencias y de un mundo imaginario, que es el que hace posible esa factura abierta hacia el significado. Pudiendo hablar de procesos sustitutivos como una de las funciones esenciales del dibujo atento a la creación. Huellas, restos de huellas, rastros sobre el papel, señales, marcas,

manchas, incisiones, cortes, paradas, sedimentos... Una significación plena que justifica lo incesante y subjetivo, desprendiéndose de ello una connotación y un discurso, donde el espectador se abre a una interpretación de los elementos de la imagen. El dibujo será leído dentro de una pluralidad de términos, como manifestación de su autonomía. Sustentando una función abierta en la comunicación no verbal y perfilándose dentro de unos contenidos estéticos, conceptuales y plásticos.

Toda una carga cognoscitiva sobre el soporte, un espacio altamente abstracto e incierto, a veces laberíntico, que se cuestiona constantemente entre acciones, recorridos y trazados. Pensar, interpretar, entender y proyectar, involucrándose en ello una conciencia radical del conocimiento.

Todo ello nos invita a pensar en un plano de existencia en donde se desenvuelve el ser humano, el mundo de la significación y la creación de identidades, dentro del contexto antropológico de Pierre Lévy.

El proceso de creación es un proceso de indagación reflexiva, articula sus propias estrategias, es intencional en un desarrollo abierto, donde las decisiones pueden ser tomadas una tras otra rápidamente o ser más reflexivas, visualizando su evolución y dejando registrados todos los encuentros con el papel, todos los recorridos internos –avances y retrocesos, borrados y barridos–. Proceso de articulación que va creando un sistema de relaciones en donde se generan significados a través de marcas, detenciones..., al que al espectador se le vincula. Su existencia y complejidad se justifica en las relaciones que mantienen su sentido: los negros, los oscuros, la línea que se perfila y desaparece, la huella borrada, que marca justificados tiempos de pérdida, de vacío, de parada, de lo efímero, de la identidad, de auténtica reflexión. Un orden y un ritmo visual abierto a concreciones.

Un espacio polisensorial –no solo visual–, al que le conferimos la capacidad de crear direcciones, senti-

dos, desplazamientos, un proceso abierto *continuum*, en que lo narrativo se deja a un lado como carácter de definición, de modelo formal de referencia y conocimiento, donde la indagación se convierte en un proceso simbólico –lo inmediato su *presencia*–.

El dibujo es una actividad compleja, una acción diferenciada, única, es un sistema de representación donde sus recursos plásticos: la línea, la mancha, el trazo, sustituyen a la realidad, en un tiempo y espacio determinado –se le dota de vida propia–, en el que se van gestando y generando experiencias gráficas en plena actividad sobre el soporte, como apertura de un conocimiento evolutivo. “Es más que una simple representación de ideas, es experiencia conceptual y formal”³, nos indicará Barañano, es esa marca “de la herida que toda punta traza o tatúa sobre un soporte sobre el que *dis-curre* o en el que *des-troza*”⁴, demarcando un tiempo y espacio del que lo contempla y manteniendo ciertos códigos a través del lenguaje visual por el que nos comunicamos. Leer y comprender justifica lo connotativo. “La imagen es ante todo una forma simbólica de conocimiento”, como nos indica José Jiménez en su libro *Teoría del Arte*.

A través del sentido de las distintas actuaciones que cobran esencial importancia en el terreno de la interpretación, se accede a la transformación y a la metamorfosis de la imagen. Ciertamente, vivimos en contextos culturales que dan vigencia a nuestra forma de entender y expresarnos, como nos invita a pensar José Jiménez en un artículo de prensa relacionado con el artista Bruce Nauman: “Somos cuerpo y, por ello, somos lenguaje, nos expresamos, y a causa de ello podemos llegar a los grados más intensos de violencia o de comprensión del valor de la humanidad compartida”⁵.

Nuestras ideas nacen del eco de muchas otras, nuestras referencias conviven con otras identidades, un cruce de caminos de donde surge el dibujo como reflejo de semejanzas plásticas. Quizá se nos muestre como un recinto de memorias, de evidencias, de lo que ha ocurrido en el tiempo. Unos dibujos nos recuerdan a otros, otros se descubren sobre sí mismos. Otros, la reutilización de otros códigos. La metáfora de la obra *El Girasol*, xilografía de Anselm Kiefer, es ejemplo de ello, ante esa mirada perdida del tiempo que pasa..., un homenaje a Van Gogh.

La *idea* del hecho creativo vuelve sobre sus pasos. Plano de existencia, mundo de la significación y creación de la identidad. Inicio, búsqueda, interrogación. Las acciones del proceso: señales, huellas, manchas..., que edifican la estructura, la *presencia*. Y el propio proceso evolutivo hasta el final de la obra.

Como un gran mapa de recorridos, que se va creando a partir de un espacio como lugar pensado y vivenciado, y en donde a través de gestos y trazos se corporiza la identidad de todo tipo de vivencias: intenciones, intencionadamente. Espacios internos/externos, como formas de pensamiento. Oscuridad. Silencio, barridos, negros, registros gráficos, límites del papel. Desaparición del dibujo en el propio proceso, manteniéndose un estado de conciencia extrema ante toda la obra, que se muestra y desaparece entre nuevos rastros e ideas, como el lugar de descubrimiento y encuentro.

Es la presencia de determinaciones, de acontecimientos, que se registran en la superficie. Elementos que se van transformando/contaminando/fragmentando/desplazando/borrando, a través de gestualizaciones cambiantes. Una ocupación del espacio que se va expandiendo y que mantiene su propio proceso a lo largo de su desarrollo.

Es lo presente, lo inmediato. El dibujo es un proceso que genera continuas actuaciones. Forma parte del pensamiento, de los conceptos y de nuestra forma de definir las imágenes, y en el que el concepto de otredad queda latente “(...) en esa necesidad de no

³ BARAÑANO, Kosme: “Enigma y encierro del Dibujo”, en ADAMI, V. : *De forma cerrada una biografía del dibujo*, Valencia, IVAM, 2002, p. 9.

⁴ *Ibidem*.

⁵ JIMÉNEZ, José: “Mi cuerpo es mi lenguaje”, Bruce Nauman Fundación Cartier, Paris, en ABC. Cultural, Madrid, 18 de abril de 2015.

diluirse en la voluntad igualitaria de nadie, de adquirir y sostener su identidad autónoma. El individuo es portador de diferencias⁶. En ese portador de diferencias, se mantiene la esencia de la interpretación mediante las determinaciones del artista. A veces, con códigos de reutilización que vinculan etapas. Dibujos anteriores con los próximos, en íntima relación con las ideas que se vinculan, formas y elementos dentro de estructuras y esquemas.

La identificación, el mecanismo previo antes de la realización de la obra, la define bien Bruce Nauman cuando nos indica que dibujar es pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe: son notas que se toman⁷. A ello se añadiría: un proceso que va a quedar construido por la suma de múltiples acontecimientos y cambios.

Ello nos conduce a entender que este mecanismo abarca unos tiempos de definición entre la primera idea, los conceptos, las acciones y la resolución de la obra en espacios determinados. Conceptos e ideas se *proyectan*. Entramados, en donde distintas acciones reflexivas toman *forma* y *necesidad* –la necesidad de comunicarnos–.

Se mantiene la utopía de la posibilidad en procesos a veces ininteligibles, en un juego de modificaciones ante estructuras abstractas, en las que se van reorganizando constantemente los elementos en determinados espacios: simétricos/centrípetos/centrados/rectos o con mayor dinamismo: asimétricos/oblicuos/centrí-fugos/fragmentados/descentrados, donde el dibujo genera un conocimiento crítico, activo, profundo. O en acumulaciones, donde se justifica el límite como significación, que determina alteraciones importantes donde se muestran metamorfosis. Son los elementos que participan y definen al dibujo como proceso de su autonomía.

No hemos de obviar que los elementos gráficos, como definidores visuales, actúan y activan: aperturas, cierres, espacios, emociones, crecimiento, direcciones y posición. Factores de comunicación y enlace. Densidad y profundidad plástica. Refieren constantemente a diferentes niveles de lectura y producen códigos nuevos a través de un lenguaje propio.

Propuestas dentro de una mirada discontinua, diferenciada entre referencias, huellas de experiencias o como esquemas visuales a través de acciones visibles sobre el soporte, en diálogo abierto en constante cambio. Los dibujos autónomos evidencian su identidad y su esencia antes que su apariencia física. Demarcando su territorio, en el que definen su autonomía y autenticidad.

Es significativo a este respecto, y tal como nos dice John Berger, que “solo cuando el artista alcanza un nivel estético relativamente alto de libertad autobiográfica, individual, empezaron a existir los dibujos tal como los conocemos hoy”⁸.

Indudablemente, todos somos conscientes de que abiertos procesos vanguardistas han protagonizado el cambio en los procesos creativos producidos en el dibujo a principios y durante el siglo XX y XXI, marcando epicentros muy activos, abriéndose al campo de la experimentación y de su proceder, es decir, una irradiación más experimental en actividad y un rechazo en mayor medida al espacio narrativo. Escribe Martha Záthonyi en su libro *Arte y creación. Los caminos de la estética*, al respecto: “Cuando sucede una ruptura en el sistema de valores, se genera un impacto sobre los saberes: todo nuevo saber demanda nuevos símbolos, pero el universo simbólico (...), su particularidad fundamental es crear aquello que no hay, pero que quiere ser, quiere estar”⁹.

El dibujo quiere ser y quiere estar, como germen que ha implicado nuevos compromisos en la forma

⁶ ZÁTHONYI, Martha: *Arte y creación. Los caminos de la estética*, Madrid, Clave intelectual, 2011, p. 50.

⁷ GÓMEZ MOLINA, J. J. (coord.): *Las lecciones del dibujo*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 33.

⁸ BERGER, John: *Sobre el dibujo*, op. cit., p. 8.

⁹ ZÁTHONYI, Martha: *Arte y creación...*, op. cit., p. 23.

de entender sus conceptos y su evolución derivados de una ruptura en los códigos estéticos tradicionales (descomposición de la imagen).

La pérdida de la referencia –no vamos a contar nada nuevo– ha ocasionado un evidente detrimento en los valores de iconicidad con el objeto y, con ello, valores tan esenciales como la luz, adquiriendo esta un nuevo protagonismo; el modelado desaparece, el dibujo se vuelve plano, se destruye su visión perspectiva y los tamaños se trastocan, marcando una autonomía radical que genera su proceso abierto sobre sí mismo, entre poéticas a veces divergentes. Asistiendo con ello a una autenticación de los valores plásticos en su autonomía, donde cada término posee una validez y un sentido propio independiente.

Es aquí donde se produce la fisura con ese proceso de intercambio visual entre el dibujo y el espectador, del que hablaba antes. Surgiendo interferencias en la lectura unívoca.

Pensamiento/identidad/reflexión/lenguaje/proceso creativo/paisaje sensorial/acción/comunicación, todos ellos son términos que enmarcan e implican al dibujo y que adquieren su significado pleno en las diferentes actuaciones de cada artista y su obra, como discurso abierto a experiencias no solo visuales, sino intelectivas en los modos de abordarlo, demandando su propio espacio estético. Es crear algo nuevo que no existe y que hay que transcribir en un valor sígnico. Es entrar en un espacio abierto a lo imaginario, en el que “el dibujo es esencialmente una obra privada, que solo guarda relación con las propias necesidades del artista”¹⁰, nos dejará escrito John Berger en su libro *Sobre el dibujo*.

Un espacio como manifestación de obra, donde se planean pautas de situaciones cambiantes que van a formar parte de lo identificativo del dibujo, en que avance y retroceso justifican todo un trazado de valores, determinados por diferentes configuraciones

plásticas a través de intuiciones previas en el desarrollo de trazos que se encadenan en grafismos de continuidad. “Hay que dejar producirse y aparecer todos los azares que son los azares propios del material utilizado, (...) el trazo que cae al lado del sitio exacto adonde el artista deseaba trazar; el trazo que tiembla o que, en lugar de ser vertical, se inclina en el sentido de la escritura; el trazo que comienza pesadamente y luego se debilita”¹¹, escribirá en torno a ello Jean Dubuffet.

A partir de aquí, como en un gran mapa cartográfico, van surgiendo todo tipo de gestualizaciones gráficas, en una apertura constante de posibilidades que se desarrollan y se entremezclan, se superponen, se silencian o se interrumpen en distintas superficies, a veces colapsadas. Pero es en este espacio de definición a veces ideológico en donde se van a recorrer territorios inmersos en constante cambio.

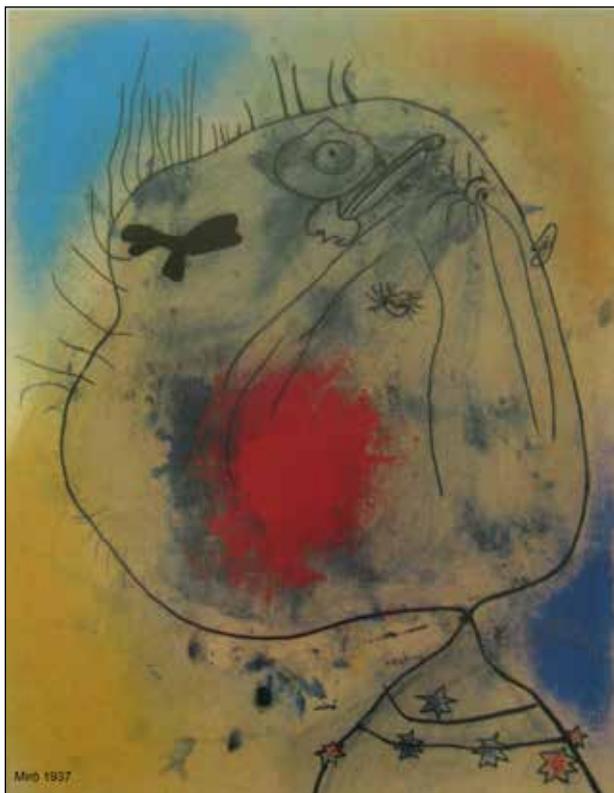
El dibujo ha vivido y vive un proceso de transformación que se bifurca en ocasiones en contextos contradictorios, abierto a expectativas, con una autonomía de normas y medios que nos ha permitido apreciar un seguimiento a lo largo de épocas concretas, como un trazado de experiencias *comunicables*, entre la comprensión del lenguaje, técnicas y tratamientos. Entre procesos, testigos de evolución y cambio, ante lo múltiple como esencia del pensamiento moderno.

Hecho pensable y accionable, el dibujo formula un tiempo en plena acción, donde lo que interesa es el proceso, el proyecto, las relaciones que vayan a ser establecidas. Evolucionando en la manera de organizar la obra, define su propia autonomía, derivando a experiencias distintas y diferenciadas, y manteniendo sus secuencias en el tiempo.

Encontramos que, a lo largo de estos dos siglos, el dibujo ha tenido una fecunda intervención en los diferentes movimientos artísticos, propuestas a veces inquietantes por su misma violencia, o abstracciones

¹⁰ BERGER, John: *Sobre el dibujo*, op. cit., p. 8.

¹¹ DUBUFFET, Jean: *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral Editores, 1975, p. 43.



Joan Miró, *Cabeza*, 1937.
Pastel, guache, tinta china y lápiz
(64,2 x 50 cm)

más experimentales o de extrema sensibilidad, pero en donde este se ha afirmado dentro de un espacio de significación autónomo. Abierto ante una heterogeneidad de términos, en donde la contaminación del lenguaje, materiales y técnicas ha sido evidente en sus determinaciones, argumentando continuamente sus recursos plásticos, demostrando su vanguardismo en sus mismos principios identificativos: hallazgo, alteración..., entre posibilidades expresivas, conceptuales, matéricas, técnicas y procedimentales, y vulnerando sus vínculos de dependencia. Alteraciones que han implicado búsquedas en la propia incertidumbre.

No todas las posiciones van a derivar de un concepto existencial. El artista ha ido justificándose en las diferentes proposiciones y alternativas a través de

su significación, en mayor o menor medida figurativa —pues cada tiempo asume su propia representación—, legitimándose en su identidad, en un juego intermitente de propuestas y cambios y en donde el conjunto de significados, con el paso del tiempo, se ha descontextualizado.

Este cuestionar de la identidad que trasciende al lugar, a la cultura como eje de permanencia existencial, se ha ido perfilando a lo largo del siglo a través de los procesos seguidos, procesos de aproximación ante una obra que se argumenta en su propia evolución entre heterogéneas propuestas, como respuesta individual, diversidad de criterios, pluralidad de miradas y distanciamientos. Una mirada hacia los procesos creativos seguidos.

Conceptos y tratamientos, en donde se ha abogado por otras interpretaciones, exteriorizándose, buscando una identidad en el desdibujo, la deformación, la destrucción figurativa, la abstracción, como campos de intervención justificados con la idea fundamental del autor.

Un reflejo que evidencia la segunda mitad del siglo XX, “(...) un mundo más globalizado, pero a su vez fragmentado en cosmovisiones muy diversas, con frecuencia estallado en dramáticas contradiccio-



Yves Tanguy, *Paisaje*, 1936.
Decalcomanía (33 x 50 cm)

nes¹². Una figura humana que se traduce en plural no representa una sola identidad, sino que va a ser sustituida continuamente por una experimentación plástica.

El dibujo ha mantenido una posición feroz desde las vanguardias, se innova, se emancipa, entre lo figurativo y lo abstracto, con un lenguaje extremadamente gráfico, argumentándose entre la velocidad y el tiempo.

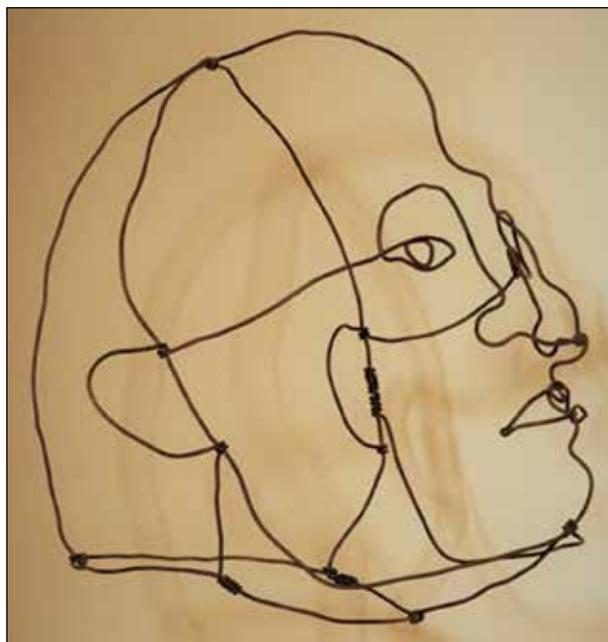
La reflexión se abre sobre la propia acción, sobre el concepto que conduce a la obra, a la experimentación, ante lo comunicable. Soportes, tratamientos y técnicas describen el proceso creativo sobre diversas superficies texturadas, superpuestas, incisas, porosas, ligeras, densas: *frottage*, *collage*, *grattage*, donde la obra es incidida gráficamente, descubriéndose en superficies inferiores. Estarcidos. Entre materiales y el azar, las decalcomanías, como diálogos simbólicos, donde aparecen paisajes extraordinariamente sugerentes.

Entre texturas y técnicas experimentales, las transferencias de Robert Rauschenberg. Distintos vocabularios artísticos. El lenguaje organiza su significado y los dibujos se accionan directamente sobre diferentes soportes, y el formato adquiere protagonismo. La obra de Robert Morris de 1974 *Aquarius* es ejemplo

¹² ZÁTHONYI, Martha: *Arte y creación...*, op. cit., p. 50.



Robert Morris, *Light-Codex-Artifacts I (Aquarius)*, 1974.
Vaselina y mina de plomo sobre pared (372 x 695 cm)



Alexander Calder, *Máscara*, 1929.
Alambre (38 x 29,5 x 29 cm)

de ello, de cerca de cuatro metros por siete, cuya realización técnica, vaselina y mina de plomo sobre pared, implica nuevas experiencias en la reutilización de los materiales clásicos. La obra, hoy destruida, hace reflexionar sobre lo efímero de los materiales y los soportes en el ámbito del dibujo.

La relación física en la búsqueda del juego de fuera del plano visual –como impacto psicológico o como manera de profundizar en el propio proceso de seguimiento generado en el dibujo– ha tenido esencial relieve en la formulación del tamaño. Diferentes experiencias dan vida a obras independientes de gran escala. La imagen domina al espectador, necesitando distancia de lectura, por lo que la obra se significa de diferente manera por mediación de los tamaños.

La acción de lo inmediato, de lado a lado, de arriba abajo, esa metáfora orientacional, en la que el formato invita al sentido de sus lecturas y su contenido simbólico. Texturas, materiales, con los que se trabaja sobre el soporte en el que la vista y el tacto cobran esencial

importancia. También lo orgánico, con valores en que la luz y la sombra van a mantener criterios propios, y las manchas, oscuridad y sus tratamientos configuran en cierta manera las herramientas de un lenguaje visual que va a organizar un espacio de sentido.

El trazo desde su sintetismo va a evolucionar a través de un accidente como un acto físico. Los dibujos de Pollock entre lo instintivo, lo gestual, lo emocional, el propio acto entre lo figurativo y lo abstracto generan dibujos casi en extinción. Una maraña de intensidad y acción latente. Un juego, tal como argumenta Bernice Rose, de una línea que opera entre lo descriptivo y no descriptivo. Ante una objetividad insostenible, una violenta introspección.

Ello constituye otro de los epicentros de los que hablaba anteriormente.

Códigos abstractos en su más pura esencia que crecen en su propia plasticidad, a través del tránsito de ocultación y presencia, en el que se infringen y se manifiestan términos de definición. Los trazos se superponen, definiéndose y concretándose en un lenguaje de acercamiento a la parte más íntima y privada del proceder, en que pensamiento y acto van juntos. Se generan tantas imágenes en ese proceso que reflejan el pensamiento en ese momento preciso y no en otro. Su importancia en la obra, su connotación, cuenta cosas a través de su sentido físico-ocular. Se significa a través del tratamiento.

Un lenguaje que se embebe de la línea como abstracción, esa “proyección de la línea como fuerza autónoma, que describiría Kandinsky y que llevó a la invención de la abstracción pura en 1910”¹³, y del trazo como marca material. Si Matisse nos hablaba del dibujo como línea de memoria, se llegará a plantear al dibujo como rastro dejado con memoria, ligado al concepto antropológico. La huella como presencia.



Jackson Pollock, Untitled, 1951.
Tintas de color sobre papel de arroz
(63,2 x 98,5 cm)

Un gesto de conocimiento puro, una reflexión sobre los propios materiales. Un trazo con altas dosis de vibración orgánica, que el informalismo abordará a través de Dubuffet. Incisiones, precipitaciones, rastros, datos, acciones sumamente abstractas, en articulaciones sin límites del gesto que se desplaza. Ese “gesto de la mano –del que cualquier trazo (escrito, dibujado, pintado) es una huella”¹⁴, como nos invita a pensar el artista. Líneas distorsionadas, como descripciones expresivas fuertes, nos acercan a esos espacios vivenciales. Espejos de lo emocional y la obsesión existencial, como concepción más subjetiva. La emoción sobre la emoción. Expresión/gestualismo. La desolación más extrema. Líneas en plena metamorfosis en la obra de Gorky o de un automatismo psíquico en Miró.

Pero también, diferentes soportes nos invitan a mirar y entender a la línea inserta en el espacio, esa substracción de la materia, en donde el dibujo se libera en el espacio.

Muchos de los dibujos, la gran mayoría extiende sus temáticas repetitivas, las *Muñecas* de Hans Bellmer a través de sus series, son propuestas con interrogatorios complejos, no modificando las estructuras temáticas, sino los elementos plásticos, que

¹³ BERNICE, ROSE: *Historia de un arte. El Dibujo*, Barcelona, Carroggio, 1979, p. 200.

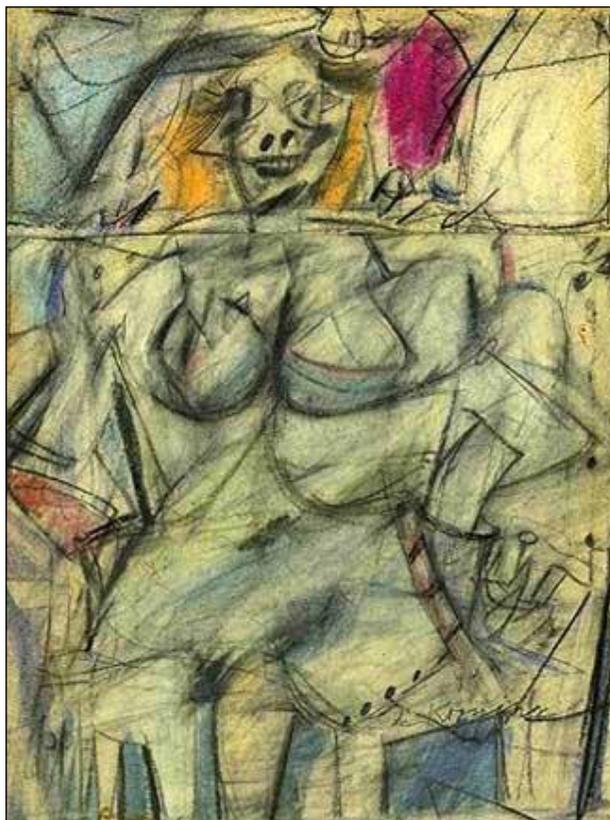
¹⁴ DUBUFFET, J., op. cit., p. 73

van a dar cobertura a cada uno de los dibujos¹⁵. Si recordamos con la retina imágenes anteriores, vemos la evidencia de estos términos en la Serie *Mujeres* de 1950 de Willem de Kooning. Pervivencia, residuos a través de códigos materiales que son borrados y eliminados continuamente. El interés se centra en una actividad sobre el dibujo. Cuerpos deconstruidos, desmembrados. La figura como interrogante y respuesta. El proceso de trabajo sobre el soporte o a través de las propias referencias en un juego compartido: la ambigüedad.

La diversidad de criterios con un carácter heterogéneo, que incita a una pluralidad de miradas y distanciamientos en el tiempo en que fueron creados los dibujos, nos invita a reflexionar acerca de un dibujo que evoluciona a través de cambios y desarrollos conceptuales, como un lenguaje vivo, que se mantiene autónomo en las diversas propuestas que abarca. Articula un tiempo propio y evidencia un ojo móvil en el que no existen unas leyes físicas. Es un lenguaje que existe y se identifica. Define su propio espacio y tiempo. Centra sus significados entre el campo de lo simbólico, del propio conocimiento, de un contexto cultural, y el hombre.

Pudiendo apreciar apropiaciones de unos dibujos en otros. Estos van moviendo sus epicentros en las distintas épocas en las que son concebidos, junto a un lenguaje constantemente modificado. Otros dibujos mantendrán la pureza y simplicidad como abstracción, donde el concepto será lo más esencial del trabajo. La obra de Sol Lewitt es ejemplo de ello.

Territorio de acciones y acontecimientos no estarán solo sobre el papel, sino en la utilización de otras superficies, como parte física que se expresa en la obra. Por lo que otras formas de manifestación han contribuido en plantear ámbitos del pensamiento que hace entender al dibujo desde otros parámetros.



Willem de Kooning, *Mujer sentada*, 1952.
Pastel-lápiz

La intervención directa en la naturaleza, Land Art de Richard Long, propondrá una posición de lectura de la obra –la exteriorización, lo que demarca y la posición interna de un lugar designado–. Lo esencial



Richard Long, *Five Stones*, 1974. Fotografía

¹⁵ JIMÉNEZ, José: “Hans Bellmer. Los dibujos: laboratorio de la imagen”, en GÓMEZ MOLINA, J.J. (coord.): *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 252.



Jasper Johns, *Diver*, 1963.
Carboncillo y pastel (2,20 x 1,80 cm)

es su pérdida de medidas y la subversión de la escala, como nos indica Fernando Castro Flórez en el ensayo *El dibujo como campo expandido*. Una memoria de parámetros (planos, mapas, alzados) cobra esencial importancia. Unos “dibujos que ensayan la escala y prefiguran el acontecimiento”¹⁶.

Lugares como espacios de aproximación, entendidos como esos lugares que ocupamos a modo de cartografías. Posiciones espaciales y relaciones de elementos en donde se define un paisaje propio. La intervención. Marca el propio territorio. Un lugar concreto. Define al creador, un lenguaje. Una propuesta, la acción llevada a término.

Convivencias entre conceptos y experiencias dentro del campo del dibujo, una reinención en sus pro-

puestas y manifestaciones, en que el pensamiento gráfico define acontecimientos y encuentros señalados. La imagen va cambiando entre señales y materializaciones, de gestos sobre soportes diferentes. El cuerpo gira, se mueve a través de sus sentidos, marca sus definiciones sobre el espacio, juega, topologías y gestualidad sobre superficies. Identidades que derivan a espacios gráficos a través de acciones con el propio cuerpo. El dibujo roza la *Performance*. El Vídeo-Arte.

Mientras que elementos gráficos de luz justifican el espacio de Bruce Neuman, *Los Neones* nos invitarán a situarnos entre posiciones diversas en otros campos del conocimiento. “Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”, nos dirá el artista. Un discurso propio en la manera de expresar, hacer y pensar.

Otros dibujos van a plantear la tactilidad, trazo y tacto a través de los propios gestos y donde la introspección de cada acción marcada se visualiza. Ojo/mano/cuerpo se sintetizan orgánicamente, sincrónicamente. La obra de Jasper Johns se abre entre trazos enérgicos, suaves, silenciosos, intensos, entre atmósferas inestables. Gestualidad dentro de una poética. Huellas de sus pies y sus manos sobre la obra. Lo palpable.

El dibujo se sitúa hacia una vertiente potencial del artista, que va construyendo lo que todavía no está. Un espacio que se va creando a través de sus propias definiciones.

El dibujo ha seguido definiendo esos espacios de reflexión, en que se valora lo creativo, lo artístico, a través del tiempo en el que son establecidos los criterios, como lugar de intercambios, en que son edificados espacios tanto físicos como mentales y el lenguaje como generador de conocimientos a favor de procesos conceptuales, construyendo espacios que se van haciendo a través de desarrollos, en un intento de organizar el mundo simbólico.

¹⁶ CASTRO FLÓREZ, Fernando: “Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido”, en GÓMEZ MOLINA, op. cit., pp. 555-557.



Nancy Rubins, *Below*, 2000-2001.
Grafito sobre papel (426,7 x 731,5 x 91,4 cm)

Un mundo que mantiene su esencia en los variados territorios que ha recorrido a lo largo de cada momento histórico. Y cada uno de los dibujos como hecho procesual ha evolucionado entre acciones que han generado variantes diversas en la obra, ante “ese espacio que se hace, se determina, formalmente, rechazando el carácter objetivo, sistemático, rechazando la estructura absoluta e inmutable, a favor de un proceso vital, (...) nosotros mismos somos espacio, estamos hechos de espacio y hacemos espacio”¹⁷.

Espacios que se van modificando según la interacción de las diversas acciones, sobre los que se interviene y se modifica, en mayor o menor medida, experimentalmente. El dibujo registra lo que está sucediendo.

Dependiente de los discursos culturales, de experiencias que han abogado en la actualidad hacia otros parámetros, el dibujo ha seguido evolucionando hacia formas de aproximación que se justifican en lo reflexivo a través de un dibujo autónomo –una experiencia en plena transformación–, de reconocimiento y existencia, de asociaciones, que van a dar sentido a

la interpretación plural. Un acontecimiento de su propia formulación que permite y evalúa sus registros.

Un entrecruzar infinito de actos y reflexiones en el soporte, como superficies que se van modificando a través de los medios –espacios de lo palpable, de incertidumbre–. Como un gran puzzle visual, de itinerarios, que se va creando a partir de la nada. Es ubicar y registrar los elementos en el espacio, manteniendo formas de acercamientos con ese lugar de la vivencia y que se significa en la obra. Un espacio en blanco, de luz, que se abre al espacio de la posibilidad. Espacios de permanencia que son capaces de generar vivencias personales.

* * *

Ese territorio de seducción, esa atracción fascinante, de un proceso que se va convirtiendo, esa zona de silencio, de acciones en cadena, de rayados continuos, es en donde el dibujo asume la acción que perturba su presencia. Y ha sido el territorio por el que he transitado a lo largo de años. Un territorio que recoge reflexiones, entre trazos y texturas, que se abren sobre la discontinuidad. Una visión utópica de figuras, lugares y paisajes, que forman partes de series, unas series sobre *lo humano y la fragilidad de todo*. Un juego, en definitiva, de estar dentro del dibujo y sus acciones.

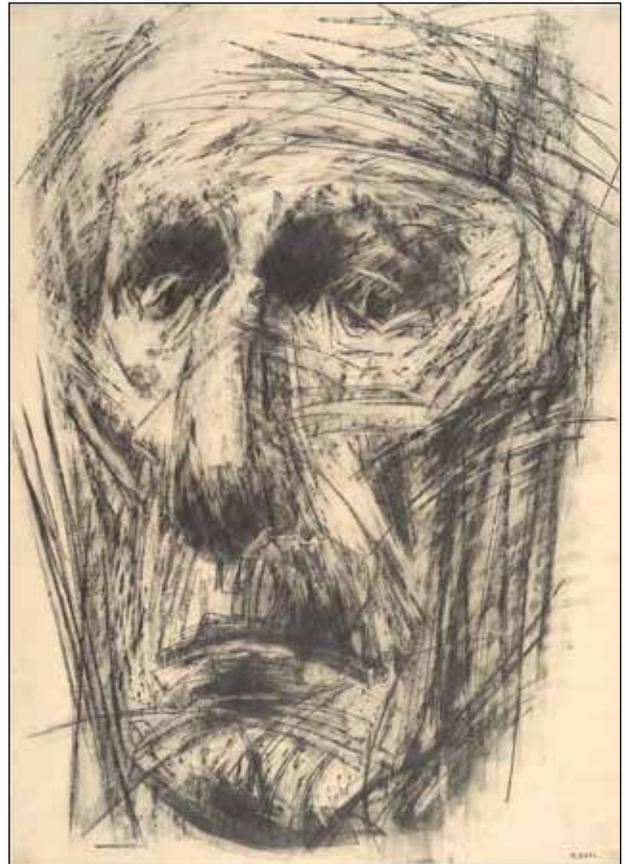
Un lugar de aproximación y tránsito, de identificación. De redes visuales/táctiles/de relaciones internas. De huellas, de recorridos..., que se van creando y eliminando. De vías de articulación sobre una superficie.

De búsquedas a través del papel, que surgen discontinuamente, emocionalmente, oscuramente. Tránsitos, texturas. Del valor de lo incierto como lugar de intenciones. Hipótesis continua: la propia acción reflexiva. Un espacio de transición, en donde el dibujo habita y marca su presencia, como en *Bordeando el silencio*.

¹⁷ BARAÑANO, Kosme: “El concepto de la plástica en la filosofía y la plástica del siglo XX”, en KOBIE (Serie Bellas Artes), n.º 1 (1983), p. 141.



M. Bajo, *Bordeando el silencio*, 2013.
Grafito (100 x 70 cm)
Fotografía: Efraín Pintos



M. Bajo, *Tiempos que se entrecruzan*.
Grafito (70 x 50 cm).
Fotografía: Efraín Pintos

Líneas visuales como hilos invisibles que se expanden sobre la superficie y que juegan con los límites, recorriendo el espacio, y lo colapsan por medio de trazados. Trazados de rastros acumulativos. Espacio de determinación y encuentro, en que la luz se hace visual, procede, no se proyecta, transita, permanece. La retina lee, cruza, se enlaza, perdiéndose en un lenguaje abstracto entre grafismos y zonas de interferencias. Visión plural abierta a la representación múltiple. Un trazo que evoluciona, inciso / lacerante / opaco / profundo / envolviéndose / filtrándose / en reconversiones constantes a través de la intervención que genera, así en el dibujo *Tiempos que se entrecruzan*.

Líneas en su propia evolución que movilizan el espacio y que lo hacen comunicable, ese “lugar practicado”¹⁸, como nos señala el antropólogo Michel de Certeau en el libro *Los no lugares, lugares del anonimato*, “un cruce de elementos en movimiento”. Superficies marcadas, detenidas, fragmentadas, que definen una imagen. Trazo, gesto identificativo, sentido abstracto, expresivo. Elemento puro del lenguaje como manifestación, capaz de mantener su propio diálogo. Lugares de enlace y protagonismo, como en mi obra *Espacio sin nombre*.

¹⁸ AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 85.



M. Bajo, *Serie: La fragilidad del todo I*, 2016.
 Grafito (70x140 cm).
 Fotografía: Efraín Pintos

Elementos significativos que recorren la superficie, reclaman su autonomía a través de un simulacro de acciones. Un sentido autónomo en cada acción, que refleja lo emocional. Un proceso, en el que conviven rastros constitutivos de un lenguaje—grafismos, huellas, trazos—, que entran significativamente a formar parte de su discurso. Elementos que participan del dibujo como restos de organizaciones múltiples, de sucesos, que se van dando y combinando constantemente ante nuestros ojos. Trazos que rastrean, indagan, sondan y analizan la superficie, renovándose, estableciéndose y permaneciendo en desarrollos inmediatos. Superficie, como en *Serie: La fragilidad del todo I*, que guarda todo el proceso seguido.

Acción y visualización, códigos que se generan en infinidad de sentidos, como un organismo que forma parte de un todo, en que cada elemento genera una función como parte de una organización interrelacionada e interdependiente. Un sistema dinámico, que atraviesa física y visualmente el soporte, transformándose. Acción, lenguaje. Sitios de encuentros,

espacios transitables, que se diversifican y se significan, como en mi dibujo *Serie: Aproximaciones I*. Es el lugar de mayor abstracción—tiempo que transcurre y se hace extensivo—, lo que está aconteciendo en el momento y se está significando.

Códigos que recorren diferentes tramos creando desplazamientos visuales/táctiles a través de vínculos, que constantemente se desvían, se bifurcan, se encadenan. Grafías que revelan su identidad más preciada, íntima, precisa, a través de rutas que la retina lee. Un bordear de aproximaciones, depósitos, silencios, oscuridad, intersecciones..., como señales que marcan la mirada estancada, depositada... Se va materializando el espacio... Un encuentro de identificación con la imagen. Superficies en desaparición constante, así en *Serie: La fragilidad del todo II*, que suscitan procesos de metamorfosis y transformación, y que obligan a otorgar nuevos lugares de descubrimiento.

Lugares de actuación donde se generan cambios—manifiestos, de rastros y existencias—, transparen-



M. Bajo, *Serie: La fragilidad del todo II*, 2016.
Grafito (70 x 70 cm).
Fotografía: Efraín Pintos



M. Bajo, *Serie: La fragilidad del todo III*, 2016.
Grafito (70 x 70 cm).
Fotografía: Efraín Pintos

cias comunes. Un lugar de transición que se está haciendo/estableciendo. Determinaciones gráficas en traducciones abstractas. Temporalidades alteradas. Rastros de estructuras acumulativas. Diferencia y repetición. Lugar de superficie abierto a la posibilidad. Alteraciones /contaminaciones/ insistencias, como en mi obra *Serie: Transparencias I*.

Calidades y texturas que se van filtrando, arañando, presionando, visualizándose a través de una luz inserta en el trazado –lecturas de entramados en movimiento–. Encadenamientos gráficos y visuales. Manifestación de intercambios, de eliminaciones, de transparencias, implicando huellas que se estancan. El ojo recorre y traduce distancias, aproximaciones, cambios, direcciones, así en *Serie: La fragilidad del todo III*.

Huellas y señales orgánicas. Superficie saturada de oscuridad, de luz... Superficie de acciones, como restos de evidencias que se van filtrando. Superficies de condición y lectura, que ofrecen. Que se instalen,

que permanezcan o que transiten otros variados elementos que van constituyendo el dibujo, como en *Serie: La fragilidad del todo IV*.

Formas que se establecen en territorios abiertos hacia sus propios significados. Superposición, transparencias, organicidad. Equilibrio entre vacío y permanencia, como respuesta a lo intenso, a lo inabarcable. Vértigo entre vacío y silencio, que permiten acceder a emplazamientos con altas dosis de pertenencia a ese lugar y momento. Lugar asignado del acontecimiento que se va haciendo. Del tiempo y del espacio que se entrecruzan y se involucran, así en mi obra *Serie: Transparencias II*.

También en *Serie: Transparencias III*, intervenciones que muestran más allá de unos contornos. Saltos de plano, tránsitos, lecturas visuales. Rasgados/pegados/elementos gráficos en negativo. Juego entre el ocultar y el permanecer, entre el vacío del papel en blanco y sus justificaciones. Fisuras. Zonas de alto con-



M. Bajo, *Serie: La fragilidad del todo IV*, 2016.
Grafito (70 x 70 cm).
Fotografía: Efraín Pintos

tenido orgánico. Un espacio que experimenta sus cambios a través de sus elementos.

Y en *Serie: Transparencias IV*, espacio identificativo, donde formas y direcciones mantienen un desarrollo constante de evolución en su propio proceso, enlazándose, prolongándose, extendiéndose, evolucionando. Se piensa, se ordena, se define. Trazos superpuestos, yuxtapuestos. La imagen y sus pautas de lectura. Luz/textura/material. Interrelaciones de los elementos. Una mirada que es filtrada entre texturas que originan transparencias.

Un acontecimiento de intimidad, que se registra como experiencia visualmente palpable por los compromisos interiores que genera. Lo inmediato, lo sintético... Un proceso abierto de intervención, autónomo y subjetivo, como en mi dibujo *Serie: Transiciones I*.

Una reflexión profunda nos acerca al proceso creativo, esa forma de ver y de explorar realidades.

La forma de habitar, de situarnos en un espacio, en un lugar, de sentir lo orgánico, lo vulnerable, lo humano, como construcciones de lo inmaterial y articulación del pensamiento. Una propuesta utópica del dibujo y su proceso abierto a lo plural de la posibilidad, como interrogación que se abre sobre su propio prefacio.

Espacios transitables..., clave utópica de un discurso como propuesta y diálogo, en el que el concepto de lo frágil y la fragilidad busca su sentido, su permanencia. Gráficamente, mentalmente, sustitivamente, entre estructuras infinitas.

Recorridos de la individualidad, en la que son fabricados universos, identidades, simbolizaciones,



M. Bajo, *Serie: Transiciones I*, 2015.
Grafito (70 x 50 cm).
Fotografía: Efraín Pintos

discursos pensables, a través de experiencias plásticas concretas desde un magnífico campo de observación, el lugar de la mirada. Habitamos entre *espacios transitables* que invitan a recorrerlos a través del Dibujo.

* * *

Y quiero terminar este discurso académico con un agradecimiento profundo a esta Corporación, en es-

pecial a la sección de Pintura, Dibujo y Grabado, por el nombramiento como Académica Numeraria, por la confianza depositada ante mi trayectoria artística y docente. Intentaré ser digna de tal mención, aportando mi mejor disposición y conocimientos. Asimismo, dar las gracias efusivamente al Ilustrísimo Académico Numerario D. Sebastián Matías Delgado Campos, por hacer posible la *Laudatio*.

MARÍA LUISA BAJO SEGURA O EL REENCUENTRO DE LA ACADEMIA CON EL DIBUJO

SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS

Nada hay más preciso, ni más exacto, para describir algo o a alguien que definirlo y, por supuesto, ello debería hacerse, o al menos intentarse, con absoluta objetividad, pero es este un empeño verdaderamente inalcanzable por dos razones: una, porque definir es delimitar, esto es, decir todo lo que nuestro sujeto es, o bien, por exclusión, todo lo que no es, y ocurre que la realidad es tan compleja y conexas que resulta imposible aislarla y concretarla; y la otra, porque siempre estará condicionada por la subjetividad (el punto de vista, los conocimientos, la capacidad de razonamiento y el sentimiento, etc., o sea, el yo y sus circunstancias –que dijo Ortega– del definidor, así que este solo puede pretender aproximarse a la realidad que él percibe y que nunca podrá abarcar en su totalidad).

Viene esto a propósito de la misión que hoy se me ha encomendado de hacer, en nombre de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, el discurso laudatorio para recibir como miembro numerario, a quien hasta ahora lo era como correspondiente, María Luisa Bajo Segura. Y es que ella es persona de tal riqueza de virtudes y matices que me confieso incapaz de tratar siquiera de desvelar su magnífico testimonio vital, cuánto más intentar describirla aunque fuera torpemente. Pero, además, no sabría prescindir

de la fuerte subjetividad a la que, inevitablemente, me condicionan razones de amistad y conocimiento personal.

Por ello, y tratando de ser lo más objetivo que me sea posible, voy a intentarlo circunscribiéndome



M. Bajo, Título de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, detalle (70 x 100), 1990

a solo dos dimensiones de su personalidad, las que considero más significativas para la ocasión: la académica y la artística.

La dimensión académica de Marisa Bajo, como todos la conocemos, es ciertamente extraordinaria tanto en extensión como en intensidad. Su rigurosa formación empieza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, en la que obtiene a los 24 años la cualificación de Profesora de Dibujo, para alzarse dos años más tarde con la Licenciatura en Bellas Artes por la Facultad homónima de la Universidad Complutense, en la que alcanzará, en 1992, el Doctorado (apto cum laude) con su tesis *Método, investigación y análisis de la forma y grafismo en la obra plástica*.

Ya desde el momento de su licenciatura Marisa Bajo inicia la que había de ser y es una fecundísima labor docente, desarrollada siempre en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna donde ha recorrido los diferentes estadios del profesorado, como encargada de curso, colaboradora, Asociada y Titular, para obtener finalmente la Cátedra que desempeña, hasta el presente, desde 1999.

Además de su labor profesoral, su bagaje docente es tan extenso que la sola enumeración de sus actividades bastaría para llenar con creces esta sesión. De forma que, en atención a la necesaria brevedad, me contento con la sola enumeración cuantitativa de ellas: ha impartido no menos de siete cursos de licenciatura y cuatro de grado, así como once cursos de doctorado; ha dirigido dos tesis doctorales, que han obtenido ambas la calificación de Sobresaliente cum laude, y trece trabajos de fin de grado (TFG); ha participado en la elaboración de tres programas de estudios; en ocho ocasiones ha dirigido otros cursos, en los que ha impartido seminarios y talleres; ha formado parte, en catorce ocasiones, de tribunales de tesis, y ha sido Directora del Departamento de Dibujo, Diseño y Estética.

Y todo ello se complementa con diversos artículos en revistas especializadas (entre ellas, los Anales de

nuestra Academia), cuatro ponencias y comunicaciones en congresos y nada menos de seis proyectos de actividades culturales, como la dirección del Aula de Dibujo Borges Salas.

Basta leer los títulos de estas actividades para conocer hasta qué punto se ha prodigado su actividad docente, hasta qué punto y con qué intensidad se ha entregado a ella y al conocimiento y difusión de su disciplina favorita, nuclear, diría yo. Porque en todas ellas hay un denominador común, un protagonista absoluto: el dibujo y una incansable dedicación, una insistente, permanente actitud de insatisfecha indagación sobre el mismo, sobre sus técnicas, sobre su evolución, sobre sus posibilidades como expresión artística (de las que luego hablaremos), sobre su realidad actual y sobre su proyección de futuro, todo ello con una intensidad sorprendente y ejemplar, vivida con la humildad de los maestros, lejos de alharacas y capillas, en la más voluntaria soledad de su intimidad.

Pero, con ser mucha y muy importante su ejecutoria docente, tanta que solo por ella ya se justifica su presencia como miembro de nuestra Academia, me interesa en esta solemne ocasión prestar mayor atención a esa otra dimensión: la artística, centrada igualmente, con casi absoluta exclusividad, en el dibujo, no como la herramienta que está en la base de todas las artes plásticas, sino entendido como lenguaje de creación artística, como arte.

Me pregunto cuándo nació el dibujo, por qué y para qué; y estas preguntas que supongo que cualquier estudiante de Bellas Artes sabría contestar con propiedad, me surgen en esta coyuntura porque, a pesar de que por razón de mi profesión lo he practicado, lo he utilizado y utilizo, caigo en la cuenta de que nunca me las formulé y tengo ahora que afrontar la enorme responsabilidad de hablarles de él con cierto rigor.

Quizá fue aquel día en el que el hombre tendido sobre la arena trazó con el dedo en esta un surco, quizá lo fue cuando, con el extremo de una rama, lo hizo sobre el suelo arcilloso, húmedo aún. Allí, en



M. Bajo, *Lágrimas secas*, 2011.
Grafito (70 x 50)



M. Bajo, *Tiempo sin nombre*, 2012.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *Susurros*, 2009.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *A solas*, 2010.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *Cabeza III*, 2006.
Grafito (70 x 50)



M. Bajo, *Cabeza I*, 1997.
Grafito (70 x 50)

esa materialización gráfica de una intención, nació el lenguaje plástico y el hombre lo utilizó primero para una representación formal o conceptual de la realidad material y luego para la creación de signos abstractos, productos ya de su creatividad.

Justamente a este último estadio pertenece uno de los más trascendentes lenguajes plásticos, surgido mucho más tarde que el anterior, hasta el punto de que hemos convenido en que marque el paso de la prehistoria a la historia. Es el de la escritura, es



M. Bajo, *La muerte del pequeño trapecista*, 1997.
Sanguina (60 x 60)

decir, la invención de signos que representen sonidos humanos naturales y que posibiliten, por tanto, su transmisión visual. Cuando escribo esto, sé que basta hacer clic en una ventana de las programadas en mi ordenador para ver un sinnúmero de tipos de letra, en mayúsculas y en minúsculas, de nuestros alfabetos occidentales y, como sabemos, hay otros muchos, tales como el griego, el cirílico, el cuneiforme, el jeroglífico, etc., y no digamos del árabe que fue y es utilizado incluso como elemento ornamental, o el de los orientales (chino, japonés..., y otros) que llegan a alcanzar altas cotas de complejidad formal.

La escritura, o más bien la caligrafía, es una de las formas de dibujo que, además de ser la traducción visible del lenguaje hablado, tiene, como expresión plástica que es, su propio lenguaje estético; campo, según parece, acotado porque con la herramienta electrónica cada vez se escribe menos a mano. Una interesantísima incursión artística en este terreno ha sido la realizada por nuestro compañero Ernesto Valcárcel en aquella memorable exposición titulada “El jardín caligráfico”. No le va a la

zaga la escritura musical –otra forma de representar sonidos–, cuya estética no se puede ignorar, hasta el punto de llegarse a componer partituras, en las que la estructura formal sigue pautas de composición puramente visuales.

Pero a lo que ha estado más ligado el dibujo, aquello que en algún modo y antes que cualquier otro argumento justifica su existencia, es a la representación de la forma real o imaginada, concreta o abstracta, figurativa o simbólica.

Si en este momento trato de contestar a las preguntas ¿por qué? y ¿para qué?, la respuesta va a ser muy sencilla: el dibujo es solo y sobre todo un lenguaje plástico que, como todo lenguaje, sirve para expresarnos y para comunicarnos con los demás, pero con una dimensión necesariamente estética.

Y, como sabemos, hay toda una disciplina de elaboración académica y matemática que, a través de la Geometría, de la Descriptiva y de los distintos Sistemas de Representación, constituye un importante capítulo (el que me es más afín por mi profesión) que conocemos como Dibujo Técnico, para diferenciarlo del otro, que es muy anterior en el tiempo, que surge de forma natural, que no tiene reglas ni convenciones, que se basa en la percepción visual o intelectual de la realidad y en la habilidad innata o adquirida, para traducirla con mayor o menor libertad formal, material e instrumental en un producto estético y emocional, es decir, artístico, que se concreta en ambos casos sobre un soporte plano.

Digo todo esto para entender por qué la enseñanza del dibujo ha estado siempre en la base de la formación de los artistas plásticos y, por ello, ha constituido siempre un corpus fundamental en la preocupación de las Academias de Bellas Artes. Una buena muestra de ello lo constituye el discurso, en su defensa, de uno de nuestros primeros académicos, el escultor Fernando Estévez (que había sido profesor de esta disciplina en dos centros orotavenses: el Colegio Los Ángeles, de 1823, y la Escuela de Dibujo y Latinidad, de 1841), en la sesión del 10 de noviembre de 1852,

cuando nuestra Real Institución, creada tres años antes, llevaba solamente uno de funcionamiento.

La enseñanza académica del dibujo es bastante antigua en Canarias, pues fue en 1786, cuando, a impulsos del obispo Martínez de la Plaza, se creó en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria una Escuela de Dibujo que dirigió con solvencia el tinerfeño arquitecto y canónigo Diego Nicolás Eduardo y que, andando el tiempo, dará lugar, en 1869, a la Academia de Pintura y Escultura de Las Palmas.

En Tenerife hubimos de esperar hasta 1810, cuando se crea en La Laguna la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar, que funcionó a partir de 1812 con profesores como Luis de la Cruz, José de Ossavarry, Luis Gross y Lorenzo Pastor y Castro. En 1830, era la Junta de Comercio la que mantenía estos estudios y, precisamente con el traslado de esta a Santa Cruz en 1835, se trasladarían también los Estudios de Dibujo, con la oposición de la Universidad de La Laguna, que finalmente pierde el envite por cuanto una Real Orden del año siguiente (16/4/1836) autorizó el cambio.

El siguiente hito lo marca una iniciativa particular, el nacimiento, en 1846, de la Sociedad de Bellas Artes, impulsada por Pedro Maffiotte, Nicolás Alfaro, Francisco Aguilar y Bernabé Rodríguez. Esta Sociedad va a constituir el precedente inmediato de la creación, por Real Orden de Isabel II de 31 de octubre de 1849, de nuestra Real Academia de Bellas Artes de la entonces única provincia de Canarias, en su capital Santa Cruz de Tenerife, bajo la advocación del arcángel San Miguel, institución que asimiló, al año siguiente, a la citada Escuela de Dibujo del Consulado del Mar con su catedrático director Lorenzo Pastor y Castro.

El nuevo centro se crea con enseñanzas de dibujo, pintura al óleo, aguada, perspectiva, escultura y grabado y, porque se alcance a ver la importancia que pronto adquirió, bastará con consignar aquí la lista de los presentes en la sesión pública de 1851: el titular Lorenzo Tolosa, los conciliarios Félix Soto



M. Bajo, *El árbol de los deseos*, 2011.
Grafito (150x98)

y Dámaso Baudet, los académicos Lorenzo Pastor, José Lorenzo Bello, Francisco Clavijo, Cirilo Truilhé, Francisco del Castillo Valero, José Monteverde, Fernando Estévez, Segundo M. Carros, Sabino Berthelot, Juan La Roche, Francisco Aguilar y Bartolomé Saurín, el 2.º Teniente de Alcalde Pedro Forstall y los académicos honorarios que, a excepción de la pintora Elizabeth Murray, eran todos militares: Juan Jiménez Donoso (brigadier), Luis Muñoz (coronel) y Francisco de Arcenegui (capitán teniente), los tres del arma de ingenieros y los dos últimos implicados en sendos proyectos para el nuevo edificio de la Capitanía General, Juan de Dios Díaz Morales (jefe de



M. Bajo, *Ojos de agua*, 2012.
Grafito (100 x 70)

Estado Mayor) y Domingo Verdugo (capitán de infantería).

Fue precisamente la supresión de los estudios de Dibujo, en 1868, la que, unida a la falta de apoyos por parte de los organismos públicos, provocó el cierre de algunas academias, entre ellas la nuestra. No obstante, entre su profesorado, al que se unirán nuevos integrantes, queda latente la llama de la difusión artística, puesto que, en 1900, se produce la inauguración del Museo Municipal de Bellas Artes, impulsado por un grupo de artistas ligados a la Academia, hasta el punto de que sus fondos se nutrieron preferentemente de donaciones de los propios académicos (fue especialmente significativo el legado de Alfaro).



M. Bajo, *Lluvia*, 2012.
Grafito (70 x 70)

Esta situación se desbloquearía tal día como hoy de 1913 (hace, por tanto, 103 años), con el Real Decreto del rey Alfonso XIII, por el que se restableció nuestra Corporación. Mientras, la creación de las Escuelas Oficiales de Bellas Artes, luego transformadas en las modernas Facultades, y de las de Artes y Oficios Artísticos desplazan hacia ellas las labores de enseñanza y, con ellas, las de Dibujo, por lo que las academias quedan relegadas a una actividad promotora, difusora, vigilante y consultora de las Bellas Artes, estructuradas en secciones, una de las cuales, en la nuestra, se llama de Pintura, Dibujo y Grabado.

Esto es, aunque el dibujo se supone presente en la actividad de arquitectos, escultores y pintores, al nombrarse en esta sección de forma expresa, se le reconoce entidad propia como disciplina de creación artística y aquí es donde adquiere plena significación la presencia de Marisa Bajo entre nosotros, porque ella ha hecho del dibujo, y solo de él, su forma necesaria y última de inquietud, de experimentación y de expresión plástica.

Ella misma nos acaba de regalar una enjundiosa disertación que, bajo el título “Espacios transitables”,

testimonia el grado de experiencia y reflexión que ha alcanzado en su quehacer, de forma que no voy a incidir ni a insistir sobre estos temas, para los que tampoco estoy capacitado.

Me voy a colocar única y voluntariamente como espectador emotivo y a tratar de hacerles a ustedes partícipes de mi experiencia como receptor de ese su lenguaje y de las reflexiones que me sugiere. Los dibujos de Marisa Bajo son, decididamente, de marcado acento expresionista. En nuestra Academia tenemos un precedente mediato y glorioso en la obra de Francisco Borges, que unió a la perfección de un Durero, el aliento inquieto y expresivo de un artista genial, no suficientemente valorado entre nosotros, como fue Alonso Berruguete con quien compartió la condición de escultor.

La primera impresión que me producen sus dibujos es la de sorpresa y contraste, pues nada hace pensar, conociendo a la artista, que tras su aparente fragilidad, sus maneras delicadas, educadas, exquisitas, se esconda una personalidad con tal fuerza, llena de energía y decisión

La artista no teme enfrentarse a grandes tamaños (ella misma me ha confesado que, cuando dibuja, le aterroriza que el papel se le quede corto). Su trazo

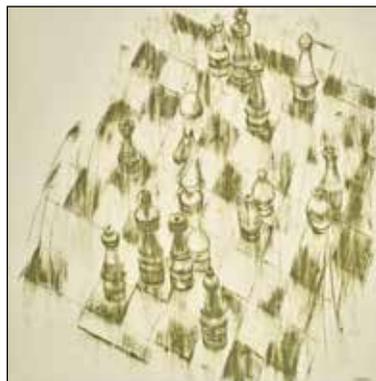
analítico, perfectamente estudiado, es valiente, decidido, enérgico, pero su dibujo no es lineal ni simplificador ni quiere reducirse a definir esquemáticamente la forma. Al contrario, hay una voluntaria insistencia en enriquecerlo que hace que, con frecuencia sobre la base de unos trazos sólidos, precisos, los contornos se diluyan como si quisiera indicarnos que nuestra percepción de la realidad es compleja y relativa, que nunca es clara, nítida, sino que está envuelta en la duda y más bien como insinuada, intuida, que como percibida y, en este sentido, hay algo latente de un tenebrismo no luminoso.

En su afán exploratorio no rehuye ocuparse de cualquier tema por aparentemente simple, trivial y hasta insignificante que nos pudiera parecer. Ella le encuentra el interés, le da significación y lo pone frente a nosotros para hacernos cómplices de su aventura.

Y así lo mismo nos presenta la estructura esquelética de un árbol sin el follaje con el que podría mostrarnos su imagen más característica y atractiva, reducido, por tanto, a la sobria y desnuda esencialidad, que es imagen de cómo, de un sólido fundamento (pensamiento) nace una gran variedad de posibilidades (ideas) enriquecedoras que nos hacen ascender –o quizá debería decir trascender–. En su serie dedi-



M. Bajo, *El ajedrez rojo*, 2006.
Sanguina (70 x 70)



M. Bajo, *El ajedrez verde*, 2006.
Pastel (50 x 70)



M. Bajo, *El caballo de ajedrez rojo*,
2006. Sanguina (50 x 70)



M. Bajo, *Gallos I*, 2005. Sanguina (50 x 70)

cada al ajedrez, nos muestra cómo sobre la rigidez geométrica del tablero aparecen colocadas de forma aparentemente anárquica las piezas que sobreviven en un juego perfectamente reglado: que, sin embargo, aparece envuelto en una calculada falta de nitidez. Quizá somos nosotros las piezas de un juego eterno, perfectamente diseñado, que con todo no somos capaces de dominar ni de entender plenamente.

En sus dibujos de gallos, estos no aparecen en esa su apariencia ostentosa, elegante, orgullosa y hasta desafiante del macho rey del gallinero, sino en la de un animal abatido, desplumado, despojado de toda grandeza, impotente ante su propio destino. ¿Acaso no son imagen de nosotros, los pretenciosos reyes de

la creación, cuya historia acabará en una inevitable claudicación?

Su incursión en el mundo musical, que me es tan afín, es particularmente atractiva y sugerente. Frente a sus dibujos experimento una doble condición: como espectador y como protagonista, como ejecutante. En el primer caso me transporta al mundo de los sordos, me pregunto cómo perciben ellos un concierto, sensación a la que muchos nos hemos aproximado suprimiendo el sonido al contemplar un concierto en televisión. ¿Qué queda entonces?, solo un conjunto de figuras que se mueven más o menos disciplinadamente al tiempo que tocan sus instrumentos, pero nos reconocemos impotentes para entender su len-



M. Bajo, *La música*, 1997.
Sanguina (50 x 70)



M. Bajo, *El pequeño director de orquesta*, 2005.
Sanguina (70 x 100)

guaje. ¿Acaso no estaremos sordos para el concierto que interpreta ante nosotros el mundo real que nos envuelve?

En el otro caso, los músicos parecen sumergidos en una colectividad que unas veces está inmersa en una ejecución vertiginosa, enloquecedora, y otras aparece como al final de su ejecución, en espera quizá de nuestro aplauso.

En todo caso, los músicos sabiamente aparecen solo insinuados con trazos precisos, decididos, al ser-

vicio de conformar la impresión de una situación no buscada sino, casi me atrevo a decir, sufrida, sopor-tada, diluida pasiva y anónimamente en el conjunto. En ese momento me siento como uno de ellos participando en ese concierto vital del que inevitablemente participamos, aun sin nuestro consentimiento, y me digo: no puedes ser uno de ellos, tienes que rebelarte.

Marisa Bajo dedica una especial atención a un instrumento: el violín. Una creación magistral del hombre, capaz de producir los más deliciosos soni-



M. Bajo, *Swing*, 2005. Sanguina (70 x 100)



M. Bajo, *Con ritmo*, 2005. Sanguina (70 x 100)



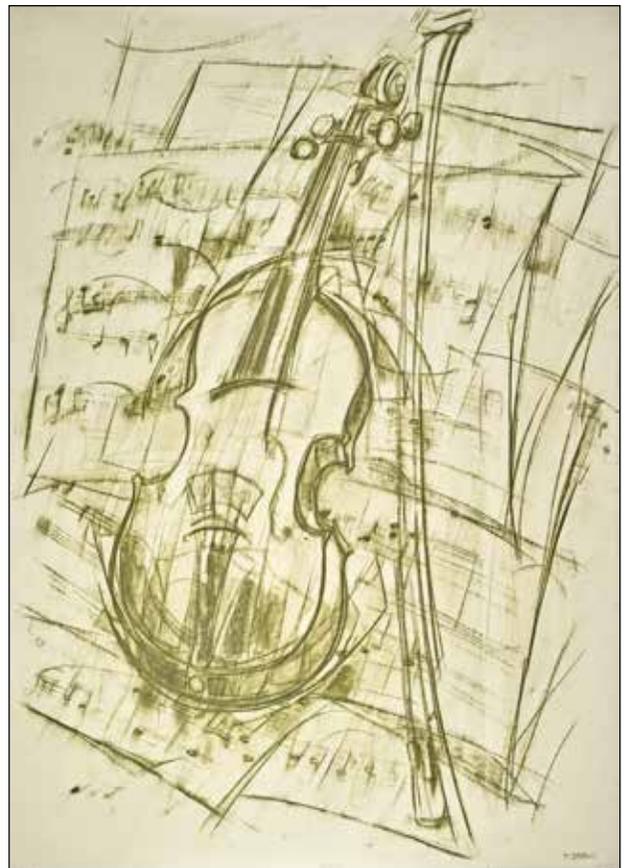
M. Bajo, *Tres violines*, 2006.
Sanguina (100 x 70)

dos: ora sencillos de una dulce pureza, ora dobles trágicos, rudos; casi siempre frotados, pero también golpeados y hasta pulsados; un instrumento sin trastes en la caña que requiere una especial capacidad de afinación, lo que permite la absoluta personalización por parte del intérprete.

La artista se recrea en la forma perfecta, elegante, refinada y eficaz del instrumento sin olvidar el arco, y usa ahora, sin abandonar su trazo enérgico, de una más precisa definición, como para llamar la atención sobre nuestra capacidad creativa. He aquí una nueva muestra de contraste: ahí en ese objeto inanimado que yace en su estuche o sobre las partituras se nos ofrece la posibilidad de emocionarnos triplemente: por su belleza intrínseca, por su versatilidad sonora



M. Bajo, *Violín rojo*, 2006.
Sanguina (70 x 53)



M. Bajo, *Violín verde*, 2006.
Pastel (100 x 70)

y por sus posibilidades creativas. Parece como si estuviera invitándonos a tomarlo y a expresar con él nuestras inquietudes. La artista nos induce a reparar en ello, subliminalmente, en un mensaje ciertamente positivo.

Naturalmente, la figura humana individualizada ha acaparado también su atención, siempre definida con unos pocos trazos magistrales, concentrados, sobre todo, en rostros y manos, y con títulos tan sugerentes como: *Miss Daisy*, *La vendedora de sueños* o *El paraguas*, es decir, seres en apariencia vulgares en los que a la artista ha interesado su actitud expectante, pensativa o festiva. En el último caso llega a dibujar las gotas de agua que igual son las protagonistas de otro dibujo en que hace contrastar su simplicidad con el desorden que organizan sobre el lugar en que caen.

Pero a mí los dibujos que más me cautivan son los de sus rostros en los que pienso que ha alcanzado sus más elevadas cotas artísticas. La ejecución es soberbia, enérgica, esencial y precisa en la serie más antigua, y voluntariamente más compleja y difusa

en los recientes. Sorprende su tamaño, y su detenida contemplación, aparte de causarnos admiración, nos sumerge en un mundo de expresiones (que es lo que parece interesar a la artista) que explota con enorme eficacia. Al espectador le surgen sentimientos diversos tales como soledad, decisión, duda, carácter, reflexión, impotencia, tristeza, perplejidad, decadencia, entre otros.

Parecen seres resignados, a través de los cuales Marisa Bajo ha profundizado en sus almas, para enfrentarnos a un mundo real, rutinario, sin estímulos, a menudo doliente e infeliz. Como en casi toda su obra, parece desprenderse de aquí más que de ningún otro tema un acento pesimista, un cierto, como dijo Unamuno, “sentimiento trágico de la vida”, o quizá se trate solo de ser realista.

En la obra más reciente, sin abandonar la estética figurativa, la artista vuelve ahora su mirada al paisaje; una mirada diferente, no descriptiva sino perceptiva y experimental, en un ciclo que ha bautizado “la fragilidad de todo” –y este título es ya buen indicio



M. Bajo, *El paraguas*, 2006.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *La vendedora de los sueños rotos*, 2005.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *Miss Daisy*, 2005.
Grafito (100 x 70)



M. Bajo, *Silencios rotos*, 2009.
Grafito (100 x 140)

de su intención—, para iniciar una búsqueda de mundos expresivos más libres, pero evanescentes, como si quisiera alcanzar más dilatados horizontes alejados de la miseria humana, incursión en la que con seguridad nos aportará nuevas emociones. La experimentación técnica adquiere aquí mayor dimensión, como podemos apreciar en la obra que la artista ha ofrecido a la Academia en este acto.

Y no quiero dejar de mencionar que Marisa Bajo, quien ha practicado también con éxito el grabado, ha participado en no menos de 41 exposiciones entre individuales y colectivas.

Puede que este recorrido haya podido resultarles obsesivo y pretencioso, pero es, al cabo, un recorrido personal, emocional, sintético y apresurado por toda una obra de arte. Para verificarlo solo necesitamos reparar en que su contemplación, al tiempo que nos produce admiración, no puede dejarnos indiferentes.

Quizá debiera haber incluido en esta semblanza una tercera dimensión de nuestra protagonista: la humana, pero ya dije al principio que la subjetividad me puede y, sin embargo, no me resisto a decir aquí que es una criatura colosal, dialogante, comprensiva, generosa, entregada hasta la abnegación, trabajadora incansable, rigurosa, discreta y qué sé yo cuantas cosas más, porque con mi modesta capacidad no sabría hacerle justicia.

Con María Luisa Bajo Segura nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel se reencuentra con el dibujo puro y, por cierto, el título que nuestra presidenta le va entregar y que la acredita como miembro de número fue dibujado por ella y es una muestra más de su talante artístico: el arcángel psicopompo aparece mirando con firmeza al espectador y, vencido a sus pies, yace el maligno representado no con forma humana, como es más tradicional, sino como dragón. El santo, que blande su espada justiciera, luce en su escudo las tradicionales tres letras QSD, que encierran la expresión latina “Quid Sicut Deus” (Quién como Dios), que es el significado del hebreo Mikael.

Si me permiten ustedes una pequeña frivolidad, el dragón muy bien pudiera simbolizar el Dibujo, domeñado por la figura arcangélica de la artista, que parece decirnos en la divisa de su escudo “Quiero Siempre Dibujar”.

Marisa, esta que ya era tu casa, te recibe de nuevo con mayor orgullo y solemnidad si cabe. Es de justicia y es un acto verdaderamente gozoso. Por ello, pido a los presentes que unan su más elocuente aplauso al mío.

PINTAR SILENCIOS. EL PAISAJE IMAGINADO

JUAN GUERRA HERNÁNDEZ

No tengo palabras para mostrar mi agradecimiento a Dña. Rosario Álvarez y D. Lothar Siemens por haberme propuesto para ocupar la vacante en la sección de Pintura, Dibujo y Grabado de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, a la que me siento honrado de pertenecer.

Antes de comenzar, quisiera recordar al que fuera para mí gran amigo y compañero, académico ejemplar y destacado arquitecto D. José Luis Jiménez Saavedra, quien siempre creyó en mí como pintor y del que recibí apoyo incondicional en cada momento, animándome y valorando positivamente mi labor como artista plástico. También quiero dar las gracias a mis padres, que me dieron la posibilidad de dedicarme a realizar mis sueños como pintor y que en este momento se sentirían inmensamente orgullosos, a mis hermanos, a mis hijos y, en especial, a Tere, mi esposa, quien con paciencia colabora para que yo pueda seguir dedicando mi tiempo y parte del suyo a elaborar mi trabajo.

En mi dilatada vida dedicada al arte en general y a la pintura en particular, han existido cambios importantes, no solo por los temas tratados, sino por

las técnicas empleadas en diferentes soportes para conseguir los resultados apropiados.

El proceso de trabajo en cada etapa de mi vida como pintor ha variado, influenciado posiblemente por las diferentes corrientes artísticas surgidas a partir de la década de los años 70 y principios de los 80, donde los temas que abordaba principalmente eran las naturalezas muertas y obras de marcado carácter intimista, para más tarde incorporar la figura humana como un elemento más en la composición del cuadro. Un ejemplo de ello es el titulado *El columpio*, premiado en la Bienal de Teror en 1984, y el cuadro con el título *Interior*, premiado en 1989 en el certamen internacional de pintura “Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria”.

A partir de los años 90 inicio una nueva etapa, donde el paisaje será el soporte para expresar las sensaciones internas ocasionadas por circunstancias que me llevan a producir obras más sosegadas y en la que encuentro el apoyo que necesito para lograr ese fin.

En mis cuadros busco la soledad y el silencio que persigo, que pertenecen a mi universo interior y que, a su vez, deseo transmitir a quien los observa. Por

eso, quien quiera saber algo de mí como artista, debe recurrir a ellos, contemplarlos con la atención que le sugieran e intentar reconocer en ellos lo que soy y lo que busco.

Mis cuadros, especialmente los de la última etapa, surgen en el lienzo de manera espontánea, a partir de manchas de colores que casi se organizan solas, originándose en una gama determinada de color que aparece de acuerdo con un estado de ánimo particular. Así se produce un diálogo entre el lienzo y yo; él me dice en cada momento dónde debo poner la pincelada, esa pincelada que le irá dando vida al cuadro, antes muerto, y que ahora lo invade una atmósfera de silencios y soledades, yo soy el primer sorprendido del resultado final, algo que no imaginé al iniciar la obra; aunque a pesar del carácter abstracto que está en el origen de mi pintura, mi propia experiencia haya influido de manera notoria en ellos. El resultado es un paisaje desnudo, solitario, en silencio, un paisaje que no es de ningún lugar, un espacio anónimo, onírico, impregnado de mí y de mis soledades. Casi siempre me acompaña la música, la buena música, que forma parte del resultado final de la obra. En cuanto al color, ¿cómo puede pintarse aquello que no es perceptible: el aire, el silencio? Pienso que si hay armonía, que si los tonos son los adecuados, puede que se produzca la emoción y surja el milagro de manifestarse esa paz que te hace cerrar los ojos y sentirte por un instante solo, como ausente, y que las formas que acabas de ver, de sentir, se quedan en tu memoria inmóviles, pero expectantes; de ahí, que sin darte cuenta, surja el silencio, el mismo que se produce en la música, y yo aspiro a que ese silencio llegue a quien observa mi pintura.

En mi largo recorrido por el mundo del arte, mis pinceles han pasado por casi todos los estilos de la pintura; y ello, no por afán de cambio ni de mudar cada día de imagen y sorprender con nuevas cosas a los espectadores. Lo único que ha guiado mi búsqueda es alcanzar una identidad creativa propia. No sé si habré logrado llegar a ella, pero lo que sí sé es que he dedicado a ese fin toda mi vida. Nunca ha pasado un

solo día sin que no haya pintado o dibujado algo por insignificante que fuera. Hacer trabajar a mi mente y tener entre mis manos un lápiz o un pincel es una rutina, una placentera y estimulante rutina diaria.

Yo no sé si el artista nace o se hace, pero sí creo que por circunstancias de la vida el destino puede ofrecerte posibilidades para tu desarrollo como artista, como si ese destino, que adivina lo que tú vas a ser o lo que vas a querer ser, te ofreciera de antemano la ocasión para que esa vida futura se despliegue con toda naturalidad. Siempre he creído que, por el hecho de haber vivido durante mi infancia en zonas rurales, es precisamente ese mundo de la naturaleza el que ha influido en mí de manera tan profunda.

Nací en Las Palmas de Gran Canaria, pero, cuando solo tenía un año de edad, mis padres por motivos de trabajo tuvieron que trasladarse a Ayora, un pequeño pueblo de Valencia, un pueblo lleno de encanto; lo recuerdo más por lo que mi memoria conserva de su paisaje que por las vivencias propias de un niño jugando con sus amigos. No recuerdo la cara de ninguno de ellos, pero sí los campos de trigo y el balanceo de las espigas al viento, el manzano junto a la acequia por donde corría el agua constantemente, la nieve por las mañanas camino del colegio y el pequeño castillo en ruinas sobre la colina. No dejo de preguntarme si el destino quiso que mis padres tuvieran que trasladarse a ese lugar con el solo objeto de que yo descubriera lo que la naturaleza podía ofrecerme, y para que más tarde pudiera utilizarlo en la expresión de mi mundo más personal por medio de la pintura.

Cuando volví a Canarias, ya cumplidos los siete años, fue cuando descubrí que todo aquello que tanto recordaba de aquel pueblo se podía representar gráficamente en un papel. Fue un descubrimiento hecho de forma casual. De camino al colegio pasaba frente a una casa en cuya ventana alguien ponía cada día un dibujo diferente. Yo observaba esas obras con admiración y trataba de imitarlas, era una empresa difícil; sin embargo, fue mi primer acercamiento a la dificultad que entraña reproducir la realidad o, como

en este caso, copiarla a partir de la observación de otro. A pesar del tiempo transcurrido, nunca he olvidado esos dibujos. Jamás supe quién era su autor, y el autor tampoco adivinó el gran interés con que yo veía e imitaba sus obras; ni siquiera que ellas fueran, en cierta manera, el germen de mi trabajo posterior.

Me considero un pintor autodidacta. Pues a pesar de haber hecho estudios de Bellas Artes y de haber participado en cursos y talleres dirigidos por artistas prestigiosos, como Rafael Canogar o Luis Gordillo, siempre, sin olvidar sus consejos ni sus enseñanzas, me he mantenido fiel a mi forma de pintar.



Juan Guerra, *Inundación*.
Técnica mixta/lienzo (140 x 40 cm)

El paisaje es un tema que siempre me ha apasionado y veo en él la posibilidad de expresar lo que busco, por eso, he vuelto a retomarlo, pero visto desde otra óptica y teniendo siempre presente el de estas islas, que encierran los silencios y soledades que persigo, las mismas soledades que Edward Hopper logró expresar en sus habitaciones de hoteles y paisajes desnudos donde se puede sentir el silencio, el mismo que logró Arnold Böcklin en su serie *La isla de los muertos*.

Son diversos los motivos que me impulsan a realizar una serie determinada de obras, cambios repentinos que vienen dados por causas ajenas a mi voluntad. Sin pretenderlo, surgen después de leer un libro, de realizar un viaje o por algún encargo sobre un tema determinado para ilustrar un ejemplar.

En el año 1993, por ejemplo, participé en un encuentro multidisciplinar desarrollado en la finca de Osorio, en Teror, encuentro que concluyó con una exposición colectiva en La Regenta, titulada “Anastomosis”. El tema que elegí entonces para mi aportación fue la hierba. ¿Por qué la hierba? Quizás porque en el lugar donde se celebró el encuentro era la hierba



Juan Guerra, *La cascada*.
Técnica mixta / lienzo (140 x 140 cm)

la que abundaba y porque a esta experiencia cercana se unían los recuerdos de mis años de niñez pasados en aquel pueblecito valenciano. En realidad, uno va buscando siempre lo que ya ha encontrado. Las cosas que nos acompañan durante un largo trecho de nuestra vida se suelen manifestar en los momentos más insospechados y de una manera contundente e inevitable. Un ejemplo, por aludir a cosas cercanas, son los vientos de Martín Chirino o las arpilleras de Manolo Millares. Uno y otro habían frecuentado durante su adolescencia El Museo Canario y habían examinado allí los vestigios milagrosamente conservados de la cultura aborigen, las pintaderas y las momificaciones. Esa presencia no se manifestaría en sus trabajos hasta años más tarde: lo que latía en el subconsciente por fin afloró a la superficie conformando lo más original e innovador de sus respectivos trabajos. El tema de la hierba no solo dio ocasión para aquellos pocos lienzos presentados en la colectiva. Dos años después, en 1995, fue el tema monográfico de una nueva exposición individual en el CICCA.

Otra influencia exterior que ha condicionado buena parte de mi obra última es el encargo que recibí en el año 2008 del escritor Lázaro Santana para realizar la cubierta de su libro *Rosso Fiorentino*. El autor me sugirió la posibilidad de captar una imagen arquitectónica de Florencia; algo que no estuviera basado en la realidad, pero que la evocara. Florencia es rica en sus formas arquitectónicas, en cierta manera esa arquitectura es la imagen más académica divulgada del Renacimiento en Italia. Yo pinté una gran cúpula, que obviamente está basada en la de Brunelleschi en Il Duomo, e inventé los alrededores. De ahí nacieron los lienzos en los que aparecen arquitecturas fantásticas, y en los que trabajé en los años siguientes. Al tiempo que hacía estas obras, leí dos libros que se apoderaron de mi imaginación de una manera bastante audaz: *Los pilares de la Tierra* de Ken Follett y *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino. La realidad de una manera imaginada siempre ha sido para mí un punto de partida, aunque sus resultados no tuvieran que ver con ella, o tuvieran que ver muy poco; pero aquí prescindí

incluso de esa mínima referencia. Todo era inventado, como producto de un delirio, de unas visiones que quizás puedan ser como apocalípticas.

Una parte de ese trabajo fue expuesto con el título de *Paisajes anónimos* y anónimo era, en efecto, cuanto allí se ofrecía, al igual que la soledad que aparecía de nuevo acompañada de los silencios que con tanto empeño buscaba en cada una de mis obras. Como decía Lope de Vega: “A mis soledades voy, / de mis soledades vengo, / porque para andar conmigo / me bastan mis pensamientos”. Aquellas ciudades imaginarias, de arquitecturas imposibles y ruinas como restos supervivientes de algún cataclismo cósmico,

los cielos negros y los mares grises conforman, creo, una parte bastante original de mi trabajo. El misterio que estos cuadros intentan transmitir es el que yo capté en aquellos libros, y cuya sugestión me acompañó como un *leitmotiv* musical durante toda la composición.

Los viajes constituyen también otro de los motivos inspiradores de mi pintura. Cuando interrumpo un proceso de trabajo para emprender un viaje, mi manera de ver las cosas sufre una transformación. Eso me ocurrió cuando visité Japón con motivo de la exposición que realicé en Tokio. La manera que los japoneses tienen de ver el paisaje, ese acercamiento,



Juan Guerra, Sin título.
Técnica mixta/lienzo (80 x 140 cm)

to casi temeroso a las formas, la delicadeza de las manchas, me sugirieron una serie de pinturas de tinta china y óleos de marcada influencia oriental. Un ejemplo es la obra de Gao Xingjian, pintor chino y Premio Nobel de Literatura en el año 2000, el cual logra, con trazo ágil, la síntesis del paisaje de forma magistral, utilizando la tinta china, y en donde la figura humana aparece de manera anecdótica para crear en la obra la sensación de soledad y la mínima expresión que contiene la sugerencia.

Antes hablé de mi autodidactismo; no quiero ahora desdecirme, pero quizás exageraré lo que podríamos llamar mi “virginidad” plástica. Ningún artista es hijo de sí mismo, todos tenemos un padre, e incluso muchos padres, de los que hemos aprendido y nos han inspirado en momentos de desánimo. Yo, seguramente, tengo padres, más de uno, pero reivindicó una paternidad sobre todas las demás: la de William Turner. En especial, el Turner secreto, aquel que pintaba lienzos solo para sus ojos, el de los paisajes de Venecia o el de las tempestades, pinturas en las que solo aparece la naturaleza en todo su esplendor y la rabia

constructiva y destructiva. Turner tenía el molde de la realidad, pero él aspiraba a pintar lo que hay en la superficie del molde, esa masa informe casi abstracta que contiene la vida. Es también lo que yo pretendo.

Para mí ha sido y continúa siendo una experiencia apasionante, una aventura que emprendo cada día con igual ilusión que cuando empecé siendo niño. Poder pintar, leer, escuchar buena música mientras pinto y ver lo que va surgiendo de mis pinceles, esas imágenes de soledad y silencio que parecen duplicar el ritmo que marca un violín o un piano y que se extienden por el lienzo siguiendo una secuencia armónica, mental, construida por la mente, pero que apela y excita a un sentimiento, es la mayor satisfacción que he obtenido en mi vida. Aunque mi obra solo valiera para eso, para mi propia satisfacción y entendimiento, me daría por satisfecho. Pero, quién sabe. Acaso le esté reservada alguna otra empresa de más alcance. Quizás esos cuadros, expuestos en algún sitio, tras los cristales de alguna ventana, sirvan para inspirar a un niño que, camino del colegio, pase frente a ellos y vea allí una proyección de su propio futuro.

JUAN GUERRA, LA BÚSQUEDA INCESANTE

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Es para mí un honor responder al discurso de entrada de un artista de trayectoria vital y creadora tan amplia y consolidada como Juan Guerra Hernández, en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Para presentar a Juan Guerra, pintor, hemos de hablar de una *búsqueda incesante*. Pues si algo caracteriza a este artista es precisamente su constancia y su inagotable interés, que se desarrolla en una doble vertiente: por aprender nuevas técnicas, aplicando así nuevas maneras de pintar, y por seguir creando mundos que perviven dentro de su memoria.

Juan Guerra empieza a pintar desde muy pronto. De hecho, cuando habla de su infancia, da varias claves que resultan esenciales para comprender el desarrollo de la obra que creará a lo largo de su vida. Aunque Juan Guerra Hernández nació en Las Palmas de Gran Canaria, se trasladó a Valencia con su familia cuando contaba solo un año. Ahí viviría hasta los siete y, en efecto, rememora una primera infancia que transcurre en Ayora, Valencia, en un pueblo rodeado de un paisaje hermoso y agreste.

Los cortes de las rocas que rodean este valle, los perfiles de sus montañas, aparecen una y otra vez en los paisajes que pinta Juan Guerra a lo largo de su trayectoria artística, que llegarán a ser, en las imágenes

casi oníricas que él mismo llama paisajes del silencio, la culminación, a día de hoy, de su obra madura.

Era un pueblo, el de Ayora, con una vista fascinante para un niño de corta edad: las ruinas de un castillo, el castillo de Ayora, que posiblemente fue una de las primeras imágenes en convertirse, para el niño Juan Guerra, en una imagen deseada y atesorada entre la imaginación de la infancia y la vida cotidiana.

Otra clave que da Juan Guerra cuando habla de su infancia es el retorno a su ciudad natal. A la edad de siete años regresa con su familia a Las Palmas de Gran Canaria, donde posiblemente añora aquel paisaje mediterráneo que había convertido ya en el paisaje de sus sueños. Una y otra vez lo recuerda hasta que al final logra trasladarlo al papel.

Un dibujo tras otro le sirve para empezar a comprender la magia del lápiz. Y cada mañana, al ir al colegio, se encuentra con una escena fascinante. Un dibujante, al que nunca llegó a conocer, cuelga en su ventana, cada día, un nuevo dibujo. Atraído por este misterio, el pequeño Juan Guerra intenta emularlo. Aparece entonces una nueva dificultad, pues no es lo mismo para este niño plasmar su mundo de recuerdos que esforzarse en copiar la realidad que otro artista plasma en el papel o en el lienzo. Y así, poco a poco, se da cuenta de las infinitas posibilidades que se abren ante él.



Juan Guerra, *Amor materno*.
Óleo/lienzo (57 x 47 cm)

La pintura de Juan Guerra parte, pues, de una búsqueda iniciada en la infancia más temprana. El niño que quiere recordar, que desea perpetuar de alguna manera lo que fue para él el paisaje soñado y querido de sus primeros años, se transforma en el joven que quiere aprender a pintar, que necesita de las técnicas y de las teorías para ir afianzando su arte.

Se acerca a la Escuela Luján Pérez. Ya corre entonces el primer año de los 60. Este centro, pese a sufrir la inestabilidad propia de una escuela libre de ataduras oficiales, tiene como director y maestro siempre generoso a Felo Monzón. La Escuela Luján Pérez sigue siendo un lugar de encuentro, un laboratorio de ideas y, sobre todo, el lugar donde existía entonces, pese a estar ya en la tercera o cuarta generación de sus alumnos, el interés por la modernidad, la esencia de un espíritu que aún no se había perdido con el tiempo.

Juan Guerra se debió encontrar aquí en un entorno amplio —en el sentido intelectual del término— y

original, que podía depararle una formación acorde con sus deseos, aunque, como podemos deducir de su trayectoria, la inquietud siempre lo guiara. Y lo sigue guiando por la senda de la investigación incesante.

En estos años de formación, aunque a Juan Guerra no le gusta detenerse mucho en ellos, intuyo factores que después habrían de aparecer en su obra. La diligencia con la que dibuja, que años más tarde lo conduciría a la Escuela de Arquitectura como alumno y también a trabajar como delineante, es en cierto modo algo común a aquellos decoradores del mañana que inicialmente había forjado la Escuela. Esta habilidad en el manejo de alzados y plantas se trasluce más tarde, a través de los velos de la pintura, en una concepción de la arquitectura que transmite conocimiento, cercanía al espacio arquitectónico en el más profundo sentido del término.

En la década de los sesenta y principios de los setenta, la percepción de la realidad es variada y la rapidez con la que Juan Guerra adopta nuevos temas —figuras, bodegones o paisajes—, no lo aparta de aquella primera impresión, la magia de un niño que supo trasladar al papel los paisajes de sus sueños.

Hablar de Juan Guerra en estos años de formación es, en cierto modo, intentar descifrar el misterio de una vocación. La Escuela de Bellas Artes de Las Palmas, de corta pero intensa trayectoria, es el lugar elegido por Juan Guerra para cursar los estudios de Pintura. Lamentablemente y debido a lo efímero de esta Escuela, Juan Guerra se vio obligado, como tantos otros estudiantes de estos años, a buscar una solución para acabar sus estudios. Esta solución pasaba por matricularse en otra y acude a la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel, en Sevilla, en la que se licenció.

Los años de aprendizaje, aunque él mismo se define con modestia como autodidacta, son esenciales. La precisión exquisita, la técnica depurada, la diversidad de elementos que aprende las pone en práctica y van a ir surgiendo de su pintura año tras año hasta que, en un camino de aciertos y descartes, encuentra la senda original y única de su propio lenguaje pictórico.

Lo cierto es que Juan Guerra admite, desde este primer momento, una línea de creación que mantiene estable, aunque sin parar de moverse. El uso de los diferentes soportes y materiales va a ser para él a lo largo de su vida, además de un ejercicio permanente de destreza, la constatación de otros tantos intentos de descifrar el misterio.

La luz y la atmósfera, que recrea de manera magistral en sus cuadros, son aprehendidas de estos años, pero también de su concepción arquitectónica del mundo, del paisaje entendido como un relato que se completa en sí mismo. De ese amor por el paisaje surge como referencia esencial la pintura de un artista al que Juan Guerra considera como su mayor impulso, como el ejemplo al que admira y en el que su pintura, de una manera especular, se ve reflejada, Joseph Mallord William Turner. El recorrido de Juan Guerra, antes de sentirse deslumbrado por la atmósfera de Turner –y de Carlos de Haes como él mismo se encarga de apuntar–, se inicia con paisajes. Paisajes que en su origen se inspiran directamente en la naturaleza insular, aunque después irán convirtiéndose en los lugares de su ensoñación y de su propio imaginario.

En 1978, en su primera exposición individual en la Sala Cairasco, una serie de óleos sobre lienzo y de dibujos muestran la soltura de su mano y la inquietud de su mirada. Una serie de pinturas que ya preludian la seriedad y el rigor de su creación artística. En el catálogo de esta primera exposición individual, Sergio Martínez Aguilar escribía certeramente:

Los óleos de Juan Guerra se hallan relacionados con pintores de este siglo y de otros pretéritos ya, relación que se establece por sus específicas características en lo que hace referencia al color y a la composición: Corot, Joaquín Mir o el gran canario Massieu... Influencias de las que, sin embargo, parece estar liberándose, dando paso a una producción personal y rica de contenido en un próximo futuro¹.

Palabras cargadas de sensibilidad y, sobre todo, proféticas, pues si bien es cierto que ya se adivina en el dibujo y el color de Juan Guerra la pulsión por un lenguaje original, aún nos encontramos en este momento ante una obra de carácter tradicional, en el que se empieza a intuir la creación personal y única que vendría años más tarde. También es cierto que, pese a asimilar los paisajes de Guerra a Joaquín Mir y a Nicolás Massieu, todavía no se vislumbra en estos la pulsión impresionista y la luz resulta todavía algo comedida, más apagada que en el desarrollo posterior de su pintura, quizá porque existe desde el principio ese flujo de imágenes a través del recuerdo que compone la base esencial de la pintura de Juan Guerra.

Un año más tarde, en 1979, Juan Guerra expone en el Círculo Mercantil de Las Palmas una serie de paisajes. Entonces sí podemos entender la intuición de Sergio Martínez Aguilar. En los cuadros presentados en esta ocasión, la factura del dibujo ha cambiado, así como la composición y la iluminación de estos paisajes. Una influencia lejana de la Escuela de Barbizon, como bien había preludiado Martínez Aguilar, empezaba a dar sus frutos. Con motivo de esta muestra en el Círculo Mercantil, fue Juan Rodríguez Doreste el encargado de escribir la presentación y, en ella, hace alusión a esa inquietud ya notable del joven artista y a la Escuela de Bellas Artes de Gran Canaria, de tan breve pero ilusionante trayectoria:

Grata sorpresa constituye para todo buen gustador descubrir, casi al azar de un encuentro imprevisto, un pintor joven que une al irreprochable dominio de oficio un gusto seguro y certero en la elección de sus motivos paisajistas y en la equilibrada ponderación de los colores².

Junto a este texto de tono poético, Paloma Herrero planteaba una lectura más realista de la situación y de la pintura de Juan Guerra:

¹ MARTÍNEZ AGUILAR, Sergio: *Juan Guerra*, Sala Cairasco, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, 27 marzo - 11 abril, 1978.

² RODRÍGUEZ DORESTE, Juan: *Juan Guerra*, Círculo Mercantil, Las Palmas. Primer Centenario de su fundación. Junio de 1979.

La muestra que hoy cuelga en el Círculo Mercantil es mucho más completa en cuanto a diversidad de técnicas, ya que nos ofrece óleos, ceras, grabados y dibujos, de estos dos últimos una breve muestra.

Sus óleos abordan el tema del paisaje canario, que el pintor tanto ama y ante el que gusta plantar el cabellete para recoger los rincones más agrestes en toda su belleza. El artista confiesa que su temática favorita es el paisaje, a veces, tan franciscano que se reduce a la representación de un tronco seco y retorcido, doblado por el viento, a caseríos blancos salpicados en las laderas pardas, secas de agua, con algunos manchones verdosos de arbustos...

La pintura de Juan Guerra ha evolucionado en cuanto al color, se ha vuelto más alegre, más luminosa, más brillante, de colores vivos. Su técnica podría catalogarse como de un impresionismo evolucionado, de grandes manchas de colores, de paleta sin grosores. El pintor ensaya nuevos procedimientos y búsquedas, algunas ya no paisajísticas, muy interesantes en el campo del colorido y la forma, pero que no incluye esta exposición³.

Creemos que es muy interesante esta observación de Paloma Herrero: su texto, además de situar correctamente la obra de Juan Guerra, demuestra que conoce bien al artista, que visita su estudio y sabe cuáles son sus inquietudes. Y esto nos conduce también a imaginar que es precisamente en este momento, en el que aún no se decide a exponer esas otras obras a las que hace referencia la crítica de arte, cuando empieza a liberarse de los elementos más académicos de su pintura para iniciar su viaje en solitario.

En esos años, en concreto con motivo de su obra expuesta en la Sala Malteses, en 1981, podemos observar cómo su pintura se desprende de la piel impresionista —el magisterio de Nicolás “Colacho” Massieu había sido esencial en todos los artistas de la Escuela Luján Pérez, incluidos los de segunda y tercera generación—. La influencia de los *nabis*, espe-

cialmente de Paul Sérusier, no tardó en hacerse notar en esta etapa primera de su búsqueda. Los paisajes que pinta entonces Juan Guerra están intensificados por un colorido brillante y sutil al mismo tiempo, más similar a *El talismán*, pintado por Sérusier, que a los verdes y ocres del paisaje insular.

Juan Guerra empezaba ya, pues, a construir un mundo original en su cabeza y a trasladarlo al lienzo. Durante este recorrido silencioso, aunque no solitario, Juan Guerra experimenta nuevos acordes en la pintura antes de afrontar su tercera exposición individual, auspiciada por la Caja Insular de Ahorros. En esta ocasión, y si nos atenemos a la imagen que ilustra el folleto de sala, la obra de Juan Guerra ha dado un giro considerable. Los paisajes ya no son los de su isla, ya no se limitan a captar la atmósfera que los rodea, aunque tanto Paloma Herrero como Sergio Martínez Aguilar, autores de los textos de presentación, insistan en la presencia del paisaje insular en estos cuadros.

Lo cierto es que Juan Guerra, experimentando en este momento con los grabados sobre madera, se aleja ya de la realidad como modelo único. Los fragmentos del paisaje se convierten en líneas abstractas, la textura cambia en función del soporte.



Juan Guerra, Sin título.
Óleo/lienzo (75 x 92 cm)

³ HERRERO, Paloma: “La pintura de Juan Guerra”, en *Juan Guerra*, op. cit.

Juan Guerra inicia entonces un camino algo arriesgado, con una cierta tendencia a la abstracción de las líneas. Este cambio resulta algo desconcertante en el ambiente artístico insular, si nos atenemos a las palabras de Sergio Martínez Aguilar:

*En ocasiones atrae por su riquísimo sentido de las formas, llegando en ocasiones a sumirnos en el estado visual y psicosomático del más puro encantamiento plástico, que nunca provoca sensación de colisión entre masa de colores, y es, en cambio, siempre equilibrado*⁴.

Es, pues, este momento, como ya había intuido dos años antes Paloma Herrero, cuando Juan Guerra se aventura en otras líneas. De hecho, la idea de pintar de memoria y de captar en el lienzo su realidad propia es el eje sobre el que descansa la trayectoria pictórica de Juan Guerra a partir de este momento.

Sin embargo, esta trayectoria que inicialmente podría parecer lineal presenta curvas y meandros, y da un cambio notable en la temática y en el tratamiento de la superficie pictórica a raíz de una experiencia que marcó el panorama cultural de Canarias durante estos años. Nos referimos a los Talleres de Arte Actual. La organización de estos talleres, impulsados por Hilda Mauricio desde el Cabildo de Gran Canaria y celebrados en San Antonio Abad, supuso para algunos de los artistas más reconocidos de nuestro entorno, y también para algunos jóvenes que empezaban a destacar, la posibilidad de trabajar mano a mano con artistas de prestigio internacional como Luis Gordillo, Rafael Canogar, Modest Cuixart y Nacho Criado.

Entre los artistas participantes en estos talleres, se encontraba Juan Guerra, que asistió a los talleres impartidos por Luis Gordillo y Rafael Canogar. La experiencia de los talleres fue crucial para él. El ambiente era espléndido. Los artistas canarios, aquejados siempre del aislamiento que provoca nuestra lejanía

geográfica, se encontraron compartiendo ideas con artistas de primera línea y, lo que no es menos importante, aprendiendo a desterrar los prejuicios que podían lastrar en parte su obra. De los talleres surgió también la idea de seguir elaborando exposiciones que dieran a conocer la experiencia, y a nivel público quedó el mural en homenaje a Olof Palme en la calle San Bernardo.

En la etapa de los talleres, Juan Guerra siente que su pintura se abre a nuevas experiencias. La abstracción, que nunca había sido referente para él, se le abre como una nueva perspectiva a la hora de enfrentarse al lienzo. El colorido se hace más primario y los pinceles son relegados a un segundo plano para destacar la gestualidad de la pintura.

A nivel personal, este fue también un momento decisivo para Juan Guerra y la mayoría de los artistas que participaron en ellos. Para él supuso un salto cualitativo hacia la identificación con movimientos contemporáneos.

El uso de nuevas técnicas y nuevos materiales, la comprensión de la abstracción y de otro tipo de lenguajes, hace que en estos años la obra de Juan Guerra tante nuevas formas de expresión. De esta etapa, un cuadro con caballos refleja sus nuevas inquietudes. La pintura de Juan Guerra da un giro considerable.

La utilización en primer plano de la figura, tanto humana –que apenas existe en su pintura– como animal, el cambio de colorido, la diferencia en el empaste de la pintura, una gestualidad que, pese a ser la tónica imperante en estos años –estamos hablando ya de los ochenta–, nunca ha sido consustancial a Juan Guerra son elementos que hablan de una inquietud considerable, de la atención y las ganas de experimentar y de lograr un lenguaje propio que todo artista tiene y padece durante su vida y, aunque a veces intuyo que Juan Guerra recuerda esa etapa como una especie de investigación en otras fronteras, creo que su pintura y su personalidad se vieron enriquecidas de manera notable por ella.

⁴ MARTÍNEZ AGUILAR, Sergio: *Juan Guerra*, Caja Insular de Ahorros, Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura, 1983.



Juan Guerra, *Caballo blanco*.
Látex y pigmentos/lienzo (150 x 150 cm)

En estos años la secuencia de su interés artístico, además, se diversifica y enriquece, pues en un breve paréntesis debemos hacer mención de su actividad profesional, imparables por otra parte.

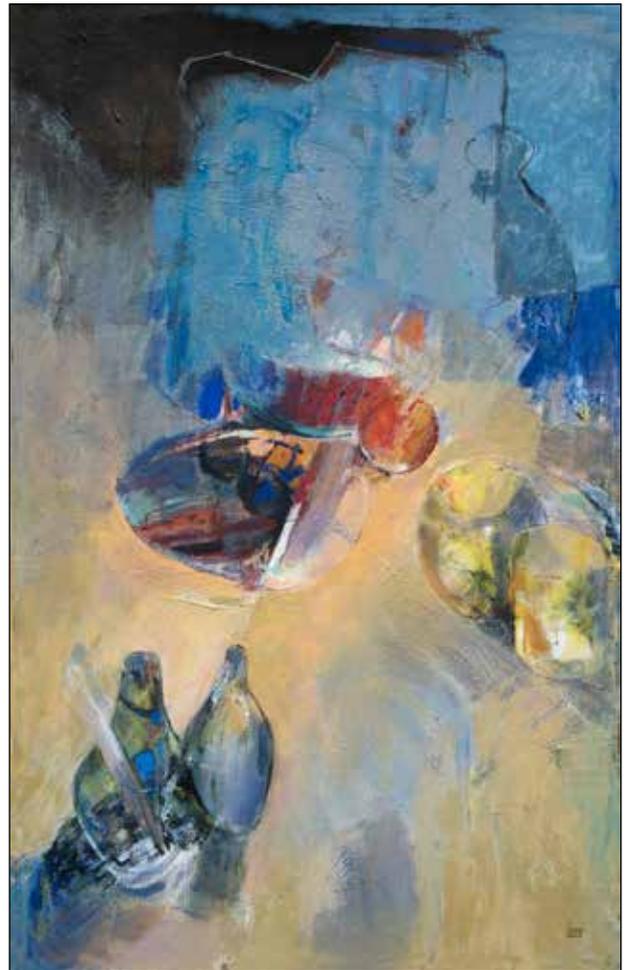
En 1980, Juan Guerra había obtenido la licenciatura en Bellas Artes en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en Sevilla. En 1981, por concurso, obtiene la plaza de Profesor Agregado de Dibujo en Enseñanza Media y, en 1983, obtiene la plaza de Catedrático de la misma materia, desempeñando su trabajo en diversos institutos de Gran Canaria.

Esta actividad no solo no le quita tiempo, sino que parece multiplicarlo. Además de los viajes que cada vez ocupan más interés y tiempo en su vida, que van a suponer para él un enriquecimiento constante de vivencias e imágenes que después aparecen de una manera u otra en su pintura, en 1984 se matricula en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Las Palmas de Gran Canaria. La arquitectura es uno de los elementos que más atracción ejercen sobre Juan Guerra y, a medida que los años transcurren, su

sentido espacial y el amor por las arquitecturas que describe en los paisajes de su madurez se hacen cada vez más notables.

Retornemos, pues, tras este pequeño paréntesis para adentrarnos en el universo pictórico que ahora empieza a desarrollar Juan Guerra.

El paso por los Talleres de Arte Actual le descubre una dimensión en la que no termina de sentirse cómodo, pero le atrae de manera insistente –la abstracción y el espacio entendido como un *colour field* en el que desarrollar todo su sentido de la pintura–. De esta



Juan Guerra, *Bodegón*.
Técnica mixta/lienzo (73 x 115 cm)

etapa surge más tarde una experiencia: en 1989 expone en San Antonio Abad una serie de grandes lienzos cuya abstracción rompe con la figuración habitual en su pintura. Fragmentarios bodegones, personajes e interiores hacen su irrupción en la creación pictórica de Juan Guerra.

Una de las cuestiones más interesantes de su producción en este momento es la capacidad de crear una suerte de imágenes sin fin, fragmentos de cristal o de sombras reflejadas en sus fondos abstractos. El color, más intenso y primario que en anteriores etapas, supone una ruptura considerable con la pintura anterior a su experiencia con los Talleres.

Esta es una etapa extraña en su producción, atractiva como son siempre las rupturas o las crisis. La idea de acercarse a modos diferentes de pintar, de cambiar su percepción del mundo, atrae durante un tiempo a Juan Guerra. Él mismo habla acerca de esos años como de años de tanteo, de interés por acercarse a la abstracción. Un tiempo en el que Juan Guerra deshace y después rehace su particular visión del mundo.



Juan Guerra, *Bodegón azul*.
Técnica mixta/lienzo (90x90 cm)

A finales de la década, vuelven a unirse las piezas. En el peculiar rompecabezas de su especulación pictórica, los paisajes de Juan Guerra vuelven a ensamblarse. Los colores intensos aún permanecen, vestigios recientes de su aventura gestual y cercana a la abstracción, pero reorienta su paleta y su dibujo, y es al límite de la década, empezando los noventa, cuando empieza a pintar sus paisajes verticales. En la



Juan Guerra, *La charca*.
Óleo/lienzo (80x115 cm)

sala de exposiciones de la Fundación Mapfre Guanarame confluye la producción de estos años, concretamente en 1993. El azul intenso del cielo abarca las montañas, y las copas de los árboles resueltas con la facilidad de su trazo gestual son a su vez, también, el espejo de la hierba.

En 1993 tiene lugar el encuentro de Osorio. Durante varios días, conviven en la finca varios artistas y de esa convivencia y trabajo en común surge una nueva manera de mirar la naturaleza. En Osorio, el punto focal de Juan Guerra se centra en la hierba. La hierba seca, verde o marrón, que va a marcar un horizonte bajo, una nueva construcción del paisaje, y que va a asentarse en su pintura durante varios años como una nueva forma de mirar.

Dos años más tarde, en 1995, se organiza en el Centro de Arte La Regenta la exposición "Anasto-

mosis” que recoge, a modo de relato de esa experiencia, las obras creadas por los artistas que habían compartido espacio y tiempo en Osorio. En La Regenta, junto a las fotografías de Andrés Solana y las pinturas de Sira Ascanio y de Marta Mariño, entre otros creadores, están las pinturas de Juan Guerra. En esta ocasión, sus cuadros son intensamente personales. En ellos, el artista ha sabido descartar parte del paisaje para centrarse en la mirada baja, a ras de suelo casi, y destacar así los bloques de color y las masas de movimiento generados por su mano. Una vez más su memoria hace el milagro: convertir la memoria en su mejor aliada para crear el relato, y transformar la hierba en protagonista fresca y densa de su pintura.

Así llegamos, pues, a la exposición que marca una de las cumbres de su trayectoria, “Yerba”, realizada en mayo de 1995 en el Centro de Iniciativas de la Caja de Canarias. Claudio Utrera tituló de manera sugerente el texto dedicado a esta serie “El don de la transparencia”. En él exponía su percepción:

Juan Guerra es uno de los escasos privilegiados que tienen ese don de la transparencia, de comunicar con su mirada luminosa su propio orden estético y desatar; además, la complicidad y la admiración del espectador. Jamás recurre al surtido catálogo de trampas y



Juan Guerra, *Hierba*.
Óleo/lienzo (73 x 92 cm)

artificios que tan asiduamente emplean muchos de sus colegas para cautivarnos, no se deja hechizar por los encantos de la moda o por las exigencias del mercado.

... De ahí que siempre se halle presente en sus obras su profunda formación académica en forma de bellas y armónicas composiciones no exentas, acaso por un nostálgico atavismo pictórico, de fáciles y elegantes trazos y que esos mismos trazos configuran una realidad de corte levemente figurativo en continuo tránsito hacia la más pura abstracción.

El mundo creativo de Juan Guerra está cubierto por una espesa, casi ascética capa de silencio que este traslada al lienzo con un rigor formal tan ceremonioso como encomiable; tan humilde como complejo y misterioso⁵.

En este mismo catálogo, Sergio Domínguez Jaén escribía de manera clarificadora:

La condensación de metáforas visuales –lejanía, vastedad, horizonte; cercanía, levedad, angostura– permiten al color salir de su confinamiento, de su sede natural y atravesar lo que de insondable quedó pegado a la retina y caminan a establecerse en una zona de transición en el lienzo, que lo lleva hasta los bordes y permite a la mirada reposar abiertamente⁶.

Respecto a su pintura, Jonathan Allen escribió con ocasión de la citada exposición:

El abismo de Juan Guerra lo ocupa la hierba que a la vez transforma la lejanía del horizonte en bondad. Después están los lagos o presas, más vagos, de aspecto más árido, donde la soledad nos sobrecoge. Mares interiores que reflejan la costa y sus aguas estancadas que el pintor ya exploró. Su presa gris-lila tiene la inconfundible intimidad e introspección del Golfo lanzaroteño transformado por Miró Mainou, y que conecta con otra ansia del isleño: apresar el océano en el lago interior.

⁵ UTRERA, Claudio: “El don de la transparencia”, en *Yerba. Juan Guerra*, CICA, 1995.

⁶ DOMÍNGUEZ JAÉN, Sergio: “El que admira”, en *Yerba...*, op. cit.



Juan Guerra, *Ocaso*. Óleo/lienzo (100 x 120 cm)

... *Que no se amanse en su búsqueda y que siga imaginando su naturaleza*⁷.

Así terminaba su texto Jonathan Allen y esa frase final describe muy bien el espíritu curioso e indagador de Juan Guerra. Es un deseo y el pintor parece dispuesto a cumplirlo. No cesa en su búsqueda y durante los años siguientes, entre 1996 y 1997, encuentra otro horizonte, una línea imaginaria que atraviesa sus pinturas de una manera diferente.

Los paisajes horizontales hacen su aparición en 1996, pero se consolidan hacia el final de la década. En 1997, en el Club Prensa Canaria, los cuadros de Juan Guerra presentan un nuevo estilo, quizá una nueva mi-

rada centrada en el rompecabezas de sus memorias y del lienzo que impregna con nuevas formas. Paisajes imaginarios pero claramente deudores de la realidad, con un horizonte amplio y de línea más alta que en *Yerba*, entresacadas de sus memorias de Castilla o de otros lugares visitados en sus frecuentes viajes y entrevistados en su imaginación y en su memoria.

En estos lienzos, la mirada debe trabajar para descubrir, casi ocultas entre las frondas de los árboles o entre las rocas, casas blancas o pardas que posiblemente ocultan a nuestra mirada los vestigios de una vida que aún sigue su curso. Una ausencia misteriosa que, sin embargo, provoca complicidad más que temor.

A principios de la década siguiente, ya empezando nuestro siglo XXI, Juan Guerra inicia una etapa nueva, más original y madura. La luz, la atmósfera, que

⁷ ALLEN, Jonathan: "El horizonte benévolo de Juan Guerra", en *Yerba...*, op. cit.

siempre han sido su gran obsesión, se transforman en protagonistas de sus cuadros.

Juan Guerra no oculta su admiración por Turner, y es quizá en estos paisajes, que él titula *Paisajes del silencio*, donde empezamos a encontrar la huella del genial artista inglés. La atmósfera límpida, a veces fría, que rodea las rocas y las misteriosas islas que pinta Juan Guerra en esta etapa, deja vislumbrar una nueva naturaleza, mágica e irreal aunque esté formada a partir de la realidad. En unas ocasiones, el eco de algunas rocas rojizas como las que pintaba en *Paisajes horizontales* impone su presencia. En otras, como en el cuadro titulado *La isla*, la levedad y la frialdad de la roca transforman la naturaleza en un lugar nuevo, propio de un artista que va organizando y creando nuevas realidades dentro de su mente. En este sentido, la búsqueda incesante de Juan Guerra es fructífera y va dejando su huella en la pintura. Y en ese sentido, encuentra además unos interlocutores válidos a lo largo de su carrera; y no me refiero solo a los escritores que han ido descifrando la pintura de Juan Guerra a través de sus textos, sino de artistas cuya huella aparece de manera voluntaria en su pintura. Él habla de Turner y la admiración por él es notoria. Pero no se trata solo de los grandes maestros; Juan Guerra, viajero incansable, descubre en Tokio la exquisita austeridad de las tintas, la belleza delicada de los dibujos japoneses, la importancia de ese golpe de pincel que tanto sirve para la caligrafía como para la pintura.

Del viaje a Japón Juan Guerra regresa lleno de ideas y con una nueva manera de pintar. Ahora son las riquísimas tintas chinas las que adquieren protagonismo en su pintura. Los paisajes que realiza en esta nueva etapa son, como los anteriores, paisajes entrevistados en su imaginación, pero el tratamiento a base de aguadas los convierte en un tipo muy distinto de imagen.

Serie de pinceladas de tinta, aguadas hasta la desaparición en el papel, conviven en estos cuadros con manchas más densas de pintura. El resultado son unas cuadros elegantes, contenidos, muy irrea-

les, que Juan Guerra titula con acierto *Paisajes oníricos*. Sobre estas pinturas escribe Purificación Santana:

Las formas vaporosas, caliginosas, se difuminan y contrastan con el trazo firme, agreste, que formaliza el espacio plástico, evidenciando el interés por el paisaje japonés. Ambos forjan una sugestiva trama que nos plantea, en palabras del autor, el antagonismo entre el ying y el yang, lo masculino y lo femenino. Fusión de conceptos que provienen de Oriente y que se reinterpretan como señas de identidad de un mundo abierto y globalizado. Ello hace que la obra trascienda el espacio acotado en el que se genera, y establezca contacto con corrientes coetáneas en el tiempo, situando su mensaje en la modernidad⁸.

Esta etapa, que él considera acabada en sí misma, no lo es en realidad: es la etapa que fecunda su admiración por Turner, el estudio de la luz que conduce al artista a una nueva producción, la de su plenitud, la de

⁸ SANTANA PÉREZ, Purificación: "Juan Guerra", en *Paisajes oníricos*, Galería Luroa, 2007.



Juan Guerra, Sin título.
Técnica mixta/lienzo. (90 x 90 cm)



Juan Guerra, *Serie negra*. Óleo/lienzo (140x140 cm)

su madurez más original, cuyo inicio paradójicamente podemos datar bien gracias a una exposición llamada “El retorno”.

En esta muestra, organizada en Guía en 2008, Juan Guerra muestra los paisajes que aúnan la sabiduría oriental con su percepción de la tradición pictórica occidental. Paisajes envueltos en la bruma, en apariencia apenas esbozados, marcan no tanto el retorno

sino el inicio de sus años más recientes. La luz, que él tanto admira en Turner, se convierte en estos lienzos en dueña y señora, y la atmósfera deviene casi tangible. Lázaro Santana analiza con exactitud esta nueva etapa:

En los últimos años Guerra ha iniciado lo que podríamos tener como una sutil variación en lo que res-

*pecta a su visión de la realidad: el ojo sigue puesto en ella, pero lo que aparece en el lienzo ya no es el resultado de un ejercicio de traducción: es una metamorfosis. Las señas de identidad, su marca de origen, siguen mostrando el indudable parentesco entre la naturaleza y su pintura, aunque aquí se ha prescindido del detalle de subrayar su esencia*⁹.

Va a ser precisamente Lázaro Santana, al solicitar a Juan Guerra la portada de uno de sus libros, quien descubre al artista un nuevo camino que va a sumar a sus paisajes de ensueño. La cubierta de Rosso Fiorentino, para la que indica a Juan Guerra que desea una recreación de la cúpula de Santa Maria dei Fiore, descubre al artista las infinitas posibilidades de la recreación arquitectónica.

⁹ SANTANA, Lázaro: "El árbol y el bosque", en *Juan Guerra. El retorno*, Ayuntamiento de Santa María de Guía, 2008.



Juan Guerra, Sin título. Óleo/lienzo (120x100 cm)

A partir de entonces, la presencia de esta cúpula y de otros edificios reales e imaginarios sirve a Juan Guerra para retomar una de sus pasiones, el dibujo arquitectónico. La portada de *Rosso Fiorentino* muestra un camino que después será transitado en numerosas pinturas, muchas de ellas pobladas por cúpulas y columnas abandonadas por el tiempo, superpuestas en lagunas inmensas que recuerdan las quietas aguas venecianas, o asomadas a un mar abismal y oscuro. En estos paisajes es preciso inventar una figura humana, un ente que apenas aparece y cuya ausencia o casi invisible presencia dota de misterio a estas ciudades inventadas.

Las ciudades invisibles de Italo Calvino y *Los pilares de la Tierra* de Ken Follet son dos de las lecturas que Juan Guerra revisa en estos tiempos. En estas pinturas, las estructuras arquitectónicas y la sensación de espejismo así lo atestiguan. Pero es también necesario hablar de Giovanni Battista Piranesi, el genial grabador y arquitecto veneciano que dotó de belleza a las ruinas romanas gracias a sus *Vedute di Roma*, muchas veces olvidadas detrás de las sorprendentes y fantásticas *Carceri d'invenzione*.

En el año 2009, Juan Guerra expone parte de estas pinturas, que aún siguen surgiendo de su mano junto a otros paisajes. Sobre ellos, modestamente titulados *Paisajes anónimos*, escribe Lázaro Santana:

Guerra, en sus paisajes, lo que transmite es el sentimiento de la soledad: las llanuras de arena, las montañas rocosas, los cielos negros, parecen conformar un lugar desnudo, vacío de presencia humana; el hombre distante puede pensarlo como el estilo propicio no para estar, sino para llegar a él y fundirse en su espacio, pasando a formar parte de su estructura: allí es un accidente más, como otra piedra, un puñado de arena, o un poco de agua. Son paisajes que hacen al hombre invisible, pero integrándolo, no superponiéndolo. En esto se diferencian estos paisajes de Guerra de los paisajes románticos (los de Friedrich, por ejemplo) o del paisaje impresionista y sus sucesores: en los primeros el hombre se medía con las fuerzas de la naturaleza, se imponía a ella; en los segundos, lo pintado eran principalmente escenarios de belleza

*contemplada. Ahora el hombre es parte de aquella fuerza y la belleza no se contempla, se comparte*¹⁰.

En este discurso de bienvenida a un nuevo académico, el leitmotiv ha sido la “búsqueda incesante”. Búsqueda incesante en sus pinceles, en el dibujo, en el grabado. Búsqueda incesante en la docencia, a la que ha dedicado tantos años. Búsqueda en la arquitectura, de la que mantiene la estructura equilibrada de los edificios que aparecen en sus cuadros.

Porque, como bien sabemos los que hemos tenido el placer de tratar a Juan Guerra, su trabajo y su búsqueda no cesan en ningún momento. En los últimos años, los paisajes derivan en varias direcciones, en la hermosa y *piranesiana* serie de los *Paisajes negros* y en los nuevos paisajes en los que inventa y descubre cada vez más y mejor mundos imaginarios.

¹⁰SANTANA, Lázaro: “Paisaje solo”, en *Juan Guerra. Paisajes anónimos*, CajaCanarias, 2009.

Juan Guerra, en su modestia, se aferra al silencio para seguir indagando en esos caminos a veces deslumbrantes, a veces misteriosos, que nos ofrece con su pintura. Pero solo hablar de esta cualidad de la mente y de su virtuosismo como pintor es decir poco. Al investigar busca también nuevas texturas, como las de los papeles arrugados y encolados, o como las que ha ido practicando y poniendo en juego desde su utilización del grabado.

La búsqueda incesante hace que este artista, que hoy recibimos en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes como académico de número en la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado, cumpla los requisitos y las esperanzas que depositamos en un artista. La personalidad de Juan Guerra ha servido para desarrollar, muchas veces en silencio, una trayectoria amplia, generosa y sorprendente. Su clasicismo latente, el manejo maestro del pincel, no le ha impedido usar la técnica más depurada para crear nuevos paisajes, en los que la imaginación vuela libremente.

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2016-2017

ENRIQUE GRANADOS: EVOCACIÓN Y RECUPERACIÓN DE SU LEGADO

DOUGLAS RIVA

(Musicólogo y pianista norteamericano)

En primer lugar me gustaría expresar mi agradecimiento a todos Vds. por haberme invitado a estar aquí en Tenerife para hablar de Enrique Granados durante el año del centenario de su muerte y al mismo tiempo con vistas al 150 aniversario de su nacimiento, que se celebrará el año que viene. Como es bien sabido, siendo muy joven Granados vivió en Tenerife dos años, de manera que tenía una relación muy especial con esta isla.

Hacia 1912 Enrique Granados escribió: “Mi lema fue siempre renunciar a lo momentáneo para obtener lo definitivo y duradero”¹. En efecto, Granados es reconocido universalmente como uno de los compositores más importantes en la historia de la música española, además de pianista virtuoso, director de orquesta y un importante e innovador pedagogo.

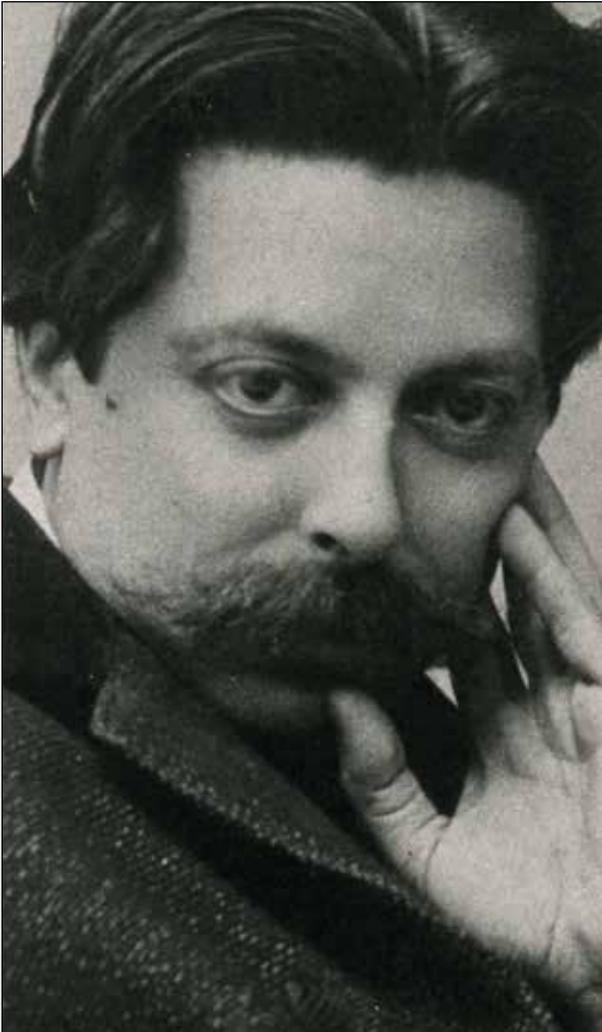
El centenario de Granados representa un momento idóneo para reflexionar sobre su vida, sus obras y su legado. El renombre indiscutible de Granados se ha basado en un puñado de obras maestras genuinas, sobre todo las composiciones pianísticas *Danzas españolas* y *Goyescas*, las *Tonadillas* y las *Canciones*



Enrique Granados en Nueva York, 1916

amatorias para voz y piano y, por último, el *Intermezzo* de la ópera *Goyescas*. El carácter español que se percibe en estas obras y que es intrínseco ha llevado

¹ GRANADOS, Enrique: *Memorias*, Fons Enric Granados, Museu de la Música, Barcelona.



Enrique Granados

a considerar ante todo a Granados como compositor nacionalista. Sin embargo, su música es polifacética y no es posible describir su complejidad en base a una descripción monolítica. Granados tuvo una voz distintiva que es reconocible instantánea y enteramente como propia.

A pesar del gran prestigio de Granados como compositor, resulta sorprendente que el mes próximo [noviembre, 2016] el Instituto Complutense de Ciencias Musicales publique la primera edición crítica de sus once obras para orquesta. Es más, de estas

obras², ocho no se han editado nunca anteriormente y una de ellas, *Torrijos*, no se ha interpretado todavía en público. Por otra parte, no se publicó hasta 2001 la integral de sus obras para piano³, en cuya edición se incluían 104 obras publicadas por primera vez. Cuatro de sus óperas permanecen todavía inéditas y solo en una fecha tan reciente como 2007 fue interpretada públicamente una de sus obras maestras, *Cant de les estrelles*⁴ que no había vuelto a sonar desde su estreno en 1911.

Es complicado juzgar las causas de esta falta de interés por la música de Granados. Los motivos son numerosos, complejos o sencillamente incomprensibles.

Granados solo realizó estudios formales de composición con Felipe Pedrell (1841-1922). Pedrell es tradicionalmente reconocido como el maestro de la moderna escuela de compositores españoles, entre los que destacan Granados, Falla y Albéniz. Es difícil valorar hasta qué punto Pedrell influyó en Granados. Aparentemente, este no incorporó en su música el reclamo de su maestro al nacionalismo con la vehemencia con que lo hicieron Albéniz y Falla. Salvo en excepciones determinadas, no utilizó el folklore como fuente de inspiración. Y, sin embargo, sus melodías son típicamente ‘populares’, a pesar de ser, como son, creaciones personales del más alto nivel.

Como compositor, Granados recibió la influencia del romanticismo europeo de mediados del siglo XIX, en especial de la música de Schumann, Chopin y Wagner. La introvertida opulencia de sus luminosas armonías, su rica paleta de colores pianísticos, vocales y orquestales, sus libres estructuras formales y su brillante imaginación, no carente de un toque nostálgico, lo colocan con pleno derecho dentro de

² GRANADOS, Enrique: *Obras orquestales*. Douglas Riva (ed.), Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2016.

³ GRANADOS, Enrique: *Integral de las obras para Piano*. Alicia de Larrocha y Douglas Riva (eds.), 18 vols., Barcelona, Ed. Boileau, 2001.

⁴ GRANADOS, Enric: *Cant de les estrelles, poema per a piano, orgue i cors*. Douglas Riva (ed.), Barcelona, Ed. Boileau, 2007.

la escuela romántica. El planteamiento compositivo tan personal de Granados lo llevó a sobrepasar los límites del nacionalismo.

Llevo casi 40 años estudiando, interpretando y grabando las obras de Granados. Pensando en todas las experiencias que estos años impliquen, me gustaría poder describir el estilo de sus composiciones en una frase breve y rotunda. Pero la música de Granados resiste una definición o descripción que sea válida para todas sus obras. Quizá es mejor describirlo como compositor tardo-romántico con tendencias nacionalistas.

Enrique Granados Campiña nació el 27 de julio de 1867 en Lérida, donde su padre, Calixto Granados Armenteros, de origen cubano, era capitán del ejército. Su madre, Enriqueta Elvira Campiña, era de Santander. Tras una breve estancia en Lérida, la familia se trasladó en 1870 a Tenerife, donde su padre se hizo cargo de la Comandancia Militar del Cantón de Abona. Durante el año siguiente estuvo enfermo varias veces y fue destinado de nuevo a Barcelona, así que en febrero de 1872 toda la familia regresó a la Península. Los Granados solo pasaron apenas dos años en Canarias. Llegaron cuando Enrique tenía tres años y cinco cuando dejó las islas. Sin embargo, años más tarde Granados, en sus *Memorias*⁵, refirió la estancia en Abona como un “paraíso”. El cambio brusco de las cálidas temperaturas de la isla a una ciudad tan frenética como la gris Barcelona de aquella época tuvo que ser un golpe duro para un chico joven. Yo siempre he pensado que de este traslado nació una de las características más destacadas de la personalidad de Granados: nostalgia y añoranza.

Hoy no tiene sentido, ni hay tiempo, para contar con detalles la biografía de Granados, por otra parte tan ampliamente conocida. Además, coincidiendo con el centenario, la editorial Boileau de Barcelona acaba de publicar la primera traducción a lengua es-

pañola de *Enrique Granados, poeta del piano*⁶, escrita por Walter Aaron Clark, originalmente publicada por Oxford University Press de Nueva York. Otra publicación sumamente importante que salió en mayo de 2016 es *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*⁷, brillantemente preparada por Miriam Perandones Lozano. Este libro, realmente excepcional, marca un antes y después en el conocimiento de la vida y obra de Granados. Asimismo, los investigadores canarios Óliver Curbelo y Cristina Martín han descubierto cinco *Marchas militares* para piano solo, antes desconocidas. Serán publicadas como el primer anexo de la *Integral de las obras para Piano* de Granados.

Pero no son solo ediciones para marcar el centenario. Ha habido muchos conciertos aquí, en España, destacando una importante serie en el Auditori Enric Granados de Lérida. Cabe señalar la recuperación en este auditorio de la ópera en tres actos *Follet*, con texto de Apelles Mestres. Y con esta versión semi-espectacular de *Follet*, en Lérida, es la segunda vez que la ópera ha sido presentada al público. Además, la Sociedad Española de Musicología va a organizar un homenaje a Granados durante su Congreso Internacional en Madrid, en noviembre de 2016. Entre otras muchas series internacionales de conciertos cabe mencionar los de la pianista japonesa Yukine Uehara en Tokio, la serie de conciertos en la Hispanic Society Museum and Library de Nueva York, un Simposio Internacional organizado por la Foundation for Iberian Music en la Universidad de la Ciudad de Nueva York con un concierto de clausura de gran éxito. Se colgó el cartel de “No hay billetes”, cosa poco frecuente en la Gran Manzana. También se han grabado unos cuantos CDs nuevos con obras de Granados. Entre ellos, hay que destacar la primera grabación de las once obras para orquesta. Se trata de tres CDs en

⁶ CLARK, Walter Aaron: *Enrique Granados, poeta del piano*, Barcelona, Ed. Boileau, 2016.

⁷ PERANDONES LOZANO, Miriam: *Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados*, Barcelona, Ed. Boileau, 2016.

⁵ GRANADOS, E.: *Memorias*, op. cit.

que colaboran la casa discográfica Naxos⁸ y la Orquesta de Barcelona, dirigida por Pablo González.

El hecho de que tengamos una primera grabación con las once obras de Granados para orquesta es realmente excepcional. Estas obras son muy variadas en cuanto a su inspiración, estilo y duración. Abarcan desde obras relativamente breves hasta obras amplias y complejas. Hay dos obras con coros y dos más que originalmente incluían textos en catalán. El conjunto de estas obras revela cómo Granados tenía un concepto y un estilo distintivo en su escritura para orquesta, así como un fino oído para el color orquestal.

Hoy vamos a escuchar la *Danza gitana*, la más corta de las obras orquestales con una duración de un poco más de tres minutos. Granados la escribió en 1915 para la renombrada bailarina española Tórtola Valencia (1882-1955), bailarina moderna que actuaba con los pies descalzos. Tórtola Valencia se inspiraba en Isadora Duncan, pero desarrolló un expresivo estilo individual. Su traje para *Danza gitana* fue diseñado por el pintor Ignacio Zuloaga (1870-1945). Las dos obras que Granados compuso para ser coreografiadas, la *Danza gitana* y la *Danza de los ojos verdes*, no fueron concebidas como obras de concierto, sino para ofrecer a las bailarinas música que sugiriera gestos expresivos. Sin embargo, van a oír en la *Danza gitana* una música magnífica, original y muy brillante.

Como el próximo 17 de octubre el pianista Javier Negrín ofrecerá un recital aquí, en Santa Cruz, con obras de Granados, en el que interpretará el *Allegro de concierto*, el *Intermezzo* de la ópera *Goyescas*, la suite *Goyescas* y una obra relacionada con la suite *El pelele*, hoy me gustaría comentar estas obras.

Javier Negrín empezará su recital con el *Allegro de concierto*, una de las composiciones de mayor virtuosismo que escribió Granados, parecida a algunas obras de Liszt por el nivel tan alto en cuanto a la demanda de virtuosismo que su interpretación requiere.

En 1904, Tomás Bretón, entonces director del Real Conservatorio de Madrid, convocó un concurso para una obra destinada para los exámenes del último curso de Piano, un *Allegro de concierto*. Se presentaron veinticuatro obras, pero el certamen lo ganó Granados casi por unanimidad del jurado. A lo largo de su carrera, el compositor interpretó este *Allegro de concierto* muchas veces, incluyéndola en el último concierto de su vida en la Casa Blanca de Washington.

El *Intermezzo* de la ópera *Goyescas* es especialmente significativo por ser su penúltima obra, escrita a menos de dos meses de su muerte. Granados había ido a Nueva York a finales de enero de 1916 para el estreno mundial de su ópera *Goyescas* en el Metropolitan Opera. Dentro de la ópera, el *Intermezzo* original servía para conectar las dos primeras escenas. Sin embargo, durante los ensayos se vio que este *Intermezzo* resultaba demasiado breve para servir al cambio de escena, lo que requería que el compositor ofreciese un nuevo *Intermezzo* algo más extenso. Escrito en una noche, el justificadamente famoso *Intermezzo* es una obra de gran inspiración que incluye una de las melodías originales más hermosas de Granados. La versión para piano, que se supone fue un arreglo hecho por el compositor, la publicó la editorial Schirmer de Nueva York en el mismo año del estreno.

Sin lugar a dudas, el concierto celebrado el 11 de marzo de 1911 en el Palau de la Música Catalana de Barcelona fue uno de los más significativos en toda la historia de la música española. Aquella noche fue verdaderamente la noche de Granados, pues este concierto anunció al mundo entero que había alcanzado la plenitud de su madurez artística como pianista y como compositor. El programa fue un monográfico de su música. Aunque Granados había dado con anterioridad otros conciertos dedicados integralmente a su música, en esta ocasión el programa fue excepcional especialmente por el estreno de dos obras maestras: el primer tomo de *Goyescas* —que incluye cuatro obras— y *Cant de les estrelles* (de esta última obra hablaré más adelante).

⁸ GRANADOS, Enrique: *Orchestral Works*. Barcelona Symphony Orchestra, Pablo González, director. CDs, Naxos, 3 vols., 2016.



Granados estudiando los *Caprichos* de Goya

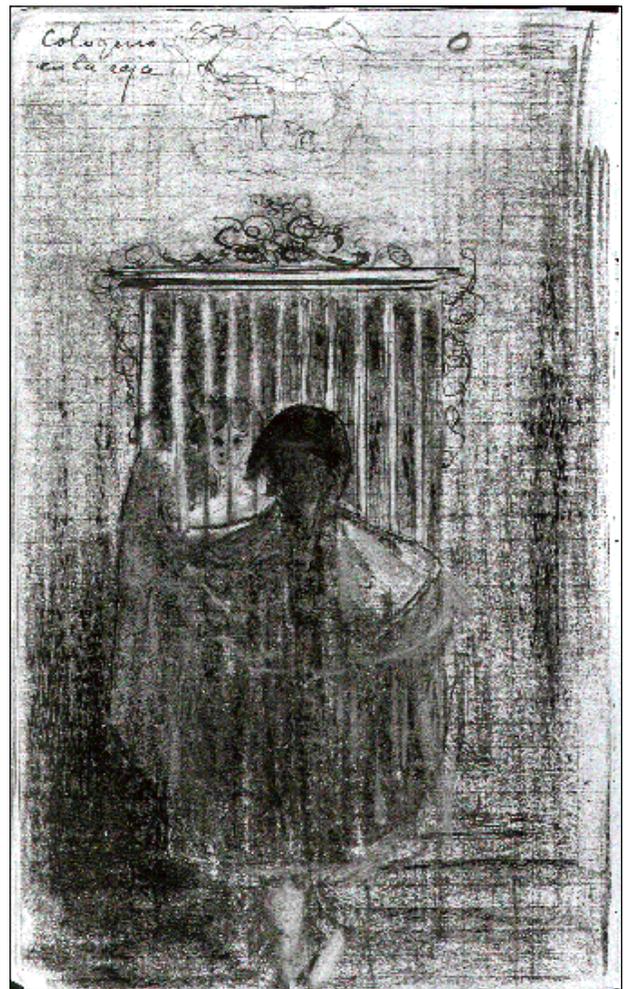
En una carta dirigida a su amigo el virtuoso pianista Joaquín Malats, Granados escribió: “He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande, *Las Goyescas*”. Y en otra carta añadió: “*Goyescas* es el pago de mis esfuerzos para llegar; dicen que he llegado...”⁹.

Sin lugar a dudas *Goyescas* es una de las obras maestras de Granados y, al mismo tiempo, es universalmente reconocida como una de las obras del Romanticismo europeo para piano que más emoción transmite. Un año después de la muerte de Granados, el crítico inglés Ernest Newman describió *Goyescas* como “la mejor música para piano de la actualidad”. Añadió que *Goyescas* “es una delicia para los dedos del intérprete, igual a toda música que llegue a la perfección de su tipo para su instrumento. Es música puramente concebida para el piano”¹⁰.

La fascinación que el Madrid de la época de Goya ejerció en Granados probablemente está ligada a la búsqueda de la Generación del 98 de una definición de la esencia de lo español, encontrándola en la esencia del espíritu castellano. Durante la época en que

Granados profundizaba en el ambiente goyesco —o sea, entre 1900 y 1914—, uno de los flamantes genios de este grupo de intelectuales, Azorín (1873-1967), publicó numerosos artículos en dos destacados periódicos barceloneses, *Diario de Barcelona* y *La Vanguardia*, sobre temas castellanos que fueron para su autor una expresión del espíritu nacional. Sin duda, Granados había leído y tratado estos temas en tertulias con sus interlocutores y fue probablemente influido por ellos.

Cabe recordar que Granados llegó a considerar a Goya como “el genio representativo de España” y vio



Coloquio en la reja, dibujo de Granados en su libreto “Apuntes para mis obras” (Morgan Library, Nueva York)

⁹ PERANDONES: *Correspondencia epistolar...*, op. cit., p. 340.

¹⁰ NEWMAN, Ernest: “The Granados of the Goyescas”, en *The Musical Times*, 58, Agosto, 1917, p. 347.

al pintor como un artista que “nos exhorta a contribuir a la grandeza de nuestro país”¹¹. Cuando Granados habló de su admiración por Goya y la inspiración que el pintor ejerció en su música, dijo: “Subordino mi inspiración a la del hombre que ha sabido traducir tan perfectamente los actos y momentos característicos del pueblo español”. Luego, hablando de *Goyescas*, añadió: “La concepción que había procurado encarnar en esta música era España. El sentido, la vida y el carácter de mi país”.

El peiele, subtitulada *Escena goyesca*, se inspira en el cuadro de Goya del mismo título. Aunque no forma parte de la suite *Goyescas* en sí, tradicionalmente se toca *El peiele* junto con ella.

El concierto de Granados en el Palau de la Música catalana terminó con una obra descrita por la crítica como “una música completamente espiritual”¹². Se trata del *Cant de les estrelles*, subtitulada “Poema para piano, órgano y voces inspirado en una poesía de Heine”. *Cant de les estrelles* es comparable a un concierto para piano y orquesta, pero con coro y órgano en lugar de la tradicional orquesta. Aquella noche esta fue la única obra del programa que no era para piano solo. Granados interpretó la parte del piano y contó con la colaboración del Orfeo Català bajo la batuta del maestro Lluís Millet.

Cant de les estrelles fue concebida precisamente para su presentación en el Palau de la Música Catalana. Granados dividió el coro en tres partes: dos coros de voces mixtas situados en el estrado y un grupo reducido de voces blancas o femeninas situado en la cúpula de la sala. El efecto antifonal creado por la división del coro y su situación fue una inspiración. Una crítica aplaudió “la idea feliz de disponer en lo alto el coro que simboliza las estrellas..., coro que,

con el de los hombres, situado en el estrado, sostiene un bello diálogo de una delicada poesía”¹³.

Cant de les estrelles es una obra maestra de inspiración modernista y romántica con armonías poswagnerianas. La obra empieza con un solo para piano de unos cinco minutos de gran virtuosismo y expresión poética. Vamos a escuchar los primeros momentos¹⁴.

Según el manuscrito, el texto en catalán, no atribuido, está “inspirado en una poesía de H. Heine”, el poeta romántico alemán Heinrich Heine (1797-1856). No se especifica en qué poesía se inspiró. Granados no hablaba ni leía alemán, por tanto, tuvo que haber leído las obras de Heine en una traducción, bien en castellano o en catalán.

Granados había colaborado con el reconocido poeta y dramaturgo catalán Apel.les Mestres, utilizando sus textos para algunas de sus canciones y óperas. En 1895, Apel.les Mestres publicó su traducción al catalán de algunas poesías de Heine. Así que, teóricamente, Apel.les Mestres podría ser el autor del texto de *Cant de les estrelles*. Pero Granados siempre atribuía a sus autores los textos utilizados en sus obras. Además, el texto de *Cant de les estrelles* no coincide con ninguno de los poemas de Heine traducidos por Apel.les Mestres ni sigue las líneas generales de sus obras poéticas. Lo más probable es, pues, que el mismo compositor fuera el autor del texto.

A pesar del éxito que obtuvo *Cant de les estrelles*, Granados no publicó la partitura. Ni él ni ningún otro pianista tuvieron ocasión de volver a interpretarla. Después de la muerte de Granados, los manuscritos de la obra descansaron en el archivo familiar.

¹¹ Citado en RUIZ TARAZONA, Andrés: *Enrique Granados: El último romántico*, Madrid, Real Musical, 1975, p. 41.

¹² PANGLOSS, Reseña sin título, *La Publicidad*, 15 de marzo de 1911, p. 4, cit. en HESS, Carol A.: *Enrique Granados: A Bio-Bibliography*, Westport, Connecticut, USA, 1991, p. 76.

¹³ “Teatros y conciertos: Barcelona”, en *Musical Emporium* 4, n.º 33, 1911, pp. 3-4, sin firma, cit. en HESS, *Enrique Granados...*, op. cit., p. 92.

¹⁴ GRANADOS: “Cant de les estrelles”, en *Song of the Stars* (obras de Granados, Casals, Morera, Oltra, Blancafort). Voices of Ascension, Dennis Keene, director; Douglas Riva, piano y Mark Kruczek, órgano. Naxos, 2009.

En 1938, con o sin el visto bueno de otros familiares, Víctor Granados, hijo del compositor, llevó los manuscritos de *Cant de les estrelles*, *Romeo y Julieta*, *Torrijos* y *María del Carmen* a Nueva York. Allí los vendió a Nathaniel Shilkret (1889-1982), director de la casa editorial que llevaba su nombre por \$300 USA (lo que hoy sería comparable a unos \$5000, una suma nada desdeñable). Shilkret fue un profesional destacado, director de orquesta y compositor. Sin duda, él se dio cuenta de la importancia de estos manuscritos.

Estos manuscritos de Granados han seguido en manos de la familia Shilkret durante décadas. A pesar de los reiterados intentos por parte de la familia de

Granados y luego de José Iturbi, Alicia de Larrocha, y yo mismo, encargado por Natalia Granados, hija del compositor, y su marido el Dr. Antoni Carreras para recuperarlos, nunca hubo un acuerdo con los Shilkret. En 1964, el archivo Shilkret sufrió un incendio y todo se dio por perdido.

Sin embargo, en 2004 esta larga historia llegó a un final feliz. A través de unas gestiones realizadas por mí, con la ayuda de Walter Clark, he podido recuperar los manuscritos de *Cant de les estrelles*. La editorial Boileau publicó mi edición crítica de la obra.

A pesar de muchos intentos de presentar el reestreno de *Cant de les estrelles* en Barcelona, al final el



Inicio del manuscrito *Cant de les estrelles* de Granados

proyecto no fue posible. La obra recibió su segunda presentación en Nueva York, interpretado por el mundialmente reconocido coro profesional Voices of Ascension, dirigido por el maestro Dennis Keene, y conmigo al piano. El concierto fue grabado por Naxos y el CD resultó un *best-seller* y, además, fue nominada para un premio Grammy. Vamos a escuchar la parte final de *Cant de les estrelles*.

Granados murió demasiado pronto, víctima de la Primera Guerra Mundial. Regresando a Barcelona desde Nueva York, Granados y su esposa pararon unos días en Londres y luego cogieron un barco inglés para cruzar el canal de la Mancha. Durante este trayecto un submarino alemán torpedeó el barco y

Granados y Amparo murieron. Walter Clark comentó en su prólogo a la nueva edición de las obras orquestales: “Nunca sabremos qué otras inspiraciones hubieran fluido de su pluma si no lo hubiera alcanzado la muerte, pero el presente volumen deja claro que el legado musical que dejó tras de sí es mucho más importante y trascendente de lo que se ha creído hasta ahora. Mejor que lamentarnos por las obras que nunca llegó a escribir, debemos dedicarnos a recuperar y promover el enorme tesoro de hermosa música que tan generosamente donó a la posteridad”¹⁵.

¹⁵ GRANADOS: *Obras orquestales*, op. cit., 2016, p. IX.

LOS PREMIOS “MAGISTER” Y “EXCELLENS” DE 2016 (ESPECIALIDAD DE MÚSICA)

La Junta de Gobierno de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar sus premios anuales dedicados en 2016 a profesionales de la Música, recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la Corporación, en especial de la sección de Música, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo deliberado y tomado la decisión correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes músicos:

1. Para el Premio “Magister”, que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, el intérprete y pedagogo del piano don **Guillermo González Hernández**, natural de Tejina (Tenerife), cuya loa se encomendó a la académica numeraria doña Carmen Cruz Simó.

2. Para el premio “Excellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra relevante realizada en el primer decenio de su actividad, fue designado el joven compositor y guitarrista clásico don **Víctor Landeira Sánchez**, natural de Ingenio (Gran Canaria), cuya loa se encomendó al académico numerario y prestigioso musicólogo don Lothar Siemens.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el lunes 3 de octubre de 2016, enmarcada en el acto de apertura del curso académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes correspondiente a 2016-2017.

Después de instalarse la Academia mientras la “Camerata Lacunensis” cantaba el *Cántico a San Miguel*, compuesto para estas ocasiones por el académico numerario y compositor don Lothar Siemens Hernández para las ceremonias solemnes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, con unas breves palabras abrió la sesión, en nombre de S.M. el Rey, la Presidenta de la Corporación y se dio paso a los diferentes puntos del orden del día inherentes al acto: lectura de la memoria anual, lección magistral del conferenciante invitado, el musicólogo y reconocido pianista Douglas Riva, sobre “Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado”, y entrega de los premios precedida de las loas y con los agradecimientos correspondientes. La “Camerata Lacunensis” interpretó los corales en honor de los premiados y el *Gaudeamus* final con que se dio fin al acto. La Real Academia agradece esta colaboración voluntaria de tan extraordinaria agrupación coral.

GUILLERMO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

PREMIO “MAGISTER” DE MÚSICA 2016

CARMEN CRUZ SIMÓ

Siempre es un placer hablar de una persona que tanto y tan bien ha servido a la sociedad. Por una parte, me resulta fácil en este caso por la cercanía del personaje, pero, por otra, complicado por tener que resumir en unos minutos la biografía de alguien con tan dilatada y fecunda carrera. Hemos de intentar reflejar, además, la serie de aspectos inherentes a su actuación en los planos docente y artístico, necesarios para realizar este retrato que me propongo: con total entrega, generosidad, tesón, iniciativa, impulso y otros epítetos que definen el carácter y el hacer de Guillermo González.

En Tejina, núcleo poblacional con sensibilidad especial hacia la música, nace Guillermo en el seno de una familia muy relacionada con ella. Su padre, fundador de la banda local, acaso hubiera inclinado a nuestro galardonado hacia algún instrumento de viento, pero fue Salvador González quien decidió que su hermano pequeño estudiara piano, porque el coro local, que él dirigía, necesitaba un organista para acompañar en las frecuentes actuaciones que se realizaban por la comarca.

Fue a otra casa musical, la de la familia De Armas en La Laguna, a la que acudió Guillermo buscando esa instrucción. Allí, de mano de Dña. Nélica y Dña. René de Armas recibió su primera formación en sol-

feo y piano. Posteriormente, entra en el Conservatorio de Santa Cruz para cursar el grado profesional con la pianista Dña. Maruja Ara. Las facultades musicales, interés y tesón del joven alumno fue detectado por sus profesoras, a pesar del poco tiempo de estudio que se podía permitir entre el instituto, los ensayos y actuaciones con su hermano Salvador y los desplazamientos en transporte público a La Laguna y a Santa Cruz. Decididamente defendieron la conveniencia de que fuera enviado a ampliar estudios fuera de la isla.

Con ese consejo y apoyo, Guillermo ingresa en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid donde recibe las enseñanzas de José Cubiles. Una suerte de circunstancias y casualidades hacen que, por medio de Óscar Hernández López, profesor de violín del Conservatorio y melómano, conozca al pianista Jean Paul Sevilla, amigo de la Sociedad de Conciertos de Tenerife, que le recomienda asistir al curso de verano que daba la señora Descaves en Francia. Ella lo pone en contacto con el que será su gran profesor, Vlado Perlemuter, del Conservatorio Superior de Música de París, del que recibirá directamente la tradición interpretativa del impresionismo.

Su estancia en Francia como residente del Colegio Español de París, gracias a una plaza gestionada por el Ministerio de Educación y Cultura, y la asistencia a

las clases de Perlemuter en el Conservatorio abren un mundo nuevo ante sus ojos y oídos. Las enseñanzas del insigne profesor las ha mantenido vivas a lo largo de su doble carrera docente y artística. Su siguiente paso es el ingreso en la Schola Cantorum de París, centro y momento en el que prepara repertorio con el fin de opositar en España a las cátedras del Estado. Así ocurrió y comienza su función docente en 1979. Tras su paso por el Conservatorio Superior de Málaga, obtiene plaza en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, centro en el que desarrolla la mayor parte de su magisterio. Una pléyade de alumnos, algunos con carrera artística y otros en la enseñanza, son la muestra de su dedicación a esta tarea sin cortapisas, sin guardarse nada de los conocimientos y la experiencia acumulada en años de ejercicio, incansable en el trabajo y buscando mil tretas para solucionar determinado problema técnico en tal o cual alumno. En los inicios de su carrera docente, se le presenta la ocasión de dar comienzo a la carrera artística que inicia con un extenso y versátil repertorio, pero pronto hará una deriva hacia la producción pianística española.

En la vida artística de un músico siempre hay momentos claves. Para Guillermo González tal vez sea su colaboración con la Orquesta de Radiotelevisión Española (RTVE), con el concierto n.º 9 de Mozart, y más adelante su actuación en la Concertgebouw de Amsterdam con la Orquesta de Estrasburgo tocando el concierto de Ravel en Sol M, lo que verdaderamente constituye un hito en su carrera.

Ha tocado con la orquesta Philharmonique de Estrasburgo, Orquesta de Dresde, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Classic Chamber Orchestra de Nueva York, Orquesta de Cámara de Stuttgart, Orquesta de Cámara de Escocia, Orquesta Nacional de España, Orquesta Sinfónica de Madrid, Orquesta RTVE, Orquesta Sinfónica de la Radio de Bratislava y un largo etcétera en un amplio número de países que abarcan, además de la geografía española, Italia, Países Bajos, Alemania, Australia, Austria, Francia, China, Rusia, Estados Unidos, República Checa, Rumanía, Eslovaquia, Bruselas, Suiza y Latinoamérica.

Ha actuado en las salas Concertgebouw de Amsterdam, de la Bayerische Rundfunk, Santa Cecilia de Roma, Palais de la Musique de Estrasburgo, Filarmónica de Bratislava, Auditorio Nacional de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, Teatro Real de Madrid, entre otras. En 2008, actuó en China en un concierto extraordinario como representante de España y el mundo hispano. La actuación fue con motivo de los actos culturales de apertura de los Juegos Olímpicos de Pekín (Beijing), en el nuevo Teatro Nacional de China, con los pianistas Lang Lang y Philippe Entremont, entre otros grandes, para un aforo de 5500 personas.

Ha hecho grabaciones para Radio Francia, Radio WGMS de Washington, RTV Caracas, TV de Georgia (Rusia), Radio Nacional de España, Unión Europea de Radiodifusión, que grabó en directo la *Suite Iberia* de Albéniz en emisión para toda Europa y Canadá.

Su producción discográfica es extensa y muestra una tendencia acusada a favor de la composición española. Ha grabado obras de Scriabin, Ernesto Halffter, Manuel de Falla, Ángel Oliver, Antón García Abril, Zulema de la Cruz, Carlos Cruz de Castro, José Luis Turina, Teobaldo Power. Destaco la obra integral para piano de Albéniz en cuatro discos para el sello Naxos International, con el reconocimiento en la BBC Music Magazine de excelente, calificado Disco 5 estrellas. Hay una crítica comparada de mayo de 1999 publicada en la BBC Music Magazine, firmada por Jeremy Siepmann, sobre la recién salida *Iberia* que no puedo dejar de mencionar y entresacar algún párrafo. La comparación la establece entre la interpretación de la obra por Alicia de Larrocha y Guillermo González y dice que “necesitamos diversidad de puntos de vista o el arte se estanca. Guillermo González aquí, en mi opinión, iguala a la De Larrocha en todo sentido, presenta una visión alternativa de la música que no necesita ceder validez y persuasión a ninguna”.

También se adentra en el mundo de la edición. La *Suite Iberia* de Albéniz es una obra sobria basada en escalas pentatónicas, de textura polifónica, de gran

dificultad técnica –según Arthur Rubinstein, una de las obras más difíciles a las que se enfrentó– y que ha necesitado revisiones, con mayor o menor fortuna, realizadas por pianistas conocedores de la obra y escritura del compositor. A Guillermo González también le debemos la publicación de la integral de la obra revisada, editada en 1998 por Ediciones Musicales Schott, junto a la edición facsímil de los manuscritos del compositor, además de otra edición urtext. Se ha convertido la edición revisada en una edición de referencia para el estudio de la obra, y es utilizada en las clases impartidas por pianistas de relevancia, como Daniel Barenboim.

Su implicación en la difusión y producción de la música española queda patente al observar cómo alienta y apoya a los compositores contemporáneos dentro y fuera de España. Ya en el inicio de su carrera recupera la obra desconocida de Teobaldo Power y, más tarde, estrena los *Homenajes* de Ernesto Halffter (a Scarlatti, Turina, Mompou, Rubinstein y Rodolfo Halffter) del sello Etnos. Además, ha dado recitales con la obra de los Halffter y ha estrenado la obra para piano y orquesta de Antón García Abril – su concierto n.º 1 en el Festival de Granada, *Nocturnos de Antequera* y el Preludio n.º 5 para piano solo–, así como composiciones de Javier Alfonso, Carlos Cruz de Castro, Zulema de la Cruz, Ángel Oliver y José Luis Turina o los encargos de la Fundación Albéniz a Manuel Castillo, Ernesto Halffter, Antón García Abril y Luis de Pablo. Desde su cátedra de Madrid ha colaborado con compositores españoles y ha dado clases dedicadas a la música contemporánea española. En esas clases se ha trabajado y difundido la obra completa de Ángel Oliver, Manuel Angulo, Miguel Ángel Coria y Antón García Abril.

La obra obligada del Concurso de Piano de Jaén es un encargo anual debido a su iniciativa, pero también el Proyecto Albéniz de difusión de la música española, en general, cursos en escuelas internacionales con profesores, compositores y musicólogos españoles. Se implica con su alumno, el director de orquesta José de Eusebio, en el rescate de la ópera *Merlin* de Albéniz, gran hallazgo que salió a la luz en

1998. Y ya hemos hablado de la grabación para Naxos, en 1997, de la *Suite Iberia*, que traspasó nuestras fronteras.

Como ejemplos de su interés por la creación y difusión de la música española contemporánea, podemos citar, asimismo, el proyecto Melbourne, de la Facultad de Música de su Universidad, consistente en envío de materiales y libros de música española; los encuentros de compositores con giras por Viena, Bratislava, Brno y Budapest, que han dado como resultado un provechoso éxito; el impulso desde 2005 a un proyecto de difusión de la música española en China, apoyado por los Conservatorios Superior de Shanghai y Central de China, uno de cuyos logros es la publicación de su edición revisada de *Iberia* por la Shanghai Music Publishing House, y actualmente está llevando otro proyecto de esa línea en Buenos Aires. En resumen, en Guillermo González encontramos una constante por dar a conocer la música española y sus compositores.

Además de su enseñanza en el Conservatorio de Madrid, imparte cursos y Master Class en muy diversos y distantes lugares. Aludiré a los cursos de verano de la Universidad Complutense de Madrid, Cursos Manuel de Falla de Granada, Cursos en Segovia, en la Kean University en New Jersey, Universidad Central de Caracas, Universidad Bill Kent en Turquía, Universidad de Melbourne en Australia, en su facultad de música, Conservatorio Superior de Shanghai, Conservatorio Central de China en Pekín, y otros muchos.

Pero su labor en Tenerife merece un capítulo aparte. Cuando en 1974 el Conservatorio Profesional de Música y Arte Dramático de Tenerife es declarado Superior por el Ministerio de Educación, el Cabildo Insular de Tenerife asume, en 1975, el centro y se propone convertirlo en un referente moderno y de calidad. Para ello y siempre bajo el consejo de personas como D. Agustín León Villaverde, Dña. René de Armas o D. Francisco García del Rey, por citar algunos (tuvo mucho que ver la positiva disposición de D. Alonso Fernández del Castillo), busca ayuda en

músicos tinerfeños o foráneos con contrastadas carreras artísticas y docentes. De esta línea del Cabildo, con mucho de mecenazgo, surge la figura de Profesor Extraordinario y Honorario. Estos profesores, entre los que encontramos a Guillermo González, trabajaron con el grupo de jóvenes profesores (en el caso de piano mayoritariamente profesoras), ampliado posteriormente a alumnos relevantes, en cursos intensivos con carácter anual o bianual con el fin de buscar el nivel necesario para superar las oposiciones que estaban por llegar y la trasmisión de mayor calidad a la siguiente generación. Guillermo González impartió su primer curso en 1975 y vino de forma ininterrumpida hasta 1985. Tengo mucho que hablar de aquella etapa, pero este es otro capítulo que por razones de tiempo hoy no debo abordar.

Además, este retrato no estaría completo si no doy testimonio de lo que significó para ese profesorado, en el que me incluyo, la visión que trajo Guillermo. El repertorio, la forma de trabajo, el avance técnico y, sobre todo, el trabajo previo de la obra, lo que él llama “trabajo de mesa”. Enseñó a pensar, a buscar recursos técnicos, a transmitir no solo una imitación de lo que hace el profesor u otro pianista, sino a analizar y buscar la manera de transmitir, resolver técnicamente y situar la obra y el compositor en el contexto histórico y estético. Y también se preocupó de nuestra formación en la cuestión pedagógica. Estaba preparando a ese grupo de profesoras con vistas a desarrollar el nivel del Conservatorio y de la isla, pues no podemos olvidar que el conservatorio tenía aulas desplazadas en las comarcas tinerfeñas. Y no solo trabajó aquí: llevó como alumnas de su clase del Conservatorio de Madrid a un grupo de nosotras que de forma reglada profundizamos unas más y otras menos en el estudio del repertorio. E incluso, por la tarde y de forma totalmente desinteresada nos atendía en su casa. Yo seguí luego por otros derroteros, pero sus enseñanzas las he aplicado, creo que con fortuna, en mi especialidad. Gracias en nombre de todas.

Ya solo me queda por añadir a su extenso currículum premios y distinciones obtenidos u otorgados

en distintos momentos de su carrera: premios en los concursos de piano de Milán, Vercelli (Viotti), Jaén y el de Tenerife; Premio Casino de Tenerife de Música (1968), Premio Nacional del Disco en 1980, por la grabación de la obra de Teobaldo Power (edición del sello EMI); Premio Nacional de Música en 1991, máximo galardón que concede el Estado Español en su especialidad; Premio de la Interpretación Musical de la Fundación CEOE en 2001. Se le ha nombrado Hijo Predilecto de La Laguna, Hijo Adoptivo y Medalla de la Villa de Garachico, y varias sociedades y escuelas de música llevan su nombre, como es el caso de La Laguna.

Asimismo, le han concedido la Medalla de Oro de la isla de Tenerife, la Medalla Albéniz en 2009, otorgada en el año del centenario de la muerte del compositor; es académico correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Canarias, Cádiz y Granada, y miembro del Comité de Honor del Instituto Técnico del Piano, y ha sido galardonado por la Universidad de Granada por su contribución a la creación y desarrollo de la orquesta de la Universidad. De igual forma, ha sido jurado en concursos nacionales e internacionales, entre los que destacan “The China International Piano Competition” en Xiamen, el concurso pianístico más importante que se celebra en el extenso país asiático, y el Concurso Internacional de Piano de Jaén, donde ha recibido la Medalla de Oro por su labor como presidente del jurado durante diecisiete años.

Guillermo, ha sido un gran placer para mí el haber tenido la ocasión de hacer un elogio de los méritos que reúnes y que te hacen merecedor de esta distinción que otorga la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Posiblemente, me habré quedado corta, pero conociendo tu carácter nada dado a la presunción, no te lo habrá parecido, muy al contrario, modesto y sencillo como eres, creo que aún no has reconocido lo que significas para la multitud de alumnos que has formado, para el pianismo español y, especialmente, para la difusión de la música española dentro y fuera de nuestras fronteras. Enhorabuena.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

GUILLERMO GONZÁLEZ HERNÁNDEZ

No sé si mis palabras podrán expresar mi agradecimiento con las encontradas emociones que me embargan desde que recibí la noticia de la concesión del Premio “Magister” 2016 en la especialidad de Música que entrega esta Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Quiero agradecer sinceramente a la ilustrísima académica doña Carmen Cruz el brillante, cariñoso y muy documentado elogio que nos acaba de ofrecer. Me une a ella un vínculo de especial amistad. En esa primera época de resurgimiento musical formó parte de un grupo de profesoras, muchas de ellas compañeras de estudio mías, que recibía mis clases para prepararse el acceso al Conservatorio, compartiendo así con ellas nuestro amor por la música y nuestro afán de superación, siempre presente. Compartimos esa época maravillosa que vivió el Conservatorio de Tenerife y también el auge de la Orquesta Sinfónica tras su ampliación para ser la Orquesta que hoy conocemos. Esa época que, además, fue posible gracias al apoyo incondicional y entusiasta de numerosas personas pertenecientes a las diferentes entidades insulares, así como el de otras personalidades relevantes en el mundo de la cultura en aquel momento, quienes, desde la más absoluta generosidad y solo movidos por el interés de contribuir al bien común, participaron y lograron que nuestros proyectos tomaran vida.



Guillermo González Hernández

Emociones encontradas, decía, que van desde la más inefable gratitud hasta un melancólico abatimiento. Gratitud a quienes me honran, porque supone el reconocimiento de que he dedicado mi vida a la música, mejor dicho, he ido haciendo de la música el

hilo conductor de mi vida, sin reservas, sin otra meta que la satisfacción del trabajo bien hecho y gustoso en pro de alcanzar las metas de belleza y de verdad que requiere el arte exigente de la interpretación y que, acompañadas de una amable pero rigurosa disciplina, impone el ejercicio de la docencia musical. Ambas actividades me forzaron a salir de estas islas para iniciar un aprendizaje previo, que nunca se puede dar por concluido. Y es la sensación de desarraigo, el saberme físicamente alejado de mi lugar nativo, lo que me provoca el melancólico abatimiento que esta distinción me agudiza, pues recibir este premio me sitúa en las afueras, en una posición de persona querida pero distante, privado del gozo de vuestra compañía, ese placer seguro que promete la condición de académico numerario y que, por exigencias vitales,

no puedo disfrutar. Pero, como dijo el poeta Antonio Machado, “conmigo vais, mi corazón os lleva”.

En efecto, me prendió en París el amor a la música española, quizá porque allí aún se respira el mismo aire nostálgico y vibrante que inspiraron a Isaac Albéniz y Manuel de Falla. Y en Madrid estudié, interpreté y grabé la música de Teobaldo Power, grabación que mereció el Premio Nacional del disco y que es una muestra más de mi amor a estas islas y sus gentes.

Islas y gentes que añoro, que llevo en mí, que siento como lo más puro y recio de mi ser inundado tantas veces de gratitud, porque me demostráis constantemente que el mío es un amor generosamente correspondido. Gracias, muchísimas gracias, por este nuevo honor con que me habéis distinguido.

VÍCTOR LANDEIRA SÁNCHEZ

PREMIO “EXCELLENS” DE MÚSICA 2016

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

La Sección de Música de esta Real Academia decidió otorgar este año el Premio “Excellens” 2016, destinado a un artista o creador que se va consolidando firmemente en su arte, a don Víctor Landeira Sánchez, guitarrista clásico y compositor nacido en el Carrizal de Ingenio (Gran Canaria) en 1984, dada la importancia que ha adquirido ya su obra creativa y la relevancia que ha ganado él mismo como intérprete de su instrumento.

Landeira se inició en la guitarra clásica en la Escuela de Música de Ingenio, donde culminó también su Bachillerato de Humanidades con matrícula de honor. En 2006, obtuvo el título de Pedagogía de la guitarra en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, teniendo como maestros a los guitarristas Fernando Bautista y Carlos Oramas, y adiestrándose en la composición y análisis musical con los compositores Laura Vega y Daniel Roca. Realizados estos estudios y apoyado con una beca de la Fundación Universitaria de Las Palmas, siguió su formación como guitarrista durante cinco años en Holanda, en el Conservatorio de La Haya, con el afamado profesor Zoran Dukic, y una vez finalizados allí los estudios, jalonados con diversos conciertos públicos, optó y obtuvo plaza de profesor de Guitarra en Cuenca, donde ejerció durante tres años hasta regresar a Canarias en

2014. Actualmente ejerce como docente de Guitarra en el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas.

Como intérprete ha ofrecido numerosos conciertos en diversos puntos de España, Holanda, Brasil y Portugal, destacándose sus colaboraciones con Juventudes Musicales de España, Galaica Música, Festival Classique de La Haya y el Festival de Música Contemporánea y Tecnología de Campinas. Y ha colaborado también con otros muchos músicos en diversas agrupaciones de cámara, entre los que destacan los dúos Duhola, en colaboración con la flautista Gemma Tripliana, y Quitayes, con la clarinetista Rocío Campos, o su intervención con agrupaciones mayores como el Ensemble Royaal de La Haya, la Codarts Orchestra de Rotterdam, la Orquesta del Atlántico de Canarias o, incluso, con la Banda Sinfónica de Cuenca.

Para Víctor Landeira, el proceso de aprendizaje continuo, incluso interdisciplinar, constituye un reto muy enriquecedor para él mismo y para la comprensión del mundo que investiga, de lo que difícilmente se puede sustraer. Así, si relacionado con la música se ha preocupado de asistir a aulas de grandes maestros sobre musicoterapia, análisis de la música del siglo XX, improvisación o pedagogía del lenguaje musical, desde su incorporación a España y en paralelo con su

actividad docente y concertística, culminó *on line* la carrera de Musicología en la Universidad de La Rioja, estando al presente en puertas de doctorarse en Musicología por la Universidad de La Laguna, bajo las directrices del Dr. Pompeyo Pérez. Esta actividad, no desligada de su investigación sobre repertorios infrecuentes y en torno a creadores olvidados, ha dado lugar a algunas publicaciones suyas importantes, como su trabajo “Las misteriosas *Evocaciones criollas*”, en el n.º 8 de 2013/14 de *Roseta, Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*, que publica el Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ISSN: 1888-8305), o su contribución sobre el compositor Broqua en las primeras Jornadas Iberoamericanas de Jóvenes Musicólogos, celebradas en Lisboa en 2012.

Ha intervenido en la publicación de varios CDs. Los dos primeros para el sello RALS en la colección *La creación musical en Canarias*, interpretando obras de su predecesor en este premio D. Ernesto Mateo y de nuestro compañero académico D. Armando Alfonso, así como dúos guitarrísticos de otros autores canarios. De mayor alcance internacional, es su disco titulado *Evocaciones criollas*, dedicado a la recuperación de las obras guitarrísticas del compositor uruguayo Alfonso Broqua, un trabajo de extraordinaria calidad que ha obtenido significativos elogios de la crítica. Su tercera grabación importante la realizó el pasado año para la Sociedad Española de Musicología, un CD titulado *Música Española de Guitarra (1927-1955)*, en el que ofrece el panorama creativo del segundo cuartel del siglo XX, recuperando obras casi olvidadas de compositores como Julián Bautista, Agustí Grau, Manuel Palau, Fernando Remacha, Gustavo Pittaluga y Joaquín Nin-Culmell. A este innovador trabajo le sigue su participación en otro proyecto para la Sociedad Española de Musicología: el CD intitulado *Canciones*

de cámara españolas (1801-1850), destinado a recuperar y difundir otra parcela poco conocida de la música española. Este disco fue grabado en el salón de plenos de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, interviniendo con Landeira la soprano Estefanía Perdomo y la pianista y académica de nuestra casa Sophia Unsworth. Pero, además, ya que hablamos de sus ediciones, digamos también que ha publicado un poemario propio titulado *Reflejos*, puesto que la poesía es otra de sus grandes pasiones.

No menos interesante y destacada es, a nuestro entender, su faceta creativa como compositor, con un variado catálogo que abarca ya casi los cincuenta títulos. Lo integran algunas obras singulares para un instrumento solo, como saxofón, clarinete o tuba; un conjunto de obras para piano y otro set de piezas para guitarra; numerosas obras camerísticas de todo tipo, como tríos, cuartetos, etc.; obras orquestales, entre las que recordamos aquí su reciente estreno en las islas de su *Serenata* para guitarra y cuerdas; piezas para coro, canciones con acompañamiento de guitarra y la pequeña ópera de cámara *Los buscones*, sobre un libreto de quien les lee, habiendo elaborado también él mismo un libreto para una nueva operita de cámara, que es su último proyecto.

Por todo lo expuesto, esta Academia ha considerado que Víctor Landeira, que emerge con potencia en el mundo del arte musical y de la cultura, es merecedor de recibir el Premio “Excellens” en la especialidad de Música en este año de 2016, no sin anunciar que en un próximo futuro se le podrá escuchar en un recital guitarrístico que tiene concertado con nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes. Reciba, pues, nuestra enhorabuena por el premio que ahora se le otorga con nuestro más cariñoso aplauso de admiración y de estímulo.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

VÍCTOR LANDEIRA SÁNCHEZ

Es un gran honor para mí recibir el Premio “Excellens” de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, entidad por cuyos académicos siento un profundo respeto y una gran admiración. Este galardón constituye el mayor logro de mi carrera hasta la fecha y, además, se convierte en una enorme responsabilidad, sobre todo cuando en el mismo acto un artista excelso, un maestro de maestros como Guillermo González Hernández, recibe a su vez un reconocimiento a toda una vida dedicada a la interpretación musical en el más alto nivel.

Siguiendo su ejemplo, espero corroborar la confianza que hoy se deposita en mí con un trabajo intenso en los años venideros para intentar aportar a la sociedad canaria, y al arte en general, todo aquello que me permitan mis capacidades. Es de rabiosa actualidad el debate sobre qué modelo cultural queremos para Canarias y cómo tratamos a nuestros artistas. Artistas que consiguen con gran esfuerzo llevar a cabo sus proyectos gracias a su férrea motivación y a una ilusión infinita. Yo me siento uno más entre tantos luchadores y desde esta tribuna quiero dejar patente mi reconocimiento a la necesaria labor que realizan diariamente.

En estos tiempos, donde la banalización llega a todas las esferas de la vida, los artistas deben poner en valor no solo su propia obra, sino también todo nues-



Victor Landeira Sánchez

tro patrimonio artístico, realizando así una defensa del arte como conjunto creativo, estético e intelectual para ayudar a conseguir una sociedad más sensible con su pasado y su realidad cotidiana. En mi caso, la toma de conciencia de este hecho me ha encaminado como intérprete a prestar atención a repertorios

inéditos o casi olvidados y como compositor a escribir obras que intenten conectar directamente con sus oyentes, muchas de ellas con la participación de la guitarra debido a mi afinidad con este instrumento y, además, por convicción.

La guitarra es hoy un instrumento universal que tiene en el patrimonio musical iberoamericano su canon más establecido, y por el cual es reconocida y admirada en cada rincón del globo, convirtiéndose así en una de las mayores embajadoras de nuestra cultura. Sirva esta reivindicación de mi instrumento

como homenaje a esa compañera de la que ha nacido gran parte de lo que soy como artista y creador.

Quiero finalizar agradeciendo a la Real Academia este premio, que luciré con orgullo, a mi familia por su apoyo incondicional desde que decidí dedicar mi vida a la música, a los académicos y amigos Fernando Bautista Vizcaíno y Lothar Siemens Hernández por ser fuente de motivación e incentivo para que mejore y asuma retos mayores cada día, y a Rocío Campos, porque al compartir mis ideas con ella, estas toman forma y parecen más realizables.

CICLOS DE CONFERENCIAS SOBRE
ARQUITECTURA

CICLOS DE CONFERENCIAS SOBRE ARQUITECTURA

La sección de Arquitectura de la Real Academia Canaria de Bellas Artes organizó dos ciclos de conferencias con el objetivo de crear una plataforma para la difusión de la actividad profesional de aquellos arquitectos cuyo quehacer está relacionado con el ámbito de la rehabilitación de edificios antiguos, así como instituir un foro de debate en el que se reflexionase sobre la problemática de la conservación arquitectónica y su necesaria rehabilitación. Distintos profesionales del sector han

descrito en sus disertaciones cómo han solucionado los problemas que conlleva la restauración de monumentos y edificios antiguos, pero también de otros de tan solo una antigüedad ligeramente superior a los 50 años. En cada caso, se ha hablado de la mejor manera de conservar el patrimonio edificado, considerando que se trata de una interpretación y no de un seguimiento fiel, de hacer que el edificio vuelva a la vida aun cuando se destine a otras actividades distintas a las originales.



Acto de apertura del ciclo “Reciclajes arquitectónicos”. De izquierda a derecha: D. José Antonio Sosa, coordinador del ciclo, Dña. Rosario Álvarez, presidenta de la RACBA, Dña. Ylenia Pulido, Consejera de Arquitectura y Vivienda del Cabildo de Gran Canaria, D. Orlando Brito, director del CAAM y D. Vicente Boissier, decano del COAGC

El ciclo “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”, que tuvo lugar en la sede tinerfeña de la Academia, contó con la colaboración de la Demarcación de Tenerife, la Gomera y El Hierro del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias y de la Universidad Europea de Canarias, bajo el patrocinio del Cabildo de Tenerife y de Mármoles Gestoso. Este ciclo, dividido en dos fases de cuatro sesiones cada una, comenzó el 19 de noviembre de 2015 y se prolongó hasta el 16 de junio de 2016.

Al término de las dos conferencias correspondientes a cada una de sus sesiones, el académico de número y uno de los principales promotores de este ciclo, don Virgilio Gutiérrez Herreros –en ocasiones, el también académico de número y vicepresidente de la Academia don Federico García Barba–, daba paso a los debates que han servido para ahondar y analizar los diferentes aspectos que entraña una rehabilitación arquitectónica.

Bajo el título “Reciclajes arquitectónicos”, dio comienzo el ciclo de conferencias en Las Palmas de Gran Canaria, organizado como el anterior por la Real

Academia Canaria de Bellas Artes. Contó en esta ocasión con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria, el Colegio Oficial de Arquitectos de Gran Canaria (COAGC) y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en cuya sala polivalente se celebraron sus sesiones, y el patrocinio de Dielca y Sika. La coordinación de este ciclo se le confió al académico de número de esta corporación don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.

Las seis sesiones de que constaba este ciclo se iniciaron el 1 de marzo de 2016 y concluyeron el 13 de diciembre. Como en la anterior serie de conferencias, después de las dos exposiciones correspondientes a cada sesión, en las que no solo se han mostrado ejemplos de rehabilitaciones en sentido amplio, sino que también se han analizando aspectos técnicos y constructivos, legales y ordenancistas, de gestión, sociales..., esto es, todos los aspectos que se incluyen en un proyecto arquitectónico, se continuaba con un coloquio a fin de reflexionar y debatir sobre los diferentes problemas que en cada caso se habían presentado.

INTERVENCIONES EN EL CONJUNTO HISTÓRICO DE LA LAGUNA

ALEJANDRO BEAUTELL

En primer lugar quiero agradecer a la Real Academia Canaria de Bellas Artes la invitación a participar en estas Jornadas sobre “La rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro”, que promueven la reflexión sobre un tema complejo y apasionante. Asimismo, agradecer especialmente la invitación a mis colegas los académicos don Federico García Barba y don Virgilio Gutiérrez Herreros.

Yo soy un arquitecto joven y cosecho aún pocas certidumbres. Lo que pueda saber sobre mi oficio de arquitecto lo aprendí, y lo aprendo aún, de mi padre y de otros compañeros más o menos cercanos; de sus obras y, sobre todo, de su actitud frente al trabajo. Sirvan estas palabras de justificación por el atrevimiento de sentarme hoy aquí a enseñar mi trabajo a los presentes.

PIRANESI

Le apasionaban las piedras antiguas, las ruinas, los caminos imperiales medio desaparecidos por la incuria de la gente y la fuerza destructora de la naturaleza, los monumentos víctimas de la usura del tiempo; seguía con hipnótica perseverancia las excavaciones arqueológicas que iban revelando aquella antigüedad de la que vivió siempre prendado.

Con estas hermosas palabras describía Vargas Llosa la personalidad de Giambattista Piranesi, con motivo de la exposición sobre su obra que tuvo lugar en el CaixaForum Madrid, en el año 2012. Piranesi nació en Venecia en 1720, soñó toda su vida con ser arquitecto, oficio que consideró “una profesión divina”, y firmaba siempre como “Giambattista Piranesi, Arquitecto Veneciano”, pese a que la única obra que llegó a realizar fue la restauración de una pequeña iglesia, la cual le serviría a la postre de tumba.

Nos dejó incontables aguafuertes y diseños que han ejercido una gran influencia en literatos, pintores y arquitectos, aun en nuestros días. Piranesi fue un precursor, un visionario que anticipó la reciente preocupación por la forma de intervenir sobre lo que hoy denominamos el patrimonio histórico-arquitectónico, esto es, los edificios heredados del pasado. Esta preocupación, sin embargo, data de mediados del siglo XIX, época en la que se empezó a tomar conciencia sobre la conservación de los monumentos como bienes que se han de proteger y recuperar.

RUSKIN Y LE-DUC

Aunque yo no soy un teórico de la arquitectura, sino un arquitecto “practicante”, y vengo a hablarles

de trabajos concretos realizados en nuestro estudio, sí parece oportuno, hoy, en la apertura de estas jornadas, consumir algo de tiempo centrando la cuestión que nos trae. Permítanme, asimismo, que tome palabras prestadas, que en algún momento recogí como si de retales se tratara y que con el tiempo han ido estructurando mis ideas en torno al tema que nos trae.

Los criterios generales de intervención en edificios históricos han evolucionado considerablemente en las últimas décadas. Las ideas románticas de John Ruskin o las teorías historicistas de su contemporáneo Viollet-le-Duc han dado paso a documentos consensuados por diferentes organismos que, en forma de Recomendaciones y Cartas internacionales, abogan por la clara diferenciación estilística, favoreciendo la correcta interpretación temporal de las nuevas intervenciones (evitando así los “falsos históricos”, concepto hoy tan en boga y que suele aplicarse con ligereza, confundiénolo con reinterpretaciones de la arquitectura vernácula o con arquitecturas historicistas o *revivals*).

Estos documentos, suscritos por expertos de todo el mundo, han ido inspirando las legislaciones de diferentes países, dando luz y guiando el camino de la intervención en los monumentos, en un campo científico que, hasta entonces, nunca había sido tratado.

Dentro de este ámbito y pese a que los criterios están suficientemente aceptados por los expertos, el trabajo del arquitecto restaurador sigue siendo complejo, cada caso concreto es distinto y susceptible de interpretación. Hoy podemos decir que existe un método, un método objetivo y riguroso de acercamiento al problema, pero que en ningún caso se trata de una receta universal que arroje resultados invariables. Como sucede con los problemas de cierta complejidad, la solución pasa por una situación de equilibrio.

VITRUVIO: *FIRMITAS, UTILITAS Y VENUSTAS*

La restauración o la rehabilitación no dejan de ser arquitectura y de regirse por sus mismos principios.

En este sentido, no conozco mejor definición de Arquitectura que la dada por Vitruvio en el siglo primero a. C., según la cual, esta descansa en tres conceptos: *Firmitas*, *Utilitas* y *Venustas*, o lo que es lo mismo, firmeza, utilidad y belleza.

La arquitectura se puede definir, entonces, como un equilibrio entre estos tres elementos, sin sobrepasar ninguno a los otros. No tendría sentido tratar de entender un trabajo de arquitectura sin aceptar estos tres aspectos indisolubles. Así ocurre también en la restauración de un edificio, con su complejidad añadida, como veremos.

La *Firmitas* sería la firmeza y estabilidad del monumento que se va a recuperar, pues toda construcción no deja de ser un objeto sujeto a las leyes de la física. En este sentido, el arquitecto y su equipo entran en la obra como si de un equipo médico se tratara: reconocen, detectan y prescriben soluciones para las distintas patologías observadas. Humedades por filtración de agua proveniente de la cubierta o por capilaridad procedente del terreno, pudrición de elementos lignarios (durmientes, pares, tirantes, entablados, etc.), grietas, fisuras y abombamientos en muros, son algunas de las patologías más habituales. Hay que entender el sistema estructural y constructivo de un edificio para intervenir en él. Normalmente, su conformación constructiva constituye un valor fundamental del bien que se ha de proteger.

La *Utilitas* es la utilidad o funcionalidad del edificio. ¿Para qué fue concebido?, ¿cómo ha sido usado en el pasado?, ¿cuál será su función futura?, ¿admite la edificación el uso pretendido? Hay que diseñar una estrategia en función del futuro uso de la edificación, adaptarla a las nuevas necesidades planteadas no es tarea sencilla: nuevo programa de necesidades, seguridad de utilización y accesibilidad, seguridad en caso de incendio, seguridad estructural, salubridad, protección frente al ruido, ahorro energético, etc.

La *Venustas* es la belleza, una parte fundamental en cualquier arte. “La belleza es el esplendor de la ver-

dad”, afirmó Platón en *El Banquete*. No ha de existir falseamiento, la autenticidad de la intervención debe quedar asegurada. El edificio ha de entenderse, además, como un verdadero documento histórico, donde cada etapa de su vida útil merece ser comprendida y asimilada. ¿Admite la edificación modificaciones en cuanto a su tipología, composición o imagen?

Firmeza, utilidad y belleza. Este es el territorio de la Arquitectura, y así lo reconoce nuestro marco legal que nos otorga a los arquitectos competencias plenas en este campo. Si falla alguno de los tres conceptos de la célebre triada vitruviana, falla la arquitectura.

La labor es compleja y exige conocimientos específicos y un importante trabajo de documentación, estudio y análisis previos a la toma de decisiones. La intervención pluridisciplinar es una estrategia responsable que debe darse no solo en el momento de la redacción del proyecto, sino a lo largo de todo el proceso de recuperación.

Más allá de la conveniencia de la formación de equipos cualificados, quiero insistir en una cuestión: la arquitectura la hacen los arquitectos. Esto, que podría parecer una obviedad, no lo es tanto, debido al desconocimiento generalizado sobre nuestra labor profesional.

El arquitecto debe actuar como catalizador de las diferentes disciplinas y especialidades, como director de equipo y verdadero conocedor de todos los aspectos que definen la complejidad física, social y cultural que comprende una edificación. Sin esa perspectiva global y coordinada, que considera el edificio a la vez como documento histórico (su valor histórico-artístico), como elemento que cumple una función determinada (usos del edificio) y como objeto físico construido (su integridad constructiva), no es posible garantizar la supervivencia de nuestro patrimonio cultural en el futuro. Cualquier otra interpretación no dejaría de ser una visión sesgada y parcial que no puede dar respuesta a la complejidad del problema al que nos enfrentamos.

EL MÉTODO

Con esta imagen he intentado esquematizar el proceso restaurador en cuatro etapas. Los métodos de restauración o rehabilitación que damos hoy por buenos son herederos, en mayor o menor medida, de la teoría *boitiana*, “acción mínima y notoriedad moderna” (fue Camillo Boito, quien en el III Congreso de Arquitectos e Ingenieros Civiles de 1883, en Roma, presentó un texto en el que desarrollaba los aspectos que debían considerarse en una restauración). *Grosso modo* sería algo así:

Conocimiento: Fase de estudio e investigación del bien inmueble, donde de manera multidisciplinar se favorezca un análisis del contexto cultural, histórico-artístico, físico-constructivo y funcional.

Reflexión: Etapa en la que, una vez obtenido un conocimiento profundo de la obra, el arquitecto, a la vista de los resultados de la investigación y desde una perspectiva global y coordinada, sintetiza la información a fin de dar una respuesta proyectual a la intervención.

Intervención: En una obra de restauración o rehabilitación, existe una continuidad en la investigación, así que los nuevos datos obtenidos habrán de incorporarse a la toma de decisiones. La visión coordinada es igualmente indispensable en esta fase que debe quedar debidamente documentada. Como criterio general se empleará un lenguaje arquitectónico contemporáneo en las nuevas intervenciones que deben ser rectificables. También es necesaria la intervención de empresas constructoras especializadas en restauración: artesanos de la restauración.

Mantenimiento: Habrá de generarse un Plan de Mantenimiento y Conservación con el establecimiento de un archivo documental vivo, donde se plasmen todas las actuaciones (libro del edificio-archivo BIM); así como un Plan de Uso y Gestión si fuera necesario. Hay que recordar que existe una responsabilidad entre las partes: no podemos decirle al dueño de un inmueble que su casa es Patrimonio Mu-

nicipal, Insular o Mundial y que solo le compete a él mantenerlo y soportarlo económicamente.

ACTUACIONES

A lo largo de esta intervención vamos a intentar explicar, por medio de algunos trabajos realizados en el estudio, nuestro posicionamiento en torno a esta especialidad de la arquitectura. Justificaremos, en la medida de nuestras posibilidades, algunas de las actuaciones llevadas a cabo para favorecer la discusión posterior. La arquitectura es un arte complejo donde intervienen muchas personas, por eso, durante mi explicación, en la mayoría de las ocasiones utilizo el plural por lo que tiene de labor colectiva.



Fachada de la Casa Ossuna, La Laguna (Tenerife).
Fotografía: Efraín Pintos



Patio principal de la Casa Ossuna, La Laguna (Tenerife).
Fotografía: Efraín Pintos

LA CASA OSSUNA

Sobre cómo introducir un ascensor en una casa del siglo XVII. La polémica: cubrir o no cubrir el patio.

Samuel se afana en raspar la gran puerta decorada de la planta primera. Samuel es el hijo de Felipe, el encargado de la obra, que hace ya muchos años dejó de cultivar la tierra para convertirse en un verdadero profesional de la restauración. Cuarenta personas, verdaderos artesanos, trabajan para reconvertir la situación. La Casa Ossuna debe reabrir sus puertas en siete meses...

Se elimina el cuerpo de ampliación en el frente de la escalera liberando el pilar que en su día fue exento y poniendo en valor la propia escalera, favoreciendo la visión de ambos elementos desde el patio. Aprovechando el vacío resultante, se dispone una estructura metálica que cumple una doble función: alojar el ascensor y cubrir el patio mediante una estructura en voladizo, sin apoyos en su perímetro. Como consecuencia de esta intervención, las galerías, hasta entonces cerradas, se abren recuperando su estructura original de madera, devolviendo así el carácter primitivo de la edificación. Normalmente, en las casas laguneras, debido al intenso frío del invierno, las galerías acababan cerrándose, por lo que los elementos de la estructura lignaria que las sustentaban

quedaban ocultos en la nueva fábrica. Estos elementos estructurales se cortaban habitualmente para enrasarlos al cerramiento, con la consecuente retirada de balaustres, corte de zapatas y decoraciones.

UNA CASA CON DOS CARAS

Sobre el patrimonio histórico. Una casa es una casa. Peligros de la ciudad museo.

La vivienda presentaba un estado ruinoso debido al abandono sufrido durante décadas. Su composición era sencilla y su fachada, de estricta simetría, mostraba aún la dignidad de una vieja casa del siglo XVIII. La casa había tenido muchas vidas y en esas vidas había sido transformada y ampliada..., a veces herida.

Una joven pareja con dos niñas la eligió y la rescató de la ignominia. Así, se proyectó la conserva-



Fachada trasera de la casa con dos caras.
Fotografía: Efraín Pintos

ción de la primera crujía de la edificación, que sería rehabilitada, el resto, carente de valores reseñables, sucumbió bajo la pala mecánica. Un nuevo patio articularía la parte histórica con la inédita.

CONSTRUIR ENTRE MEDIANERAS

Sobre la nueva arquitectura en los contextos históricos. Una casa es una casa. Peligros de la ciudad museo.

En el solar había una pequeña casa terrera en ruinas, sus días estaban contados. Un nuevo edificio habría de levantarse sobre su tumba. Proyectar entre



Patio de la casa con dos caras.
Fotografía: Efraín Pintos



Terraza del ático Edificio Lifer, La Laguna (Tenerife)

medianeras otorga a la fachada un papel preeminente. La propiedad comprendió y se unió al plan trazado: sencillez y luz.

Sencillez para que la fachada, de escasos diez metros lineales de longitud, pareciera mayor. Los paños ciegos del plano de fachada, en contraste con grandes huecos acristalados, concretan las líneas compositivas de la misma. Dos grandes perforaciones definen la fachada de Nava y Grimón.

La luz debía entrar cenitalmente. Para conseguirlo, la sección del edificio permite el paso de la luz a través de la cubierta y del suelo de la planta ático, de

tal manera que la luz se derrama por la pared del fondo de la parcela. La planta ático corresponde a una vivienda diáfana que disfruta de una terraza acabada en madera que domina vistas sobre las cubiertas de la ciudad tradicional.

CONCLUSIÓN. CRITERIOS

“La búsqueda de la Modernidad nos llevó a descubrir nuestra antigüedad... Inesperada lección histórica que no sé si todos han aprendido: entre tradición y modernidad hay un puente. Aisladas, las tradiciones se petrifican y las modernidades se volatilizan; en conjunción, una anima a la otra y la otra le responde dándole peso y gravedad”, nos dice Octavio Paz.

Creo que el éxito de las intervenciones rehabilitadoras encaminadas a recuperar nuestro patrimonio arquitectónico reside en acertar en ese complejo juego de equilibrios que se plantea. Acercarse al punto de armonía necesario, el cual, desde el conocimiento profundo del edificio, entiende su naturaleza y, a la vez, es capaz de interpretarla y aportar soluciones a las nuevas necesidades planteadas. Ese es el reto al que nos enfrentamos. En este camino corremos el riesgo de pasarnos o de quedarnos cortos, aquí radica, a mi juicio, la complejidad de esta especialidad de la arquitectura.

REHABILITACIÓN DEL INSTITUTO CABRERA PINTO Y DEL HOSPITAL DE DOLORES DE LA LAGUNA

MARÍA ISABEL CORREA BRITO Y DIEGO ESTÉVEZ PÉREZ

Queremos, antes de comenzar a exponer nuestro trabajo, felicitar a la sección de Arquitectura de la Real Academia Canaria de Bellas Artes por la organización de este ciclo de conferencias sobre “Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro” y expresar nuestro agradecimiento por haber contado con nuestra presencia.

La primera actuación que vamos a explicar es la rehabilitación del Instituto Cabrera Pinto de La Laguna, ex convento de San Agustín, promovida por la Consejería de Educación del Gobierno de Canarias, proyectada y dirigida entre los años 1992 y 1997. Y la segunda corresponde a la rehabilitación del Hospital de Dolores para adecuarlo a Biblioteca Municipal de la Laguna, obra promovida por el Cabildo Insular de Tenerife, realizada entre los años 2002 y 2007.

REHABILITACIÓN DEL INSTITUTO CABRERA PINTO DE LA LAGUNA (TENERIFE)

El objetivo básico de esta primera obra es la restauración y adaptación funcional de un interesante conjunto conventual para el mantenimiento de la actividad pedagógica desarrollada durante años y

la incorporación de nuevos usos museísticos y culturales. La intervención debe asumir como uno de sus contenidos fundamentales la reparación de las patologías existentes y la recuperación de los componentes arquitectónicos de mayor interés, ocultos o deteriorados, siempre a partir del criterio fundamental de recuperar el papel asumido por los dos ámbitos claustrales preexistentes y las relaciones que se establecen entre ambos, como mecanismo básico de la articulación del conjunto.

El Instituto Canarias Cabrera Pinto constituye uno de los edificios más destacados del extenso conjunto histórico-artístico de la ciudad tinerfeña de La Laguna. Este centro educativo fue construido a principios del siglo XVI para cumplir una función conventual y eclesiástica; el conjunto original estaba constituido por un claustro principal, con una serie de naves dispuestas a su alrededor y conectado con la iglesia de San Agustín, en ruinas desde hace treinta años.

En el siglo XVIII los monjes agustinos construyeron un segundo claustro, interpuesto entre el primero y la iglesia, visualmente comunicado con él y con sus galerías continuas. A finales de ese siglo, el inmueble empieza a ser destinado a las funciones docen-



Claustro segundo del Instituto Cabrera Pinto,
La Laguna (Tenerife)

tes que lo han caracterizado hasta la actualidad; este uso eminentemente educativo impuso la necesidad de que, en etapas sucesivas, el inmueble fuera objeto de actuaciones y añadidos incontrolados que llegaron incluso a desvirtuarlo en su práctica totalidad: galerías claustrales transformadas en aulas, el segundo claustro cubierto con placas de fibrocemento y convertido en cancha deportiva y algunos patios de ventilación ocupados por diversas dependencias, entre otros. A todo ello debían añadirse los problemas patológicos y constructivos propios del edificio.

En 1926 el arquitecto Pelayo López reforma y amplía el edificio con la construcción de nuevos pabellones de estructura de hormigón, que se disponen alrededor de la antigua edificación hasta alinearse con las calles posteriores para formar unos patios exteriores. Este proyecto incorporó también la edificación de una nave en el interior del segundo patio para la ubicación de unas aulas, lo que rompió su uniformidad e interceptó la comunicación con el claustro principal.

El objeto básico del proyecto es la completa rehabilitación del edificio y su adecuación para dos nuevos usos diferentes, aunque relacionados entre sí. El primero es una función museística y cultural, que se desarrolla en la zona más antigua y simbólica del edificio en la que se adaptan diversas salas para exposiciones, salón de actos, biblioteca y hemeroteca, con funcionamiento público e independiente del centro, pero vinculado, a su vez, con la función educativa.

Por otra parte, se mantienen los usos administrativo y docente en la zona más moderna del conjunto.

Los dos criterios básicos de la solución adoptada fueron la clarificación de la estructura física del edificio –con la limpieza y derribo de las múltiples y



Claustro principal del Instituto Cabrera Pinto,
La Laguna (Tenerife)

desordenadas construcciones añadidas a lo largo de su vida, para configurar grandes áreas adecuadas al nuevo uso museístico– y la restauración del claustro principal, a partir de la revalorización de los elementos de interés histórico y la incorporación de nuevos cerramientos y acabados.

El claustro renacentista construido en el siglo XVI presentaba un estado ruinoso, que exigía el apuntalamiento preventivo de todos sus elementos estructurales; las deformaciones se debían principalmente a la humedad por capilaridad que afectaba el muro base de la columnata.

Las operaciones más destacadas llevadas a cabo en este elemento arquitectónico fueron el drenaje del jardín interior y el refuerzo de la cimentación del murete perimetral, prácticamente inexistente, el desmontaje de las galerías del patio para proceder a la restauración o reposición de sus componentes de mayor interés y el cerramiento de la galería superior por medio de un plano limpio de vidrio apoyado perimetralmente en un marco de madera que, a modo de bandeja, recoge el vidrio por su borde inferior.

Dos elementos añadidos a la edificación resuelven y contienen todas las instalaciones del edificio. El primero de ellos es un carril continuo suspendido, que emite iluminación indirecta sobre el techo e incorpora un raíl electrificado en la parte inferior, para la colocación de proyectores puntuales, luces de emergencia y conexiones eléctricas; el segundo, desarrollado en el perímetro del pavimento basáltico del claustro, es una franja que recoge todo el cableado de alimentación del resto de las salas y permite disponer de tomas eléctricas en cualquier punto de su recorrido.

El arco de piedra, condenado por la ubicación de un volumen que lo tapiaba, se descubrió para recuperar la conexión visual entre los dos atrios.

En los arcos de piedra recuperados y restaurados, correspondientes a la fábrica del siglo XVI, se ha proyectado la carpintería en forma de caja transparente hacia el interior, para aportar mayor profundidad a los huecos y permitir la visión desde el exterior de sus dos caras; en uno de estos arcos se ha restaurado un fresco perteneciente a una antigua capilla, identificado bajo sucesivas capas de mortero.

En el caso concreto del segundo patio claustal, se propone la recuperación de su geometría original con el derribo de los componentes indeseables, el análisis individualizado de los elementos a conservar y la nueva incorporación de cerramientos y acabados.

La solución ha partido de la consideración de la integridad que, pese a las alteraciones parciales, presentaba este claustro, así como su importancia histórica y su relación con el claustro principal y la iglesia. Las operaciones más destacadas llevadas a cabo en este sector del conjunto han sido la recuperación de la geometría original, con la restauración de aquellos elementos arquitectónicos preexistentes de la entidad y calidad suficientes para justificar su preservación, como es el caso de los pilares de madera de la galería superior y el cerramiento de la galería superior con una carpintería que se desarrolla en la parte interior de los pilares originales, integrada por un antepecho fijo de vidrio y una ventana oscilante, que puede ser desmontada en épocas de buen tiempo. En la cubierta de la galería superior se ha dejado una franja acristalada, de manera que la luz bañe el paramento pétreo de la iglesia –liberado de sus revestimientos– y acentuar así su continuidad vertical.

En este mismo paramento, se propone la recuperación del hueco original de comunicación entre el claustro y la iglesia, tapiado desde hace varios años, para rescatar la visión del impresionante interior de la misma, actualmente en ruinas y sin un proyecto concreto de restauración.

El jardín interior responde a una solución opuesta al ajardinado selvático del claustro principal, optándose aquí por una base plana y geométrica, con elementos verticales, en este caso cipreses de porte columnar de la variedad stricta. La resolución de esta base se constituye en la idea de combinar el tapiz verde con los pavimentos duros, para formar una retícula entrecruzada en la que ambos se mezclen en el mismo plano.

La actuación se completa con la construcción de un nuevo bloque de aulas en la zona docente de



Nave principal de la planta alta del Instituto Cabrera Pinto, La Laguna (Tenerife)

más reciente construcción, que formaliza un tercer patio conectado visualmente con los otros dos, para producir una insólita sucesión de patios claustales construidos en distintos momentos de la historia del edificio.

La resolución de las nuevas aportaciones espaciales y constructivas –cerramientos, carpinterías, instalaciones, etc.– obedecen siempre a un criterio de diseño con un nivel tecnológico actual, argumentado en base a las que se consideran soluciones coherentes, sin ningún intento de mimetismo formal.

Existe cierta voluntad didáctica en el propósito de poner en evidencia las pieles del edificio con la expresión de las fábricas de piedra originarias y la recuperación de frescos ocultos, es decir, lograr una rigurosa elección de los elementos a recuperar.

En los paramentos verticales se ha adoptado una solución de revestido superpuesto de madera, que permite integrar las puertas, ocultar huecos no de-

seados o zonas de muro no integradas y que acoge instalaciones hacia los mecanismos.

En una de las salas se descubrieron cuatro huecos de asiento del siglo XVI, que estaban tapiados, y se han recuperado formalmente con una versión actualizada de la carpintería de las ventanas. Y, al final de esta nave, un lucernario cenital dota a la sala de un efecto asombroso que la engrandece y permite una visión insólita de la torre-campanario del convento.

Y, por último, fidelidad al espíritu originario del lugar armonioso, austero y sobrecogedor, propio de las edificaciones conventuales, con la recreación de los espacios arquitectónicos desaparecidos, sus recorridos y su magia.

REHABILITACIÓN DEL ANTIGUO HOSPITAL DE DOLORES Y ADECUACIÓN A SU NUEVO USO: BIBLIOTECA INSULAR “ADRIÁN ALEMÁN”

El Hospital de Dolores se construyó en 1507, y desde entonces ha tenido siempre el mismo uso hospitalario para la beneficencia y asilados. En la década de los sesenta se le incorporó una Casa de Socorro para urgencias.

La obra, promovida por el Cabildo Insular de Tenerife, ha consistido en la completa rehabilitación del antiguo edificio para adecuarlo al uso de Biblioteca Insular.

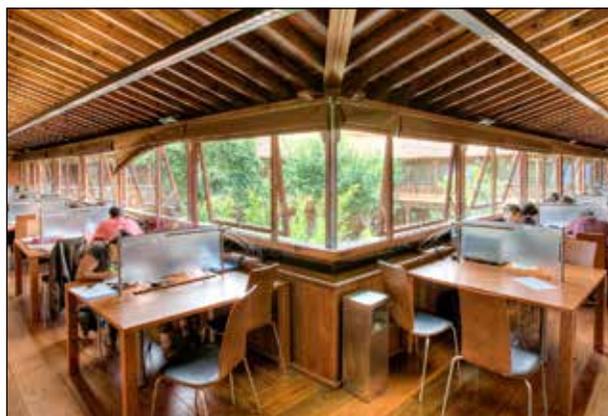
Su tipología, como gran parte de las casonas y conventos canarios, se desarrolla en torno a un patio o claustro, con galerías en sus cuatro lados. En un costado del mismo se adosa el cuerpo de la Iglesia. El inmueble, protegido como patrimonio histórico en el Plan general de La Laguna, presentaba un estado lamentable, con numerosas construcciones y materiales añadidos en su uso de hospital, que desvirtuaban su estructura original. Por tanto, la actuación consistió en ir descubriendo paso a paso, con el máximo rigor, sus envigados, artesonados y entablonados, buscando cuidadosamente la “historia del edificio”.



Claustro de la planta baja de la Biblioteca "Adrián Alemán",
La Laguna (Tenerife)

Las actuaciones más importantes realizadas en el edificio fueron:

1. La restauración del claustro principal a partir de la revalorización de los elementos de interés histórico. El cerramiento de las galerías inferiores se definió con un plano limpio de cristal apoyado perimetralmente en un marco de madera que recoge el vidrio por su borde inferior y lo deja abierto por su parte alta. En las galerías superiores, cerradas con obra de fábrica, se recuperó minuciosamente uno de los componentes arquitectónicos de mayor interés: la columnata de pilares de madera de tea y la baranda original y, a la vez, se introdujo un elemento "cajón" que contiene todas las instalaciones de esa planta.
2. Clarificación de la estructura física del edificio con la limpieza y derribo de las múltiples y desordenadas construcciones añadidas, para configurar grandes áreas que permitan un nuevo uso más flexible del edificio.
3. Liberar el patio lateral de todas las construcciones y recuperar la fachada lateral antes inexistente.
4. Resolver los innumerables problemas patológicos del edificio, sobre todo los derivados del mal estado de las cubiertas y de las humedades de capilaridad procedentes del subsuelo.
5. Dotar al edificio de las instalaciones propias para conseguir la máxima flexibilidad del futuro uso del edificio como Biblioteca Insular: como electricidad, Voz y datos, Alarma, Megafonía, cctv, con-



Claustro de la planta alta de la Biblioteca "Adrián Alemán", La Laguna (Tenerife)

trol de accesos, etc. La mayor complejidad de la actuación ha sido introducir en el antiguo edificio, mediante diferentes recursos para no dañarlo, las instalaciones propias de su nuevo uso.

6. Desarrollar el programa requerido. La Biblioteca con un aforo de 250 personas se distribuye en las siguientes dependencias: en planta baja se encuentran la recepción y control, el área de lectura infantil, la zona de lectura y préstamos, la sala polivalente y la administración, mientras que en la planta alta, la zona de lectura y préstamos; área wifi y fonoteca

En el traspatio abierto lateral, se ha introducido un pabellón transparente que resuelve la exclusión para entrar a la Biblioteca, lo que permite un mejor control y genera una ampliación de la escasa acera existente.

Adosado al edificio antiguo, al otro lado del patio lateral, se ha realizado una nueva edificación que contiene dos plantas de depósitos de libros, cuya planta baja acoge un salón de actos con un aforo de 100 espectadores.



Vista panorámica del claustro de la Biblioteca "Adrián Alemán", La Laguna (Tenerife)

En el jardín del claustro, se han mantenido los antiguos árboles frutales existentes y el jardín se ha completado con maderas procedentes de antiguas traviesas de tren, que ofrecen una plataforma para zona de lectura al aire libre.

PROPUESTA MUSEÍSTICA PARA SANTA CRUZ DE TENERIFE

MARÍA NIEVES FEBLES BENÍTEZ Y AGUSTÍN CABRERA DOMÍNGUEZ

La progresiva extensión del ocio y, en concreto el relacionado a la actividad cultural, a partir de las últimas décadas del siglo XX, empezó a multiplicar el número y la variedad de museos en todo el mundo, y en muchas ciudades aparecieron los “museos tematizados y los museos de autor”. Si los museos nacieron a partir de la Ilustración como instituciones pedagógicas, la mediática sociedad contemporánea los fue convirtiendo en “productos que intentaban ser rentables”.

La isla de Tenerife, donde el déficit de edificios dedicados a museos era patente, no era ajena a este proceso, por tanto, por iniciativa del Presidente del Cabildo Adán Martín, se creó en 1990 el Organismo Autónomo de Museos y Centros para gestión y desarrollo de los museos, con el objetivo de potenciar, por un lado, el aspecto didáctico y, por otro, “una oferta al turismo cultural”.

Con esa finalidad, en 1992 se convoca un concurso restringido para lo que sería el gran complejo de Museo de la Naturaleza y el Hombre, que albergaría en la edificación del antiguo Hospital Civil, en torno a los patios delanteros, los museos de Ciencias Naturales y el Arqueológico, y en la edificación volcada hacia la calle San Sebastián, las oficinas, laboratorios, salón de actos, además de una sala de exposiciones temporales en el subsuelo de uno de los patios.

Asimismo, en 2001, el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, con el objetivo de modernizar las instalaciones museísticas del Museo de Bellas Artes, convocó un concurso público que abarcaba también el edificio de la Biblioteca Municipal y los juzgados hacia la calle San Francisco. Y estos dos concursos fueron ganados por nuestro estudio: Cabrera Febles Arquitectos.

LOS EDIFICIOS CAMBIAN Y CRECEN CON LA CIUDAD

En ambos casos –Museo de la Naturaleza y del Hombre y Museo de Bellas Artes–, se trata de edificios históricos con una presencia urbana significativa en la ciudad, tanto por su tamaño como por su valor emblemático.

El Museo de Bellas Artes ocupa los terrenos del antiguo convento franciscano de San Pedro Alcántara, que tiene su origen en el siglo XVII. El convento había evolucionado en paralelo al crecimiento de la ciudad, de modo que a finales del siglo XVIII era bisagra entre el antiguo casco de Santa Cruz y de incipientes barrios como el Toscal. Tras la desamortización, el templo, la casa y la huerta fueron desagregadas de la propiedad inicial, formando tres unidades autónomas. La huerta se convertiría más tarde en la Alameda de los Príncipes de Asturias –con trazado de



Palacio de Justicia pendiente de rehabilitación,
Santa Cruz de Tenerife

Manuel de Oraá– y el convento pasaría a ser Ayuntamiento provisional de Santa Cruz, además de otras dependencias.

La configuración actual corresponde al proyecto de Eladio Laredo, quien en 1925 dividió el edificio en tres zonas con diferentes lenguajes: la Audiencia, donde se mantiene la torre original del convento, en estilo barroco; la zona central de estilo clasicista, y la del museo actual de Bellas Artes que presenta un lenguaje novedoso, cuyo frente se resolvió con un muro-cortina, reiterando un orden gigante, como marco y homenaje a los próceres de las islas.

Por el contrario, la historia del Antiguo Hospital Civil se remonta a 1745, año en el que comienza a construirse un pequeño edificio al que se le adosó una capilla. Hacia 1800 tenía cuatro naves con un patio y huerta. En la fachada principal, a la derecha, se situaba la iglesia con un acceso mayor y, a la izquierda, la entrada del hospital y asilo.

Hacia 1853 se declaran provinciales los centros de beneficencia y hospitales existentes y pasan a ser administrados por una Junta Provincial de Beneficencia. En 1862, Manuel de Oraá y Arcocha realiza el



Vista exterior del Museo de la Naturaleza y del Hombre,
Santa Cruz de Tenerife

proyecto de remodelación y consolidación del conjunto y, en épocas posteriores, Manuel de Cámara actúa en los patios, colocando los pilares metálicos. La fachada se culmina en estilo neoclásico de orden toscano y la escalera imperial se sitúa en la nave central de acceso, una vez derribada la iglesia. La tipología está inspirada en la traza renacentista.

Hacia 1919, ya bajo el auspicio del Cabildo de Tenerife, se amplía el edificio en la trasera hacia la calle San Sebastián, según el proyecto del arquitecto granadino Antonio Pintor y Ocete, primer arquitecto municipal, que elige el modelo decimonónico de cinco crujiás paralelas entre sí, de las cuales solo se construyen tres. Otros arquitectos intervienen en el siglo XX, como José Enrique Marrero Regalado y Tomas Machado en 1951.

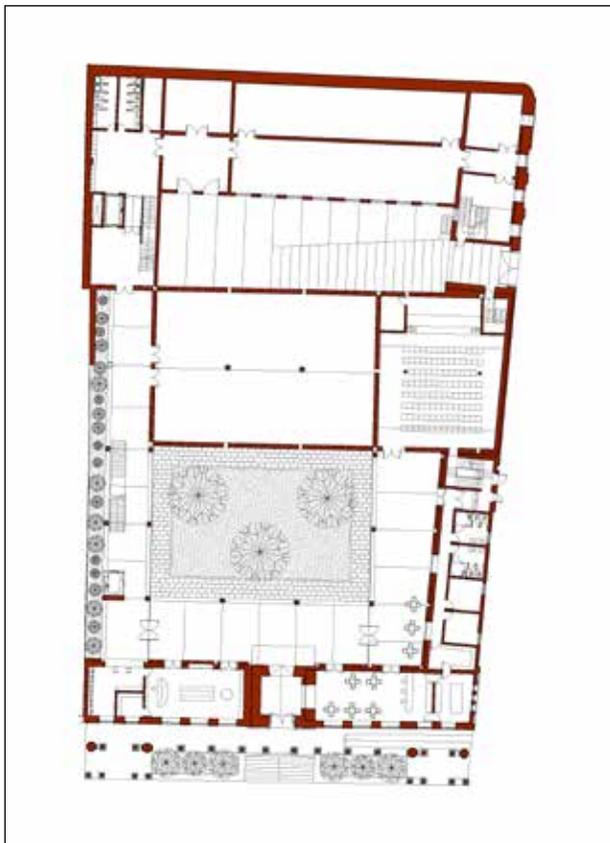
LAS SOLUCIONES SE ADAPTAN A LOS NUEVOS REQUERIMIENTOS TÉCNICOS DE USO Y CULTURALES

Estas intervenciones nos han servido para reflexionar en la forma y técnicas de intervenir en los edificios existentes catalogados, de valor histórico y arquitectónico, adaptándolos a nuevos usos y necesidades técnicas con soluciones formales contemporáneas que sirven de contrapunto y con el máximo respeto a los valores del edificio preexistente, que se

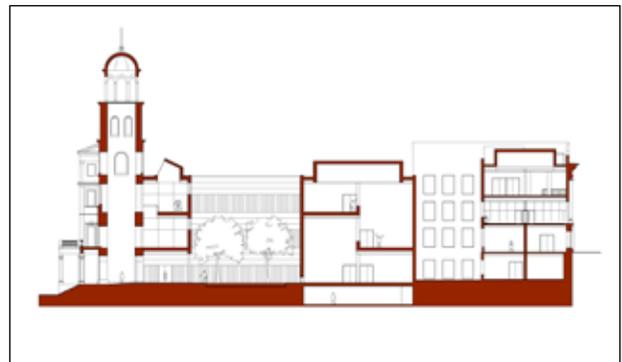
traduce en una integración jerárquica, distinguiendo lo importante de lo accesorio.

La complejidad actual de las estructuras museísticas conlleva el complementar los espacios expositivos con otros servicios públicos, como cafetería, tienda, biblioteca, salones de actos y reuniones, donde se fomentan las relaciones sociales, además de oficinas, laboratorios, zonas de mantenimiento y conservación, y almacenes.

Este nivel de complejidad requiere un estudio pormenorizado de las relaciones funcionales y las necesidades de cada espacio, así como determinar claramente la separación de los itinerarios de servicios públicos de los de visitantes al museo propiamente dicho.



Proyecto del Museo de Bellas Artes,
planta de acceso



Proyecto del Museo de Bellas Artes, sección longitudinal

En el caso del Museo Municipal de Bellas Artes se redactó previamente un Plan Director, estando aún a la espera de que se culmine la redacción del proyecto de ejecución. Para ajustar el Museo a las demandas actuales de unas instalaciones modernas, se necesita conseguir espacios versátiles de dimensiones mayores a las actuales, por lo que se propuso el derribo de la antigua Biblioteca Municipal con el objeto de establecer el área de exposiciones y las actividades públicas, dedicándose el edificio actual del Museo Municipal a las áreas de administración, dirección, investigación, restauración y preparación de las exposiciones.

La colocación de una escalera complementaria a la principal existente y un ascensor-montacargas permitirá comunicar todos los niveles del conjunto llegando a los almacenes. Por la fachada del Palacio de Justicia, que da a la Plaza de San Francisco, se plantea el acceso principal al museo, vaciándose la zona interior central para conseguir un patio de cierta entidad, como lo tuvo el convento en su momento, que se incorpore a la estructura funcional del museo como zona donde se facilitan las relaciones públicas propias de este tipo de instalaciones culturales.

En la intervención en el Antiguo Hospital Civil para Museo de la Naturaleza y el Hombre, un elemento importante fue la resolución del vestíbulo principal de acceso. Al no poder demolerse la escalera impe-

rial, lo cual impedía la conformación de un espacio con suficiente entidad acorde a la importancia de la superficie del área expositiva, se planteó suprimir el primer tramo central de dicha escalera y demoler las divisiones interiores del cuerpo central, logrando así una triple altura rematada por un lucernario acristalado y la incorporación de un ascensor panorámico. Además, se propuso el cerramiento acristalado de los pasillos laterales del vestíbulo, colocándose en el patio lateral derecho, todas las áreas públicas (tienda, biblioteca y bar restaurante), independizadas de las áreas expositivas, que tienen un control de acceso. La exposición permanente se situó en el edificio proyectado por Oraá, devolviendo al edificio el ritmo de huecos interiores de la arquitectura original, perdidos a lo largo del tiempo.

La cuarta fase del proyecto recogió la rehabilitación de las tres naves traseras hacia San Sebastián, donde se encuentran las oficinas y laboratorios de los Museos de Ciencias Naturales, Arqueológico e Instituto Canario de Bioantropología, y el salón de actos.

En sótano, bajo los patios se sitúan los almacenes, taller y una sala de exposiciones temporales. La obra de rehabilitación se ejecutó en diferentes fases, siendo su ocupación y puesta en uso de forma paulatina.



Patio rehabilitado del Museo de la Naturaleza y el Hombre, Santa Cruz de Tenerife

La cuarta y última fase se culminó en 2012, casi dos décadas más tarde de la redacción del proyecto director de todo el edificio (1994).

El reto primordial fue la integración del lenguaje contemporáneo en las actuaciones principales, pero respetando la arquitectura original. Se utilizó el cristal como material representativo del siglo XX, combinado con otros existentes como la piedra. A nivel de lenguaje se procuró ser bastante respetuoso, pero actuando con contundencia en la resolución de espacios, como el vestíbulo, los espacios interiores de las naves, la sustitución de las carpinterías en los patios y resolviendo las instalaciones generales necesarias para el nuevo uso con materiales actuales.

De la museografía interior se encargó el diseñador catalán Enric Franch, cuya colaboración estuvo presente desde la elaboración del Plan director. Se incluyeron dos obras de arte: una, en el vestíbulo principal, del artista Abel Hernández, y otra, en el patio de la derecha, de libre acceso al público, de Juan Bordes, obra de fundición de aluminio alegórica al uso del edificio. Y los pomos de las puertas de cristal fueron diseñados por el artista Gonzalo González. Solo queda añadir que este edificio recibió el Certificado de Sistema de Gestión de Accesibilidad Universal en el año 2012.



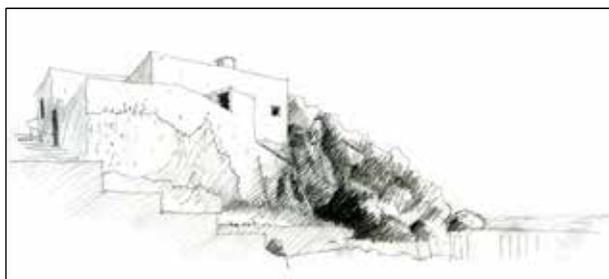
Salón de actos del Museo de la Naturaleza y el Hombre, Santa Cruz de Tenerife

REPARACIÓN DE UNA PEQUEÑA CASA EN UNA ROCA SOBRE EL MAR EN LAS AGUAS, SAN JUAN DE LA RAMBLA

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

La pequeña casa, apenas cien metros cuadrados construidos en una sola planta de altura, cuyo origen puede remontarse a principios del siglo pasado, se emplaza sobre una roca al borde del mar en un extremo del paseo marítimo de Las Aguas. La situación de fragilidad constructiva y estructural en el momento de ser adquirida por sus nuevos propietarios, el matrimonio Hattig, a finales del año 2012, era preocupante. La vivienda, asentada sobre un risco en la costa norte de la isla, volcada sobre el oleaje atlántico, azotada por los pertinaces y voraces vientos alisios del nordeste, a cuyo embate se orientan sus pequeños huecos y ventanales, presentaba, entonces, un estado de conservación prácticamente ruinoso.

La pobre calidad de los materiales constructivos empleados durante las sucesivas fases de crecimiento del hogar –paredes mampuestas con piedra y barro en las dos habitaciones del volumen originario; tabiques y cerramientos alzados durante las subsiguientes ampliaciones, unas veces, con bloques de diversa procedencia y material, de tosca, de hormigón vibrado, de ladrillo cerámico y, otras, con hormigón sin armar; techos ejecutados con finas losas constituidas por nervios de hormigón armado y ladrillos de arcilla; carpinterías de maderas de baja calidad y reducidos



Dibujo de la casa realizado antes de la redacción del proyecto

espesores– traducen el carácter humilde de la casa y aducen el lógico envejecimiento acentuado por el simple y silencioso paso del tiempo, por el escaso uso y por el nulo mantenimiento habido durante los últimos años, y, esencialmente, por la progresiva erosión que las extremas condiciones de salinidad y humedad del lugar han ido causando.

La finca se encuentra afectada por la servidumbre de tránsito y de protección del dominio público marítimo-terrestre y sometida, por tanto, a las limitaciones establecidas por la ley de costas, que admite obras de mantenimiento, conservación y reparación, pero prohíbe la realización de ampliaciones y la recuperación de aquellos volúmenes que por razones

de ruina o mal estado requirieran de su previa demolición; restricción que finalmente condicionó el sentido de la intervención y el proyecto finalmente autorizado y ejecutado.

El deplorable estado de los techos, presente en la cubrición de las diferentes estancias de la casa, afectados gravemente por la oxidación de sus armaduras, la imposibilidad legal de acometer su demolición para así proceder con su cómoda reposición, la inestabilidad apreciada en la ligazón entre los añadidos que conforman el conjunto edificado, la degradación de los cerramientos acelerada por la agresividad marina y salina, y la necesidad de eliminar algunos de los tabiques divisorios interiores a fin de adecuar el programa requerido, llevaron a la búsqueda y desarrollo de una solución estructural específica que permitió, a la vez que arriostrar y estabilizar todo el conjunto, sustentar las losas corrompidas y resolver la nueva distribución.

La imposibilidad estática de trasladar a los techos existentes las cargas provenientes del uso de la cubierta –habilitada en la nueva solución como terraza abierta a las excepcionales vistas sobre el océano y la dorsal insular, con el pequeño núcleo de Las Aguas en su zócalo– condujo a resolver el suelo de la terraza a modo de *pavimento flotante*. La solución consistió en



Dibujo para la redistribución de la planta realizado como base para la redacción del proyecto



Nueva vista desde el interior de la casa una vez reformada

disponer una serie de vigas atando las cabezas de las diferentes paredes y muros de carga. Estas vigas propiciaron dos objetivos. Por un lado, resolver con apoyo en las mismas, en el espesor inicialmente previsto para la formación de pendientes de la propia cubierta, y asegurando la nula transmisión de cargas sobre los techos preexistentes, la ejecución de unas losas sobre las que se despliega la impermeabilización y el césped artificial que las protege y termina. Y por otro lado, suspender de las mismas vigas una serie de viguetas transversales que apean, sujetan y evitan el desplome de las losas corrompidas, permitiendo, además del sustento de los falsos techos de plancha de madera finalmente elegidos, el esquivo de la, en otro caso, necesaria y no idónea, por lo constreñido de los recintos interiores, disposición de pilares.

El trabajo, caracterizado y dificultado por la concentración de problemas en un espacio tan reducido, ha requerido de un proceso constructivo lento y preciso, atento a cada una de las incidencias que el diario hacer descubría.

Al tratarse de una rehabilitación, la intervención ha procurado, en todo momento, preservar las características de la edificación original, poniendo en valor su memoria, a la vez que integrando las nuevas soluciones constructivas en el empeño de buscar un equilibrio constante, casi obsesivo, entre la historia de la casa, su pasado y su crecimiento, y la acción reparadora, contemporánea, integradora de la voluntad y los deseos de las personas que hoy la habita

La rehabilitación de una edificación con cierta historia necesita de un proceso de aproximación riguroso y detenido, contrastando la información que se va conociendo y aprendiendo con los objetivos planteados desde el principio de la labor, asegurando la constante reflexión y reconsideración de las decisiones que se vayan adoptando, y ello con el fin de aseverar, en ese constante error, en ese continuo ir y venir, en ese, muchas veces desalentador deambular, tanto técnico como conceptual, el máximo respeto por ese lugar, concreto y específico, único e inequívoco, en el que se interviene.

La intervención ha procurado, en todo momento, conservar el carácter aprehendido en el sitio, la escala menuda, el carácter doméstico de sus espacios, el complejo sistema de niveles y de alturas libres existentes, la puesta en valor de aquellos materiales originales que nos hemos ido encontrado..., como los taludes originales de lava y de roca en aquellos cuartos que probablemente fueran una cuadra y un secadero o despensa, ahora habilitados para una pequeña habitación y para el baño, respectivamente; como algunos muros mampuestos de piedra, aglomerados con barro o erigidos en seco, que se han preservado en determinados paramentos de las estancias ya renovadas; como la viga de madera de tea recuperada para el soporte de un dintel; como los pedruscos y las lajas de basalto reutilizadas para la ejecución de algunos peldaños.

Y esencial en los objetivos planteados ha sido la voluntad férrea, casi obsesiva, de aprehender la relación de la casa con el paisaje, de respetar y reinterpretar las condiciones del sitio, la intervención en el límite, en esa frontera difusa entre la escala doméstica, menuda, del pequeño asentamiento urbano y la magnitud sobrecogedora del Atlántico. El anhelo por subrayar la condición del objeto artificial anclado sobre la roca natural, sobre ese pequeño acantilado basáltico derramado sobre el mar, sobre ese peñasco escarpado bañado por las olas en su constante y, a veces, frenético y



Vistas desde la cubierta una vez reformada



Vista exterior de la casa una vez reformada

agresivo ir y volver. Frente a la certeza de lo natural, la fragilidad del objeto construido, incluso ya rehabilitado, expuesto a las condiciones agresivas de ese mar, y del *alisio*, y de la sal, y de la imparable erosión. Sobre la roca negra y dura, los lienzos blancos, horadados por pequeños huecos, herencia de la modesta construcción, expresión de la necesaria protección frente al mar y al horizonte, complementados, ahora, con nuevas perforaciones en la búsqueda de nuevas oportunidades de visión desde el interior sobre ese mismo mar, procurando una relación con el paisaje de forma secuencial, casi cinematográfica. Ante el gran ventanal de la arquitectura contemporánea, y ante la espalda al dominio del paisaje de las emocionantes arquitecturas de Álvaro Siza, la relación puntual y ocasional, la mirada serena y opcional, en una manera azarosa de plantear el vínculo con ese entorno extraordinario.

Y volviendo a lo concreto, resaltar como característica de la labor acometida, el uso de la madera, como casi única opción capaz de envejecer con naturalidad en ese aire salobre. Sin tratar, procurando que la sal, junto al sol y los cambios de temperatura y de humedad, la hagan gris y dura. Y así se construyen las ventanas, las pérgolas, las barandillas, los armarios exteriores, las claraboyas, convencidos de la imperfección como cualidad propia e inexcusable de la arquitectura. Y subrayando ese diálogo entre lo natural y lo artificial, entre la roca y la casa, la tensión constructiva que lo reitera. Y frente a la madera, el césped artificial de la cubierta, de color gris, como las rocas y los callaos que salpican el litoral, resolviendo un problema de cargas, pero, al mismo tiempo, generando esa deseada y perceptible incertidumbre de realidades, y de tiempos.

REFLEXIONES SOBRE INTERVENCIONES EN CENTROS HISTÓRICOS A TRAVÉS DEL PROYECTO DE ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

LA IMPORTANCIA DEL “NO CONSTRUIDO” Y EL CONTEXTO

EN LAS INTERVENCIONES EN LA CIUDAD HISTÓRICA

RAFAEL ESCOBEDO DE LA RIVA

Ante la oportunidad que desde la Real Academia Canaria de Bellas Artes se me ha dado junto a mis compañeros de compartir nuestros trabajos y reflexiones en torno al tema de la rehabilitación arquitectónica, tengo que agradecer y felicitar a la Academia por esta iniciativa, ya que este tipo de actividades, en donde se conjuga el diálogo con la participación y difusión de las experiencias dentro de este ámbito arquitectónico, es donde se pueden encontrar los caminos que nos ayuden a afrontar la eterna problemática de la intervención en los centros históricos desde un punto de vista contemporáneo, y aun más en nuestro caso, con especial atención a los aspectos más locales propios de nuestra arquitectura canaria.

Mi aportación al ciclo de conferencias la he centrado en base a mis experiencias dentro de este campo. Tras cursar mis estudios en Madrid y completarlos con la realización en un Máster en Rehabilitación, tuve la suerte de poder abrir estudio en Roma, en donde durante casi un lustro el día a día de la vida profesional era un constante laboratorio en lo que se refiere a la intervención arquitectónica en la ciudad histórica. Como bien decía el arquitecto italiano Adalberto Libera, “la arquitectura no se enseña, se aprende”, y no cabe duda de que Roma es el lugar ideal.

Durante este tiempo, a través de intervenciones en distintas escalas –iban desde la reforma del pequeño negocio en el centro histórico de Roma a colaboraciones en libros de investigación como *El estilo racionalista. Anatomía de catorce obras de arquitectura* de Federica Dal Falco o a trabajos de investigación en la Universidad La Sapienza de Roma mediante elaboraciones de planes directores, como fue el del Hospital Universitario Policlínico Umberto I de Roma o el de la ampliación de la Universidad dentro de la Ciudad de Fundación de Latina–, pude continuar mi aprendizaje y apreciar herramientas, como el Plan director a la hora de intervenir en los centros históricos, el cual, a mi modo de entender, está actualmente infravalorado. Sin duda alguna, puede ayudar a resolver muchos aspectos cuando se interviene en el patrimonio, por lo que entiendo que se debería potenciar como instrumento previo al proyecto, ya que simplificaría el debate y depuraría gran parte de la problemática, buscando soluciones concretas según cada caso.

De estas experiencias, una de las reflexiones que siempre hemos tenido en cuenta en el estudio a la hora de la intervención en los centros históricos, y que me gustaría compartir, es la relevancia del “no construido” por encima del construido en este tipo de actuaciones.



Plano de Roma de Giovanni Battista Nolli

Una referencia fundamental para entender esta reflexión es el análisis que Giovanni Battista Nolli hace en 1748 en su Gran Plano de Roma, donde uno puede entender perfectamente la ciudad de Roma no solo a través de sus vacíos, de su trama, de sus alineaciones y tipologías, sino que con una lectura más minuciosa nos hace entender perfectamente el no construido, su carácter, su uso..., su identidad.

Estos aspectos que influyen en el carácter de pertenencia del lugar a la hora de trabajar en la ciudad histórica los consideramos más importantes que el objeto arquitectónico como tal, que en estos casos pasa a un segundo plano. Claro está, todo esto entendido desde el deber imprescindible de toda buena arquitectura, que es desde la “contemporaneidad”.

En nuestros proyectos dentro de la ciudad histórica, entendemos que sobre el valor de la “excepcionalidad” debe primar el de la “continuidad” a través de un lenguaje contemporáneo, donde el no construido y el contexto es el elemento que vertebra el proyecto.

Partiendo de estas premisas, la siguiente pregunta es el cómo, y ahí siempre nos hemos apoyado en una de las muchas cosas que he aprendido del arquitecto Nicola Di Battista, con quien tuve la suerte de colaborar asiduamente en mi etapa en Roma y que, posteriormente, he asumido como proceso de trabajo. Este proceso está compuesto de cuatro fases. En el proyecto junto con Di Battista para el Concurso Internacional de ideas para la ampliación del museo de Arte Moderno de Roma quedan perfectamente definidas y son las siguientes: conocimiento, imaginación, oficio y libertad.

El conocimiento es el imprescindible punto de partida para cualquier proyecto. En esta fase de estudio tratamos de entender el lugar y su identidad, su origen, crecimiento, etc. Recogemos todas las piezas que luego nos servirán para montar nuestro puzle desde el conocimiento.

La imaginación es la fase creativa que aportamos en el proceso, una fase donde dar respuesta de forma



Proyecto para la Ampliación de la Galería de Arte Moderno de Roma



Pasarela peatonal entre los barrios de Testaccio y Trastevere, Roma

contemporánea a las cuestiones que el proyecto nos presenta a partir del conocimiento ya adquirido.

El oficio es la fase donde aparece nuestra faceta más técnica para formalizar y dar respuestas al proyecto desde la formación y la experiencia. No cabe duda de que esta fase del proyecto, según pasan los años, va tomando más protagonismo en detrimento de la imaginación, de ahí la importancia de mantener el equilibrio entre ambas.

Y por último, la libertad, fase del proyecto que ya no depende de nosotros y donde nuestros proyectos forman parte de la sociedad y están expuestos al uso, cambio, aceptación...

En el proyecto de la “Ampliación de la Galería de Arte Moderno de Roma”, hicimos una interesante

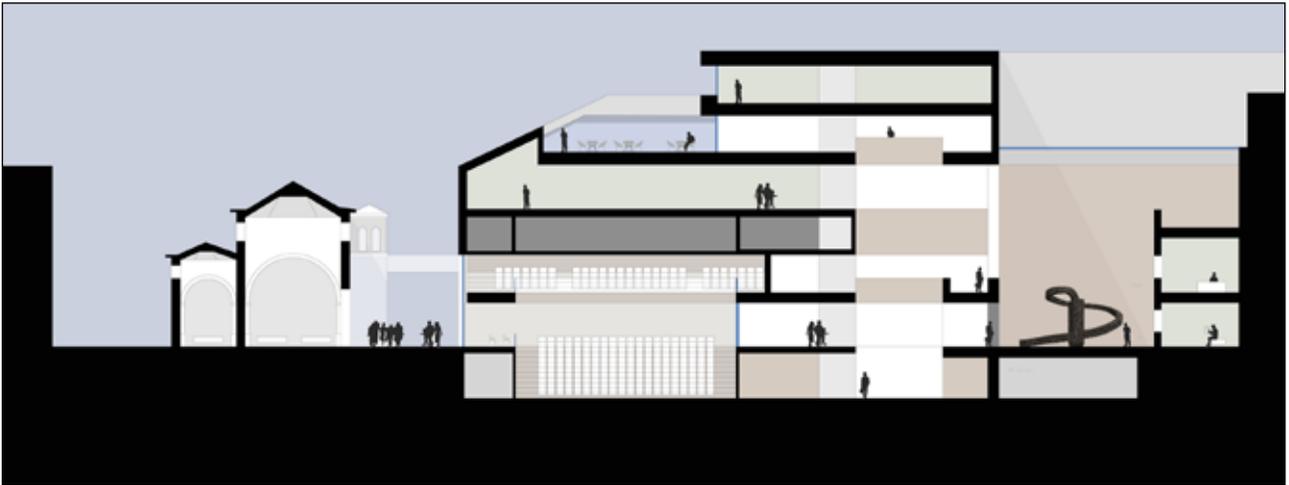
propuesta sobre la reutilización de la antigua fábrica de cerveza Peroni, donde aprovechando las edificaciones existentes, su relaciones con el entorno y Villa Albani, propusimos la creación de un espacio central fruto del vacío de los distintos niveles de acceso que sirviera para albergar grandes exposiciones. Se dotaba al museo de un atractivo espacio contemporáneo, que complementaba las antiguas edificaciones de la fábrica de cerveza, que entendíamos igualmente sugerentes como contenedores de arte, frente a las otras propuestas presentadas que las eliminaban, y con ellas la identidad del área a nuestro entender.

Otra intervención que consideramos muy interesante en su contexto urbano es la del concurso que ganamos para la pasarela peatonal entre los barrios de Testaccio y Trastevere en el centro histórico de Roma, donde, negando el alarde estructural de este tipo de intervenciones, apostamos por un recorrido con multitud de apoyos que uniera los dos barrios y que, como continuación de la calle, atravesara el río. Esta multitud de apoyos, que recuerdan los mástiles de los barcos que antiguamente atracaban en la zona, te acompañan en la noche mediante su iluminación, con lo que el elemento estructural de pasarela se convierte en un elemento urbano que supera el límite de las orillas al conectar los dos barrios históricos.

Aunque si hay un proyecto donde el entorno y el mundo interior no construido es el eje principal del proyecto, ese es el Espacio Cultural La Noria en



Proyecto para Espacio Cultural La Noria, Santa Cruz de Tenerife



Proyecto para Espacio Cultural San Francisco, Puerto de la Cruz (Tenerife)

Santa Cruz de Tenerife, de ahí el lema de “mundo interior” con el que nos presentamos al concurso que tuvimos la suerte de ganar.

Estudiada el área, entendimos que existía un problema general en la zona, donde la situación actual con multitud de inmuebles abandonados de titularidad pública se convertían, más que en un problema, en la oportunidad para intervenir, por lo que apostamos por aportar algo más que la mera inserción de nuestro objeto arquitectónico en la trama existente.

Pensábamos que la solución tenía que ser más global si queríamos dar respuesta a la revitalización del barrio de la Concepción; por ello, usamos nuestro edificio como puerta para poder atravesar la manzana y poder recorrer el mundo de patios existentes, dando mayor permeabilidad a la tupida trama actual, reforzando los usos públicos.

Otro ejemplo, donde el “no construido” y su entorno es el protagonista, es nuestra propuesta para el concurso del Espacio Cultural San Francisco en el Puerto de la Cruz. El programa, las bases y el área entraban en conflicto siempre y cuando se respetaran los valo-

res que entendíamos como patrimoniales en el área. Por tanto, en nuestra propuesta de proyecto decidimos primar estos valores por encima del programa planteado y separarnos de la iglesia San Francisco para que esta recuperara su antigua fachada, y buscamos una sección que permitiera no entrar en conflicto con la iglesia. Fruto de esta estrategia de espacios no construidos, formalizamos nuestra propuesta.

Otros ejemplos, en los que la importancia del espacio no construido, fruto del análisis del contexto, ha servido de base para la realización de nuestras propuestas, son las que realizamos para el concurso de ideas para la ampliación del Museo de Canarias (Las Palmas de Gran Canaria) y la ampliación del antiguo Cine Odeón en Itirri (Cerdeña), donde obtuvimos sendos accésit, pero también la rehabilitación del antiguo Mercado de Guidonia (Italia), proyecto con el que ganamos el primer premio. Así que entendemos que, objetivamente, esta forma de actuar en los centros históricos logra resultados, los cuales han sido apreciados en cuanto que aportan soluciones válidas con independencia de la naturaleza histórica del contexto.

REHABILITACIÓN DEL EDIFICIO SIMÓN

JAVIER PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ Y FERNANDO AGUARTA GARCÍA

En uno de los polos urbanos más representativos de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, la emblemática Plaza de la Candelaria en la esquina con la calle del mismo nombre, se encuentra el edificio Simón, obra del arquitecto Antonio Pintor y Ocete, edificado a partir del encargo efectuado por el promotor Bernardino Simón Belagay. Antonio Pintor era reticente al lenguaje historicista que le requirieron al estar desfasado cronológicamente, pero el promotor impuso su criterio, quizás influido por su vinculación con el mundo hindú. Y así, el proyecto fue aprobado definitivamente el 26 de mayo de 1930, comenzando las obras en agosto de ese año y concluyendo en noviembre de 1931.

En relación a este edificio, el profesor Alberto Darías Príncipe señala:

El técnico concibió una obra correcta y sin estridencias, e incluso con una adaptación sumamente discreta al conjunto general que en ese momento conformaba la plaza. Aun así, no deja de ser chocante que a pocos metros, y casi enfrente, Miguel Martín esté edificando el Casino con un vocabulario formal y constructivo que mostraba las profundas diferencias entre las dos generaciones.

... A pesar del anacronismo que representa este historicismo –concluye el profesor Darías– cuando empezaba la cuarta década del novecientos, resuelve con total solvencia su cometido. Se sirve de unos po-

cos elementos identificadores, sabiamente distribuidos para causar el efecto óptico deseado: una construcción de tradición mogola; en realidad, son sólo dos,



Vista del edificio Simón iluminado desde la plaza de la Candelaria, Santa Cruz de Tenerife

tomados del repertorio hindú: los arcos aquillados y los domos que coronan los pilares del antepecho de la azotea. Ubicados en uno de los ángulos de visión, el otro es desplazado al entresuelo donde se encuentran haces de capiteles alambrescos, y por si eso no fuera suficiente vuelca hacia afuera, aprovechando el volado del balcón del principal, una serie de columnas neozarías que el espectador no puede soslayar. El complemento que reafirma este falso exotismo es el alicatado que no se llegó a colocar, pero ocupaba en el proyecto gran parte de los paramentos¹.



Cuerpo de cubierta –remate de la edificación original– forrado de mármol Macael en piezas de gran formato

Durante demasiado tiempo el edificio estuvo en pésimas condiciones, y en los últimos años infestado de palomas y cubierto por una malla de seguridad para evitar que la caída de cascotes pudiese causar daños a los viandantes. Ante esta situación y después de que el inmueble fuera adquirido junto a otra finca anexa, la número 35 de la calle Candelaria, la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife notificó a los nuevos propietarios la obligación de acometer las mejoras necesarias. Ambas edi-

ficaciones se encontraban en una evidente situación de abandono y no reunían las adecuadas condiciones de seguridad y ornato, por lo que el Ayuntamiento declaró su estado de ruina. El estado de dichas edificaciones deslucía esta cardinal entrada a la ciudad y ofrecía una lamentable imagen a propios y foráneos.

Dado que ambas construcciones estaban afectadas por el *Plan Especial de Reforma Interior (PERI)*, en el cual se permite mantener la fachada y reformar el interior, se consiguió un solar en esquina que, mediante el apeo y la estabilización de sus fachadas y el posterior vaciado interior de los dos edificios catalogados, podría contener un programa adecuado a las peticiones de sus nuevos propietarios al tiempo que recuperaría un apreciable edificio para la ciudad.

Una vez realizada esta operación, la parcela resultante tendría forma rectangular, con dimensiones de 17,83 x 11,13 m y una superficie aproximada por planta de 198,45 m². Asimismo, parte del solar contaba con una planta sótano heredada de la edificación anterior (n.º 35) y los edificios gozaban de distintos Grados de Protección: 4 para el número 33 y 3 para el 35. Es el edificio Simón el de mayor interés arquitectónico.

A continuación se relacionan cronológicamente los antecedentes del proyecto:

1. Con fecha 25 de agosto de 2011, la Gerencia de Urbanismo de Santa Cruz de Tenerife informa favorablemente el expediente iniciado para el Vaciado Interior y Apeo de Fachadas de los inmuebles n.º 33 y 35 de la calle Candelaria, según el proyecto con visado n.º 87282.
2. Con fecha 21 de septiembre de 2011, la Comisión Insular de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife dictamina favorablemente el Proyecto de Demolición presentado.
3. Con fecha 18 de enero de 2012, la Gerencia de Urbanismo de Santa Cruz de Tenerife informa favorablemente el Proyecto Básico presentado con visado n.º 87292.

¹ DÍAZ LORENZO, Juan Carlos: “Un edificio historicista del centro histórico de Santa Cruz de Tenerife amenaza ruina”, en <http://arteyarquitectura.wordpress.com> (noviembre 10, 2010).



El edificio rehabilitado desde la calle Candelaria

4. La Comisión Insular de Patrimonio Histórico del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, en sesión celebrada el día 19 de enero de 2012, emitió un dictamen en el que estima viable la propuesta planteada en el Proyecto Básico, condicionada a justificar por escrito el cumplimiento de lo establecido en el artículo 34.8 de la LPHC y en especial de la edificabilidad de la intervención.

Se trata de una intervención conjunta en ambos inmuebles, dedicando la totalidad del edificio resultante a uso comercial, concretamente a uso de joyería. Dentro del uso general comercial, la planta de remonta se destina a la administración de la joyería,



Vista de la terraza que enlaza ambas edificaciones originales, así como del nuevo cuerpo que las remata



Imagen frontal del edificio Simón hacia la plaza de la Candelaria

mientras que la planta sótano se proyecta como un área restringida destinada a control, instalaciones y almacén.

De modo que el nuevo edificio se plantea a partir de la conservación y futura rehabilitación de las fachadas protegidas, cuya estabilidad se asegura mediante

el apeo previo con estructura metálica. Partiendo, pues, de la preservación de ambas fachadas, se establece una estrategia común para construir un edificio donde antes había dos. Y para ello se plantea la unificación en altura de los nuevos forjados, salvando así la diferencia de cotas preexistente al ubicar la caja de escalera-patio, abierta, en el frente del edificio n.º 33. Esta solución provoca el retranqueo del nuevo cuerpo evitando de este modo forjados enfrentados con los huecos que componían la fachada original.

Este nuevo cuerpo retirado de la fachada se aprecia claramente en el volumen de la cubierta, y es allí donde se establece la alineación de cornisa que unifica ambas volumetrías. Y a la vez, se establece como una coronación pulcra que aspira a complementar el edificio original. Es un cuerpo terso, luminoso y sin aristas, cuya expresividad viene definida por las piezas de

mármol Macael, de gran formato, enrasadas con huecos de vidrio con perfilera oculta. En la planta baja también se rediseñaron los escaparates, combinando los nuevos requerimientos de seguridad con la síntesis de materiales propuesta: mármol y madera de morera.

El edificio, una vez rehabilitado, pretende realzar los valores originales reconstruyendo con minuciosidad sus carpinterías de madera preexistentes (mejorando, eso sí, sus prestaciones técnicas en cuanto a aislamiento y seguridad), la artesanía de cerrajerías florales, así como el resto de elementos decorativos de las fachadas. Y aprovecha la ocasión para proponer, a la vez, un remate limpio y en clave contemporánea: el elegante volumen de cubierta se viste con materiales naturales de primera calidad que no solo no compiten con el edificio original, sino que contribuyen a subrayar su valor.

REHABILITANDO ARQUITECTURA TRADICIONAL

FEDERICO GARCÍA BARBA

Hoy podemos construir imitando las formas del pasado con la ambición de reproducir el espíritu de la arquitectura histórica. Tenemos sofisticados instrumentos que lo hacen posible y, también, una gran cantidad de información que permite reproducir lo antiguo de una manera muy precisa. Sin embargo, habitamos el presente y eso significa que no disponemos de los mismos códigos y costumbres de aquellos que nos precedieron. Desafortunadamente, este hecho incontrovertible implica que cuando queremos reproducir aquello que nos han legado nuestros antecesores haremos solo imitaciones, fantasmas que reflejan una gran mentira en su falsedad.

UN MARCO DISCIPLINAR

Solo nos queda intentar entender profundamente lo que otros hicieron antes que nosotros para pretender establecer un diálogo respetuoso con ese pasado imaginado desde nuestra propia experiencia, y siempre a partir de los recursos expresivos de nuestra época.

Al mismo tiempo, cuando una gran parte de las ciudades que habitamos ha sido ya construida, las transformaciones urbanas que actualizan lo existente y reforman las fábricas antiguas se presentan como un objetivo insoslayable hacia el futuro. La rehabili-

tación de la edificación heredada se ha convertido así en una de las tareas más importantes de la arquitectura de nuestro tiempo.

En Canarias, las tradiciones populares ligadas a la ocupación del paisaje han generado una enorme presencia de edificios relacionados con los usos agrícolas. Aquellas arquitecturas tradicionales originales que aún permanecen son piezas esenciales para entender este territorio. En el último siglo, han sido radicalmente transformadas tanto aquellas que se sitúan en el espacio rústico como las que existen en las ciudades. Son contenedores que se han reformado y vuelto a ocupar masivamente en las últimas décadas como espacios para la residencia y para todo tipo de equipamientos y usos alternativos. No siempre con mucha fortuna en el respeto de lo heredado y la aportación artística en aquello que se ha añadido como novedoso.

UNA POLÉMICA QUE NOS PERSIGUE DESDE EL ROMANTICISMO

John Ruskin y Eugène Viollet-le-Duc han representado durante mucho tiempo dos visiones arquitectónicas contrapuestas en la actuación sobre los edificios históricos. Sus planteamientos, un ideario que dibuja el pasado como un tiempo de glorias y hazañas, nos han legado una serie de discusiones y

argumentos que persiguen a los arquitectos que trabajan en la arquitectura heredada. Un debate que no ha acabado todavía de resolverse satisfactoriamente desde que aquellas élites europeas ilustradas del siglo XIX decidieron salvaguardar los edificios representativos de épocas culturales anteriores.

El británico John Ruskin nos propuso una visión más conservadora de la arquitectura. Es una idea de relación con los edificios que pretende ser respetuosa con los logros arquitectónicos que nos han llegado desde los tiempos pretéritos. Su tremenda admiración por las presencias urbanas en la historia de la ciudad lacustre de Venecia –una pátina que se despliega en sus espacios y las arquitecturas de diversas épocas históricas que los componen– lo llevaron a realizar una de las obras que mejor explican aquella urbe singular: *The stones of Venice*.

Para Ruskin, la verdad histórica es más importante que el falseamiento de las ruinas. Por ello, argumentó reiteradamente a favor de mantener los edificios antiguos tal cual, así sean los escombros de un tiempo de grandezas ya pasado e irrecuperable. De esa manera induce a una radical “no restauración”.

En *The seven lamps of architecture* de 1848, Ruskin nos advierte:

Cuidad de vuestros monumentos y no tendréis necesidad de restaurarlos. Hacedlo con ternura y respeto, vigilancia incesante y más de una generación nacerá y desaparecerá a la sombra de sus muros. Pero su última hora, al fin, sonará; y que suene abierta y francamente, sin que ninguna sustitución deshonorables y falsa lo prive de los deberes fúnebres del recuerdo.

Por el contrario, el gran arquitecto francés Viollet-le-Duc era partidario de intervenir profundamente en los edificios monumentales que han permanecido en pie. Viollet concebía la restauración como una manera de terminar los edificios aspirando a completar su forma mediante el uso de los patrones estilísticos presentes en los mismos. Una interpretación teñida de la voluntad del propio restaurador.

En su *Dictionnaire raisonné d'Architecture Française*, publicado en 1869, dice expresamente: “Restaurar un edificio no significa conservarlo, repararlo o rehacerlo, sino obtener su completa forma prístina, incluso aunque nunca hubiera sido así”.

Es lo que luego se ha llamado “reconstrucción en estilo”. Algo que tiene que ver con el ideal romántico de un pasado idealizado y mitificado en extremo que conviene rescatar y rehacer completamente si el autor que interviene así lo considera como preciso.

Las ideas de Viollet-le-Duc siempre han tenido un gran predicamento entre aquellos que conciben la ciudad como un gran museo que debe conservarse y mejorarse constantemente. Para todos ellos, tras Viollet, la presencia física y real del pasado en el presente –que es amada por historiadores, arquitectos y artistas que estudian y reverencian esos tiempos idealizados que constituyen el fundamento de nuestra cultura material– debe guardarse y archivar a toda costa como testigo de un pasado sublimado desde el presente.

El problema surge cuando esos conceptos idealistas inspirados en las grandes piezas monumentales de Francia –el castillo de Pierrefonds, la Sainte Chapelle o la catedral de Notre Dame de París, por ejemplo– pretenden transponerse a la gran masa edificada heredada de la antigüedad que solo tiene hoy un valor relativo y testimonial. Inspirados en Viollet, muchos pretenden en nuestros días conservar cualquier resquicio o elemento material para ensamblar un relato de los tiempos anteriores como un espacio mítico de felicidad y de formas de vida en mayor comunión con la naturaleza y las verdaderas aspiraciones del hombre. Proteger se ha convertido en la gran tarea de los intelectuales ilustrados que reverencian la historia.

Volviendo hacia atrás conviene recordar a Giambattista Nolli y aquel magnífico plano cumbre del urbanismo titulado *Nuova pianta di Roma*, publicado en 1748, y que dibujaría ayudado por Piranesi a lo largo de años. Allí, en ese extraordinario trabajo des-

criptivo que es una expresión del momento en que se consolida la Ilustración, la cartografía se instituye en una manifestación inigualable y rigurosa del conocimiento científico y de la cultura urbana. Para Nolli, lo importante para la identidad de una ciudad y una cultura determinada son los monumentos. El resto edificado acaba de configurar el espacio común de la ciudad definiendo un fondo indiferenciado que no tiene mayor importancia y Nolli lo dibuja en ese mapa como un rallado indiferenciado. Su sustitución no menoscabará los valores culturales y la representación concreta de lo urbano. Así, deberíamos considerar la herencia arquitectónica del pasado, conservando con eficacia solo los monumentos relevantes y permitiendo que el resto se transforme y se sustituya en última instancia. Como así siempre ha ocurrido con normalidad a lo largo de los tiempos.

LA ARQUITECTURA TRADICIONAL COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN PERSONAL

En un contexto local, el canario, fuertemente teñido de romanticismo en el que lo etnográfico es fuente de identidad, la arquitectura popular desarrollada en los archipiélagos atlánticos ha sido estudiada en el último siglo desde muchas perspectivas. Y entre ellas, desde la histórica y la constructiva.

A mí, personalmente, me han interesado otros matices, como los que se refieren a los tipos de composición geométrica y la relación con el paisaje rural y urbano que esas ideas colectivas han acabado inspirando y conformando ejemplos de arquitectura integrantes de una tradición de una homogeneidad formal sorprendente. Lo que no me ha motivado tanto es cuando se han intentado imponer unos códigos formales inspirados en unas tradiciones constructivas ya periclitadas y que pueden considerarse como desaparecidas. Los bautizados por algunos como “invariantes tradicionales de la arquitectura popular” no dejan de ser torpes remedos formales: una suerte de superchería que trata de invocar un pasado inexistente en la realidad.



Chozas en el Realejo Alto, Tenerife. Finales del siglo XIX.
En *La vivienda canaria. Datos para su estudio* de José Pérez Vidal. Estudios de Etnografía y folklore canarios. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1985

Sin embargo, es conveniente y posible abstraer otro tipo de cuestiones relacionadas con lo popular que son realmente valiosas y que han supuesto una manera de hacer local diferenciada. Se trata de conocer las estrategias y maneras de implantación que las construcciones tradicionales campesinas y urbanas han aportado a lo largo de los siglos aquí, en un territorio concreto.

La localización de los edificios rurales canarios siempre ha tenido muy en cuenta las características topográficas para aprovechar las mejores superficies (aquellas más planas y mejor orientadas) para el despliegue de los cultivos. Ello ha supuesto en muchos casos un encaje paisajístico inteligente que aprovecha las desventajas del terreno para lograr una inserción apropiada en crestas y laderas de los edificios destinados a la habitación y el almacenaje. La consideración de la orientación respecto al soleamiento y los vientos ha sido otra manera de aprovechar mejor una climatología generalmente benigna. El empleo de los materiales existentes sobre el terreno —barro, piedra basáltica y maderas provenientes de bosques próximos— ha sido siempre un recurso esencial en la arquitectura popular, que hoy adquiere un notable valor ejemplar en cuanto a la sostenibilidad y el consumo energético.

Finalmente, las formas de agregación volumétrica en las ampliaciones de las casas rurales y urbanas ofrecen todo un catálogo de soluciones incrementales de arquitectura adaptada a las necesidades cambiantes en el tiempo.

OBRAS DE ARQUITECTURA PROPIA
RELACIONADAS CON LAS ARQUITECTURAS
TRADICIONALES

A lo largo ya de cuatro décadas, he tenido varias oportunidades de interactuar con estas maneras de concebir la arquitectura, en un diálogo personal constante con las tradiciones populares presentes en las islas Canarias. Sobre todo, con las preexistentes de una manera específica en la isla de Tenerife. Debido a ello, desde 1980, he venido realizando algunos proyectos que tienen un fuerte aporte referencial en relación con las arquitecturas tradicionales.

Les mostraré algunos ejemplos que se han desarrollado con una curiosa periodicidad de uno por década. Se trata de la Casa de Los Laureles, empezada a construir en Tacoronte en 1981 y terminada en 1985, tras sus varias ampliaciones. La rehabilitación de la Casa Monteverde en La Laguna, desarrollada entre 1992 y 1997 para albergar una sede empresarial. También, la conformación del espacio museístico de la Casa de la Sierva de Dios en El Sauzal, un trabajo de 2003. Y, finalmente, la reforma de un edificio tradicional en La Orotava con destino a la nueva Casa de la Juventud, terminada en 2012.

En estas obras siempre he tratado de responder con eficacia a las necesidades funcionales que se me han planteado como programa arquitectónico. Para mí, el que un edificio funcione correctamente, que se entiendan fácilmente sus accesos y recorridos, y que sus espacios sirvan realmente para lo que se pretende, son requisitos fundamentales que garantizan la viabilidad de la arquitectura.

En todas ellas he pretendido la aplicación de un orden formal y geométrico que supusiera una abs-

tracción hacia una mayor racionalización del espacio. La aspiración a una precisión en la medida es una constante disciplinar que me ha acompañado durante todos estos años. También la preocupación por realizar un modelado de esos volúmenes mediante el estudio adecuado para la aplicación de la intensa luz que preside nuestras islas en su limpieza atmosférica. Se trataba en algunos casos de conmovir con la aparición y movimiento de las trazas que va dejando ese rayo de luz que entra y acaba de definir los espacios interiores. En otros, comprender la importancia de los horizontes, percibir esa línea de sutura entre el mar y el cielo, ese hecho que cualquier canario siempre tiene presente de una manera casi consustancial y cotidiana. Por último, establecer un diálogo personal con el entorno como una manera de cumplir la voluntad de expresión de una sociedad: aquella en la que me inscribo y con la que convivo. De alguna manera, eso acabará siendo la huella arquitectónica enunciada en un momento determinado como aspiración cultural que nos sirva de reconocimiento propio, ahora y en el futuro.

Casa de Los Laureles, Tacoronte

Este proyecto nace de una confrontación muy directa con la arquitectura vernácula del norte de Tenerife. Así, el proyecto trató de recuperar determinadas componentes de la arquitectura popular como material válido para una obra contemporánea. Las razones de esta actitud parten de la voluntad de ofrecer una primera respuesta a una mal llamada arquitectura “canaria” que recuperando elementos formales de la arquitectura popular constituye una de las demandas más potentes que los clientes próximos solicitan como lenguaje distintivo de las obras de arquitectura.

Frente a una visión reductiva de la arquitectura popular, al afrontar este proyecto de vivienda me planteé una pequeña reflexión sobre determinados prototipos tipológicos que son muy característicos en las casas campesinas del norte de Tenerife. Ello

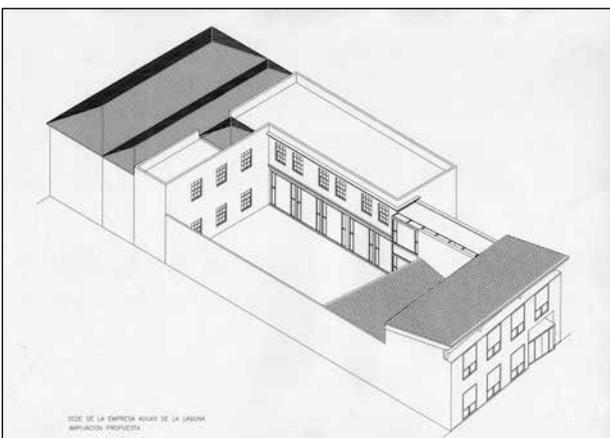


Casa Los Laureles, Tacoronte.
Federico García Barba, 1986.
(Fotografía: Jorge Nerea)

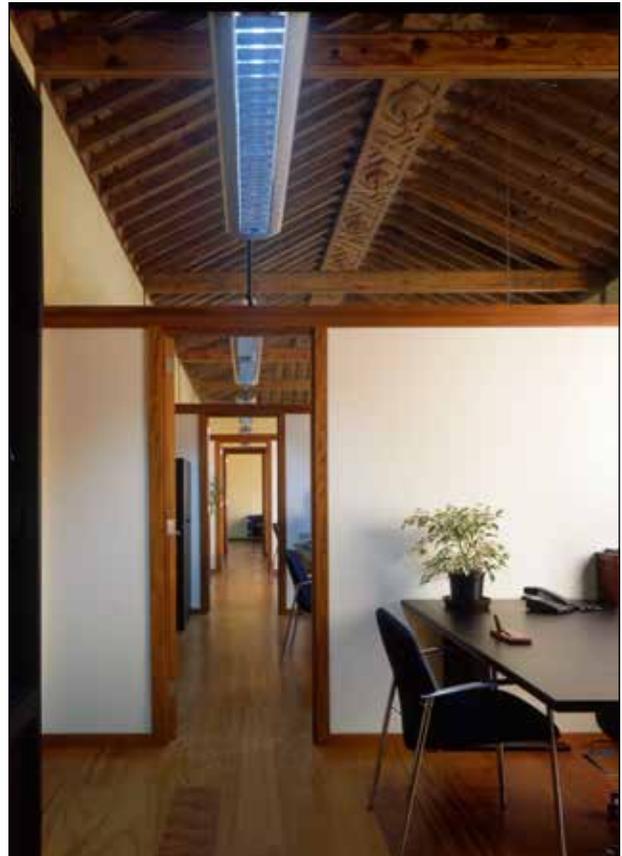
con el objetivo de evaluar las posibilidades de hacer un proyecto contemporáneo recuperando determinadas concepciones espaciales destiladas por la cultura tradicional.

Casa Monteverde, La Laguna

En una primera fase, el objeto de este proyecto consistía en la ampliación de un edificio antiguo lo-



Axonometría de la intervención de ampliación de la Casa Monteverde, La Laguna. Federico García Barba en colaboración con María Nieves Febles, 1993.
(Fotografía: Jorge Nerea)



Rehabilitación de la Casa Monteverde, La Laguna.
Federico García Barba en colaboración con
María Nieves Febles, 1997.
(Fotografía: Jorge Nerea)

calizado en el casco histórico de La Laguna para su reutilización como sede de la empresa municipal de aguas. La naturaleza del encargo quedó condicionada, además, por la necesidad de reestructurar un edificio residencial ya desfasado para usos administrativos, y por las características catalogadas del contenedor dentro del plan urbanístico de protección de la ciudad, siendo éstas pautas fundamentales a la hora de abordar el proyecto.

Para ello, se trató de respetar tanto la casa existente como mantener el modelo tipológico tradicional en este tipo de viviendas antiguas, características de La Laguna y de otros núcleos antiguos de la isla, de raíz netamente mudéjares. Al mismo tiempo, se buscaba conseguir la inserción en la ciudad de una

nueva ampliación con un lenguaje claramente contemporáneo.

La rehabilitación de la parte más antigua, que se desarrolló en una fase posterior, se concentró en la recuperación de las armaduras de cubierta y la relocalización de la escalera en su posición original. La inserción de un cuerpo intermedio que funciona a modo de atrio interior enlaza todos los espacios administrativos y de representación que necesita la empresa.

Casa Museo de la Sierva de Dios, El Sauzal

En este trabajo se trataba de acondicionar la casa natal de Sor María de Jesús, conocida como la Sierva de Dios. Este personaje del siglo XVII es una referencia para los creyentes y es profundamente venerado



Restauración de la Casa Museo de la Sierva de Dios, El Sauzal. Federico García Barba para GBGV Arquitectos, 2003. (Fotografía del autor)



Pabellón expositivo anexo a la Casa Museo de la Sierva de Dios, El Sauzal. Federico García Barba para GBGV Arquitectos, 2003. (Fotografía del autor)

por los tinerfeños. Su cuerpo incorrupto se encuentra depositado en el Convento de Santa Catalina de Siena de la ciudad de La Laguna y algunos estiman que ese hecho es una expresión de santidad.

La construcción original respondía a los parámetros y recursos típicos de una pequeña vivienda tradicional campesina rodeada de espacios destinados a huertos y corrales con destino al consumo doméstico.

El entorno urbano contemporáneo de la parcela en la que se sitúa el edificio se caracterizaba también por la presencia de una abundante vegetación, así como por una importante concentración de palmeras. Hacia

el oeste existe un desafortunado edificio de dos plantas adosado a la propiedad que ofrecía una gran medianera vista en la dirección hacia la cual probablemente se contemplaría el mar en el pasado.

El encargo suponía la habilitación de espacios expositivos que permitieran una somera introducción explicativa a la vida y obra de Sor María de Jesús. Era necesario disponer de ese espacio didáctico destinado a los visitantes de la casa natal y, a su vez, ejecutar la restauración del edificio original para albergar mobiliario y enseres que reflejaran el característico modo de la vida rural de Tenerife en el pasado.

Este proyecto responde a lo que se pedía definiendo un diálogo que pretende enriquecer las relaciones entre pasado y presente empleando para ello lenguajes de dos tiempos distintos sobre la base de

materiales constructivos similares: piedra, madera y enfoscados acabados en blanco.

Casa de la Juventud, La Orotava

Esta propuesta se sitúa en pleno casco histórico, lo que otorgaba ventajas relacionadas con la presencia próxima de otros edificios de interés patrimonial e importantes elementos urbanos dotacionales en su entorno próximo. La parcela entre medianeras consta de dos fachadas, una hacia la calle León, cerca del Ayuntamiento, y otra hacia los Jardines Victoria, un espacio libre de gran interés histórico y patrimonial.

En este caso, el proyecto optó por la rehabilitación y restauración completa del primer cuerpo de fachada hacia la calle. El volumen posterior reinterpreta la



Casa de la Juventud de La Orotava. Federico García Barba para García Barba CPPA, 2012. (Fotografía del autor)

arquitectura tradicional existente en la zona mediante una deliberada abstracción, manteniendo el muro que limita la parcela para una mejor adaptación a las condiciones preexistentes.

EPÍLOGO

Estos edificios que he presentado constituyen un esfuerzo personal de muchos años. Un trabajo en el que han colaborado a su éxito o fracaso numerosísimas personas. Y es que la arquitectura es el resultado de la confluencia tanto de la voluntad de sus autores como de situaciones azarosas, muchas veces incontrolables. La arquitectura no solo es la consecuencia de un proyecto que responda a las necesidades para las que se demanda, sino también el vestigio de la

colaboración de numerosos técnicos que aportan sus conocimientos. Y también de artesanos que sean conocedores de sus oficios respectivos: carpinteros, albañiles, cerrajeros, etc.

Y sobre todo ello, unas circunstancias propicias, de un entorno comprensivo y de unos clientes que aporten a riesgo recursos cuantiosos en comunión con las ideas y argumentos expresados por cada arquitecto.

Solo el tiempo otorgará un posible valor a este esfuerzo colectivo que acaba configurando la faz de las ciudades que habitamos y definiendo en una época determinada esos espacios más íntimos en los que transcurren nuestras vidas. Un proceso cultural que acabará siendo esculpido por el tiempo y la acción de los elementos.

PRINCIPIOS, TEORÍAS Y CRITERIOS PARA LA REHABILITACIÓN ARQUITECTÓNICA RESTAURADORA

SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS

La rehabilitación arquitectónica es una actuación genérica sobre los edificios ya existentes que puede contemplar diversos grados, desde la simple conservación hasta la reconstrucción, pasando por la reparación, la restauración, la remodelación y el acondicionamiento. Casi nunca se produce una operación única de entre estas, sino que confluyen varias de ellas simultáneamente, bien afectando a una misma zona o elemento de la arquitectura tratada, o bien, a elementos diversos.

PRINCIPIOS

1. La disciplina es la Arquitectura.
2. No es un arte para ser contemplado, aunque pueda serlo, además, ni siquiera tiene que ser un arte, aunque sería deseable que lo fuera siempre.
3. La Arquitectura tiene la inevitable servidumbre de servir a las necesidades de habitación del hombre, lo sobrevive en el tiempo y su pervivencia está ligada bien a la continuidad del uso para el que fue creada, o bien, adaptándose a nuevos usos.
4. Y puesto que la rehabilitación opera sobre las arquitecturas ya existentes, que son contenido de la

Historia de la Arquitectura, la rehabilitación es una operación histórica sobre la Historia a la que inevitablemente pasa a incorporarse.

5. El conflicto entre arquitectos e historiadores se produce por tener criterios no coincidentes, a menudo incluso divergentes y hasta contrapuestos: los historiadores pretenden salvar la historia, mientras que los arquitectos pretenden salvar la arquitectura.
6. La solución a este conflicto solo puede conseguirse llevando a unos y a otros a un terreno común, para lo cual es esencial que los arquitectos conozcan la historia (las nuevas generaciones acusan una deficiencia de formación en este terreno cada vez más alarmante) y que los historiadores conozcan la arquitectura no como una mera especulación estética y artística, sino también como depositaria de unos valores espaciales, funcionales, sociales, técnicos, económicos, etc., sin los cuales no es posible su adecuada comprensión y valoración.
7. Solo así podrá responderse satisfactoriamente a las siguientes preguntas: ¿qué hay que salvar?, ¿por qué?, ¿a qué precio? Esto es, ¿qué podemos salvar? y ¿cómo?, preguntas a las que es impres-

cindible añadir ¿para qué?, porque se rehabilita para dar respuesta a una necesidad no solo estética y cultural, sino también social.

Y desde mi condición de arquitecto, quiero precisar algunos conceptos básicos para entender la arquitectura.

La arquitectura no nació como arte, sino para dar respuesta a una necesidad social: la de procurar el espacio susceptible de ser habitado por el hombre; por tanto, los conceptos arquitectura y espacio van íntimamente relacionados.

Hablo de arquitectura en un sentido amplio, de forma que es arquitectura tanto el o los espacios que conforman el hábitat privado (interior de los edificios), como el exterior que conforma el hábitat colectivo o público. Tan arquitectura es el edificio, como la calle, la plaza, el puente, etc.

El espacio no es el lugar en el que están las cosas, ni lo que hace posible que las cosas estén, sino el resultado de la existencia de las cosas; es decir, el espacio no tiene realidad propia, sino la devenida de la existencia de las cosas, de tal forma que si hay otras cosas el espacio es otro y si están dispuestas o conformadas de otra manera también resultan otros espacios diferentes. Así pues, son las cosas, en su estar, en su existir físicamente, las que crean y conforman el espacio y, si no hay cosas, no hay espacio, y ni tiene sentido ni puede hablarse nada de él. Por tanto, el arquitecto, al proyectar, lo que hace es crear espacios y las formas en que se materializan sus ideas son, en realidad, instrumentales.

Esta es absolutamente necesaria para poder aproximarse con garantías al conocimiento y la valoración de las arquitecturas y así puede entenderse, por ejemplo, que el barroquismo en la arquitectura no consiste en el recargamiento de elementos ornamentales, sino en la creación de un espacio escenográfico complejo; y, asimismo, que la sustitución de elementos antiguos perdidos por otros de definición moderna o el uso caprichoso del color suponen la creación

de espacios diferentes al que se pretendía restaurar, y que la introducción de gustos estéticos modernos que no solo carecen de autenticidad histórica, sino que llegan, incluso, a traicionarla, no son aconsejables en la actuación restauradora.

TEORÍAS

Existen tres líneas históricas clásicas: la restauración mimética de Viollet-le-Duc (1814-79); el rechazo de la restauración que sostiene John Ruskin (1819-1900), quien nos dice “como ningún poeta puede completar un verso incompleto de La Eneida, ningún pintor terminar un cuadro de Rafael ni un escultor terminar una escultura de Miguel Ángel, ningún arquitecto debe terminar una catedral”, y la posición intermedia, base de la moderna escuela restauradora italiana, por la que opta Camillo Boito (1836-1914).

Esta última es continuada por Gustavo Giovannini (1873-1947), promotor de la “Carta de Atenas” (1931) y de la del “Restauro” (1932), en donde se amplía el horizonte de la arquitectura de interés a la del tejido urbano y a la arquitectura más modesta que conforma sus espacios.

El Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos dio a la luz, en 1964, la “Carta de Venecia”, que extiende el concepto de monumento y el ámbito de protección del mismo. En el artículo 6 dice: “La conservación de un monumento implica la de un marco a escala suya; cuando el marco tradicional subsiste, este debe ser conservado y todas las nuevas construcciones, demoliciones o reformas que podrían alterar las relaciones de volúmenes y colores serán terminantemente prohibidas”.

Como consecuencia de este congreso surgió el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), organismo que, a partir de este momento, va a asumir la responsabilidad de fijar teorías, criterios y normas.

Esta sucesión de teorías y normas muestra una evolución sobre el creciente entendimiento de la arquitectura y del concepto de patrimonio arquitectónico, no solo de lo que debe ser considerado como tal, sino también lo relativo a su extensión y la implicación que de cara a su comprensión, su estudio y su tratamiento tienen otras disciplinas no específicamente arquitectónicas, tales como la economía, la sociología, la etnología, etc., ingredientes necesarios de la ciencia urbanística.

Todo ello constituye para el arquitecto un verdadero soporte básico a la hora de fijar los criterios de intervención. Sin embargo, todos esos estudios, que deberían acompañar a la operación rehabilitadora, no suelen estar disponibles y los censores o inquisidores de turno, en su ausencia, se contentan con aplicar rígidamente unos criterios maximalistas que no tienen en cuenta la escala de la arquitectura sobre la que se va a actuar ni su significación en su ámbito existencial ni sus circunstancias sociales, económicas, culturales, técnicas, etc.

CRITERIOS

Tras la experiencia adquirida, este técnico ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. No existe una teoría ni unos criterios definitivos y universalmente válidos, porque una y otros son hijos del momento y, por tanto, según hemos visto, en permanente evolución.
2. Cualquier intervención en el patrimonio es hija de su circunstancia histórica, del momento en que se decide y produce, que la condiciona con sus parámetros de situación, oportunidad, cultura, sensibilidad, economía, posibilidades técnicas, sociología, etnología, etc.
3. Cada arquitectura constituye un caso diferente y concreto que exige un estudio específico de la misma, de las circunstancias históricas que la posibilitaron, de las que han hecho posible su transmisión a nosotros, de la realidad cultural, patrimonial, económica, urbanística y social que supone, y de las posibilidades de utilización que presenta.
4. No se rehabilita por rehabilitar, porque no es función de la arquitectura ser pieza de museo. Se rehabilita para algo, para alguna función, y es necesario estudiar la compatibilidad de la arquitectura con las nuevas necesidades que se han de satisfacer sin cuyo requisito la rehabilitación es ociosa.
5. La actuación rehabilitadora exige al técnico un ejercicio de humildad para reconocer que aquella arquitectura le ha precedido en el tiempo y, por tanto, que es antes que él, que debe estudiarla profundamente (aquí la aportación de equipos multidisciplinares es imprescindible), que debe aprender a leerla y comprenderla y, solo entonces, decidir la intervención de forma razonada, única manera de poder justificarla y defenderla responsablemente.
6. No es de recibo que, por falta de investigación y de estudio, se recurra a la sustitución de elementos antiguos por elementos de diseño moderno con la excusa de no conocer cómo fueron, ni a superponer estéticas modernas a las antiguas, porque el espacio ya no será el mismo.
7. Es necesario tener presente, siempre, que actuamos preferentemente sobre arquitecturas con valor histórico y cultural, cuyo testimonio tenemos la obligación de transmitir en las mejores condiciones de autenticidad a las generaciones venideras; pero, si historia y arquitectura entran en conflicto, se debe igualmente tener presente que la disciplina a salvar es la arquitectura, no la historia.
8. Asimismo, es preciso tener en cuenta que, en ocasiones, es necesario aceptar ciertos sacrificios para posibilitar la funcionalidad y la permanencia del patrimonio, puesto que la arquitectura sobrevive adaptándose a nuevos usos —como ejemplo: la introducción de instalaciones o el cumplimiento de las normas tecnológicas—.

9. Las circunstancias que rodean o condicionan la operación rehabilitadora no son siempre las ideales: normativas técnicas, legales o estéticas inconvenientes, carencia de materiales o mano de obra adecuados, presupuestos insuficientes, solicitudes funcionales poco o nada aceptables, procesos de actuación irracionales, etc., por tanto, la actuación de los técnicos debe forzosamente ser entendida condicionado por ellas.
10. Si el técnico actúa responsablemente, no debe temer afrontar el veredicto de la historia ante la cual es responsable.

(RE)ESCRIBIR LA MEMORIA

SALVADOR REYES ORTEGA Y MARÍA TERESA CASTELLANO BELLO

La ciudad nunca es una hoja en blanco, *siempre se (re)construye sobre unas referencias anteriores*, unas huellas preexistentes. Incluso en el momento de su fundación, cuenta con una serie de condicionantes inherentes al lugar, como son la topografía, el clima o los recursos disponibles.

Buena parte de las obras de los próximos años deberán mejorar, ampliar, actualizar o remodelar edificios existentes. Así, muchos arquitectos nos preguntamos cómo convivir con lo que existe, cómo hablar a edificios de otras épocas y cómo convivir con edificios preparados para otros usos y construidos para transmitir otros mensajes.

Con el tiempo, las ciudades han demostrado –y mostrado– su capacidad para sedimentar las diferentes capas de su historia, superponiendo, sin miedo y con naturalidad, los nuevos trazados y formas arquitectónicas a tramas heredadas sin por ello anular lo anterior, permitiendo realizar una compleja lectura de diferentes épocas.

La idea, *construir un edificio contemporáneo que incorpore el pasado sin copiarlo*. Tanto en su composición como en sus alturas se tiene en cuenta el con-

texto histórico y el paisaje edificado existente. Prima el concepto de mantenerse ligado por una visión única. Una arquitectura con ambición de permanencia.

Lo existente es el marco de actuación del arquitecto. Para la producción de la arquitectura, el respeto a ese marco es fundamental, tanto hablando en términos relativos al paisaje como a la ciudad o al contexto histórico; pero es fundamental entender que lo existente no se refiere exclusivamente a una realidad física material, sino que existen otros tipos de contextos más amplios que están ligados a lo intangible, es lo que a nosotros nos gusta llamar el “contexto extendido”, es decir, la memoria individual y la memoria colectiva, las voluntades de las personas y las necesidades de la sociedad, los lenguajes individuales y los lenguajes universales.

La mejor manera de trabajar con el contexto supone una doble actitud. Por una parte, el respeto a lo existente, ya sea tangible o intangible, y por otra, asumir la responsabilidad que tenemos los arquitectos de construir los soportes donde se desarrollan las actividades de las personas y por extensión de las sociedades, con el optimismo de un mundo mejor necesariamente múltiple y diverso. Parafraseando a

Emilio Tuñón y Luis M. Mansilla, “porque no existe pasado, presente y futuro, sino presente del pasado, presente del presente y presente del futuro”.

La adaptación de edificios singulares a usos nuevos permite conservar nuestro patrimonio edificado. A la hora de valorar los edificios que forman parte del Patrimonio arquitectónico e histórico de la ciudad, muchos de ellos son obras relativamente recientes, otros, aun siendo antiguos, mantienen el uso para el que fueron levantados, pero algunos se han reinventado y con apenas algunas obras de modificación han logrado sobrevivir a pesar del declive del motivo que los hizo construir.



Montaje del antes y después, rehabilitación de lucernario de madera. Calle Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria

Nos referimos a aquellos edificios de singular uso o significación, cuya revitalización, o salvación, ha sido debida a la provisión de un nuevo uso. La relación podría ser relativamente extensa. Su distinción actual no deriva tanto de su catalogación o grado de protección, muchas veces inexistente, sino de la calidad de la intervención arquitectónica o del proceso surgido a raíz de la reivindicación social generada por su potencial desaparición.

La aparición de estos nuevos usos implica en la intervención del arquitecto que la aptitud al servicio sea conforme con dicho nuevo uso previsto del edificio, de forma que no se produzcan deformaciones inadmisibles. Los objetivos son preservar la seguridad de las personas y asegurar un mínimo nivel de confort, mantener las prestaciones de la estructura en el tiempo (durabilidad, funcionalidad, apariencia), evitar daños en elementos secundarios no estructurales inducidos por el comportamiento de la estructura bajo las sollicitaciones de esos nuevos usos.

En concreto, se debe actuar limitando los daños en elementos constructivos no estructurales habituales, al limitar la deformación acumulada desde el momento de su puesta en marcha, manteniendo la apariencia geométrica de la estructura, limitando las desviaciones por deformación total respecto de la geometría con que el usuario reconoce a la estructura.

LA IMPORTANCIA DEL TRABAJO MULTIDISCIPLINARIO

En los trabajos de restauración y conservación arquitectónica, como en la de los muebles, es necesaria la participación de múltiples disciplinas técnicas, humanísticas y científicas para poder hacer un estudio completo de las condiciones generales del edificio y lograr una propuesta de solución integral multidisciplinaria.

Por ejemplo, los trabajos de carpintería tienen una gran importancia no solo en el ámbito de los inmuebles, sino en los propios elementos que definen espa-

cios arquitectónicos. En ocasiones, en la necesidad de mantener los edificios y muebles antiguos, de forma que la restauración sea esmerada para hacer pervivir el patrimonio como punto referencial de la historia.

Hay casos en los que hasta el proceso, mediante ciertas técnicas como la de entarugado, pretende que el resultado de la restauración sea lo más fiel al original, respondiendo a su vez a las solicitudes actuales.

El proyecto de ampliación o intervención sobre lo ya existente arranca, la mayoría de las veces, sobre una arquitectura en desuso, obsoleta o abandonada. Intervenir sobre estas preexistencias conduce a tener que reinterpretar los espacios y las historias; pero siempre es una interpretación, no un seguimiento fiel al dictado que los restos “oficiales” nos proponen.

El objetivo de esta interpretación es que dicha arquitectura vuelva a la vida hoy, dando respuesta a los requerimientos espaciales y de uso de nuestros tiempos.

Lo existente es la realidad en la que se desarrolla y opera la arquitectura. En el proyecto lo existente es el contexto, mostrarse respetuoso con el entorno, reinventar lo vernáculo, tal vez contrastar el paisaje o crear un nuevo lugar. Se trata de leer las condiciones de entorno e integrarse en él respetando los equilibrios del contexto.

Se trata de proponer algo nuevo dentro del proceso continuado que ha generado ese entorno. No existe el papel en blanco, como ya decíamos. Nos gusta lo que decía Oteiza: “el que avanza creando algo nuevo lo hace como un remero, avanzando hacia delante, pero rema de espaldas, mirando hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo existente para poder reinventar sus claves”.

La arquitectura es expresión del tiempo y cada obra se sitúa en él como lo hace respecto a un lugar. Estructura, luz, forma y peso hacen alusión indirecta no solo al contexto, entendido como una presencia física evidente, sino al tiempo.



Antes y después, rehabilitación de detalles en fachada.
Calle Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria

El tiempo convertido en espacio, una hermosa definición para la arquitectura, convergencia creativa de pasado, presente y futuro.

El espacio Tiempo o Ma, como se conoce en la cultura japonesa, es el entender del espacio, que solo cobra vida a través de los sucesos o fenómenos que ocurren en él, es decir, solo cobra sentido a través del tiempo que fluye. Como en la pintura de Edward Hopper, la luz tiene un papel místico, tal vez, metafísico. En muchos de sus cuadros la protagonista se encuentra inmersa en un baño de luz, una luz cálida, brillante, acogedora. La figura se limita a dejarse inundar por esa luz y a contemplarla ensimismada como quien contempla algo muy atractivo pero inaccesible. Pretendemos hacer uso de este espacio-tiempo en la arquitectura, transformando sus espacios y desmaterializándolos.

En este espacio-tiempo, el espacio ha dejado de ser consistente al disolver la integridad de los mate-



Mirada tamizada en patio. Calle Los Balcones,
Las Palmas de Gran Canaria

riales, creándose un espacio etéreo, donde el techo no existe y los muros ya no operan como límites físicos de la habitación.

La intervención en el edificio situado en la calle de Los Balcones (Vegueta) no solo quiere hacer referencia al paso del tiempo horizontal, el que vemos a la altura de nuestros ojos, sino al tiempo vertical. Nos preguntamos, ¿cuánto tarda una gota de lluvia en caer al suelo? Como anécdota, Newton propuso una fórmula empírica que, teniendo en cuenta estos datos, calcula la velocidad de caída y, por tanto, el tiempo que tarda la gota en descender desde una altura determinada. Como ejemplo, y supuestas las condiciones anteriores, una gota de 5 mm de diáme-

tro que cae desde una nube a 1 800 metros de altitud tarda en llegar a la superficie unos 4,5 minutos.

Por tanto, el proyecto busca la mirada tamizada a través de cuándo las gotas se hacen lluvia. La posible lógica de este proyecto, es decir, el criterio de intervención en estas situaciones, consistiría en descubrir espacios, texturas y materialidades.

Escuchar entre los muros, averiguar entre las luces. Se trataría de hacerle el juego a este encuentro fortuito entre cuerpos, espacios y atmósferas. La luz como representación del tiempo.

La relación entre exterior e interior se realiza a través de un colchón de aire de 60 cm. El plano de ventana y el plano de fachada difieren de estos 60 cm, que ampliaríamos a un metro, esto crea un espacio intermedio, indeterminado e intersticial entre dentro y fuera. El resultado es que el paisaje adoquinado del entorno entra en la casa acotadamente, enmarcadamente. Este “espacio” de 60 cm o 100 cm transforma totalmente la habitual sensación que tenemos al relacionarnos con el exterior a través de una ventana o una puerta, este espacio intermedio enfatiza el paisaje tal y como enfatiza un marco una obra pictórica. Otra consecuencia de este “grueso innecesario” es la calidad de la luz. Hay mucha luz en esta casa, pero poco sol, la luz al rebotar sobre el grueso del antepecho de la ventana la dota de una enorme gama de matices, de tonalidades, de color. La luz deja de ser una fuente indiscriminada de claridad y adquiere el papel de “descubridor” del espacio, “hace visible” el espacio.

Trabajar en edificios antiguos tiene algo de estar de segunda mano, en sitios en cuya creación no has participado, jugando el papel de observador. Así, el trabajo comienza observando cosas que han hecho otros, y que puedes juzgar desde fuera.

Observas dibujando, lo registras todo, lo que te gusta y lo que no. Hasta que pasa a ser un dibujo propio, un proyecto tuyo, que comienzas a modificar, adaptándolo al nuevo programa.



Fachada rehabilitada, nuevo contacto entre exterior e interior. Calle Los Balcones, Las Palmas de Gran Canaria

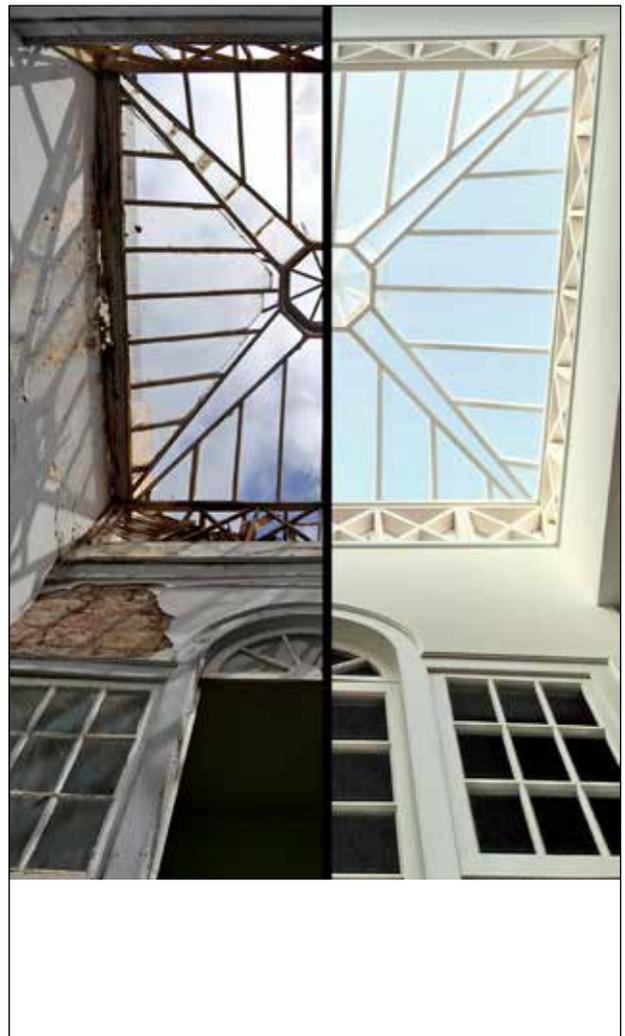
Reconstruimos con otras palabras ideas que ya estaban presentes: recomponemos nuevos espacios que nosotros vemos y que seguramente el autor del proyecto original nunca imaginó así, al igual que hacemos nuestros los concebidos por otros antes que nosotros.

La mejor manera de trabajar sobre lo ya existente es, en nuestra opinión, aproximarse a cada nueva situación con todo respeto, pero sin juicios preconcebidos. Como dice Enrique Sobejano,

La idea del arquitecto como único responsable intelectual de un edificio se pone en cuestión al intervenir en un proyecto concebido previamente por otros, y

ahí entraña la dificultad y la singularidad de la arquitectura frente a otras artes: nadie comprendería que un artista modificara una obra ajena en el campo de la música, la pintura, la literatura o el cine, pero todo el mundo acepta que un edificio puede ser modificado por otro arquitecto en algún momento de su historia.

Intervenir en un edificio ya existente exige tomar postura ante su transformación en el espacio y en el tiempo: consiste en última instancia en desvelar las leyes que la generaron y ser consciente de cómo se transformó a lo largo de su historia.



La luz como tejido. Calle Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria

Nos gusta imaginar que todo edificio es capaz de narrar cómo actuar en/sobre/junto a él: tan solo debemos saber leer las instrucciones que nos indican cómo entenderlo, envolverlo, vaciarlo, cubrirlo o fragmentarlo.

De nuevo el tiempo, a la hora de intervenir en la historia, es algo que es inherente y constantemente te persigue. Proyectar/rehabilitar/transformar arquitecturas preexistentes significa descifrar las intenciones de quien las proyectó en otro tiempo, ser capaz de interpretar un edificio como la suma de diferentes textos yuxtapuestos. Como aquellos libros que narran una historia dentro de otra y así indefinidamente, la transformación o ampliación de una obra arquitectó-

nica se parece a la inserción de un nuevo capítulo en un texto siempre inacabado.

La luz como tejido, ya que la luz no ilumina solamente la arquitectura, sino que además refuerza el concepto creativo y el aspecto *emocional* del espacio. No solo se refuerzan los volúmenes, imprime fuerza a las texturas y a los diferentes valores cromáticos.

Finalmente, si se asume que la arquitectura debe resolver un problema de relación y no solo de forma, resultará más coherente al arquitecto acometer de manera íntegra el proyecto de restauración y rehabilitación de la arquitectura.

MANIOBRAS ORQUESTALES EN LA OSCURIDAD

CLAUDIA COLLMAR Y MANUEL J. FEO OJEDA

Las cuatro intervenciones que se presentan aquí se plantean como una sola acción estratégica en cuatro tiempos y cuatro lugares diferentes entre sí. Las intervenciones donde el tiempo histórico

de mayor o menor dimensión temporal está presente implican siempre una acción de “resituarse”. La ruina, el cambio de uso, la pérdida de su rol urbano –o mejor, de su rol en el paisaje urbano– entrañan, por lo



Cuerpos superiores en el Edificio Brigantium, Las Palmas de Gran Canaria

general, un desenfoque en el tiempo. Las intervenciones que se presentan intentan básicamente proceder a enfocar física y temporalmente a los edificios objeto de actuación.

En el edificio Brigantium, la intervención acepta una cierta condición taxidérmica al establecer una relación dialéctica con la fachada de un edificio en ruinas, dentro del cual era necesario intervenir. El estado de ruina y el cambio de uso se dan simultáneamente en esta ocasión.

Se trata de una intervención donde, por el grado de protección establecido, se impone la necesidad normativa de conservar la imagen del edificio pre-

existente, lo cual implica establecer un mecanismo donde la antigua fachada quede resituada en un contexto de “intensificación” que le permita recuperar su rol urbano.

El reto era situar un conjunto de 31 viviendas de programas diferentes entre sí, un bajo comercial y plazas de garaje, cuyo volumen en conjunto excedía el de la envolvente definida por la piel existente.

La fórmula empleada se basa en interpretar la fachada como un sistema de espesores regulares de variación discontinua, cuyo rango métrico oscila entre valores de 2 y 60 centímetros, estableciendo un ejercicio de fondo-figura tradicional en el barrio de Triana.



Casa en el Muro Marrero, fachada a la calle Sargento Llagas, Las Palmas de Gran Canaria



Casa en el Muro Marrero, fachada al Paseo de Las Canteras, Las Palmas de Gran Canaria

Las tres plantas que sobresalen por encima de la cornisa se articulan plásticamente como un reflejo invertido de la fachada existente a partir de un sistema de espesores discontinuos de variación regular cuya métrica varía entre 2 centímetros y 5 metros, manifestándose volumétricamente como una estratigrafía compleja, una topografía continuamente variable que se expresa como un sólido tallado en capas superpuestas ofreciendo una imagen cambiante para el peatón que lo observa desde la calle.

Esta volumetría afecta a la geometría interior de las distintas viviendas, que recuperan el esquema en

galería de las casas tradicionales del barrio de Triana, incorporando a través del uso de una plástica quebrada, rincones y sorpresas en el recorrido. Cada vivienda ha sido ajustada a su propietario como un traje a medida, de tal forma que nunca ha existido un estado “perfecto” de las plantas. Por ello, nos gusta más explicar el proyecto como un sistema inestable en continuo proceso de cambio que, justo cuando cree establecido un estado de equilibrio, colapsa y vuelve a reequilibrarse.

En el escenario en movimiento así definido, las tres cajas de escalera apantalladas actúan como “elementos de resistencia”, las cuales por su carácter monolíti-

co ponen en valor la variedad de los tipos edificatorios presentes. Los patios se organizan como negativos de las torres de escaleras y, en ellos, es posible leer las ondas que emiten las plantas. Justo en la medianera sur, un hueco trapezoidal enmarca la visión de la catedral de Las Palmas.

En la vivienda en el Muro Marrero en la Playa de Las Canteras, sucede que la fachada original de la casa de trazas coloniales inglesas, construida a principios del siglo XX, es objeto de protección. Por ello, la intervención adquiere la apariencia de una escenografía de carácter “telescópico”, donde el nuevo cuerpo que emerge sobre la cornisa y que se ejecuta



Distintas escenas lumínicas en el Comedor Universitario del Campus de Tafira (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)

en acabado de aluminio de aleación naval exhibe las huellas a modo de ranurado vertical de esa supuesta condición deslizante. Como *aparición*, el nuevo volumen se asoma para atrapar desde su perfil abocinado las vistas del horizonte marino.

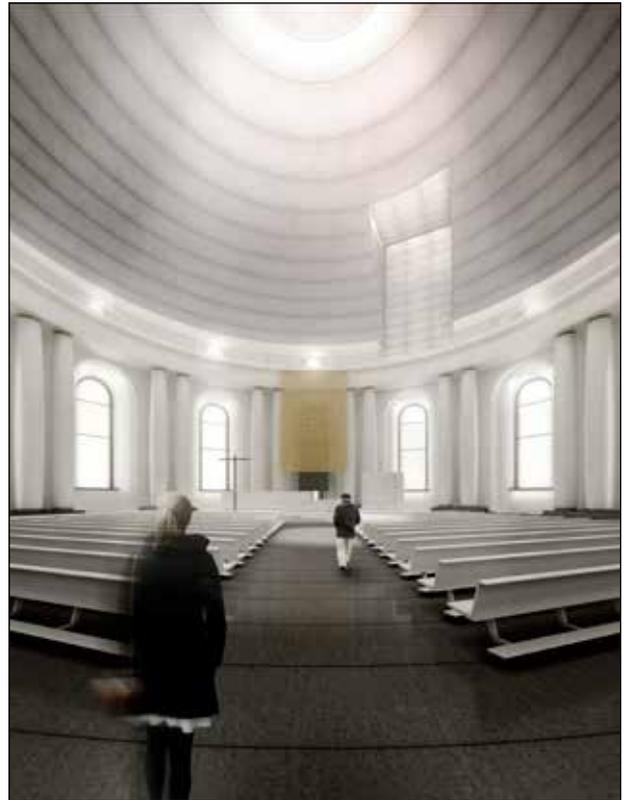
El zócalo quebrado e irregular de la fachada en su contacto con el Paseo de las Canteras sugiere una actitud idéntica: la casa emerge de la profundidad del suelo y en ese perfil escalonado se leen las huellas de su deslizamiento hacia arriba.

Los tres grandes balcones acristalados enmarcan a su vez el horizonte desde el interior y lo resitúan como tres grandes ficciones pictóricas superpuestas al muro original.

Una escalera, que cambia de peso visual y material en su interior conforme asciende desde el sótano hasta materializarse literalmente colgada del techo en su aparición en la primera planta, provoca discontinuidades en la forma de los espacios habitables que se manifiestan sensibles a los espesores provocados por esta y su relación con la envolvente.

Un pozo en el sótano permite medir la posición altimétrica de la casa respecto del movimiento de la cercana marea.

En la ampliación y reforma del comedor universitario en el Campus de Tafira (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), la intervención se propone como una nueva capa que se superpone a la ya larga historia de la construcción del comedor. La edificación tiene su origen en una antigua nave de uso agrícola a la que se le fueron añadiendo sucesivas ampliaciones para el mismo fin. Afectadas por la progresiva desaparición de los cultivos que se hallaban en el entorno de Tafira, situada al oeste de la ciudad de Las Palmas, las construcciones derivan en ruina. Es sobre la traza de estas donde en los años ochenta se interviene para realizar el comedor universitario original. El proceso de crecimiento incorpora una nueva construcción para las cocinas, que se sitúa ligeramente girado respecto del resto del conjunto, y



Interior en el concurso para la remodelación de la Catedral de Santa Hedwig (Berlín)

genera un intersticio triangular en medio, la reconstrucción de una crujía paralela a la original y la aparición de dos pirámides de hormigón que definen un patio de planta cuadrada.

Al final de los años noventa, el comedor queda progresivamente en desuso. Nuestra intervención actúa redibujando la huella *arqueológica* de lo existente y se propone generar un solo plano de uso, solucionando los excesivos desniveles del edificio precedente, al mismo tiempo se cubre el patio y se descubre el espacio triangular entre el cuerpo de cocinas y la zona destinada a comedor propiamente dicho. La torre de filiación posmoderna añadida en los años ochenta se vacía y se limpia de aditamentos, el nuevo acceso se desarrolla en una rampa de tres tramos que *separa* al usuario del mundo exterior y permite simultáneamente la total accesibilidad para discapacitados. Los

aseos se resitúan en el espacio de la nave original y se soluciona un *bypass* circulatorio con el área de cocinas mediante un pasadizo acristalado. No obstante, las acciones descritas solo se desarrollan en el ámbito de un correcto oficio edificatorio.

El proyecto desea situarse, además, como mecanismo de intensificación de algunas situaciones que podemos reconocer en el entorno: habitar el jardín inmediato con la materialización de una plataforma de hormigón que se inserta entre las palmeras y tabaibas cercanas, ofrecer un variado repertorio espacial al visitante asiduo para hacer su estancia diaria más intensa, abrir el espacio al exterior mediante un diafragma de vidrio que refleja la vegetación, y abrir hacia el cielo perforando las pirámides para generar lucernarios que apuntan distintas escenas de luz a lo largo del día. Los nuevos huecos serán bajos para mirar mientras estamos sentados y la iluminación artificial adopta el aspecto de artefactos mutantes que habitan los espacios vacíos sobre nuestras cabezas.

La experiencia espacial es horizontal la mayor parte del tiempo, excepto en el ámbito del patio central, donde la nueva cubierta se pliega hacia arriba para romper la isotropía de la planta, acabado en pvc tensado de terminación reflectante, el volumen central opera como *mcguffin* espacial, atrapando en su superficie interior la más mínima variación en la intensidad y color de la luz diurna.

El otro espacio vertical es el vaciado de la torre donde una luminaria metálica de carácter escultórico pone en valor el vacío recuperado. Desde la cercana Escuela de Arquitectura, el edificio se mimetiza con el cielo tras él. El acabado metálico lacado en blanco hielo reverbera con los matices lumínicos del aire y, a veces, solo es posible divisar el hueco sobre el volumen como la flotante sonrisa del gato de Cheshire.

En el proyecto de concurso para la catedral de Santa Hedwig, en Berlín, también se añade un cuerpo superior nuevo. La posición de la catedral es inclinada respecto de la plaza de la Ópera y se asoma en ángulo como pidiendo permiso al espacio libre.

En su trasera con la Französische Straße se ubica un programa enterrado de centro social, espacios expositivos y dependencias anexas a la catedral católica de Berlín.

El proyecto actúa reconociendo el enorme arco temporal que ha recorrido la catedral, cuya cubierta desapareció durante los bombardeos aliados de la II Guerra Mundial. La intervención supone una nueva cúpula de hormigón traslúcido que permitirá su aparición como linterna durante el culto en la noche y que dejará pasar al interior la tenue luz berlinesa. Al tiempo, el nuevo programa de servicios se “oculta” para permitir la relación con la trasera calle de Los Franceses. Los huecos practicados en la cúpula resitúan geoméricamente a esta en el eje ideal ortogonal a la calle.

En las cuatro intervenciones descritas las estrategias son semejantes. La proposición de nuevos horizontes de relación física va paralela a la acción de resituar en su nuevo tiempo a las piezas arquitectónicas objeto de intervención. En el caso del edificio Brigantium, la condición topográfica del cuerpo de tres plantas emergente explica una suerte de proceso de crecimiento compatible con la lectura de la fachada original. En el caso de la casa en el Muro Marro, el nuevo volumen aparece como si originalmente hubiera estado escondido tras la fachada, pero incluso la propia fachada se contamina de ese carácter emergente apelando a su origen en las profundidades geológicas del Paseo de Las Canteras.

En el comedor universitario se propone un nuevo plano de referencia, un horizonte que coloniza incluso el jardín de cactus enfrente del edificio. El nuevo cuerpo se propone como instrumento de medida de las variaciones lumínicas haciendo visible en su geometría afilada la particular cualidad de la luz nítida en Tafira. Un reloj de sol que no pretende dar la hora, sino hacerla visible.

Por último, en el proyecto de Berlín se experimenta con una especie de “ensayo con todo”, donde las estrategias de aparición, reposición y redefinición

de un nuevo horizonte se articulan para resituar la catedral en su contexto no solo físico sino también temporal.

Por descontado, estos trabajos se producen desde la certeza de que somos los arquitectos quienes hacemos la historia de la arquitectura. En todo proceso en el que la ciudad se vea afectada por el tiempo, se reconocen procesos de transformación que van desde la conservación, la eliminación, el borrado, la sustitución, la intensificación o la construcción de ele-

mentos de medida que hacen visibles determinados episodios urbanos merecedores de significar la ciudad y su tiempo.

Nuestro tiempo no debe sentir complejo frente a los tiempos anteriores, y también tiene derecho a dejar huella. La arquitectura contemporánea es, pues, aquella que realmente es capaz de hacer dialogar y poner en relación al complejo marco temporal de los tiempos de la ciudad. Pero esto, como decía Rudyard Kipling, es otra historia.

SILENCIOS

MIGUEL DANIEL HERNÁNDEZ PADRÓN

La palabra ‘silencios’ está escogida para titular esta ponencia por varios motivos. El principal es para indicar las ausencias en arquitectura, pero también para describir la presencia de los diferentes equilibrios que confluyen en los edificios.

En agosto de 1952, John Cage, músico experimental, creó una pieza llamada 4’ 33” en que los músicos no tocaban una sola nota. Para muchos fue una mala broma, para otros, una obra de arte del siglo XX. Realmente no quiso crear ninguna pieza musical, lo que creó fue una experiencia acústica basada en las ausencias.

La ausencia de masa en un edificio permite el paso de la luz, el encuentro equilibrado entre materiales de diferentes naturalezas y la apertura de huecos, entre otras acciones. La ausencia de masa también es arquitectura, tal y como ocurre en una obra musical, los silencios tienen su notación y su duración, forman parte de la pieza y son tan importantes como la presencia de las notas y su valor.

El silencio como equilibrio, como serenidad, como postura, como ausencia del “sobre diseño”, entendido este último como diseño de los espacios y los elementos que los conforman más allá de lo necesario y de lo útil. Tal y como ocurre en la música, en ocasiones la belleza reside en la simplificación y la sencillez de

la obra, es necesario entender la complejidad de todas las variables que rodea el diseño de una obra de arquitectura para poder llegar a simplificarla hasta el punto de hacerla bella.

“Sencillez y formas desnudas, esenciales, anulando toda ornamentación. La repetición sin diferencias, la monocromía, los espacios vacíos como punto de referencia, el silencio como uso del espacio arquitectónico (...)”. Esta definición que hace Mies van der Rohe sobre su propia arquitectura es la que me ha guiado durante toda mi carrera profesional hasta poder materializarla en las obras de arquitectura que presentamos en esta ponencia.

Presento en esta ocasión tres obras de rehabilitación: dos edificios y un espacio urbano, en las que se ha aplicado el *silencio* de tres maneras diferentes.

EDIFICIO WAREHOUSE¹

El edificio fue proyectado por Fernando Navarro en el año 1910. Originalmente ocupaba la esquina entre la calle Eduardo y la calle Buenos Aires de la

¹ Localización: Buenos Aires, 6. Las Palmas de Gran Canaria. Promotor: Warehouse Estudio 95 s.l. Fecha de finalización: 2006. Usos: local comercial en la planta baja, primera y entreplanta, y dos viviendas dúplex en las siguientes plantas.



Edificio Warehouse, Las Palmas de Gran Canaria

ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Desafortunadamente, fue parcialmente demolido quedando dividido en dos partes: una de ellas con su fachada a la calle Eduardo y otra a la calle Buenos Aires. La

esquina fue ocupada por un edificio de más reciente construcción. El uso original de este edificio era residencial. La parte del edificio que da a la calle Eduardo está en estado muy precario y en ruina funcional por

un deficiente mantenimiento de sus propietarios. Se le encarga a nuestro estudio la rehabilitación de la parte que da a la calle Buenos Aires.

En el edificio Warehouse el silencio se manifiesta por ausencia de masa, encuentros de tabiquerías sin contacto, estructura bien visible, honestidad constructiva. Este edificio (en el momento de su rehabilitación) gozaba de Protección Ambiental en el Plan de Ordenación Urbana de Las Palmas de Gran Canaria. Su primera crujía y la fachada estaban protegidas, no así el resto del edificio. En cualquier caso, la estructura estaba en estado ruinoso y la recuperación era totalmente inviable, por lo que se adoptó la decisión de demoler lo poco que quedaba en precario.

La cimentación se resuelve a base de micro pilote y encepados de los que arranca la estructura de pilares metálicos del edificio. Toda la estructura metálica se entremezcla con los forjados a base de losas de hormigón, en los que se ha evitado poner “separadores”, colgando el entramado de barras de acero antes de hormigonar las losas, desapareciendo los elementos accesorios en la ejecución de la obra, simplificando tanto su ejecución como su apariencia.

El silencio se convierte en “micro-silencios”. Los encuentros de las losas de hormigón realizadas *in situ* con las vigas metálicas de la estructura se resuelven con pequeños verdugillos a modo de juntas. Los pretilos tanto de tabiquería como de vidrio no llegan a tocar los paramentos verticales. La estructura totalmente vista se pinta en blanco como el resto del interior del edificio, *monocromatismo*.

Es un edificio en el que los “micro-silencios” se convierten en protagonistas de la partitura y de la obra final.

La fachada del edificio se restaura completamente, y en planta baja se vuelven a ejecutar y a diseñar de forma serena los huecos con el ritmo original. Se recupera el esplendor de la piedra de Arucas labrada y los elementos decorativos de las cornisas.

Los acabados de este edificio vuelven a tener atributos de “compostura y durabilidad, presencia e

integridad”, tal y como explica Peter Zumthor que deben tener los edificios, por lo que estos materiales permiten que el edificio envejezca con dignidad.

EDIFICIO DE OFICINAS²

Este edificio es proyectado por Rafael Massanet y Faus en el año 1924 con el estilo modernista imperante en la época, muy ecléctico. Abundan los elementos decorativos de su estilo en Canarias. El uso original de este edificio era residencial. Por parte de la Fundación Universitaria se nos encarga el cambio de uso y la rehabilitación del mismo.

Inicialmente, investigamos la historia del edificio, la tipología de este tipo de viviendas, los materiales empleados, clasificando cuáles eran realmente susceptibles de recuperarse para su reutilización y cuáles debíamos descartar. Pavimentos que se encontraban en las zonas más nobles de la vivienda fueron recuperados y el resto descartado por su baja calidad o porque su recuperación no era viable. Las carpinterías estaban en mal estado, los xilófagos habían realizado una buena labor durante años y poco se pudo recuperar.

Las necesidades programáticas de la propiedad pasaban por realizar una reforma integral y refuerzo estructural de la edificación, así como la adecuación de los espacios para su uso de oficinas. La fachada del edificio, también de un estilo modernista, estaba pintada de un color que no consideramos adecuado y todas sus molduras estaban remarcadas en color blanco. Había maceteros con piezas fragmentadas en varias de las ventanas de la planta alta y balcones con balaustres en mal estado, toda la carpintería exterior estaba muy deteriorada. En este caso también el edificio gozaba de protección ambiental por el Plan General de Ordenación de Las Palmas de Gran Canaria.

² Localización: Juan de Quesada, 29. Las Palmas de Gran Canaria. Promotor: Fundación Universitaria de Las Palmas de Gran Canaria. Fecha de finalización: 2010. Usos: administrativo.



Fundación Universitaria de Las Palmas (FULP)

El silencio aplicado al proyecto de rehabilitación en esta ocasión consistía en atenuar, disminuir y equilibrar el “ruido” que el edificio “emitía” debido a la abundancia y estridencia de los materiales empleados originalmente. Cada estancia del edificio mostraba un catálogo de colores, texturas y materiales inconexos. El programa de necesidades del nuevo propietario pasaba por liberar la planta baja de la compartimentación en habitaciones más pequeñas. Esta planta diáfana debía ser equilibrada, monocromática, honesta, sin estridencias, un espacio de trabajo luminoso, de nueva ausencia de masa para potenciar la entrada de luz natural.

Se restauraron algunas de las carpinterías interiores de las estancias más importantes del edificio, los

pavimentos se recuperaron, y se reubicaron las piezas que estaban en mejor estado en las estancias más importantes de la planta alta, despachos de gerencia y dirección. Se respetó la compartimentación de la planta alta que divide estancias de mayor superficie, así como los acabados de algunas paredes. Se rediseñaron las puertas y ventanas interiores, en el patio central de la vivienda se ubicaron en su posición original. Este patio se techó para poder aumentar la superficie útil del edificio a modo de lucernario, de tal manera que la luz natural invade el interior del edificio haciéndolo más eficiente.

El silencio fue conseguido “serenando” el cromatismo del que gozaba el edificio. Este silencio también se refleja en la fachada, muy historiada. Se le aplicó un solo color, puesto que las molduras resaltan por sí solas cuando la luz incide en ellas, sin necesidad de jugar con el fondo-figura usando distintos colores.

MIRADOR DE LAS DUNAS DE MASPALOMAS³

Tacet –del latín “calla”, “queda en silencio”– es un término que en notación musical se utiliza para indicar que el intérprete de un instrumento o voz no debe sonar, no tiene intervención durante un tiempo considerable.

Cuando nos encargan intervenir en un espacio límite al campo dunar de Maspalomas, lo primero que se siente es vértigo, luego esa sensación va remitiendo y la calma deja paso a la responsabilidad, de tal manera que se manifiesta inmediatamente y de forma natural la palabra *tacet*.

El mirador de las dunas de Maspalomas estaba diseñado como una plataforma residual en la densa trama urbana que invade las dunas. Un balcón al que asomarse un instante, tomar una fotografía y llevarse a casa como *souvenir*; para luego abandonar el lugar. Un espacio totalmente aislado de la trama ur-

³ Localización: Avenida de Tirajana, San Bartolomé de Tirajana. Promotor: consorcio urbanístico para la rehabilitación de las zonas turísticas de San Agustín, Playa del Inglés y Maspalomas. Fecha de finalización: 2014. Usos: público, espacio libre.



Mirador de las dunas de Maspalomas (Gran Canaria)

bana, hasta tal punto que para acceder a él es necesario atravesar un hotel.

Su antiguo diseño no era acertado, una amplia plataforma elevada y asfaltada sobre las dunas, con un pretil balaustrado y blanco como protección de la diferencia de nivel que artificialmente se generaba entre el espectador y las dunas, y un centro de interpretación del campo dunar que quedaba tímidamente señalado y oculto a la vista del visitante.

El Consorcio de Maspalomas nos encargó el diseño de este espacio y su rehabilitación, entendiendo por rehabilitación, devolver el uso que debía tener este espacio y que nunca tuvo. Por ello, la mejor manera que encontramos de acercarnos a este reto, era “callar” y escuchar lo que siempre está presente, la naturaleza, la ciudad, el espacio y el alma.

Realizamos muchísimas visitas antes de usar el lápiz, y experimentamos sensaciones. Tal como es-

cribe Tadao Ando, “(...) no creo que la arquitectura tenga que hablar demasiado, debe permanecer silenciosa y dejar que la naturaleza guiada por la luz y el viento hable”, nosotros nos dispusimos a escuchar.

A través de esta experiencia, comenzamos a entender que el lugar necesitaba *silencio*, que debíamos acercarnos a las dunas con humildad, no es necesario elevar el punto de vista de toda la plataforma para entender la majestuosidad del paisaje, comenzamos a fracturar el suelo y a escalonarlo, dirigirlo hacia las vistas con puntos más o menos elevados, hacia el sol, hacia el viento, hacia las dunas, protegiéndonos o exponiéndonos, dejamos que la naturaleza guiara el lápiz y que también nos diera las claves para la elección de los materiales.

En un ambiente tan agresivo, la elección del pavimento era una decisión clave en la intervención, necesaria para garantizar su durabilidad. Arena, viento,



Mirador de las dunas de Maspalomas
(Gran Canaria)

desplazamiento y movimiento, estos elementos fueron claves para que el adoquín sobre lecho de arena se presentase como la solución más idónea. Su diseño a base de simetrías, permitía que las bisectrices

de los ángulos que forman las plataformas fueran los ejes de replanteo del pavimento, una manera sencilla de solucionar un diseño en apariencia orgánico.

Realizamos una limpieza de todo elemento accesorio, y jugando con las alturas de las plataformas (y la normativa) evitamos los pretilos que de una manera u otra hubiesen limitado las vistas del gran paisaje. El proyecto también solucionó todos los problemas de accesibilidad, diseñamos un espacio practicable en todos sus puntos.

El mirador como obra de arquitectura es, tal y como haría John Cage, una obra en la que no se tocan notas, una suerte de ausencias, pero con la existencia de una partitura clara y legible, en definitiva, forma ya parte de una experiencia espacial, visual, acústica y serena para el espectador.

HABITAR EL PATRIMONIO

VICENTE BOISSIER DOMÍNGUEZ

Estamos viviendo un momento de la historia de nuestras ciudades y su arquitectura que, si bien no es nuevo, aparece ahora con un nuevo impulso que somete a las ciudades y nuestro patrimonio a una presión renovadora que precisa de una reflexión profunda. Las ciudades, los edificios y los entornos habitados han estado siempre en continua evolución, sometidos a operaciones de adaptaciones funcionales, rehabilitaciones, reconstrucciones, etc.

La nueva sociedad, la sociedad de la información, impulsa un cambio que afecta a todos los aspectos de nuestra sociedad y, por tanto, también a los lugares donde vivimos, las ciudades y la propia arquitectura.

Desde la mitad del siglo XX hasta ahora, la urbanización ha crecido permanentemente creando nuevos espacios urbanos en los que, a su vez, hemos construido todo tipo de edificios, las ciudades han crecido en superficie y en población de forma permanente. Ahora las ciudades no crecen o crecen poco, la población se mantiene más o menos estable, pierde sentido seguir expandiendo el espacio urbano, ya no lo necesitamos. Probablemente, los problemas que surgen de la crisis de los refugiados también introducirán cambios en nuestras ciudades y arquitectura.

Los centros urbanos, las zonas históricas, vuelven a estar en el punto de mira de todos.



Carnaval, calle Triana, ciudad de Las Palmas de Gran Canaria

Por otra parte, la sociedad evoluciona muy rápido. Los avances tecnológicos, las TICS han cambiado la sociedad y los cambios se suceden de forma vertiginosa; los sistemas de comunicación, el acceso a la información y la capacidad de relacionarnos e incluso de llegar a mucha gente de forma individual, sin desplazarnos, están cambiando nuestra forma de vida de manera permanente, nos vemos rodeados de obsolescencia, un ordenador, un teléfono, un coche, la ropa que compramos el verano pasado. De un año para otro nos quedamos obsoletos, necesitamos estar atentos permanentemente a estos cambios.

Las exigencias medioambientales, el cambio climático, dan lugar a una nueva normativa exigente con aspectos que afectan al confort en los edificios conseguido durante el último siglo a base de sistemas mecánicos que consumen energía –hasta el punto de que contaminamos tanto que los edificios son los responsables del 40 % de las emisiones de CO₂–. Tenemos que reducir la demanda de energía de los edificios manteniendo o mejorando el confort: esto es ya una exigencia normativa, no es una mera actitud solidaria.

La necesidad de renovar es nuestra primera exigencia. Mejorar las condiciones técnicas de los edificios, así como adaptar los espacios urbanos y arquitectónicos a las nuevas demandas funcionales son acciones fundamentales para garantizar el mantenimiento o mejora de la calidad de vida de las personas y preservar el medio ambiente. Esto conlleva operaciones que van desde la demolición de edificios existentes hasta la rehabilitación. De pronto, la sociedad vuelve a mirar los edificios existentes, nos vemos obligados a reflexionar sobre ellos, son el testigo presente de nuestra historia pasada, son nuestro patrimonio, tenemos que reflexionar, tenemos que posicionarnos, tenemos que tomar una actitud. El posicionamiento cultural, la memoria social, los vestigios de nuestra historia pasada están sometidos a una presión que hace peligrar su supervivencia.



Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria,
principios del siglo XX



Rehabilitación de Vivienda Unifamiliar,
Las Palmas de Gran Canaria

Evidentemente, tenemos muchos edificios que tienen reconocida su importancia y su valor, ya sea por cuestiones históricas, culturales o simplemente porque son propuestas geniales o especiales que no nos conviene olvidar. Pero a otros muchos que forman parte de lo cotidiano, lo doméstico, que en realidad configuran nuestro entorno, no les hemos asignado valor específico y por diversas razones sus propuestas han permanecido ocultas. Considero que todo edificio tiene detrás un trabajo reflexivo, un posicionamiento ante una realidad social o económica, y también un sentimiento, una expresión artística, un valor individual que le da el observador y, como diría mi amigo el escultor Manolo González, “una experiencia estética que emana de la mera observación de la pieza arquitectónica”. En definitiva, trabajamos

con parámetros objetivos y con otros que están en el área de lo subjetivo, hablamos de belleza, sensibilidad, percepción..., y memoria.

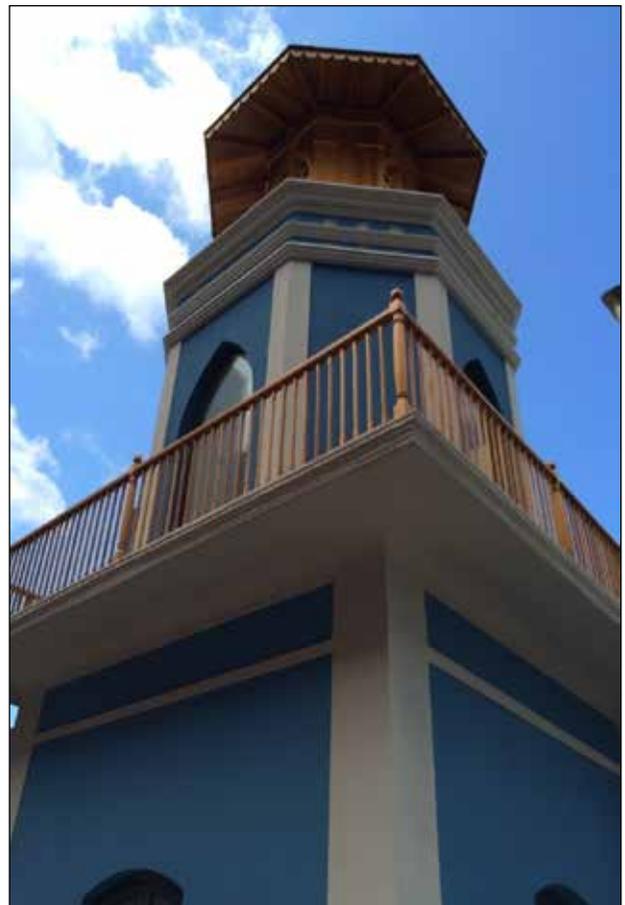
Cuando un arquitecto se enfrenta a una intervención sobre un edificio, que consideramos que merece ser conservado o, al menos, tratado con sutileza y dedicación, nos vemos obligados a invertir un tiempo en reflexionar y estudiar su experiencia en el tiempo –el tiempo es importante–. La reflexión nos permite desgarrar las decisiones de proyecto que dieron como resultado dicho edificio y las que produjeron los cambios que identificamos en él, y de esta forma extraer aquellos aspectos que los diferencian e identifican, y que

debemos mantener, conservar o transformar para que se mantengan vigentes dichos aspectos en convivencia con las operaciones de adaptación, rehabilitación y ampliación que se propongan en el nuevo proyecto.

La nueva sociedad, la llamada sociedad de la información, demanda espacios y relaciones que probablemente hagan imposible la rehabilitación solo del edificio sin considerar sus relaciones con otros; por lo que estamos en un momento en el que acometeremos grandes operaciones de renovación urbana, implantación de nuevos modelos urbanos adaptados a las nuevas actitudes individuales y colectivas relacionadas con la actividad social, productiva y económica.



Rehabilitación de Vivienda Unifamiliar,
Las Palmas de Gran Canaria



Rehabilitación de Vivienda Unifamiliar,
Las Palmas de Gran Canaria

Los arquitectos somos los que tenemos el conocimiento, la sensibilidad y la creatividad necesarios para reflexionar sobre nuestros espacios habitables futuros y tenemos la responsabilidad de analizar, diagnosticar y proponer cómo han de ser los futuros espacios sociales e individuales, en definitiva, las ciudades y su arquitectura.

En Gran Canaria tenemos la oportunidad de desarrollar nuevos modelos sin consumir suelo con el objetivo de mejorar el confort y la vida en general de los ciudadanos residentes y de los que nos visitan, tanto en las zonas residenciales como en las zonas turísticas. Los proyectos seleccionados para ejemplificar esta reflexión son tres intervenciones en el patrimonio

de la arquitectura doméstica, tres casos sometidos a distintos parámetros de valoración.

Después de esta personal reflexión, les muestro el fragmento de una reflexión de Louis Kahn, quien define de forma precisa el papel que la sociedad nos encomienda a los arquitectos y que aún mantiene toda su vigencia:

El diseño conduce a una forma de presencia..., los edificios deben estar de acuerdo con su propia naturaleza..., y los edificios tienen que tener una voluntad que se la tienen que dar los arquitectos, esta es la responsabilidad del arquitecto... Es un desafío terrible y un reto indiscutible.

SOBRE LA SEGUNDA VIDA DE LAS CASAS. VIVIR BELLAMENTE

RAMÓN LUIS CRUZ PERDOMO

Varios son los proyectos de reforma y rehabilitación de edificios y viviendas históricas realizados por el despacho de Belvedere Capital, sin embargo, para este trabajo hemos seleccionado dos que creemos que son las más representativas. Se trata de dos viviendas unifamiliares, ambas en Las Palmas de Gran Canaria, una en Ciudad Jardín, construida en 1940, y la segunda, la vivienda Mirador del Castillo de 1910.

VIVIENDA UNIFAMILIAR EN CIUDAD JARDÍN

El encargo planteado para este proyecto consistió en la reforma integral de una vivienda unifamiliar histórica y catalogada por la normativa municipal de Las Palmas de Gran Canaria.

La vivienda fue proyectada en 1940 por el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre. Está ubicada en el barrio de Ciudad Jardín, zona donde se encuentra un gran número de viviendas catalogadas del racionalismo canario. Consta de tres plantas sobre rasante: planta baja, primera, ático con acceso a la azotea, y un semisótano con salida al patio con orientación norte. Tiene una superficie construida aproximada de 410 m² y unos 250 m² de espacios libres



Vivienda unifamiliar en Ciudad Jardín,
Las Palmas de Gran Canaria

en la parcela. Esta vivienda combina una volumetría contundente propia del racionalismo, con elementos locales o regionales como pavimentos y columnas de cantería, así como puertas y ventanas con tallas de madera muy elaboradas, elementos todos ellos que hacen de este inmueble una pieza singular de arquitectura en Canarias.

El objetivo de esta reforma integral, además de reparar, restaurar y recuperar todos los elementos ori-



Vivienda unifamiliar en Ciudad Jardín,
Las Palmas de Gran Canaria



Vivienda unifamiliar en Ciudad Jardín,
Las Palmas de Gran Canaria

ginales de la vivienda, fue dotar a la misma de unas condiciones de uso, confort y habitabilidad contemporáneas. Para ello, se actuó en todos los elementos del edificio: estructura, distribución interior, instalaciones, fachadas, carpinterías, espacios exteriores y jardines, etc.

Este tipo de intervenciones sobre edificios históricos plantea un nivel de dificultad de ejecución superior respecto a otro tipo de actuaciones en todos los aspectos del proceso: proyecto, gestión ante la administración, construcción, gestión de obra, gestión de costes y planificación temporal de ejecución. El proyecto, además de atender al programa de distribución propuesto para la propiedad, debe ser sensible con el carácter histórico del inmueble y analizar exhaustivamente toda la documentación histórica que obra sobre el mismo para poder restaurar y recuperar, en la medida de lo posible, todos los elementos originales que aportan la esencia y la riqueza a esta obra. Desde Belvedere Capital consideramos que estos objetivos se han logrado con esta intervención que fusiona elementos originales cuidadosamente conservados y tratados con otros contemporáneos, generando una propuesta elegante que combina perfectamente historia y modernidad en un espacio confortable y adaptado al uso actual de las viviendas.

VIVIENDA UNIFAMILIAR MIRADOR DEL CASTILLO

Se trata del proyecto de reforma integral de una vivienda histórica de 1910, obra original del arquitecto Fernando Navarro. El inmueble está ubicado en el Paseo de San Antonio, zona donde aún se encuentran algunas edificaciones de principios del siglo XX. La ubicación es privilegiada, ya que su fachada principal, que da al Paseo de San Antonio, disfruta de unas magníficas vistas sobre el recientemente restaurado Castillo de Mata. La fachada trasera da a la calle Dolly, permitiendo la ejecución de un garaje por la parte posterior de la vivienda. La excelente localización del inmueble se refleja también en la multitud de equipamientos que existen en la zona, tanto culturales como de espacios libres, docentes y administrativos. Además, cuenta con la cercanía del área peatonal, comercial y de ocio más importante de Las Palmas: Triana.

El objetivo de esta reforma integral es convertir la vivienda original de una sola planta con 97 m² construidos en una vivienda unifamiliar de tres plantas sobre rasante con 225 m² (planta baja, primera y ático con terraza). El cuerpo original, que constituye la planta baja y que data de 1910, se modifica interiormente para



Vivienda unifamiliar Mirador del Castillo, Las Palmas de Gran Canaria

dar cabida al nuevo programa de la vivienda, pero se mantienen los elementos distintivos de un inmueble de estas características, como es la fachada y sus carpinterías, los muros medianeros gruesos de puzolana, pavimentos interiores de baldosín hidráulico con detalles geométricos y algunas unidades recuperables de armarios empotrados. A este volumen de planta baja, se añadirá la planta primera y la planta ático conformando el edificio como una combinación equilibrada de elementos históricos de principios de siglo XX con elementos contemporáneos de líneas y geometrías sencillas.

Esta intervención constituye todo un reto proyectual y constructivo, ya que exige una correcta gestión de los diferentes pasos a dar en la obra para garanti-



Vivienda unifamiliar Mirador del Castillo,
Las Palmas de Gran Canaria

zar la ejecución de la nueva estructura sin alterar o dañar los elementos originales que se han de conservar. Las reformas de edificios históricos no constituyen, en ningún caso, una excusa para no acometer una propuesta comprometida con la eficiencia energética y el ahorro. Desde Belvedere Capital hemos apostado por un diseño cuidado e instalaciones que garanticen un resultado óptimo de consumo energético y confort, así

como la obtención de una alta calificación energética, inusual hasta ahora en las Islas Canarias.

Belvedere Capital aúna en esta propuesta la mejor fusión entre elementos históricos y contemporáneos para crear esta vivienda única, con inmejorables vistas y en pleno centro de la ciudad, con todas las comodidades de una edificación actual y un fuerte compromiso con la eficiencia energética y el diseño.

RECICLANDO PAISAJES. LA MIRADA CONSCIENTE

EVA LLORCA AFONSO Y HÉCTOR GARCÍA SÁNCHEZ

Cuando hablamos de paisaje¹, generalmente expresamos una idea errónea relacionada con espacios ligados a lo natural o ambiental. El paisaje, en cambio, surge a partir de la existencia de un observador, depende de la impresión personal obtenida a través de los sentidos, de cómo este percibe los estímulos que recibe de un lugar o entorno concreto.

Sin percepción o interpretación no hay paisaje². El paisaje es el resultado de la mirada, las sensaciones y la lectura de cada individuo. La mirada constituye la más valiosa herramienta de aproximación y estudio frente al reto de intervenir en él. Permite la síntesis

y conceptualización³ de las cualidades y valores que definen un lugar, para posteriormente desarrollarlos en una respuesta arquitectónica concreta. La mirada consciente facilita un acercamiento más profundo que aquel generado por el simple hecho de vislumbrarlo o estar en él. Ayuda a destilar e interpretar cuantas claves puedan extraerse como componentes esenciales del paisaje. El proyecto debe nutrirse de la mirada consciente hacia el lugar para descubrir su potencial, antes de escribir una nueva página en él. De este modo, asumimos como propia la reflexión que hace Joan Costa en su libro *Diseñar para los ojos*:

Una cosa es el ojo. Otra distinta es la mirada... La mirada es activa: busca, escudriña, exige y contempla; absorbe información, emociones y valores. Y también los expresa: emite. La mirada es táctil: palpa.

¹ Además de los autores de este artículo, en los distintos proyectos han colaborado los arquitectos Óscar Rebollo Curbelo, Hugo Ventura Rodríguez, Francisco J. García Sánchez, Acoidán Fontes Cabrera, y Javier Hernández Sánchez, así como el ingeniero Agustín Marrero Quevedo.

² “Paisaje es lo que se ve, pero también donde se está; es lo que se imagina y lo que se describe y en último caso es lo que se percibe a través de los sentidos y de la inteligencia, bien en presencia, o bien, en representación”, en “La condición de paisaje como mito”, extraído de la Tesis Doctoral de MANZANO-MONÍS y LÓPEZ-CHICHERI, Manuel: *Sobre la arquitectura en la definición del paisaje*, Universidad Politécnica de Madrid ETS Arquitectura. Departamento de Composición Arquitectónica, 2013, p. 18.

³ El paisaje puede ser conceptualizado de diferentes formas de acuerdo a la perspectiva de estudio a la que se le someta. Se le puede considerar en general como “la expresión perceptual del medio físico, lo que implica que es detectado por todos los sentidos, es decir, es función de la percepción plurisensorial” (Garmendia & Al., 2005), en OJEDA LEAL, Carolina: *Estado del arte en las conceptualizaciones del paisaje y el paisaje urbano. Una revisión bibliográfica*, Universidad de Concepción, Chile.

Efectivamente, nuestra mirada intenta palpar todo aquello que parece escondido tras lo obvio. En ese acto reflexivo se percibe más allá; nos adentramos en un universo de sensaciones que le es ajeno inicialmente a nuestros ojos. La mirada nos ayuda a extraer la esencia de un determinado paisaje. Esa esencia es la que ha de hilvanar la narración que desde nuestra arquitectura pretendemos hacer del lugar. Como Karl Schlögel, consideramos que los paisajes deben ser “como grandes textos, (...) de muchos se conocen los autores, pero aún más son anónimos”⁴.

Nuestra arquitectura, lejos de ser protagonista, se pone al servicio del territorio. El propósito de cada intervención es expresar y potenciar el magnetismo que hemos aprehendido de él, ensalzando sus virtudes y minorando sus aspectos negativos. En el acto de descubrir, proponer y construir pretendemos cambiar la mirada y la percepción del observador ante ese paisaje, que con anterioridad parecía obvio y evidente. Las ideas, el proyecto y la obra de arquitectura surgen del descubrimiento y la interpretación⁵ de cada cualidad diferenciadora del lugar. Consideramos que detectar las claves del entorno constituye uno de los

actos más importantes del proyecto. También que la arquitectura ha de servir de instrumento para poner en valor el paisaje, confiriéndole un nuevo significado y escribiendo otra página en su historia.

Nuestro reto consiste en generar nuevos ciclos en el continuo existir de un lugar determinado combinando el espacio-tiempo pasado con un nuevo espacio-tiempo presente; materializándolo mediante una arquitectura que se configura a partir de la interpretación del paisaje, ensalzando los aspectos más atractivos de su genética natural y antropizada. La estrategia consiste en introducir elementos y materiales que construyan una nueva ‘naturaleza artificial’, provocando una relación distinta entre el espectador y el lugar, despertando en él sensaciones inéditas. Se pretende hacer surgir lo no evidente a la mirada que era oculta a los ojos. Leer las claves hibernadas en el olvido para convertirlas en *leitmotiv* de cada propuesta.

Somos Arístipo, náufragos a la orilla de una playa desconocida, desierta, en la que descubrimos figuras geométricas extrañas impresas en la arena para inmediatamente, con la excitación que nos provocan,

⁴ “Los paisajes son como grandes textos. Fácilmente legibles algunos, otros requieren especialistas. Están escritos en muchos idiomas. De muchos se conocen los autores, pero aún más son anónimos. (...) De muchos textos se ha perdido el original y solo existen como cita indirectamente. (...) Quien quiera ser ‘sacerdote del *genius loci*’, como lo expresara Benjamin, tiene al menos que exponerse al ‘magnetismo del lugar’, y correr los riesgos que se corren cuando no hay plan ni programa definido. El camino del flâneurs antes rodeo que camino, y consigue su orientación más segura de lo indefinido”, en el capítulo “Trabajo visual, confiarse a los ojos” de SCHLÖGEL, Karl: *En el espacio leemos el tiempo. Sobre historia de la civilización y geopolítica*, Madrid, Siruela, 2003.

⁵ “En realidad, todo problema de intervención es siempre un problema de interpretación de una obra de arquitectura ya existente, porque las posibles formas de intervención que se plantean siempre son formas de interpretar el nuevo discurso que el edificio puede producir. Una intervención es tanto como intentar que el edificio vuelva a decir algo y lo diga en una determinada dirección. La intervención significa por lo tanto interpretación, (...) será preciso averiguar (...) cuál es la matriz fundamental sobre la que se levanta el edificio, para prescindir de aquellas cosas que serían sobrevenidas o secundarias, quedándonos pues con la ley interna más potente, que sería la que tendría que dominar”, en SOLÀ-MORALES, Ignasi de: “Teorías de la intervención arquitectónica”, en *Quaderns del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*, n.º 155 (1982), pp. 30-37.



Proyecto “Musealización del Yacimiento del Roque Teneguía”,
Fuencaliente, La Palma.
Año 2002

interpretarlas y transmitir las⁶. En el descubrir de esas pisadas, en el éxtasis producido por la sensación de ver más allá de lo evidente, surge la idea; aparece el gesto tímido y serpenteante de una pletina de acero que refuerza su presencia por la sombra que proyecta y que sutilmente delinea la huella del tránsito que desde hace años conduce al mirador. Un gesto leve sobre el suelo lleno de pisadas es suficiente para provocar la mirada consciente ante un espacio natural excepcional. Su traza, a modo de escritura casi ilegible, dialoga con el caminar del visitante construyendo en su silencio la tercera dimensión de un haiku para el paisaje del Teneguía.

Este camino
nadie ya lo recorre,
salvo el crepúsculo⁷.

Creamos distorsiones intencionadas entre percepción, sensación, lugar y materia. Un nuevo ciclo de relaciones entre el ser humano y su entorno. El paisaje y la arquitectura se muestran como conjunto abierto a infinitas posibilidades. Sumamos, no restamos.

En el juego del tiempo transcurrido y del tiempo presente, la arquitectura es el haiku, el nuevo ciclo como expresión mínima de ese tiempo que se extiende abierto indefinidamente a las nuevas posibilidades del paisaje. Como poema que interpreta el acontecer del día, el paisaje y su esencia; espacio-tiempo con-

creto que permite nuevos diálogos, nuevas interacciones ligadas a la creación respetuosa de otros lenguajes de relación entre paisaje y arquitectura.

De nuevo la mirada. No se trata de intervenir desde la mimesis con el lugar. Interpretamos a partir de la mirada inquieta, buscamos las claves del lugar para construir de forma equilibrada, sin aspavientos, sin arrogancia. La arquitectura que proponemos es arquitectura del silencio. Una arquitectura que también construye con lo intangible —la luz del sol, las sombras que proyecta, su movimiento— y que dialoga con el paisaje sin imponerse, enfatizando su idiosincrasia. Lee sus leyes y las utiliza para provocar una mirada distinta e intencionada del territorio a partir de nuevas relaciones.

Otra vez en la orilla, descubrimos surcos en la historia del lugar. El suelo erosionado define un paisaje peculiar. Paisaje en un territorio que un día fue roturado con la geometría impuesta del cultivo. Tierra ardiente por el sol del estío, húmeda solo por el paso del agua entre acequias y cantoneras. Descubrimos la huella del hombre como lo hiciera Aristipo. La herencia fuerza el diseño geométrico de la nueva arquitectura. La arquitectura es el suelo. Las trazas de los campos de la zafra nos impregnan con su peculiar estética y geometría. Un pavimento reconstruye en sus infinitas composiciones los paisajes cultivados de antaño. Las hendiduras e intersticios entre las piezas del suelo recuerdan los antiguos trazados del agua. La presencia del estanque, las cantoneras y acequias potencian este viaje de sensitivo a los paisajes agrestes de las tomates. Se coagula en un instante de sensaciones la historia del lugar, del cultivo, del agua y sus gentes.

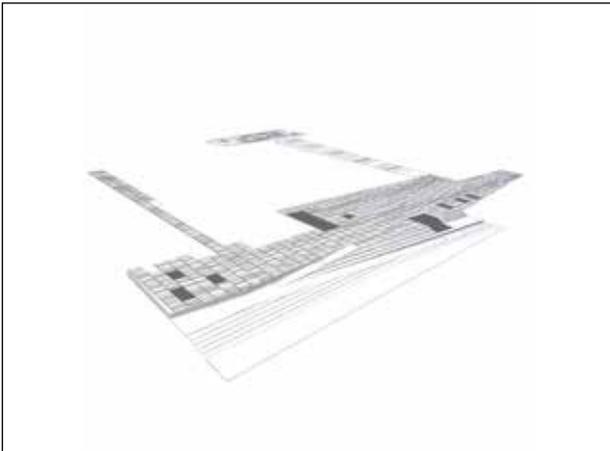
El hombre
que está labrando la tierra
parece inmóvil⁸.

El nuevo paisaje del suelo alude estático al hombre trabajando la tierra; es la imagen congelada en el

⁶ “Aristipo de Cirene —un discípulo de Sócrates— fue arrojado en compañía de otros naufragos por una tempestad a una playa de la isla de Rodas. Una vez allí, advirtió, dibujadas en la arena, algunas figuras geométricas. Alzando la voz, dijo a sus compañeros: “Ánimo, amigos míos, nada temáis, pues aquí descubro pisadas de hombres”, en el proemio del libro sexto de los *Diez Libros de Arquitectura* de Marco Vitruvio Polión, citado en “Hombre, número y paisaje” de MANZANO-MONÍS: *Sobre la Arquitectura...*, op. cit., p. 29.

⁷ Haiku escrito por Matsuo Basho (1644-1694), trad. de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, en <https://www.tallerdeescritores.com>. El haiku es un género poético de origen japonés. Los haiku se escriben, según la tradición, en tres versos sin rima, de 5, 7 y 5 sílabas, respectivamente. Suelen hacer referencia a escenas de la naturaleza o de la vida cotidiana. El contenido del haiku se apoya en el asombro y el éxtasis que la contemplación de la naturaleza provoca en el poeta.

⁸ Haiku escrito por Mukai Kyorai (1651-1715), en <https://www.poeticas.com>.



Proyecto “Recuperación de los espacios exteriores del Museo de la Zafra”, Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria, 2007

tiempo del recuerdo a los campos de la zafra. Sobre el nuevo suelo construido, entre cantoneras y acequias, continúa ardiente el tórrido sol del verano.

Agua, suelo, aire, luz, preexistencias, todos son elementos del paisaje a explorar y utilizar en cada intervención. El reto es entenderlos como descriptores de la esencia del paisaje. Los interpretamos y utilizamos a partir de sus leyes. Existe un estado de relación entre ellos que en cada paisaje se define de forma diferente. La búsqueda de esas relaciones entre elementos ayuda a definir el posicionamiento de nuestra arquitectura frente a un paisaje concreto.

En un último estado, nuestra propuesta interviene en el paisaje desde los conceptos del arte del Kintsugi⁹. La arquitectura de la resiliencia de un lugar. Arquitectura para intervenir en las huellas gene-

⁹ “Cuando algo valioso se quiebra, una gran estrategia a seguir es no ocultar su fragilidad ni su imperfección”, en <https://mundoconsciente.es/kintsugi-el-arte-de-hacer-bello-y-fuerte-lo-fragil>. Kintsukuroi es el término japonés que designa al arte de reparar con laca de oro o plata, entendiendo que el objeto es más bello por haber estado roto. En lugar de considerarse que se pierde el valor, al reparar la cerámica se crea una sensación de una nueva vitalidad.



Proyecto “Recuperación de los espacios exteriores del Museo de la Zafra”, Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria, 2007



Proyecto “Reutilización de nave agrícola para la sede del Consorcio del Guiniguada”,
Barranco Guiniguada, Gran Canaria, 2002



Proyecto “Musealización del Ingenio azucarero de Agaete”, Agaete, Gran Canaria

radas por el paso del tiempo y su historia. Huellas que producen abandono de un paisaje. Olvido.

Recuperamos, reutilizamos y reciclamos la esencia de cada paisaje. En un acto metafísico semejante al quehacer de un maestro del Kintsugi, tejemos hilos invisibles entre arquitectura y paisaje que nos permiten establecer nuevas relaciones y disfrutar de nuevas percepciones, así como de sensaciones ocultas en las heridas del tiempo. La arquitectura se presenta como conexión entre partes atemporales del paisaje olvidado.

Intervenimos permitiendo el inicio de un nuevo ciclo para dar utilidad al vacío que dejó un paisaje ya desaparecido. El vacío es la herida. En nuestra mirada

la herida es bella, es la oportunidad para rescatar las potencialidades que tiene un lugar, un paisaje. En ese vacío es donde se encuentra la esencia de su belleza, la belleza que desea realzar nuestra arquitectura.

Desde el cielo veo
tierra rota, un mundo Kintsugi,
hilos de plata brillando¹⁰.

¹⁰Haiku escrito por Emma-Jane, AKA The Kintsugi Girl, (5 julio 2016), en <https://thekintsugigirl.wordpress.com>. [From the sky i see / broken land, a kintsugi world / silver strands shining].

Haiku, kintsugi. Hilos de plata o de oro, hilos rojos. Una leyenda oriental habla de la existencia de un hilo rojo invisible que conecta a aquellos que están destinados a encontrarse, sin importar tiempo, lugar o circunstancias¹¹. Sentimos que ese hilo rojo aparece en nuestras manos cada vez que un paisaje nos regala la experiencia de intervenir en él. La experiencia de conectar con ese hilo rojo invisible permanece siempre en nuestra forma de mirar.

¹¹ HOOD, Ann: *El hilo rojo*, Barcelona, Planeta. 2014.

REHABILITACIONES

LUIS ALEMANY ORELLA

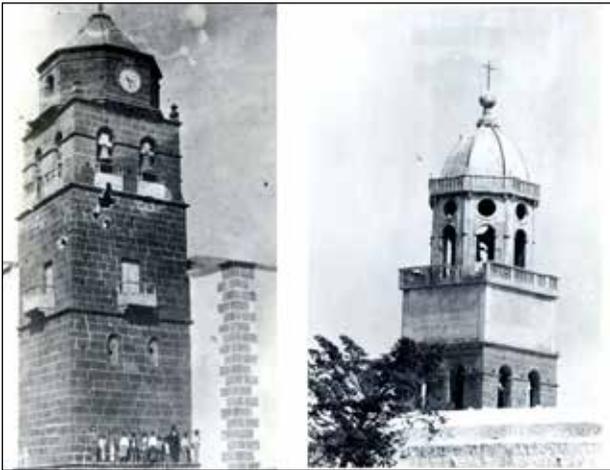
Cuando estudié Arquitectura en Madrid, nos ofrecían tres especialidades que desaparecieron después del programa académico. Una de ellas se llamaba Arqueología Española y Restauración de Monumentos. Era una opción casi elitista dirigida a unos pocos, a aquellos que pensábamos que nuestro futuro iba a estar ligado a la restauración. En mi promoción, diez alumnos elegimos esa vía. Y cuando he querido averiguar qué ha sido de la vida de mis compañeros, he descubierto que todos hemos sido bastante fieles a esa intuición. Yo mismo, aunque he hecho arquitecturas muy diversas, sé que, si no hubiese tomado esa opción, mi vida habría sido muy diferente. No habría trabajado en las distintas comisiones de Bellas Artes en las que he participado, ni en El Museo Canario ni ahora en la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Además de las materias de la carrera, recibimos un curso de más de un mes en la Universidad Menéndez Pelayo de Santander. No solo teníamos clases teóricas, también había prácticas. El final de esa formación era una estancia en Roma, en el Restauo de la Unesco. Lamentablemente, aunque durante dos años me citaban al pasar lista –me llamaba Bruno Zevi cada día, “Alemany”–, nunca pude llegar a Roma ni asistir a clase porque esa cosa llamada burocracia y autoritarismo me dejó sin beca. Por entonces, ya esta-

ba en Canarias. Y cuando alguien supo que no podría ir a Italia, pensó en mí para representar a la Comisaría de Bellas Artes en las siete islas. Acepté..., y aquí estamos.

Había mucho trabajo. Con mi amigo de siempre, Faustino García Márquez, trabajé en los primeros planes de Vegueta y Triana, y con él descubrí que había que pensar en la restauración no solo en función de las técnicas, también en función del desarrollo de la ciudad. El gran problema de la restauración es que muchas veces uno se encuentra con algo que una vez tuvo un fin, pero que ya ha caducado. Y, por eso, hay que inventarle otro fin. En esto hay una parte de sociología que quizá sea la verdaderamente esencial. No importa el cómo sino el qué hacemos, esa es la verdadera decisión. Siempre hay que saber por qué estamos trabajando, qué estamos haciendo.

Empezaré por un proyecto muy pequeño, pero para mí fue importante, la iglesia de Teguiise. Contaré una curiosa historia de esta iglesia. En 1920, aproximadamente, la iglesia se quemó y perdió su torre. Alguien, no se sabe quién, hizo un apaño con cemento y hierros y la terminó así, en el color de los forjados. Pasó el tiempo y se cayó. El día que nos llamaron y que llegué a Teguiise, me encontré con una manifestación de los vecinos. Decían, básicamente, que no se modificara,



Torre de la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, Teguise (Lanzarote)

se oponían, ellos querían su torre tal y como la habían conocido. Pero dio la casualidad de que ese día estaba en Lanzarote Carlos Fernández Casado, uno de los ingenieros más importantes de España. Era un hombre muy mayor, pero conseguimos que nos acompañara a Teguise y subiera a la torre. “Don Carlos, ¿qué hacemos con esto?”, le preguntamos. Fue una colaboración muy ilustre, nos aconsejó cómo reconstruir la torre. La pintamos de blanco, le creamos un cuerpo que la sustentara, hicimos una obra con muy poco dinero y conseguimos que los vecinos se quedaran contentos. Ha durado 46 años hasta ahora, que sé que vuelve a dar problemas. Lógicamente, da problemas si no ha habido el mantenimiento apropiado. También es importante decir que allí conocí a César Manrique, con el que colaboré para restaurar el conjunto del pueblo de Teguise, que se convirtió en una especie de atalaya en medio de todo el turismo que llegaba. Fue un trabajo muy grato para todos.

El Colegio de Abogados de Las Palmas es otro proyecto importante que tiene un sentido muy divertido para mí: de dos cosas diferentes conseguimos que dieran lugar a algo único. Partíamos de una casa, una de las más gloriosas de Vegueta, presente en los planos del siglo XVI, al lado de la iglesia matriz de

San Agustín. Además de antigua, era una casa soberbia. El Colegio de Abogados la compró y me encargó su sede. Era 1982 y hubo un primer encargo con demandas de ideas fundamentales. Los abogados, que entonces aún eran pocos, querían un salón de actos, unos servicios administrativos y una biblioteca. Lo problemático era el salón de actos, pero, después de darle muchas vueltas, encontramos su lugar en el segundo patio de la casa, que había estado relegado como almacén. Lo cubrimos con una cubierta de cristal y resolvimos el primer problema. La restauración fue muy fiel al original, entre otras cosas, porque mi bagaje aún era pequeño y no me sentía muy seguro para tomar otras decisiones. Quizá después le hubiera dado otro tratamiento más atrevido a ese segundo patio, pero tampoco lo pienso con tristeza. Podíamos haber estropeado una casa en la que teníamos una responsabilidad enorme. No podía quedar mal. Nos concentramos en trabajar muy bien la madera y en seguir el modelo histórico.

Veinte años después, los 200 abogados se habían convertido en 3000. El Colegio comprobaba angustiado que su sede se había quedado pequeña. Nuevamente el problema era pensar qué íbamos a hacer. Entonces compraron la casa de Agustín Millares, también de abo-lengo. En estos años, habían cambiado las necesidades, las capacidades técnicas y el conocimiento del



Colegio de Abogados,
Las Palmas de Gran Canaria



Colegio de Abogados,
Las Palmas de Gran Canaria

arquitecto. Sabía cómo dar respuesta a la demanda, demanda del cliente y de la sociedad. Hice una estructura vista de hierro. La parte exterior de la casa solo la restauramos un poco y la dedicamos a Junta de Gobierno. En lo demás, usamos estructuras metálicas y cristales junto a los elementos originales para jugar y así crear una transición entre los dos edificios, de manera que ambos estuvieran presentes el uno en el otro. Y hubo un atrevimiento, una enorme cercha que daba sentido al interior del colegio nuevo y daba continuidad.

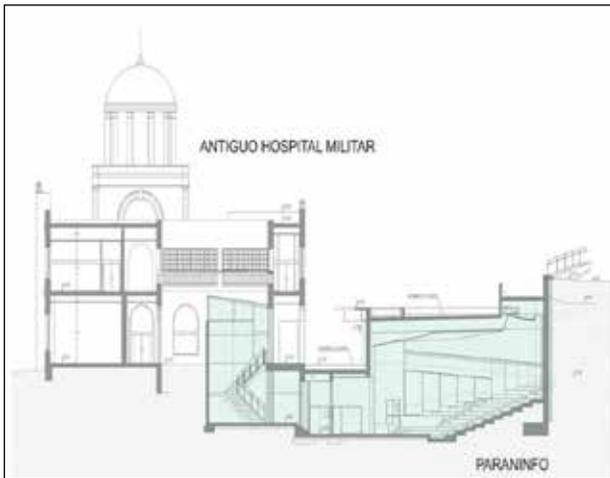


Iglesia de San Agustín,
Las Palmas de Gran Canaria

La iglesia de San Agustín empezó como una preocupación. Estábamos ante la iglesia con más tradición de las islas. Estaba terminada por dentro con unos estucos de mala calidad, pero que nadie quería tocar. El problema es que las maderas de la cubierta se caían porque estaban podridas. Hubo que suspender el culto y entrar a trabajar urgentemente. Tomé una decisión que fue cara, pero que acabó ahorrando dinero: elevar el nivel de trabajo desde el suelo a una cota que estaba a tres metros de la cubierta. Ya no había que subir a un andamio, sino que el suelo estaba en altura. Eso nos descubrió que había dos filas de palos. Unos palos estructurales y otros sin función constructiva eran una especie de alarde de regularidad increíble. Su único sentido, parecía, era sostener los casetones del interior de la iglesia, que, ya he dicho, eran horrosos; no feos, horrosos. En cambio, esos palos, como elementos decorativos, eran una gran sorpresa. Pedí consejo, en parte para cubrirme las espaldas. Sergio Pérez Parrilla me ayudó mucho; también Pedro Massieu. Pasamos horas viendo cómo se colaba la luz. Y así decidí restaurar la cubierta estructural y dejar la segunda cubierta.

Entonces, la cosa aún se complicó más. Al empezar a picar el estuco, hicimos un descubrimiento, pues encontramos que, debajo, había cantería labrada. Hubo que recuperar todo lo posible de esa cantería. Y aún apareció una capilla lateral que estaba cegada. A Juan Antonio Giraldo, otro gran amigo, le encargué unas vidrieras para crear un elemento de luz porque, desde esa altura tan grande, la luz era un problema que molestaba a los feligreses que leían sus misales. Por eso, subimos el techo del presbiterio e insertamos las vidrieras de Juan Antonio, que dieron una luz soberbia.

El Rectorado fue aún más complicado. El rector Rubio Royo, con el consejo del siempre recordado José Luis Jiménez Saavedra, el arquitecto de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, convocó un concurso por invitación, que dejaba una libertad enorme para tomar decisiones. El edificio en el que teníamos que intervenir para convertirlo en Rectorado de la ULPGC había sido sede del Cabildo, hospital e instituto de



Rectorado de la Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria

bachillerato. Tenía un enorme valor simbólico, había una demanda por recuperar el primer gran centro de la educación en Gran Canaria. De nuevo, teníamos que hacernos la misma pregunta de siempre: ¿qué se hace? Fuimos a ver el edificio: teníamos una planta longitudinal que, en realidad, estaba cortada por macizos que impedían que hubiese una sensación de continuidad. Los patios no tenían ninguna función clara, se había perdido el sentido original del edificio. ¿Por qué no recuperarlo, darle una fluidez que permitiera disfrutar de todo el espacio como un todo? El otro reto era el paraninfo que había que inventar. Desde el principio tuve la intuición de que el paraninfo no debía estar desligado del rectorado, pero tampoco debía violentarlo. Su lugar era el jardín trasero, pero no queríamos sacrificar ese espacio. La solución fue sencilla: crear una escalera que bajara y cavar. Había que cavar debajo del jardín de las monjas. Teníamos un calculista excepcional, José Luis Rasines; sin él hubiese sido imposible ese reto. Esa

opción nos permitió crear un escenario muy grande y con muy buena visibilidad, lo que ha abierto el paraninfo a muchas más actividades que las meramente académicas. También hizo posible abrir otro acceso directo desde la calle, no solo desde el edificio del Rectorado, y descargar el edificio principal. Fue una opción cara, pero el éxito o fracaso de la decisión, una vez más, se mide por el sentido que hemos creado: el edificio histórico vuelve a tener una función simbólica abierta a toda la sociedad.

Estos días previos a esta charla, he estado contando y me salen treinta y cinco restauraciones a lo largo de mi carrera: la Plaza de Santa Ana, la casa de Jorge Petit, el Colegio de Notarios, el Archivo Diocesano, entre otros. No en vano han sido muchos años de actividad, nada menos que cuarenta y seis. No tiene tanto mérito si lo piensan así, pero para mí es muy importante y estoy muy contento de poderles contar esta historia.



REMONTAS Y AHUECAMIENTOS EN LOS EDIFICIOS HISTÓRICOS

MARÍA LUISA GONZÁLEZ GARCÍA

El concepto de intervención en el patrimonio arquitectónico ha ido evolucionando desde las posturas más radicales de los primeros modernos, para los que el patrimonio histórico, exceptuando las catedrales y castillos medievales, era algo que se debía tener en cuenta únicamente si no entorpecía el progreso de las ciudades, hasta las posturas más puristas de hace unas décadas, de solo intervenir en el patrimonio para consolidar y evitar su desaparición, conservándolo como si fuera una momia.

En la actualidad, la noción de patrimonio histórico se ha ampliado, incluyendo el patrimonio rural y el industrial, como fábricas, presas y puentes, consiguiendo que algunas de las intervenciones arquitectónicas recientes tengan que ver más con el concepto de reciclaje, entendiéndolo como la reutilización de todas las capas de la historia susceptibles de ser aprovechadas, que con posturas más fundamentalistas con respecto a la protección del patrimonio.

Dejar a la vista refuerzos y prótesis e incluso resaltar el efecto del paso del tiempo en los materiales se nos presenta como opciones estéticas válidas que van más allá de la economía de medios, y que, acompañadas de nuevos usos desenfadados e imagi-

nativos, sean capaces de inyectar una nueva vida en los edificios antiguos que inicien un nuevo ciclo en la historia.

FORMAS DE INTERVENIR

‘Reciclar’ –es decir, iniciar un nuevo ciclo a partir de lo viejo– más que ‘rehabilitar’ –entendido como habilitar una construcción decadente– o ‘reconstruir’ –volver a construir lo que ya existió, restaurar–, podría ser una nueva manera de intervenir en el patrimonio arquitectónico, frente a otras que ya han quedado obsoletas. Y podríamos añadir en este caso ‘ampliar’: prolongar, dilatar, extender.

Los edificios históricos necesitan nuevos usos que le den vida a lo viejo, y esto muchas veces implica la realización de ampliaciones en los mismos. Las ampliaciones pueden producirse de diferentes maneras, unas sobre el mismo edificio, remontas o encabalgamientos, otras completando o cerrando y reutilizando los vacíos existentes, jardines o patios interiores, y las más polémicas y de mayor magnitud, las que se producen a costa de derribar edificaciones anexas, construyendo nuevos edificios que engloben o absorban los antiguos.



Obra de “Rehabilitación de Las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria”, 2009.
Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa.
Fotografía: Ronald Halbe

En unos casos se diferencia lo nuevo de lo viejo respetando lo existente, en otros se prolonga y mimetiza el estilo del edificio original¹. El tema es polémico y no existen fórmulas: ¿crear un nuevo edificio que dialogue con el viejo, o crear un nuevo edificio que englobe el existente y lo actualice?

¿Cómo conseguir que el edificio histórico y su ampliación funcionen como uno solo? ¿Mediante la abstracción de los elementos figurativos y unificación del material del edificio histórico, o envolviendo ambos con un nuevo material?

Muchas de las ampliaciones tienen en común lo que Santiago de Molina denomina “el síndrome del miembro amputado”². Edificios incompletos que necesitan ampliarse, bien porque su construcción quedó inacabada, o bien, porque la evolución de la ciudad ha modificado el contexto donde se ubica.



Concurso “Tabakalera de San Sebastián”, 2008.
Arquitectos: María Luisa González
y José Antonio Sosa

EMERGENCIAS, REMONTAS Y OBSERVATORIOS³

Algunas veces los edificios históricos no necesitan funcionalmente crecer, sino todo lo contrario, eliminar los añadidos que la historia ha ido acumulando y sobrecargando a su estructura portante, muchas veces dañada.

¹ Rafael Moneo en la ampliación del Banco de España utilizó muy acertadamente esta opción.

² MOLINA, Santiago de: *Hambre de Arquitectura*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2017. [<http://www.santiagodemolina.com/2013/05/el-miembro-fantasma.html>].

³ Tres proyectos de rehabilitación, casco histórico de Vegueta, Las Palmas de Gran Canaria: Gabinete Literario (1997), Casas Consistoriales (1998), Teatro Pérez Galdós (1997). Arquitectos: María Luisa González y José A. Sosa.

Las emergencias pueden surgir por necesidades funcionales de conexión y de crear nuevos espacios públicos en las azoteas de determinados edificios históricos como plataformas o atalayas para observar el paisaje del casco histórico⁴.

Otras veces aparece la necesidad de ocultar añadidos en cubierta, ante la imposibilidad de eliminarlos por necesidades funcionales, y se recurre a envolverlos con una misma piel, o bien, se acude a mecanismos de abstracción y de reinterpretación de ornamentaciones complejas de otros momentos de la historia⁵.

También las remontas pueden suponer una ampliación funcional del volumen a cubrir que supere el propio volumen preexistente, en este caso estamos ante un “encabalgamiento”⁶. Operación de apareamiento con lo antiguo que implica un cierto grado de desproporción con lo existente, como es el caso de la reciente ampliación de la Filarmónica de Elba en Hamburgo de H+M.

El caso de los edificios ubicados en los cascos históricos es, además, una oportunidad para reflexionar sobre su sentido en relación a la trama urbana, todos presiden un espacio público a la manera clásica jerárquica y distante, y de alguna manera impenetrable; sin embargo, las emergencias en cubierta tienen muchas veces la capacidad de crear otro espacio público y establecer una relación de posición y de observación del paisaje urbano del casco histórico, y de crear interrelaciones entre diversos puntos de la ciudad. La

ciudad y sus monumentos no solo son objetos arquitectónicos, sino que forman parte de un sistema posicional.

Las remontas de los edificios históricos pueden convertirse en verdaderos observatorios de la ciudad, con una visión más amplia y con una presencia física importante, el observatorio –a diferencia de la atalaya– es algo más que un mirador, es algo que implica un movimiento ascendente, y fijar el conocimiento de un territorio más amplio⁷.

AHUECAMIENTOS E INTRODUCCIÓN DE UN SÓLIDO CAPAZ

Las ampliaciones se pueden producir ocupando espacios anexos, en que la problemática se reduce a crear un solo edificio con partes diferenciadas, o bien, dejando un vacío o aire entre ellos, como el patio, que



Concurso “Museo de la Historia Polaca”, 2009.
Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa

articule lo nuevo y lo viejo. Otras veces se establecen distancias mayores que alejen el conflicto. La abstracción⁸ o la prolongación formal o material son dos formas de enfrentarse a este tipo de problemas.

Pero quizás lo más complicado es cuando no se dispone de espacios anexos y la ampliación requiere realizarse completando los huecos interiores del edi-

⁴ JODIDIO, Philip: *Urban Rooftops. Islands in the Sky*, Taschen, 2016. Incluye la rehabilitación de las Casas Consistoriales de Las Palmas (de la terraza al cielo). Trata de la reinención de las azoteas y la creciente tendencia, con el crecimiento de las ciudades, de expandir los paisajes urbanos hacia fuera y hacia arriba.

⁵ Ver “Concurso Rehabilitación del Gabinete Literario de Las Palmas de María Luisa González y José A. Sosa”, en <http://maguigonzaez.com/>

⁶ Ver GAUSA, Manuel, y otros: *Diccionario Metapolis de Arquitectura Avanzada*, Barcelona, Actar, 2006, p. 186; y “Concurso para la ampliación del Teatro Pérez Galdós, 1997, de María Luisa González y José A. Sosa”.

⁷ Ver “Concurso Tabakalera San Sebastián, Matadero Madrid y Ampliación del Centro de Producción artística La Regenta, de María Luisa González y José A. Sosa”, en <http://maguigonzaez.com/>

⁸ Ver “Concurso Museo de la Historia Polaca, de María Luisa González y José A. Sosa”, en <http://maguigonzaez.com/>



Rehabilitación de las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria, 2009, nuevo patio. Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa. Fotografía: Ronald Halbe



Nueva Caja de Escaleras en Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria, 2009. Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa. Fotografía: Ronald Halbe

fico existente. Normalmente, en la arquitectura histórica el objeto de esa ocupación suelen ser los patios, no solo por estar vacíos, sino porque la mayoría de las veces es la parte más dañada. También los núcleos de comunicaciones y servicios, además de su obsolescencia técnica, suelen presentar los signos de la carcoma del tiempo.

Una de las maneras de resolverlo es mediante el ahuecamiento y posterior introducción de un elemento que lo sustituya.

La extracción del elemento dañado, al igual que el vaciado del corazón de una manzana podrida, puede ir acompañada de la introducción de una nueva pieza, como si fuera un gigantesco mueble, un sólido capaz que no toca lo existente y que se introduce en el aire del patio o en el vaciado previo de los núcleos, con

una materialidad ligera, madera o acero, que no toca los muros preexistentes y que se cuelga o se hinca en los mismos.

Esta forma de actuar en un edificio histórico puede extenderse a cualquier operación interior, entendiendo el elemento mueble no tanto como algo que pueda moverse, sino algo que tiene aspecto de provisionalidad y de ligereza, y que toca casi con patitas lo existente.

RECICLAR

El término reciclar aplicado a la historia, iniciar un nuevo ciclo a partir de lo viejo, de lo antiguo, está implícito en la esencia misma de la arquitectura. La arquitectura no es un proceso cerrado, sino en continua



Casa Ruiz, 2005. Arquitecta: María Luisa González.
Fotografía: Luis Asín

transformación, como lo demuestra la brillante tesis “Unfinished”, sin acabar, de los comisarios del pabellón español en la Bienal de Arquitectura de Venecia, que obtuvo recientemente el preciado León de Oro⁹.

A diferencia de las actuaciones en el patrimonio histórico de hace unas décadas, en las que lo moderno se superponía a lo antiguo reflejando, tal y como lo establecía la ley de patrimonio, las diferencias y siempre con un criterio de reversibilidad mediante la utilización de estructuras ligeras o la introducción de elementos exentos con carácter casi de muebles, las propuestas más recientes tienen que ver más con el concepto de poner en valor lo inacabado y mostrar todas las capas del proceso constructivo –andamia-

jes, procesos y refuerzos como elementos estéticos–, como en Matadero Madrid o la rehabilitación de la escuela de arquitectura de Toledo, conceptos nuevos que tienen mucho que ver con la crisis, pero que también tienen que ver con la reversibilidad.

Unfinished trata de las respuestas de la arquitectura a la crisis española, donde la transformación de lo existente ocupa un papel protagonista, o la belleza intrínseca de lo inacabado, de lo desnudo, de lo que está sin piel, de lo que está en obras. Reciclar implica siempre un nuevo uso, iniciar un nuevo ciclo en la historia.



Ampliación de La Regenta para Centro de Producción Artística. Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa. Concurso Nacional, Primer premio

⁹ Iñaki Carnicero y Carlos Quintans, comisarios del pabellón de España en la Bienal de Arquitectura de Venecia (2016), presentaron el proyecto “Unfinished”.



Concurso “Matadero de Madrid”.
Arquitectos: María Luisa González y José Antonio Sosa

En contraposición al edificio museo de hace unas décadas, estamos asistiendo a la aparición de nuevos programas que se instalan con éxito en algunos edificios históricos, sobre todo en antiguas fábricas, no solo por la estética industrial, sino por la amplitud espacial de que disponen.

Los centros de producción artística comienzan a instalarse en nuestro país a partir de los últimos años, más acordes con los tiempos actuales, representan una alternativa al museo de arte contemporáneo estrella, costoso mediático, que proliferó en la escena española de los 90.

En estos nuevos centros, se prima la producción frente a la exposición, la inversión en los nuevos valores creativos, en darles instrumentos para su producción, en espacios para desarrollar su actividad, en el intercambio con otros centros similares, en formación, en facilitarles un tipo de material costoso que necesitan, como platós, cámaras, etc., en la edición de los productos que se producen.

Es el caso de proyectos como el Hangar ideado por Florentí Guntin en Barcelona o las naves de Matadero Madrid, Arteleku o Tabakalera de San Sebastián, que lanzaron los correspondientes concursos de ideas con el fin de garantizarse un proyecto de calidad, o el futuro proyecto para la ampliación de La Regenta en Las

Palmas, como centro de producción artística. En todos ellos, la componente productiva es la protagonista.

Todos estos centros se ubican en antiguas fábricas recicladas, casi todas ellas de alto valor patrimonial, con lo que su recuperación acrecienta su valor de continente. En todas estas intervenciones, se han aplicado las teorías de la no-intervención que iniciaron Lacaton y Vasal en el Palais de Tokio, en París. Se trata de fábricas de cultura que respetan las heridas de los edificios preexistentes, pero además son espacios contingentes, que, como lo define Wikipedia, es “lo que puede o no puede ser”, pero teniendo claro que “todo lo que es contingente es posible, pero no todo lo que es posible es contingente”.

Para finalizar el concepto de ‘reciclaje’, diremos que también puede llevar un dardo envenenado, ya que como apunta Santiago de Molina¹⁰, refiriéndose a la historia de los “Kintsugi”, la técnica que desde el siglo XV utilizaban los japoneses para reparar las roturas del cuenco preferido cosiéndolos con hilos de oro, el objeto roto adquiere una belleza añadida, pero también puede conducir al fracaso del objeto al convertirlo en algo más valioso que el original, y reducirlo a una pieza de museo porque lo despoja de su uso cotidiano.

¹⁰Véase <http://www.santiagodemolina.com/2017/03/el-exito-del-amor-al-fracaso.html>

COMO SI LA GENTE IMPORTARA

LUIS DÍAZ FERIA

*Al lado de un garbanzo
otro garbanzo
se siente acompañado*

Luis Díaz Feria

Este texto contiene una apuesta –subjetiva y personal– por la producción sintáctica de la arquitectura frente a la producción morfológica. Dicho de otra manera, a pesar de que la arquitectura se manifiesta a través de elementos formales muy físicos, bastante pesados y de tamaño considerable que, por supuesto, deben ser resueltos con solvencia, resulta que:

El detalle, la textura, el color, los adornos o la significación de los edificios como piezas autónomas en sí mismas inciden poco en la calidad del espacio urbano. Y a menudo es una suerte que así sea.

El proyecto de arquitectura precisa de una estrategia múltiple que hace insuficiente el análisis de la pieza edificada desde la mera óptica de su capacidad para resolver –o no– el problema funcional o poético que se le haya asignado como caso particular. Y ello aun en el caso de tratarse de ‘piezas singulares’, ya sea por su ubicación, tamaño o relevancia social. La estrategia sintáctica del proyecto resulta muy útil para trascender la condición de artefacto (de chisme) del producto edificado.

Ernst Friedrich Schumacher publicó en 1973 su célebre ensayo *Lo pequeño es hermoso: economía*

*como si la gente importara*¹, del que obviamente es deudor el título de este texto. En el capítulo quinto, “Un problema de tamaño”, Schumacher se plantea la cuestión de la dimensión de las ciudades, afirmando que estas son socioeconómicamente disfuncionales a partir de los 500 000 habitantes. No concreta un tamaño para el rango inferior, si bien sugiere que la ciudad mínima sería aquella que esté dotada de una cierta estructura, entendiendo el término estructura en el sentido estructuralista de la palabra, valga la redundancia.

“Analicemos ahora nuestro tema desde otro ángulo y preguntemos qué es lo que en realidad se necesita, (...) parece haber una necesidad simultánea de por lo menos dos cosas (...) que parecen incompatibles y excluirse la una a la otra. Siempre necesitamos a la vez libertad y orden, (...) la libertad de montones y montones de pequeñas unidades autónomas y al mismo tiempo el orden global de la unidad y la coordinación a gran escala. Cuando lo que se necesita es la acción, necesitamos, obviamente, unidades pequeñas”, dice

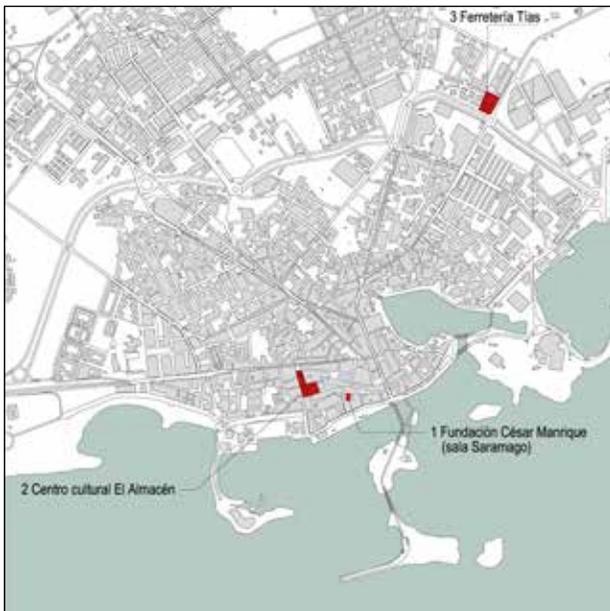
¹ SCHUMACHER, E. F.: *Lo pequeño es hermoso: economía como si la gente importara*, Madrid, Blume, 1978.

Schumacher, conduciendo el argumento hacia el siguiente punto:

La sintaxis urbana requiere una articulación del espacio que se contenga dentro de unos límites de extensión relacionados con las personas. Demasiado pequeño o demasiado grande no funciona.

Si la ciudad se comporta como un relato, este necesita establecer frases subordinadas. Lo urbano requiere para su uso y comprensión que se ordene en secuencias y estructuras aprehendibles, una dispersión infinita de sustantividades –los edificios– que carecen de dimensión urbana por sí solas.

Para ello, es preciso que la arquitectura incorpore entre sus planteamientos comunes una mínima relación con las personas y con su espacio público esencial, con su territorio y su naturaleza urbanas. Territorio que –en todas sus acepciones– cumple la misión vulgarizada de servir como soporte (soporte plástico, podio, pedestal) a edificios cosificados que abandonan su razón de ser como piezas del hábitat



Localización de las tres obras en Arrecife (Lanzarote)

humano para convertirse en un epígrafe del menú de productos financieros al uso.

En esa dirección negativa apuntan tanto el marco legal como la praxis profesional del urbanismo, orientados casi exclusivamente al reparto de los ‘aprovechamientos’. Problema que suele resolverse eliminando la densidad característica de lo urbano, por una parte, y aislando a las personas en guetos zonificados, por otra.

La ciudad se forma por entrelazamiento de densidad humana y trama geográfica. Su herramienta es el tiempo y su producto definitorio es el espacio público. Entre otras cosas, la ciudad es también un proyecto arquitectónico en permanente cambio, por lo que cualquier obra implica siempre un cierto grado de rehabilitación del espacio urbano. Así pues, el proyecto singular no debe desatender el hecho de que:

Los edificios se incorporan a una partitura espacial siempre más amplia que el ‘objeto legal del proyecto’. Cada caso particular supone un ‘arreglo’ de la partitura encontrada, una nueva interpretación revitalizadora que, sin embargo, requiere una considerada atención al tempo del conjunto.

La ciudad es libertad y es civilización. Libertad para disponer de lo público y civilización para saber hacerlo. La ciudad viva está siempre en construcción buscando el reequilibrio de todas sus facetas, insertando obsesivamente lo humano, poniendo pero también quitando edificios.

El espacio público marca la ciudad –la gran casa– que responde a sus propias estrategias de concepción, a sus elementos definitorios y de composición, a su escala y proporción, a su funcionalidad, técnica, etc. En todo ello, se decía al comienzo, los aspectos formales de los edificios juegan un papel menor en la escena urbana y, en todo caso, su cualidad estética tiene una relevancia mínima. Esto es:

En la ciudad humana, lo feo (los edificios feos) tiene perfecta cabida entre lo bueno, lo noble, lo com-

plejo, lo interesante, lo útil, lo bello, lo económico o lo excelente.

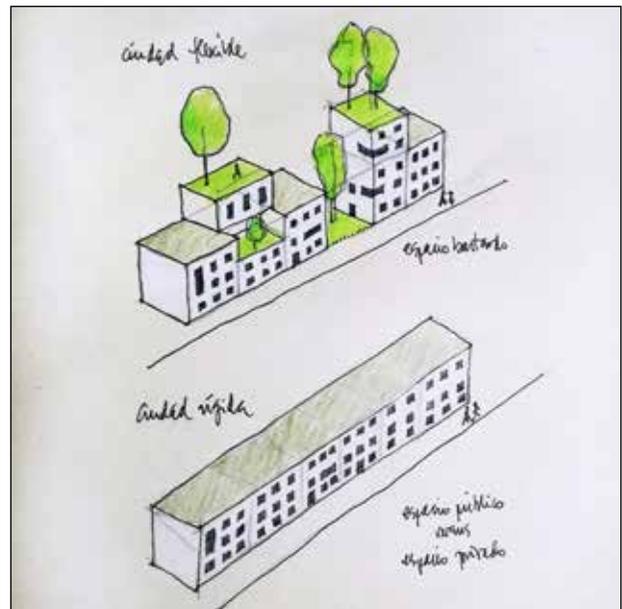
Lo feo como matiz de lo diverso no solo tiene cabida, sino que es imprescindible en la elaboración de la hermosura de las cosas pequeñas, de las ciudades pequeñas, de los barrios. Aquella corriente alterna de libertad y orden que sugería Schumacher requiere que sucedan al mismo tiempo y a la suficiente velocidad las interacciones –conflictivas o no– entre “montones y montones de pequeñas unidades autónomas y al mismo tiempo el orden global de la unidad y la coordinación a gran escala”.

Insistiremos en que la tendencia de la burocracia urbanística navega en la dirección opuesta, prefiriendo un esquema normativo piramidal en el que lo particular –diferente de lo privado– sea una aplicación simplista de un algoritmo homogéneo, supuesto garante de que en la producción del espacio urbano ‘nada salga mal’. Ni nada bien, añadiremos.

La solución construida en cada lote urbano está de antemano prevista –y ‘para siempre’– mediante un sistema de dos planos perpendiculares entre sí. Uno vertical (alineaciones) y otro horizontal (rasantes)². Esta fórmula se adereza con leves excepciones formalistas (ambientales), inútiles en general. Sin embargo, la experiencia de un sinfín de ciudades pequeñas sugiere que:

El espacio urbano mejora si se aplica a cada acción autónoma (Schumacher) una equilibrada dosis de ‘lo que no se hace pudiendo hacerse’.

En efecto, se produce entonces una transferencia de lo privado a lo público, y viceversa, que redundará positivamente tanto en el espacio público como en la edificación privada. Una suerte de ‘espacio bastardo’, resultado de definir el aprovechamiento edificatorio mediante un único parámetro de volumen,



Modelo de ciudad

dejando flotar las condiciones de altura, ocupación y alineación.

Arrecife³ es hoy así. Una hermosa ciudad pequeña y bastarda a medio camino entre el campamento portuario que fue y la ciudad que pretende ser. Una ciudad sintáctica como pocas.

Las tres obras que se presentan a continuación –Sala Saramago de la Fundación César Manrique (2005), Centro cultural El Almacén (2006) y Ferrería Tías (2014)– se proyectaron al amparo de las reflexiones explicadas. Con mayor o menor acierto. Tienen en común estar ubicadas en destacados lugares urbanos de la ciudad y servir a usos públicos populares. Los tres casos son intervenciones sobre preexistencias arquitectónicas y se resolvieron con un aprovechamiento de proyecto inferior al normativo (Sala Saramago de la Fundación César Manri-

² En lo que sigue nos referimos a la ciudad densa y pequeña, al barrio también, pero dejando fuera de la discusión, por razones obvias, todas las escalas de ciudad jardín.

³ Ciudad litoral de unos 50000 habitantes. De traza radial, tiene como foco un entrante de mar entre arrecifes que la definió históricamente como puerto natural. El paisaje urbano es de calles estrechas y edificios de 2-4 alturas, blancos y desaseados.

que y Ferretería Tías son obras terminadas de iniciativa privada, sin embargo, el Centro cultural El Almacén es de iniciativa pública y está pendiente de ejecución).

SALA SARAMAGO (FUNDACIÓN CÉSAR MANRIQUE)

La Plazuela (Plaza de la Constitución) es uno de los espacios públicos de referencia en el casco antiguo de Arrecife.

El punto de partida de esta intervención consistía en la demolición de una casa en ruinas de una planta (para lo que la propiedad disponía de licencia) con la idea de levantar un edificio residencial de obra nueva aplicando las condiciones zonales de ordenanza (dos sótanos garaje+bajo comercial+tres plantas, ocupando todo el solar y alineado a la fachada de la plaza).

La casa original estaba construida sin cimientos y todos sus elementos clave presentaban patologías severas no recuperables. Sin embargo, la impronta de 'buena traza' presente en la fachada original y en las dos primeras crujías, y el hecho de que diese frente a un espacio peatonal muy transitado de vocación pública y predominantemente terciaria, supuso la incorporación al proyecto de la Fundación César Manrique, que ocuparía la parte central de la planta baja con una sala pública de exposiciones y conferencias (Sala Saramago), así como la primera planta, dedicada a biblioteca que alojase el fondo personal de César Manrique (uso previsto no implementado a día de hoy).

La cesión al espacio público de una parte importante del hipotético aprovechamiento permitió no solo mantener la impronta volumétrica y compositiva de la casa original, sino también proyectar las



Sala Saramago de la Fundación César Manrique, 2005,
Arrecife (Lanzarote)

plantas primera, segunda y tercera como un pequeño pabellón exento por sus cuatro fachadas para uso de oficinas, además de la mencionada biblioteca, desde la que se puede acceder a la cubierta-terrazza del volumen de planta baja como sala de lectura exterior.

CENTRO CULTURAL EL ALMACÉN

Muy cercano a la obra anterior, el edificio y la plaza de El Almacén constituyen también un espacio público muy popular en la ciudad. Alberga en su interior un ámbito cultural generado por César Manrique en los años setenta, fruto de una intervención en dos casas antiguas y una plaza aneja, imaginada también por Manrique, ubicada en el espacio obtenido por demolición de varias casas similares.

El Almacén es propiedad del Cabildo de Lanzarote, que convocó en 2006 un concurso de anteproyec-

tos con intervención de jurado para la rehabilitación y actualización programática de esta instalación cultural. Este proyecto resultó ganador del primer premio, con su consecuente desarrollo hasta la fase de proyecto de ejecución. La obra está pendiente de licitación.

La intervención cose el actual inmueble de El Almacén con varias otras casas en diferente estado de conservación/ruina, mediante una empaquetadura formada con tabloncillos reciclados de madera de encofrar entre los que se filtra la luz con delicadeza. Con este mismo gesto conceptual y espacial se incorpora también la plaza mencionada.

El concurso se falló en mayo de 2006 y en septiembre del mismo año el proyecto fue presentado en la Biennale di Venezia por la revista británica *Architectural Review* (sección Dark Side Club) en una sesión crítica moderada por Paul Finch bajo el lema *City Landscapes*.



Centro cultural El Almacén, 2006,
Arrecife (Lanzarote)

FERRETERÍA TÍAS

Este edificio se ubica en una esquina muy transitada de la zona de ensanche de Arrecife, en la Rambla Medular. El negocio se venía desarrollando en un local obtenido mediante la suma de varias construcciones diferentes, descoordinadas entre sí tanto en lo estético como en la organización conjunta funcional. Además, las necesidades de almacenamiento habían dado lugar a disponer hacia la rambla los peores espacios, negando casi la presencia urbana del inmueble y dificultando severamente la posibilidad de aparcar. Una de las identidades de la marca FT (Ferretería Tías) es la posibilidad de aparcar en superficie.

El proyecto resuelve los problemas funcionales mediante un cuidadoso trabajo en el interior, más de intendencia que de interiorismo, completado con la 'limpieza' del espacio exterior que da frente a la rambla, eliminando los almacenes que lo ocupaban, que se trasladan a un cuerpo elevado, y reordenan-



Ferretería Tías, 2014, Arrecife (Lanzarote)

do el espacio resultante como área de bienvenida y aparcamiento en superficie.

Estos gestos arquitectónicos permiten componer volumétricamente la ferretería en consonancia con la escala de las otras tres esquinas que conforman la rotonda, sin perder por ello su habitual imagen de marca.

DISPLACED-REPLACED

EVELYN ALONSO ROHNER Y JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

Acometer una actuación sobre un viejo edificio es siempre una oportunidad para trabajar con el tiempo, aunque esta oportunidad se presente en cada rehabilitación de manera especial y diferente.

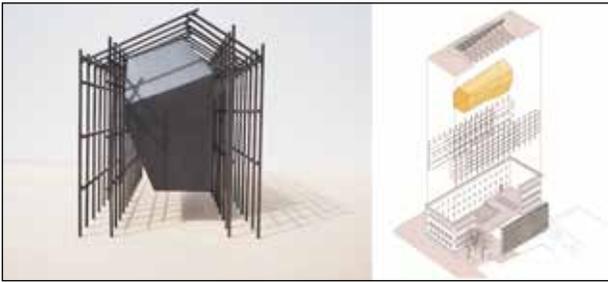
Un proyecto de este tipo normalmente implica cambios funcionales, estructurales, constructivos, de adaptación a nuevos modelos legales, y un largo etcétera. Sabemos que no es bueno entretenerse en esos aspectos por separado y, de ese modo, abandonar la oportunidad en medio de la maraña normativa y programática. La arquitectura se ha convertido en una carrera de obstáculos terrible. Y es fácil perder la batalla antes de empezarla si no se apuesta por una idea clara de entrada. Una apuesta fuerte que, por supuesto, sea compatible con lo existente, pero que sea capaz, al mismo tiempo, de transformarlo, de conferirle un nuevo sentido al edificio existente. Es decir, que dote de nueva vida a lo existente. Y eso es justamente lo que significa ‘re-ciclar’.

El desafío reside en alcanzar ese objetivo sin desvirtuar la esencia de lo existente. Recalamos: desvirtuar, no; pero sí transformar y cambiar. Para ello es conveniente buscar cierto diálogo que puede plantearse desde diferentes hipótesis: a veces, desde posicio-

nes más abstractas, de superposición, yuxtaposición y lenguajes contrastantes, y otras veces, desde el contextualismo, la extensión, la transformación, el uso de los mismos materiales..., pero siempre manteniendo una apuesta de carácter cultural. Porque un proyecto de rehabilitación es básicamente eso, un proyecto y, por lo tanto, una oportunidad de expresar un concepto o un sentir.

Una estrategia que particularmente utilizamos en nuestros proyectos es la de la inserción. Es decir, introducir una nueva pieza en el interior de lo existente. Un elemento potente que altere la percepción de lo viejo, pero desde su pervivencia. El reto es solo alterarlo, no aniquilarlo. Nos interesa especialmente, y de ahí el título, la conocida obra de Michael Heizer, *Displaced/Replaced* (1969), en la que tras excavar la tierra y abrir un gran agujero introduce de nuevo una gran roca, haciendo una operación de reinserción, en la que lo interesante pasa a ser lo que sucede entre el hueco y el relleno.

Insertar una pieza implica aceptar y jugar con las tensiones entre lo nuevo y lo viejo. Y quizás nuestro proyecto justamente sea resolver ese espacio. Atender a esas tensiones, al *in-between*, al espacio tensionado entre dos imanes. Tensiones que se producen



Biblioteca para la Ludwig-Maximilians
Universität de Munich (Philologicum)

en todos los campos del proyecto: en las relaciones funcionales, en la organización compositiva, en la propia jerarquía del edificio; e incluso, y eso nos interesa especialmente, pueden llegar a ser una afrenta de lo nuevo hacia lo viejo.

Hemos utilizado esta estrategia en múltiples proyectos. Empezando con los que José Antonio Sosa hiciera desde *nred-arquitectos*, asociado con María Luisa González. Entre ellos, el proyecto de Centro Cultural para Tabakalera de San Sebastián o el más informal de Matadero Madrid y, más cerca, el de Las Casas Consistoriales de Las Palmas de Gran Canaria, donde el patio se convirtió en el elemento insertado capaz de modificar todas las percepciones del edificio y realmente dar sentido a lo viejo. En todos ellos se recurrió a esa estrategia, pero no los explicaremos aquí puesto que ya lo hizo María Luisa González en su ponencia en este mismo ciclo de conferencias. Trataremos de exponer los proyectos hechos desde entonces.

El primero de ellos es la Biblioteca para la Maximilian Universität de Munich (Philologicum). Se trataba de un concurso de dos fases para resolverse dentro de un edificio que ya había sido vaciado, reducido a fachada, a pura cáscara. El proyecto partía de una apuesta fuerte pero totalmente lógica desde el punto de vista de la obra: invertir el sistema de apeo de las fachadas –habitualmente resuelto a través de un costoso andamiaje externo que permanece los tres años de la obra– y sustituirlo por un andamiaje

definitivo. Este apeo interior, construido al efecto de mantener las fachadas desde el primer día y quedar para siempre, era la base del proyecto. Esta estrategia reducía el coste total de construcción un 15%, pero, además, se conseguía crear un almacén de bandejas o palcos de lectura, justamente situados en donde más luz y vistas hay, junto a las ventanas. El gran vacío que quedaba en el interior se ocupaba con un gran prisma suspendido que flotaba en el vacío del centro. Ese volumen, funcionando espacialmente como el corazón del edificio y más protegido de la luz, albergaba los libros. La tensión entre el depósito de libros y el almacén de las fachadas quedaba patente por la irregularidad del prisma, al lograr que las distancias entre ambos objetos se modificaran a lo largo de la pieza y en todas las dimensiones, como ocurría con



Genial Auto, Las Palmas de Gran Canaria

la gran piedra de Heizer en la obra de Land-Art antes citada.

La siguiente obra es la reforma de un magnífico edificio de los años 70 del arquitecto Luis López para un concesionario de automóviles. La intención inicial de la propiedad era demolerlo. Pronto se vio la necesidad de desmontar el mito de que rehabilitar es más caro, a la que sumó, en este caso, la importancia del valor patrimonial del antiguo edificio.



La Loza, Las Palmas de Gran Canaria

Este se encontraba prácticamente en su estado original salvando pequeñas actuaciones. Así que “desnudar” fue relativamente fácil. Propusimos una idea simple y clara: introducir un gran prisma que sirviese para resolver las necesidades funcionales sin tener que tocar los maravillosos paraboloides. Al igual que en la biblioteca de Munich, el volumen se inserta como un único elemento capaz de resolver el nuevo programa.

Ese prisma o gran caja tenía que tener una identidad propia, reflejo de un momento concreto. La idea que dio sentido a la propuesta era que pudiera ser desmontable y no dejar rastro pasado su tiempo de vida útil, pero al mismo tiempo debía tener prestancia y establecer un diálogo con los paraboloides a través

del color y de su reflejo en la cara inferior de los mismos. Por eso, nos decidimos por un material de acabado continuo, fibra de vidrio y pintura roja de alto brillo. Como no podía ser de otra manera, el artesano que hizo el trabajo venía del mundo de los barcos.

En el siguiente proyecto, de reciclaje de los antiguos almacenes de La Loza –contiguo al anterior y con el mismo uso– la estrategia fue diferente. Pensamos que la intervención no pasaba por dividir el almacén en pequeños recintos cerrados independientes, sino en insertar piezas controladas que configurasen estos espacios manteniendo la espacialidad del almacén. Queríamos establecer pautas para el futuro, una especie de orden/desorden que pudiese actuar en intervenciones nuevas sin cambiar el carácter industrial del edificio y su estructura limpia.

Insertamos dos sistemas de elementos para crear los nuevos espacios dentro del edificio: por un lado, una serie de cortinas semitraslúcidas que ordenan zonas destinadas a distintas marcas y, por otro, unas cajas o boxes que permiten cierto grado de privacidad y aislamiento y que funcionan como habitáculos de trabajo.

Las cortinas que separan los espacios van sobre carriles móviles colgados a tres metros del suelo, permitiendo así, al igual que ocurre con los boxes, la continuidad visual de la estructura de hormigón de la nave por encima de ellas.

The Loft Las Palmas.
(Fotografía: Teresa Correa)



Casa López Botas, Las Palmas de Gran Canaria

El siguiente proyecto, para The Loft Las Palmas, es una intervención pequeña, dentro del casco histórico de Triana. La idea arrancó de proponer un nuevo modelo de explotación turística influenciado por el mundo de internet. En este nuevo contexto, se trataba de hacer no solo un hotel boutique, que lo es, sino sobre todo un hotel que funcione indisolublemente dentro de la estructura urbana, formando parte de ella. Un hotel que pudiera ser disperso, que pudiera fragmentarse, cuyas zonas comunes, se encuentren dispersas por la ciudad, en sus tiendas, restaurantes y espacios de vida común...

En cuanto a la intervención arquitectónica física (porque, pensamos, lo anterior también forma parte de la arquitectura), lo primero que hicimos fue desnudar el edificio. Quedarnos con las cosas que tenían valor, más allá de su catalogación. Uno de los elementos más destacables era su escalera de madera que se amplió hacia cubierta. Pero debíamos completarla con un tramo nuevo para llegar a cubierta. Y ahí estaba la oportunidad: la nueva escalera, como una plegadura metálica fina, hace las veces de volumen “inverso” respecto a la escalera de madera existente. Lo que une este proyecto a los anteriores es la manera de intervenir. La intención de usar un solo gesto

referente que confiere un nuevo orden o sentido al proyecto.

Por último, en el proyecto para “Un jardín habitado”, también en el casco histórico de la ciudad, se trataba inicialmente de rehabilitar dos edificios para convertirlos en una única vivienda. Uno de ellos estaba protegido, el otro no. Aun así, decidimos mantener la primera crujía de este último para conservar su fachada.

La idea en este caso fue transformar el modelo de inserción. Convertimos el jardín entero en el espacio principal, vaciando todo lo necesario y potenciando la vegetación al máximo. Queríamos construir un auténtico vergel que tapizase toda la parcela, en el cual insertar los edificios como si fueran pabellones interrelacionados en el jardín. En este caso, el juego proyectual es, por lo tanto, distinto: pasamos a considerar contenedor al propio jardín y contenido a los edificios. Entre los pabellones se establece así una relación de continuidad visual filtrada y mediatizada por la vegetación.

Para concluir, nos gustaría volver a abrir el debate y volver a lanzar al aire la pregunta: ¿cómo se interviene en un edificio existente desde nuestra óptica contemporánea?

Nos planteamos estos proyectos de rehabilitación imaginando los edificios como modelos cambiantes, en los que siempre queda mucho de lo anterior, y al mismo tiempo sin pretender convertirlos en objetos acabados o inalterables. Reciclamos o dotamos de nueva vida intentando ser sensibles y abiertos a los cambios, que cada vez se producen con mayor velocidad, al ritmo de corrientes y contracorrientes. No intentamos preservar en el sentido más puro de la palabra; nos gusta imaginar que nuestra intervención se convierte en un proceso abierto a cambios o que incluso puede llegar a desaparecer con la intención de permitir el proceso de reciclaje rítmico del paso del tiempo.

EXPERIENCIAS DESDE LA ISLA

ÁNGELA RUIZ MARTÍNEZ Y PEDRO ROMERA GARCÍA

En una sociedad en constante cambio, las experiencias desde la isla constituyen un laboratorio que explora diversas vías para responder a las nuevas necesidades.

Presentamos cinco proyectos que ofrecen soluciones a situaciones específicas.

En la casa Santa Margarita se ofrecen más m^3 y menos m^2 , buscando las relaciones deseadas con el contexto. El interior se ahueca en busca de relaciones diagonales, se llena de luz natural. Al exterior la casa se muestra compacta, más hermética. El volumen emergente se quiebra para albergar estancias exteriores en privacidad. Los espacios interiores o se prolongan hacia el jardín envolvente o capturan las visiones del entorno elegidas. El dormitorio mira a la cumbre, el despacho al mar, el salón a la ladera no construida y otras estancias enmarcan fragmentos del cerramiento. La casa así concebida emerge desde dentro, evadiendo condicionantes geométricos impuestos. El zócalo masivo, que contiene la parcela, se perfora solo para permitir el acceso; sobre este, el cerramiento se desmaterializa. Una escultura multifunción que genera escenas de gran plasticidad, soporta el alumbrado exterior, contiene hilo musical, una ducha, a la vez que protege; un elemento dinámico y cambiante que aporta valor añadido.



Casa Santa Margarita, Las Palmas de Gran Canaria

En el proyecto de las ocho casas y tres patios, la estrategia es distinta. Las casas inscritas, con sus límites pequeños, se piensan y se construyen como un microcosmos. El término inscrito, tomado de la geometría, nos indujo a encontrarnos con nuevas cualidades. La concreción a la que nos someten los límites irregulares y quebrados de las medianeras, lejos de percibirlos como cualidad negativa, nos realza las formas y los cuerpos, confiriéndoles la cualidad de ilimitados y, como consecuencia, los hace infinitamente manipulables en el interior. Espacios discretos, donde contenedor y contenido establecen relaciones dialécticas que



Ocho casas y tres patios, Vecindario (Gran Canaria)

tienen como resultado la creación de infinitos espacios fronterizos secuenciales. Estos reproducen la continuidad del recorrido permitiéndonos disfrutar de tres patios, que filtran la luz natural tiñéndola con otros matices: tonos azulados, ocre y verdes. Ambientes casi monocromáticos. Las relaciones diagonales entre los espacios comunes nos ofrecen recortes del cielo y fragmentos enfilados por el viento, iluminación y ventilación natural. Cada elemento representa un papel determinado y significativo. Desde la calle hasta la estancia más profunda, podemos pasar por zaguanes, patios, pasillos, pasarelas y rendijas. Casas telescópicas, inscritas unas en otras. Hallamos un diálogo para formalizar las tensiones encontradas: entre líneas y espesor (las que nos brinda el desfase entre alineación y medianeras), entre miradas interiores y tangencias

exteriores; lo que nos permite dibujar una secuencia vertical de quiebros, planos donde resbala la luz, sombras más expresivas a lo largo del día. Convertimos la única fachada reconocible en un juego cambiante. Simple papiroflexia, plegados y desplegados, que hablan de espesor. Los usuarios, según sus necesidades o costumbres, irán conformando la imagen a la calle, dentro de las posibilidades del juego propuesto.

En un área de la periferia de Las Palmas de Gran Canaria, el dotacional de uso común del Lasso constituye una útil herramienta para recuperar espacios en desuso que dé coherencia a determinados desarrollos urbanísticos para el Barrio del Lasso. La parcela donde se sitúa forma en planta un casquete circular, cuyo



Centro dotacional El Lasso, Las Palmas de Gran Canaria

lado recto queda orientado a naciente, hacia el espacio libre público, mirando al mar. El acceso a la parcela se dispone por el norte, contiguo a la batería de aparcamientos prevista. El centro dotacional se posiciona sobre el lindero este, perpendicular al muro norte, entre las vistas al mar y el jardín interior. Construye así una especie de dique de contención, que recuerda los muros construidos en los barrancos para evitar la erosión de los mismos.

El edificio propuesto se desarrolla en dos alturas: la planta baja abierta al este; y la planta alta con la entrada próxima al acceso de parcela. Tal disposición permite unos recorridos óptimos entre exterior e interior, otorgando la máxima flexibilidad al uso del espacio. La edificación se apoya solo en el primer tramo del lindero norte, permitiendo dejar visto el muro de contención de la avenida. El color vivo y las sombras llenan de movimiento la fachada hacia el mar y queda convertida en un paisaje de luz polarizada, elemento activo que se muestra y exhibe, actor dinámico del edificio. La planta se convierte en un grueso muro so-

bre el que se tallan y orientan los distintos espacios, como cámaras fotográficas captan instantáneas del entorno.

En la cubierta de la Herradura, la forma responde a la necesidad de generar sombra, la protección para los juegos de los niños, y dibuja la envolvente exterior de los recorridos más directos entre aulas y accesos. La resultante es esta especie de pieza de puzzle, encajada sobre el edificio preexistente con el máximo respeto, casi sin tocarlo. Desde el interior, la cubierta muestra la apariencia de levedad pese a los 60 m³ de hormigón armado que contiene, con un canto variable de 30 a 20 cm. La cubierta se cuelga para dejar el patio libre de obstáculos, minimizando el número de pilares. Estos apoyos metálicos, perfiles circulares de 114 mm x 5,4 mm de sección, se colorean como un bosquecillo, jugando cromáticamente con las paredes envolventes. La losa-cubierta se ancla a la fábrica preexistente con perfiles HEB-120 que atirantan el perímetro y su área de influencia. Este plano suspendido cambia el carácter del espacio que cubre,



Cubierta de la Herradura, Telde (Gran Canaria)



Aldeire, Sierra Nevada (Granada)

consigue una visión expresiva y unitaria del conjunto. Además, permite controlar el soleamiento, el agua de lluvia y otorga más intimidad a las aulas.

Por último, presentamos el proyecto de Aldeire, la casa para tres hermanas ubicadas en el extremo de una finca matriz loteada. Un tranquilo paraje de Sierra Nevada, a 1 300 m de altitud, un lugar apartado, arraigado en la memoria de sus promotoras. Intervenimos en un lugar próximo y lejano. La casa es un espacio de transición entre la calle y el patio, de 6,50 m de pro-

fundidad media, entre NE y SW. Las estancias miran al sur, a la silueta dibujada por los tres morrones de más de 2300 m, evitan miradas cruzadas entre ellas y de las viviendas adyacentes. La protección de las viviendas reacciona a la oscilación climática, más de 50° C entre estaciones. Esta respuesta, basada en la interpretación de la arquitectura vernácula, pretende conseguir la adaptación de estas casas al medio, cual especies vegetales. Las indagaciones principales han transformado el muro grueso masivo de la casa tradicional en un muro multicapa evitando los puentes térmicos. Esta condición se ha mantenido también para los huecos, con doble carpintería abatible, conformando un total de tres cámaras y siete hojas en disposición asimétrica. La configuración interior empaqueta el equipamiento y almacenamiento de cada casa, para disponer libremente el resto del espacio con mayor flexibilidad de uso. Casas como paisaje, cuyo comportamiento responde con lógica a las solicitudes exteriores y a las necesidades cambiantes de una familia que se está ramificando.

Pretendemos definir el lugar como un proceso de proyecto, enfocar los proyectos como un invento de un lugar.

GERUNDIO

FERNANDO BRIGANTY ARENCIBIA

... *Una manera de proceder.*

La intervención en las arquitecturas que forman parte del Patrimonio Histórico nos lleva a *Gerundios permanentes*, procesos abiertos de recorridos inexplorados que ofrecen continuamente perspectivas nuevas a lo *previamente imaginado*.

La experiencia de estos años nos ha descubierto que “dar nueva vida a un edificio que ha vivido ya muchas, que ha sobrevivido, en algunos casos durante siglos, a los tiempos, a las modas, a los cambios sociales, culturales, tecnológicos, ha de abordarse desde una perspectiva completamente distinta a la que convencionalmente entendemos por Proyecto de Arquitectura”.

La visión y el bagaje de un arquitecto del siglo XXI frente a un *genius loci* imponente nos sitúa en una tesitura compleja en la que el diálogo es fundamental para la toma de decisiones. Este diálogo entre el edificio y el arquitecto no puede ser de otra manera que cuerpo a cuerpo, ahondando en las profundidades de las formas, los espacios, los materiales y la estructura, su sentido y su historia. Este proceso es necesariamente lento, puesto que descubrir esencias requiere un recorrido, la ejecución de acciones que nos vayan resolviendo las preguntas que nos surgen acerca de cómo intervenir en un edificio con valor histórico.

Estudiando, analizando, destapando, descubriendo, conservando, desechando, decidiendo, en gerundio.

Entendemos que desde ahí debe trazarse una estrategia para abordar el proyecto. Existe una dificultad en este proceso, y es que cualquier intervención en un edificio de valor histórico requiere de la obtención de una licencia que va precedida de la aprobación del proyecto de intervención. Este bucle de difícil solución es el principal problema con que nos encontramos cuando nos acercamos a proyectos de estas características.

La intervención en edificios históricos ha ido, en nuestra experiencia, siempre ligada a un cliente, sensible al valor de la arquitectura heredada, cuyos requerimientos, paradójicamente, aportan luz a la compleja tarea de plantear el enfoque de proyecto.

TRIANA 22

... **trasplantando**

El edificio de Triana 22, del siglo XIX, originalmente albergaba una casa de vecinos, con acceso desde esta calle principal y a la calle paralela, Francisco Gourié. La forma del edificio, con dos fachadas estrechas, opuestas y separadas 60 m entre sí, da lugar

a un cuerpo edificado intrincado y ventilado por pequeños y oscuros patios interiores. En este caso, es destacable el valor de los materiales frente al de los espacios.

El grado de protección que afecta al inmueble preserva las fachadas. La nobleza de sus materiales y las buenas condiciones ambientales, con sus altos techos y sus grandes ventanales, de la primera crujía en las dos fachadas opuestas centran la intervención en el espacio central.

Sobre el edificio, la ficha de Protección del PEP Vegueta Triana destaca:

Hacia la calle se observa un alzado representativo de arquitectura ecléctica, huecos verticales con recercado en cantería. Balcones de hierro forjado en todos los huecos de las plantas superiores. Planta baja acabada en cantería. A Francisco Gourié se presenta más austera, también con huecos de proporción vertical, unificados de tres en tres en una misma composición. Detalles ornamentales en la cornisa.

El programa es la creación de un edificio de oficinas, con la premisa de ofrecer espacios polivalentes, multifuncionales, ambientes donde desarrollar las labores profesionales de manera cómoda y eficaz, dotados de todos los avances tecnológicos. Esto nos lleva



Edificio Triana 22,
Las Palmas de Gran Canaria

a plantear la necesidad de desmantelar la enmarañada trama de minúsculos patios y pequeñas estancias que formaban el corazón para volver a ocuparlo con un nuevo núcleo. Un órgano central equipado que dé nueva vida al funcionamiento del cuerpo edificado, que enlace con lo preexistente e insufla al conjunto los elementos que permitan la transformación y adaptación del edificio a su nueva coyuntura, a los nuevos tiempos.

En este *trasplante* el nuevo corazón se ahueca, se separa de los límites de la parcela, de la medianera norte, dejando un vacío, un patio que se convierte en un lugar representativo y singular, espacio de relación, de luz y aire, clave para las comunicaciones y los servicios.

Con este gesto surge una nueva piel, una nueva fachada a norte, que se ondula acristalada, permitiendo la iluminación y ventilación naturales a los espacios interiores. Su acabado dobla, por reflejo, el muro de medianería original de cantería, que despojada de revestimientos, se incorpora ahora al conjunto aportando la fortaleza de su fábrica y las marcas que dan testimonio de su paso por tres siglos.

Actualmente, con el edificio funcionando en plena actividad, desempeñando el papel de sede de una empresa competitiva, podemos pensar que esta intervención de “trasplante del núcleo” ha permitido dar nueva vida y ha habilitado para nuestro tiempo una construcción centenaria, estableciendo un diálogo entre el pragmatismo de lo nuevo y la nobleza de lo antiguo que enriquece el conjunto.

VIERA Y CLAVIJO

... cavitando

Un inmueble emblemático del siglo XIX, residencial con bajo comercial, en la calle Domingo J. Navarro esquina Viera y Clavijo, se convierte en objeto de estudio, al recibir el encargo de reformarlo y reconvertirlo en edificio de apartamentos de alquiler.



Edificio en calle Viera y Clavijo,
Las Palmas de Gran Canaria

De forma aproximadamente cuadrada, la sugerente fachada en esquina curva, evocadora de otros tiempos, presenta un aceptable estado de conservación. La superficie de cubierta está afectada por múltiples filtraciones que producen humedades en la planta alta.

Sobre el edificio, la ficha de Protección del PEP Vegueta Triana destaca su

... representativo ecléctico-académica, de proporción vertical recercados en cemento en la planta superior. La planta baja está completamente acabada

en cantería. Destacan sus balcones corridos de hierro forjado. Detalles ornamentales sobre los dinteles. Cornisa resaltada en cemento.

Estudiando minuciosamente la estructura encontramos que se organiza en un complejo sistema de muros de carga paralelos en planta alta, de entramado de madera y barro, entre los que se levantan lucernarios lineales que iluminan, pero no ventilan, los espacios interiores.

Estos armazones, que están muy debilitados por la entrada de agua a través de la cubierta, se apoyan, sorprendentemente, sobre un sistema de pórticos en planta baja compuesto por robustos pilares de piedra y grandes vigas metálicas, por lo que se deduce que ha sido en algún momento reformada. El mal estado de la estructura en la planta alta, obligaba a rediseñar para ella un sistema de sustentación sólido y duradero, que se adaptara lo más posible a la normativa vigente.

El programa de apartamentos para “creadores” con zonas comunes de esparcimiento, en planta de vivienda y cubierta, que nos plantea el cliente, nos lleva a esbozar la idea de crear un hueco en el interior del volumen construido. Así surge la idea de la formación de una cavidad en el cuerpo edificado, *cavitando*, produciendo una burbuja de aire que sirve de espacio de comunicación y relación, un lugar de encuentro e intercambio, que a la vez permite que la edificación respire también hacia dentro.

Esta estrategia acaba consolidándose cuando comprobamos que las grandes alturas libres de los forjados existentes nos permite compensar la merma de superficie habitable con la creación de entreplantas separadas de la fachada, dando lugar a *lofts* con dobles alturas.

En este reciclaje constructivo se funde, dentro de cada nueva vivienda, la calidad de espacios y materiales de las viviendas originales, con sus grandes ventanales restaurados, los forjados de vigas de madera, la cuidada fábrica de cantería, la amplitud que

regala la extraordinaria altura libre de planta, con las instalaciones, tecnología, flexibilidad de espacios, pragmatismo y calidad ambiental que exige un programa como el que teníamos.

Aún por finalizar, del camino seguido en esta intervención se origina una nueva manera de habitar este edificio del centro histórico y cultural de la ciudad. Apartamentos concebidos para vivir, trabajar, crear, en torno a un vacío habitable y común, una burbuja donde intercambiar momentos, ideas y experiencias.

LOS BALCONES

... conversando

La primera vez que accedimos a la casa situada en la esquina de la calle Los Balcones con la calle Felipe Massieu Falcón, con el encargo de rehabilitarla, fue hace más de diez años. Nos encontramos con un lugar abandonado durante décadas, donde los efectos del tiempo, de la lluvia, de sus únicos moradores, las palomas, habían convertido aquella casa del siglo XVIII, representativa de la historia de la sociedad canaria, en un espacio ruinoso cargado de historia y de historias.

La fachada, testigo del paso de más de tres siglos, “se presenta como evidencia de las transformaciones que se han sucedido dentro de sus muros”: un conjunto de huecos heterogéneos de diferentes proporciones e irregularmente dispuestos, algunos de ellos enmarcados en cantería. “Del trabajo en piedra de la fachada destacan los grandes paños que agrupan los vanos de los extremos de la fachada, una imponente pilastra de esquina y un conjunto de gárgolas de cañón que coronan la composición. Hacia la plaza del Pilar nuevo, ocupando un lugar inusual en la composición de las fachadas de la casa tradicional canaria, un magnífico balcón de madera con antepecho de balaustres y cerramiento de celosías se eleva en la tercera planta, dominando la ciudad, y mirando hacia la Catedral y hacia el mar”.

En el interior, la caótica estructura en madera del patio central, sana, descompuesta o pulverizada por tramos, con sus galerías abalaustradas, sus tiros de escaleras con trazados inverosímiles, las estructuras superpuestas y la luz filtrada a través de lo que algún día fue la cubierta de este espacio, nos da acceso a las amplias y luminosas estancias que, en dos plantas, ocupan la primera crujía desde la fachada. Una tercera planta a la calle Balcones, a nivel de cubierta, alberga la estancia que da acceso al peculiar balcón de madera, pieza de valor arquitectónico e histórico.

El grado de protección de la casa es integral, lo que implica que deben conservarse íntegramente su aspecto exterior, disposición y aspecto interior. La ficha del PEP destaca el valor de sus elementos de fachada, “solución en esquina de gran valor arquitectónico integrada en un conjunto urbano de interés en el núcleo fundacional de la ciudad y a lo largo de la calle Los Balcones”.

Tenemos, pues, sobre la mesa una pieza hoy emblemática, representativa, catalogada, ‘postalizada’, pero marcada a lo largo de su última historia de manera irreversible por el aislamiento, la degradación y el abandono. La presencia dañada, compensada por una emoción palpable que invita a detenerse, a descifrar los códigos que viven en las marcas provocadas por el paso de siglos, destapa la esencia del lugar para incorporarlo a la nueva vida del inmueble.

En esta tesitura, decidimos con el cliente, sensible con el valor histórico y arquitectónico de esta casa que quería habilitar para convertirla en vivienda familiar, que el desarrollo del proyecto se haría en gerundio. Decidiendo a medida que vamos avanzando, proyectando sobre lo que vamos descubriendo, recuperando o desechando en función de lo que se va analizando.

Fue clave en este punto la obtención de licencia por un proyecto anterior, lo que nos permitió comenzar obras de limpieza en el interior con las que descubrimos las primeras claves, los pavimentos y revestimientos originales, usos de las estancias, etc., y también



Edificio en calle Los Balcones,
Las Palmas de Gran Canaria

realizar un análisis constructivo y estructural profundo tras el que instalamos los apuntalamientos oportunos para salvar determinadas zonas del derrumbe.

Este estudio, realizado con la valiosa opinión profesional de un maestro carpintero y un compañero especializado en estructuras, nos dio una nueva visión del edificio, literalmente, porque cada elemento constructivo fue identificado con una etiqueta de un color, según su estado de conservación y, por tanto, su potencialidad de recuperación para el proyecto. Esta nueva visión del edificio como una paleta indexada, en que las zonas de color se revelan como vivas (con sus matices) o como lo contrario (con los suyos), unido a un programa que el cliente empezó a elaborar en función de lo que avanzábamos en el



Edificio en calle Los Balcones,
Las Palmas de Gran Canaria

estudio, nos dio los instrumentos para tomar las siguientes decisiones de proyecto de una forma fundamentada y consensuada.

Se realizó, además, un digitalizado 3D mediante escáner de las fachadas y el interior de todo el edificio, con la idea de obtener un levantamiento riguroso de los alzados y, con ellos, las características y dimensiones a nivel de detalle de cada elemento que lo compone, de manera que en todo momento hemos tenido el estado original sin depender del avance de las obras.

A partir de este proceso, realizamos una ficha con información pormenorizada de cada una de las carpinterías del estado actual. Esta documentación se complementó con el estado material de las maderas y se contrastó con fotografías antiguas que mostraban que

las carpinterías abatibles originales de la casa fueron cambiadas por otras de guillotina en algún momento de los siglos XIX y XX. Finalmente, se rediseñaron varias de las ventanas cambiándolas a batientes y respetando el abocinamiento de los huecos, la estructura de cuarterones, manteniendo los bancos.

En relación al programa, la principal dificultad fue dotar al inmueble de los servicios e instalaciones que precisa una vivienda actual. Diseñamos “cajas” contenedoras de aseos y piezas de armarios cuya ubicación estratégica nos ha permitido compartimentar las grandes estancias de la planta primera en dormitorios dotados de baños. El salón, el gran comedor y la cocina se ubican en la planta segunda. El desarrollo de las instalaciones se oculta detrás de áreas puntuales de trasdosados y falsos techos, cuya estudiada disposición resuelve funcionalmente paños de paramentos regulares cumpliendo, además, la función de aislamiento acústico.

Aún en gerundio, el patio se recupera como gran vacío que comunica el interior íntimo con la lluvia, el cielo y el aire. Seguimos trabajando en el diseño de un sistema de cubrición del patio que mantenga la esencia de este espacio emblemático y que ofrezca al conjunto condiciones de confort térmico aceptables. La definición de la azotea, sus usos y sus accesos siguen definiéndose en este momento del proyecto.

El tiempo de trabajo que hemos tenido sobre esta intervención y el continuo ir descubriendo, adelante y atrás, nos ha llevado a afrontar esta rehabilitación desde el respeto, por lo que seguimos *conversando*.

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

CEREBRO Y CREATIVIDAD

FRANCISCO JOSÉ RUBIA VILA

Mis primeras palabras son de agradecimiento a la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, doña Rosario Álvarez, por su amable invitación a venir hoy aquí para hablarles de la creatividad y del cerebro. Y hago extensivo mi agradecimiento, asimismo, a las Reales Academias de Ciencias y de Medicina, pues esta conferencia se inserta en la programación del encuentro multidisciplinar en el que participan las tres Academias: *El cosmos, la tierra, el cerebro humano y el arte*.

Cuando admiramos las obras de un gran pintor o las piezas musicales de un importante compositor, los poemas de un poeta o un gran descubrimiento científico, lo hacemos porque estamos convencidos de que detrás de cada una de estas obras hay una persona creadora. En realidad, no deberíamos utilizar la palabra *crear*, cuya primera acepción en el diccionario de la lengua es ‘producir algo de la nada’, ya que de la nada difícilmente puede salir algo.

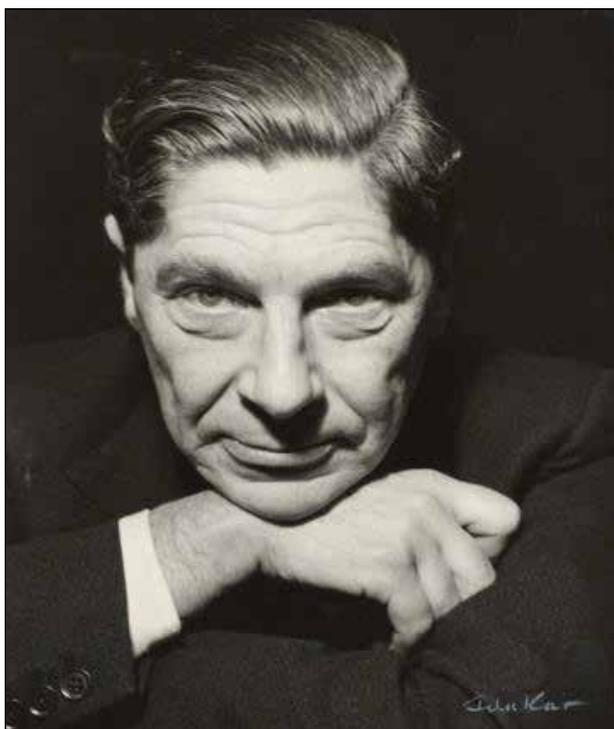
Solo en las artes utilizamos ese término para designar lo que en el diccionario de la lengua se aplica a la palabra *crear* como segunda acepción, a saber, ‘establecer, fundar, introducir por vez primera algo nuevo’. Curiosamente, en ciencia no solemos hablar de *creación*, sino de *descubrimiento*, y *descubrir* es ‘destapar lo que está tapado o cubierto’.



Estamos hablando de un mismo proceso, el proceso creativo, y en un caso decimos, sin embargo, que algo surge de la nada y en el otro que estamos destacando, descubriendo algo que ya estaba ahí. ¿Cuál de las dos interpretaciones es la verdadera?

A mi juicio, está claro. Como he dicho antes, de la nada no puede surgir algo que tenga existencia, de forma que para mí el proceso creativo no es otra cosa que una combinación nueva de pensamientos, sonidos, palabras, formas o colores ya existentes, por supuesto, en nuestro cerebro de forma potencial.

Ahora bien, la combinación nueva de pensamientos es común a muchas personas que, con todo, no



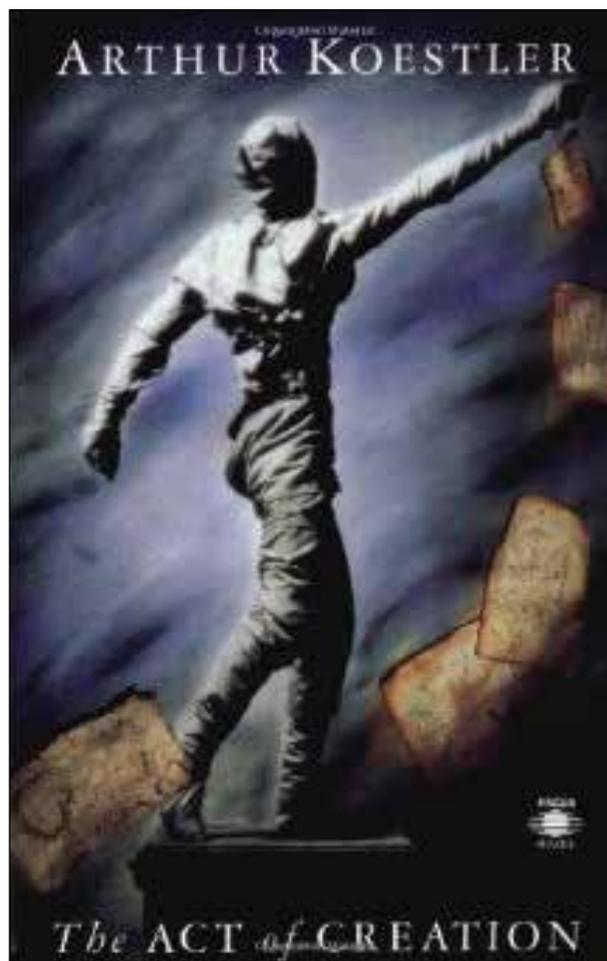
El escritor Arthur Koestler

son creativas. ¿Cuáles serían entonces las características que distinguen a las personas creativas de las que no lo son?

La creatividad es, sin duda, una de las capacidades más complejas que posee el ser humano y, aunque estemos aún lejos de entender sus bases neurobiológicas, seguro que todos estaríamos de acuerdo en afirmar que, si encontramos no solo esas bases orgánicas, sino también la manera de cómo desarrollarlas, habríamos recorrido un camino extraordinario en la mejora del rendimiento de nuestra especie. No obstante, la creatividad sigue siendo uno de los términos más vagos, ambiguos y confusos en psicología.

En condiciones normales, las personas no son creativas, lo que implica que el acto de creación es algo insólito y poco frecuente. Y cuando una nueva idea o concepto se produce, solemos hablar de inspiración.

El escritor húngaro Arthur Koestler, en su libro *El acto de la creación*, dice que hay dos formas de escapar a nuestras rutinas de pensamiento y conducta: la primera, zambullirse en el ensueño o estados similares, donde los códigos del pensamiento racional quedan suspendidos; y la otra manera de escapar es en dirección opuesta, o sea, la caracterizada por el momento espontáneo de la intuición que conlleva la creatividad. La primera vía de escape significaría una regresión a niveles mentales más antiguos, más primitivos, de creación, mientras que la segunda, que es la que aquí nos interesaría, supone un ascenso a un nivel nuevo, más complejo, de evolución mental.



Portada de *El acto de la creación* de Arthur Koestler

En la obra citada de Koestler, el acto creativo del humorista, por ejemplo, se caracterizaría porque crea una momentánea fusión de dos matrices, dos niveles de pensamiento que habitualmente son incompatibles. De forma similar, podría describirse también el descubrimiento científico o la creación artística. Uno de los ejemplos que Koestler utiliza para confirmar sus aseveraciones es, en el terreno humorístico, la siguiente anécdota atribuida a Chamfort, académico francés del siglo XVIII:

Un marqués de la corte de Luis XIV, al entrar en el boudoir de su esposa, la encuentra en brazos de un obispo y, sin decir palabra, se dirige a uno de los ventanales del palacio, lo abre y comienza a impartir bendiciones al pueblo en la calle.

La sorprendida y angustiada esposa le grita: “Pero, ¿qué estás haciendo?”. A lo que el marqués tranquilamente le responde: “Monseñor está usurpando mis funciones, así que yo realizo las suyas”.

Esta historia se mueve en dos planos o matrices de pensamiento. La una es una historia de adulterio, que es, de pronto, sustituida por una reacción totalmente inesperada del marqués, lo que hace que la tensión se relaje y surja la risa. Es lo que Koestler llama *bisociación*. Dos historias, antes incompatibles, aparecen juntas creando hilaridad.

Esta bisociación o conjunción de dos planos de pensamiento incompatibles, opuestos, no es nada nuevo; ocurre constantemente durante el ensueño, en donde no reina la lógica ni el pensamiento dualista característico de la vigilia consciente. La yuxtaposición de términos normalmente antitéticos, la falta de consciencia de que existe un conflicto o una incongruencia son características del ensueño. La lógica del ensueño no es una lógica aristotélica, es indiferente a las leyes de la identidad y de la contradicción, su forma de razonar está ligada a la emoción y su simbolismo es pre-verbal y arcaico. A este tipo de pensamiento onírico, el psicólogo austríaco Sigmund Freud lo llamó *proceso primario* para distinguirlo de un *proceso secundario*, que sería el pensamiento

lógico-analítico que es el que utilizamos durante la vigilia consciente. El pensamiento en el proceso primario significa una superación del dualismo que nos recuerda otra experiencia humana parecida, al menos en esta característica: la experiencia mística o espiri-



El químico August Kekulé von Stradonitz

tual, en la que la persona se une con la divinidad, la naturaleza o los animales, identificándose con ellos, perdiendo la consciencia del yo como algo separado del mundo.

Así que llegamos a considerar que la persona creadora supera también contradicciones, asemejándose tanto al místico como a la persona que sueña.

Pero, que sepamos, ni el místico se ha caracterizado por ser una persona creadora ni la mayoría de los ensueños ha conducido a una intuición creadora.

Digo la mayoría, porque sabemos de algunos ejemplos en los que sí condujeron a algún descubrimiento importante. Como el del químico alemán August Kekulé von Stradonitz, quien durante un sueño diurno vio lo que el psicólogo suizo Carl Gustav Jung llamaba arquetipos, a saber, una serpiente que se muerde la cola, el llamado uróboro, descubriendo así la estructura del anillo de benceno.

Los matemáticos franceses Poincaré y Hadamard definieron cuatro etapas de la creatividad: la preparación, o sea, el intento de resolver un problema por medios normales; la incubación, en la que, cuando uno se siente frustrado porque los métodos usados no han funcionado, se ocupa de otras cosas; la iluminación, cuando la respuesta a una cuestión llega de pronto como un destello procedente del subconsciente, y la verificación, cuando el razonamiento se ocupa de analizar la respuesta conseguida y evalúa su viabilidad.

Estas etapas podemos traducirlas desde el punto de vista neurocientífico de la manera siguiente: primero la mente consciente intenta resolver el problema utilizando su capacidad de análisis racional, algo que, se supone, es una tarea que está empleando fundamentalmente al hemisferio izquierdo del cerebro; cuando esto no funciona, la mente se distrae ocupándose de otras cosas y dejando de pensar en la solución por medios racionales; entonces llega una especie de iluminación que procede del subconsciente —este proceso es muy probable que tenga lugar en el hemisferio derecho del cerebro, puesto que tiene unas conexiones mucho más profusas con el cerebro emocional, que funciona de manera inconsciente—, y, una vez encontrada una respuesta, entonces vuelve de nuevo nuestra facultad lógico-analítica a ocuparse del problema para comprobar que la respuesta representa una solución al problema. Por tanto, todo el proceso requiere funciones mentales conscientes e inconscientes.

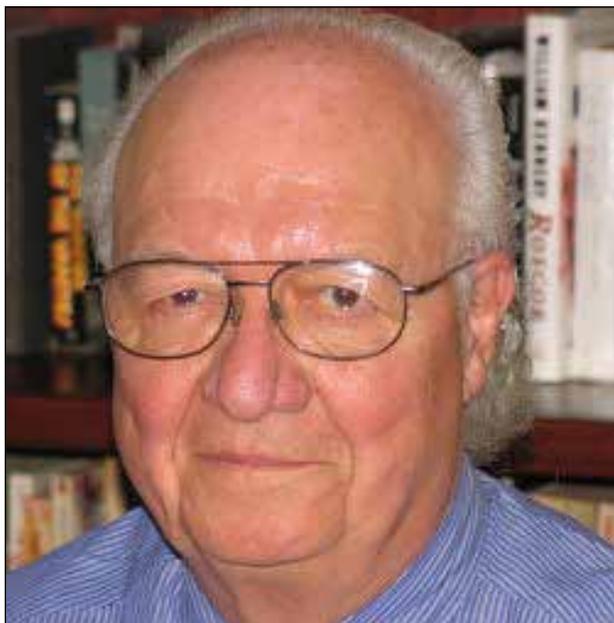
Ahora bien, es conocido que muchas funciones del hemisferio derecho no se manifiestan normalmente por estar inhibidas por las funciones lógico-analíticas o racionales de nuestro hemisferio izquierdo. Esto se puede ver claramente en dos casos que voy a referir.

El primero se trata de lo encontrado en algunos enfermos que sufren un tipo de demencia llamada fronto-temporal porque se encuentran dañados tanto el lóbulo frontal como el lóbulo temporal del cerebro, sobre todo, en el hemisferio izquierdo. Estos pacientes pierden inhibiciones en sus comportamientos sociales, pero también muestran poderes creativos que antes no tenían. Al parecer, lesiones en el hemisferio izquierdo son capaces de desinhibir funciones más características del hemisferio derecho.

El otro ejemplo lo tenemos en los llamados *músicos sabios*, niños que son muy deficientes en sus capacidades lingüísticas, pero que tienen una musicalidad a veces excelente. Estos músicos sabios poseen capacidades con las que cualquier persona pueda soñar: un oído absoluto, una percepción finísima, una capacidad enorme de representación acústica y una memoria musical excepcional. Pues bien, estos músicos sabios suelen tener lesiones en el hemisferio izquierdo, por lo que se supone que se desinhiben funciones del hemisferio derecho.

Lo mismo puede decirse de las facultades extraordinarias de algunos autistas o de los que se han llamado *idiots savants*, idiotas sabios, que destacan por cualidades extraordinarias. Se ha planteado la cuestión de dónde vienen estas cualidades excepcionales en estos pacientes. Y la teoría que mejor explica el fenómeno es la que plantea que existe un deterioro de funciones del hemisferio izquierdo con una compensación, es decir, un aumento de las funciones del hemisferio derecho.

Estos que se han llamado *genios idiotas* por tener en muchos casos un cociente intelectual muy bajo —entre 50 y 75, y a veces inferior— lo que muestran es que la inteligencia y la creatividad son cosas diferentes. En el otro extremo, entre los superdotados



El químico August Kekulé von Stradonitz

con un cociente intelectual de 130 o 135, raramente se observa la creatividad.

De lo dicho anteriormente, de que a veces una lesión del hemisferio izquierdo se acompaña de un aumento de funciones del hemisferio derecho, no debemos sacar la conclusión de que habría que lesionarse un hemisferio para poder desinhibir el otro y ser creativos. Pero sí nos puede explicar la necesidad de utilizar ambos si queremos conseguir esa meta. En Estados Unidos ya hay escuelas en las que se emplean técnicas dirigidas al desarrollo de las habilidades que dependen del hemisferio derecho.

Es sabido que muchos talentos creadores han sido malos estudiantes. Se suele citar el caso de Albert Einstein, que tardó más de lo corriente en aprender a hablar y que lo suspendieron en el examen de ingreso en el Politécnico de Zürich. O el caso de Charles Darwin del que decía su desesperado padre: “No te gusta más que la caza, los perros y coger ratas, y vas a ser una desgracia para ti y para toda la familia”. También Pablo Picasso, que odiaba la escuela,

que tuvo dificultades en aprender a leer y a escribir y más todavía a dominar los números. Thomas Edison, el inventor de la lámpara incandescente, del telégrafo y del fonógrafo, estudió durante tres meses con una profesora que lo expulsó diciendo que era oligofrénico y que no tenía inteligencia para estudiar. En resumen, que las mentes creadoras no suelen adaptarse bien a los criterios de inteligencia manejados por los sistemas educativos.

Uno de los autores que más ha estudiado la creatividad desde el punto de vista psicológico ha sido el psiquiatra norteamericano Albert Rothenberg, quien fue profesor en Harvard. Este autor considera que el proceso creativo es la imagen especular del ensueño, imagen que tiene que ser similar al objeto que refleja, pero que tanto biológica como psicológica y socialmente es el reverso del ensueño.

¿Por qué dice esto Rothenberg? Pues porque la persona creativa utiliza conscientemente los mecanismos y procesos característicos del pensamiento onírico para abstraer, conceptuar y concretar, pero también para revertir los efectos de la censura consciente.

El sujeto creador emplea la lógica característica de la vigilia consciente, los procesos de su pensamiento son similares a lo que hemos visto que Freud llamó *proceso secundario*, pero prestando también atención a los factores que son importantes en el pensamiento inconsciente, alterando las secuencias temporales, desplazando y comprimiendo. El sujeto creador utiliza, pues, dos procesos específicos de pensamiento que son similares, pero inversos, de manera simultánea. Si el pensamiento onírico produce imágenes y secuencias confusas, caóticas e ilógicas, el proceso creativo produce orden e imágenes y metáforas significativas, así como conceptos claros.

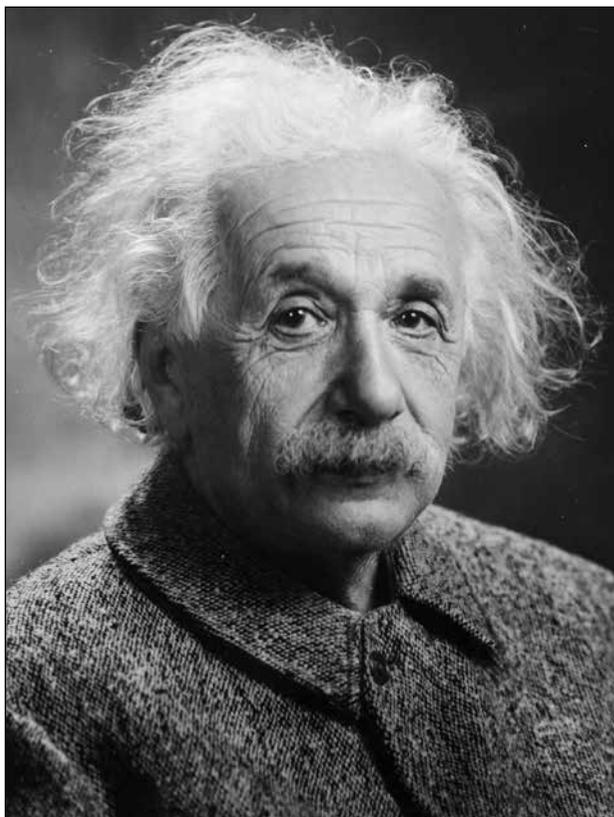
Hemos dicho que una característica del proceso creativo es revertir los efectos de la censura inconsciente, de manera que, por ejemplo, en la creación artística, encontramos mucho material inconsciente que contribuye a su valor intrínseco.

Pero la contribución que, a mi entender, es más significativa del análisis que Rothenberg hace del proceso creativo es el haber formulado que la persona creadora se guía por un tipo de pensamiento que él llama *jánico*, término basado en las cualidades del dios romano Jano, dios cuyas muchas caras miraban en varias direcciones al mismo tiempo y, por ello, da el nombre al mes de enero, *january* en inglés, por mirar hacia el pasado y el futuro simultáneamente.

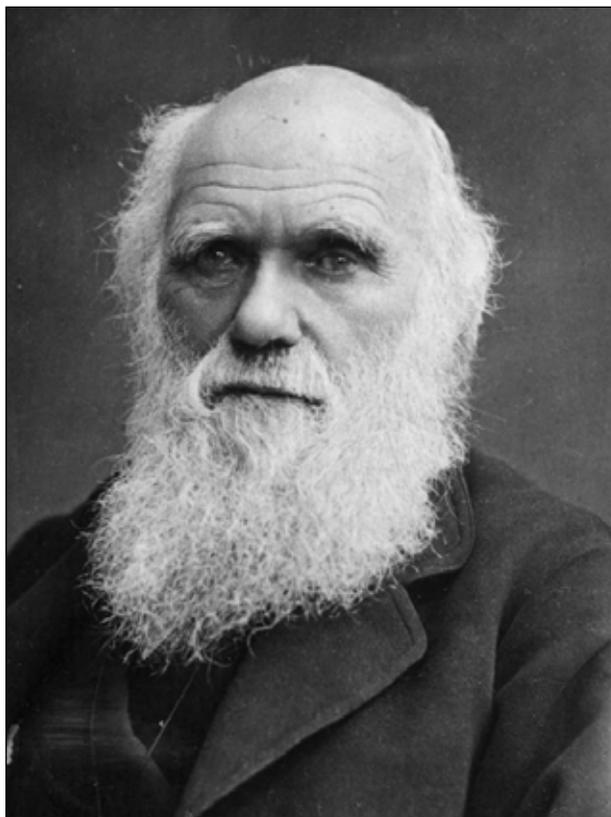
Según Rothenberg, el pensamiento *jánico* se caracteriza por concebir activamente dos o más ideas, imágenes o conceptos opuestos simultáneamente. Los conceptos opuestos o antitéticos se conciben como existentes uno junto al otro, o igualmente operativos y verdaderos. Es un pensamiento complejo, diferente

del pensamiento dialéctico, de la ambivalencia y de los pensamientos de niños o de los esquizofrénicos.

Para poner un ejemplo, me voy a referir a un trabajo que Rothenberg publicó en 1971, en donde acuñó por vez primera el término *jánico* para el pensamiento creativo de Albert Einstein. En este trabajo, Rothenberg cita un ensayo de Einstein, publicado en 1919, cuyo título es “La idea fundamental de la relatividad general en su forma original”. En este ensayo Einstein se refería a las teorías contradictorias de Faraday y Maxwell-Lorentz. Decía sobre ello lo siguiente: “El pensamiento de que estemos tratando aquí con dos casos fundamentalmente diferentes fue para mí insoportable. La diferencia entre estos dos casos no podía ser una diferencia real, sino más bien,



El físico Albert Einstein



El biólogo Charles Darwin

en mi convicción, solo podía ser una diferencia en la elección del punto de referencia”.

Así nació la teoría general de la relatividad: dos posturas contradictorias que él consideró ambas válidas porque dependían de puntos de vista diferentes. Dos pensamientos contradictorios que Einstein supera aceptando ambos o, con otras palabras, dando un salto no-dualista en su pensamiento.

El pensamiento jánico tiene lugar en plena consciencia, con plena racionalidad y facultades lógicas plenamente operativas. Por tanto, es un tipo especial de operación de pensamiento secundario, racional, pero que hace uso de mecanismos del pensamiento onírico, aprovechándose de materiales inconscientes.

Algo de esto sabían los griegos cuando crearon el mito de Tiresias. Según este mito, Tiresias era un sacerdote de Zeus que, siendo aún un hombre joven, se encontró a dos serpientes copulando, golpeó a la hembra en la cabeza con su bastón y al punto se convirtió él mismo en mujer. Transformado en mujer, se hizo sacerdotisa de la diosa Hera, se casó y tuvo varios hijos. Tras siete años de ser mujer se encontró de nuevo a dos serpientes copulando y esta vez golpeó con su bastón la cabeza del macho, convirtiéndose de inmediato de nuevo en hombre.

Como resultado de sus experiencias con ambos sexos, Zeus y Hera le plantearon la pregunta de quién de los dos sentía más placer en el acto sexual, si el hombre o la mujer. Zeus era de la opinión de que era la mujer, pero Hera sostenía que era el hombre. Tiresias se colocó del lado de Zeus diciendo que en una escala del uno al diez la mujer gozaba seis veces más que el hombre. Irritada por la respuesta, Hera lo dejó ciego, pero Zeus le concedió el don de la profecía.

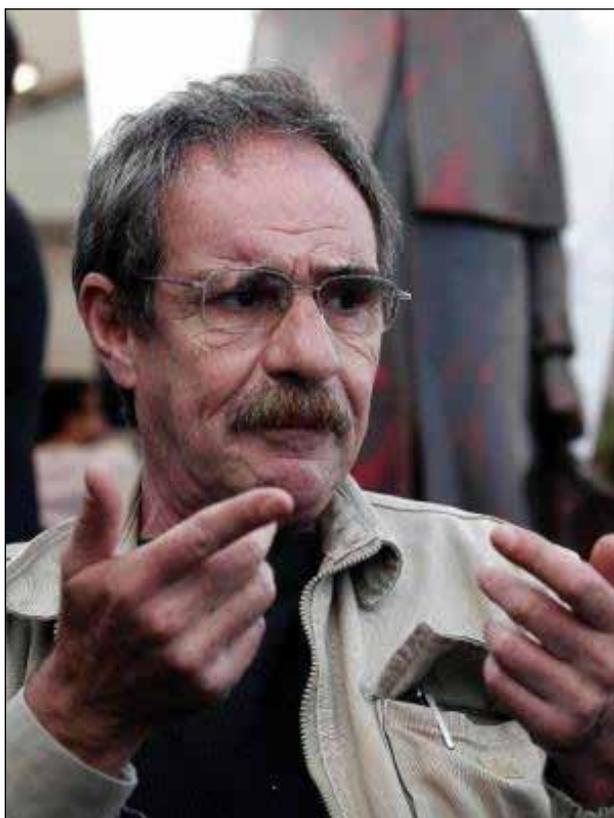
De nuevo, aquí se intuye que la conjunción de dos contrarios, en este caso el hombre y la mujer, lo masculino y lo femenino, es capaz, cuando se poseen ambos, de conferir facultades extraordinarias como son la clarividencia y la profecía.



El escritor Scott Fitzgerald

Otra característica del proceso creativo es lo que Rothenberg ha llamado *pensamiento homoespacial*, que consiste en concebir activamente dos o más entidades discretas que ocupan el mismo espacio, una concepción que conduce a la articulación de nuevas identidades. Dependiendo de dónde se manifieste este proceso creativo, se trataría de la superposición de sensaciones discretas, patrones de sonidos, palabras escritas, imágenes visuales, etc. Se suele dar este fenómeno mucho más corrientemente en las artes.

Algo parecido a lo referido sobre Einstein ocurrió con el biólogo Charles Darwin. Veamos aquí su propia descripción de las circunstancias en las que tuvo lugar este salto de pensamiento, el salto teórico creativo. Tras un largo tiempo de búsqueda de la formulación apropiada –unos cuatro años, según su propia



El médico patólogo Eduardo Monteverde

biografía—, constató lo siguiente: “Tuve la ocasión de leer por pura diversión a Malthus, su libro sobre poblaciones”, y tras algunas frases dice: “y de pronto se me ocurrió”. En este momento nació la teoría de la evolución de las especies.

El hecho de que Darwin estuviese leyendo a Malthus cuando descubre su idea de la selección natural se ha interpretado como algo extraño y paradójico, dado que el elemento principal de la tesis de Malthus era que un crecimiento sin trabas de la población humana en un entorno fijo llevaría a la extinción de la especie gracias a la lucha por la existencia. Sin embargo, vemos a Darwin postular lo contrario, es decir, que esa lucha por la existencia daba como resultado el aumento y la perfección de las especies respecto al entorno.

Probablemente, Darwin aceptó y entendió la idea de Malthus de que la lucha por la existencia podía llevar a la destrucción de la especie, pero pensó también lo contrario, que podría conducir a la selección adaptativa. De acuerdo con Rothenberg, estaríamos de nuevo ante una manifestación del pensamiento jánico, que es capaz de pensar en un concepto y el contrario sin problemas.

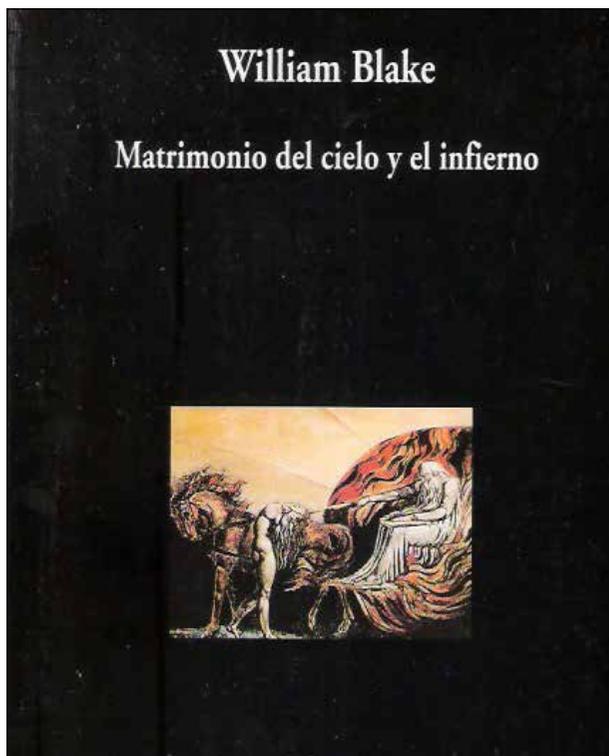
Asimismo, el escritor norteamericano Scott Fitzgerald decía: “Un artista es alguien que puede sostener dos puntos de vista opuestos y seguir siendo completamente funcional”.

En otro orden de cosas siempre se ha postulado que, como algunas personas creativas han estado gravemente enfermas con enfermedades mentales o psíquicas, el genio y la locura deberían ser estrechos aliados. Sin embargo, recientemente Eduardo Monteverde, médico patólogo, novelista y periodista científico, en su libro *Los fantasmas de la mente. Ensayo sobre imaginación y demencia*, rompe ese mito de que hay que ser enfermo mental para poder crear. Y plantea que las personas creativas poseen los siguientes rasgos: son gente fuera de lo convencional, lo que significa que no se conforman con los estándares de la sociedad, nadan contra corriente y tienen ideas originales que colocan el mundo al revés; son individualistas, suelen estar “fuera de época”, por lo que la mayoría de sus trabajos son reconocidos una vez muertos; son personas altamente inteligentes que suelen tener dificultades interpersonales; son proactivas, no pueden estar sin hacer nada y sienten un fuego interior que les lleva a crear belleza o mejorar el mundo; son personas visionarias, con una visión que guía su conducta y que les hace incluso a veces entregar sus vidas por ella, y son intuitivas, están mucho más en relación con sus sensaciones internas que el resto de las personas.

En cualquier caso, no pensemos que la persona creativa es alguien que no necesita ocuparse del tema en cuestión para recibir la chispa de la inspiración que lo lleve a la creación de algo nuevo. Thomas Edison



El poeta William Blake

Portada de *Matrimonio del cielo y el infierno* de Blake

decía que la invención era en un uno por ciento inspiración y en un noventa y nueve por ciento perspiración.

Hemos visto que el pensamiento del proceso secundario de Freud es el pensamiento lógico-analítico, dualista, secuencial y temporal, que caracteriza las funciones del hemisferio izquierdo del cerebro. Con ese pensamiento la humanidad ha alcanzado grandes conquistas. El poeta William Blake en su obra *Matrimonio del cielo y el infierno*, título que reúne conceptos opuestos, afirma inequívocamente: “Sin contrarios no hay progresión”. Es muy posible que el pensamiento dualista sea necesario para analizar el mundo que nos rodea. En mi opinión, corresponde probablemente a una categoría que se le escapó al filósofo alemán Emmanuel Kant y que es muy posible que sea innata. Es lo que el psiquiatra norteamericano Eugene D’Aquili llamaba el *operador binario*, localizado, según él,

en el lóbulo parietal izquierdo y cuya lesión, como mostró el neuropsicólogo Alexander Luria, hace que el paciente no distinga los términos opuestos, como arriba/abajo, delante/detrás, antes/después, etc.

Por lo que hemos dicho, este operador binario tiene que ser inhibido para poder acceder al pensamiento jánico que, según Rothenberg, es necesario para, superando las contradicciones, acceder al pensamiento creativo.

Toda la historia de la filosofía está impregnada de dualismo. Pero ya Heráclito, que subrayaba la unidad de los opuestos, o su constante igualdad frente al conflicto, utilizó el término *enantiodromía*, es decir, que los opuestos fluían el uno en el otro, para describir un principio o ley general.

Quisiera exponerles algunas de las teorías sobre la creatividad. La teoría de Kris, por ejemplo, propo-



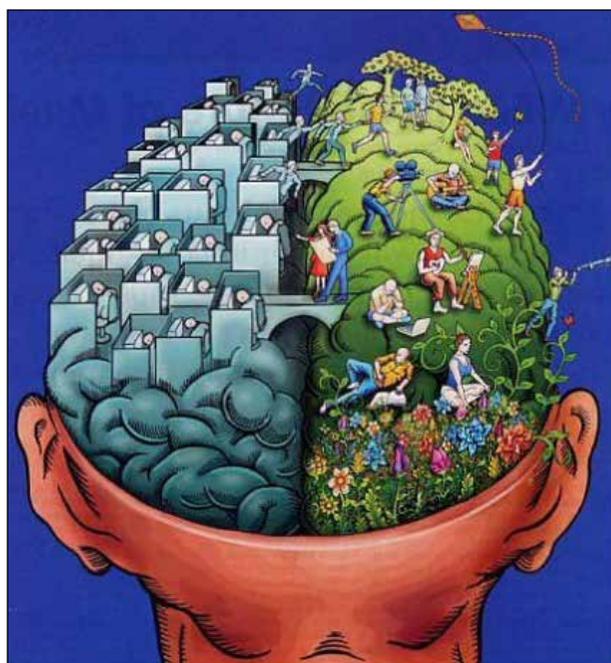
El psiquiatra Eugene D'Aquili

ne que las personas creativas son mejores en alternar entre el proceso primario y el proceso secundario de pensamiento. Recordemos: el proceso primario es el que rige en la ensoñación, mientras que el proceso secundario es el pensamiento abstracto, lógico-analítico. Mendelssohn consideraba que las diferencias individuales en el foco de atención eran la causa de las diferencias de creatividad. Si alguien puede atender solo a dos cosas al mismo tiempo, podrá descubrir una analogía, si puede atender a cuatro cosas al mismo tiempo podrá descubrir seis analogías, etc. Y Mednick propuso que las personas creativas poseían jerarquías asociativas que les permitían realizar más asociaciones a un estímulo. En realidad, estas tres teorías son más o menos idénticas, pero expresadas de manera diferente.

Se ha planteado que el hemisferio derecho del cerebro opera con procesos primarios de pensamiento, mientras que el izquierdo lo hace con procesos secundarios. Por ello, algunos autores han planteado que el equilibrio inter-hemisférico es crucial para la creatividad. En situaciones normales el hemisferio izquierdo suele estar más activo que el derecho. Por tanto, tareas que activen el derecho pueden producir ese equilibrio entre los dos hemisferios.

Es sabido que el hemisferio derecho está más implicado en la producción de imágenes mentales, así como en la percepción y producción musicales, lo que hace sospechar que es este hemisferio el que mejor está conectado con la creatividad. Por otro lado, como dijimos, sus conexiones con las estructuras del cerebro emocional también son más numerosas que las del otro hemisferio.

Resumiendo, podemos decir que hoy por hoy la inspiración creativa es un estado mental en el que el pensamiento es de proceso primario y secundario simultáneamente, un pensamiento jánico, asociativo,



que es capaz de activar un gran número de representaciones mentales al mismo tiempo. Este estado puede presentarse de dos maneras: por una desinhibición debida a bajos niveles de actividad cortical, sobre todo del lóbulo frontal, y por una mayor activación del hemisferio derecho en comparación con el izquierdo.

Otra cuestión que se ha planteado es si la creatividad es una cualidad exclusiva del ser humano. Hace cuarenta años se realizaron experimentos que mostraron que los monos, los mapaches y diversas clases de aves muestran las mismas preferencias estéticas que los hombres. Y el análisis de las pinturas que realizan los chimpancés, según dicen algunos psicólogos y etólogos, presenta algunos paralelismos con las pinturas de los niños.

En los últimos diez años se han llevado a cabo experimentos que concluyeron que monos y hombres nacen con un talento creativo igual. Pero su evolución artística simultánea desaparece cuando, alrededor de los tres años de edad, los niños comienzan a dibujar figuras de animales, personas y cosas. Los monos, a diferencia de los niños, nunca abandonan el estilo naíf.

Y no quisiera terminar sin hablar de la música, en honor a la Presidenta de esta Real Academia, doña Rosario Álvarez. Lo primero que quisiera decir es que, cuando se ha estudiado con modernas técnicas de imagen el cerebro, se ha encontrado que las áreas que sirven de sustento al lenguaje y a la música se solapan; lo cual ha llamado la atención porque se ha considerado que, en la mayoría de las personas, el hemisferio izquierdo es el hemisferio dominante por poseer los sustratos del lenguaje, mientras que el hemisferio derecho se consideraba implicado en la música. Curiosamente, escuchar una melodía hace que se active en personas que no son músicos profesionales el hemisferio derecho, mientras que en músicos profesionales se activan ambos hemisferios. Se supone que el hemisferio derecho está más implicado en los aspectos melódicos, mientras que el izquierdo lo está en los aspectos rítmicos.



El compositor Maurice Ravel

Un ejemplo de que estos hechos tienen una base neurofisiológica es el caso del músico ruso Vissarion Shebalin, quien en el año 1953, a la edad de 51 años, sufrió un derrame cerebral en el lóbulo temporal izquierdo que le paralizó la mano derecha y la parte derecha de la cara, además de trastornarle su lenguaje; no obstante, su labor de compositor continuó sin problemas, terminando su quinta sinfonía en 1963, poco antes de un segundo derrame que lo llevó a la tumba. Este hecho se consideró como una prueba de que el lenguaje y la música eran dos sistemas separados en el cerebro.

Si realmente la música y el lenguaje están separados, ¿existe la posibilidad de que se dé el lenguaje sin la música? Pues, efectivamente, así es. Se han referido casos de amusia, o sea, la incapacidad de entender y/o producir música, pero con conservación

del lenguaje. Sin embargo, también puede producirse una afectación tanto del lenguaje como de la música.

Y este es el caso del compositor francés Maurice Ravel, quien, ya en la década de los treinta y cuando se encontraba en la cumbre de su carrera, empezó a mostrar muchas dificultades en la motricidad y en el lenguaje, pero también se vio impedido para escribir o tocar una sola nota de música al final de su vida. Su enfermedad avanzaba calladamente. En efecto, ambos sistemas, la música y el lenguaje, se vieron afectados.

En resumen, la creatividad, como la inteligencia y muchos otros conceptos que utilizamos a diario, pertenece a lo que se ha llamado la “psicología popular” y son conceptos sobre los que no tenemos una idea clara. Es de suponer que cambiarán a medida que avance el conocimiento de sus bases neurobiológicas. Pero ¿quién duda que esa cualidad humana ha sido crucial para el desarrollo de nuestra especie? Esto nos obliga a pensar que debemos dedicar mucha más atención a su estudio.

MEMORIA DE LA PERSONALIDAD MUSICAL DE VÍCTOR DORESTE EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

VÍCTOR JESÚS LANDEIRA SÁNCHEZ

El 26 de noviembre de este año se cumplieron cincuenta años de la muerte del polifacético creador grancanario Víctor Doreste (Las Palmas de Gran Canaria, 1902-1966), hoy conocido sobre todo por su labor como escritor. Si bien no produjo una obra extensa, en su corpus literario constan dos obras arraigadas en el acervo popular, como son su novela *Faycán. Memorias de un perro vagabundo*, un entrañable relato sobre la vida de los perros callejeros en los aledaños del barranco Guinguada, y la obra de teatro costumbrista *Ven acá, vino tintillo*, que superó las cien representaciones en vida de su autor. Sus artículos, sus memorias, sus *Pensamientos y pensamientos*, entre otros, reflejan un creador poco prolífico pero audaz y espontáneo, que sabía sorprender con originales asociaciones de ideas cargadas de un humor socarrón y amable, y que al mismo tiempo tenía una sensibilidad personal capaz de generar emoción en el lector.

La efeméride de su óbito ha pasado desapercibida entre las instituciones políticas y educativas de nuestra comunidad, posiblemente debido al desinterés o al desconocimiento de la misma. No obstante, bien podría haber existido algún tipo de acto en memoria del autor, ya que *Faycán* es un libro de uso frecuente en los institutos de las islas y, además, Víctor Doreste fue un personaje influyente entre la bohemia insular



Retrato de Víctor Doreste por Juan Carló

de mediados del siglo XX. Esta influencia continuó en el debate creativo de su ciudad natal, a través de la Tertulia Víctor Doreste, foro que contaba con el tenor Alfredo Kraus como presidente de honor.

La asociación musical Promuscán, en pos de suplir este vacío, organizó un acto de homenaje el 23

de diciembre en el salón de actos de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria. En el mismo, se hizo una semblanza del devenir creativo de Doreste, sobre todo en su faceta de músico y compositor, que incluimos ampliada en este artículo. Seguidamente, se ofreció un recital en el que se interpretaron piezas para piano y siete de sus canciones ligeras, recuperadas para la ocasión por Cristina Cira Rodríguez, quien también les puso voz acompañada al piano por José María Curbelo. Dichas canciones forman parte del archivo Víctor Doreste que se conserva en El Museo Canario, fruto de la donación de sus manuscritos por parte de sus herederos.

Este archivo es la fuente principal para estudiar la obra musical de Víctor Doreste. Junto a las partes instrumentales de obras orquestales, como *Canción triste*, *Minuetto* o la zarzuela *La Zahorina*, se conservan también papeles sueltos con letras de canciones con ensayos de quinielas en su reverso, manuscritos de acompañamientos incompletos para canciones, borradores de ideas anotadas quizá en un momento de inspiración que quedó solo en eso, o múltiples versiones de una misma obra que figuran con diferentes títulos, como es el caso del *Responso para Fray Lesco*, dedicado finalmente a la muerte de su padre el escritor Domingo Doreste y que cuenta con versiones anteriores tituladas *Largo, legatissimo* o *Elegía sacra*. Debemos agradecer a don Lothar Siemens y doña Lilitiana Barreto su dedicación en la tarea de primera ordenación de todo este material, ya que, sin su trabajo, que sirvió para una más minuciosa catalogación, se nos presentaría hoy caótico.

LOS INICIOS COMO CONCERTISTA Y COMPOSITOR DEL JOVEN VÍCTOR DORESTE

A pesar de no ser la actividad por la que hoy se le conoce mejor, la música siempre constituyó su gran pasión. A través de sus *Recuerdos de niñez y juventud*, sabemos que en la casa de la familia Doreste había un armonio de tres registros perteneciente a un tío suyo, cura de profesión, a quien nunca vio tocar el

instrumento. De niño, el armonio era su juguete favorito¹ y se pasaba horas trasteando en el teclado. El pequeño Víctor, sin saber solfear todavía, recibe sus primeras lecciones de armonía “de oído” de Baltasar Llarena, utilizando ese armonio con el que intentaba distinguir los intervalos².

Sus primeras clases de guitarra las tuvo frente a su casa en la calle Ávila del barrio de Vegueta, donde Víctor Doreste tomó contacto con una pequeña asociación musical de pulso y púa llamada “La Florida”³. Tras este inicio continúa sus estudios de guitarra con el profesor Teófilo Morales y Martínez de Escobar, el cual le hacía seguir el método de Pascual Roch, que había traído de Buenos Aires. Durante su etapa con don Teófilo, Víctor completaba su formación musical con el maestro Bernardino Valle en la Sociedad Filarmónica, donde aprendía lenguaje musical. Las clases dieron su fruto y, considerando que había alcanzado gran destreza con el instrumento, don Teófilo le dijo:

Bueno, muchacho, a mí me gusta ganar el dinero como debe ser. Yo ya no tengo absolutamente nada que enseñarte. Se lo dices a tu padre y le añades que digo yo que no has perdido el tiempo con tu profesor⁴.

Desde muy joven, Víctor Doreste interviene en la vida cultural de la capital. Por ejemplo, con catorce años participa en un concierto en el Circo Cuyás⁵, donde interpreta a la guitarra el *Capricho árabe* de Tárrega, obra que mantendrá en repertorio a lo largo de su vida. También formó parte de un trío con su pariente Tomás a la flauta, Vicente Osa al violín y él mismo con la guitarra, con el que amenizaba las fies-

¹ DORESTE, Víctor: *Recuerdos de niñez y juventud*, Las Palmas de Gran Canaria, 1965, p. 8.

² *Ibidem*, p. 63.

³ *Ibidem*, p. 68.

⁴ *Ibidem*, p. 100.

⁵ “La fiesta de los exploradores”, en *La Provincia*, 28 de septiembre de 1917, p. 1.

tas de Carnaval, trío que llegó a ser muy solicitado en las Sociedades de los barrios de la ciudad⁶.

Por ese tiempo, su padre alquiló un piano y Víctor fue poco a poco entusiasmándose con el instrumento. Isabel Manchado, hija del maestro fundador de la banda municipal de Las Palmas don Antonio Manchado Viglietti, fue su primera profesora, y con ella adquirió la técnica suficiente para interpretar algunas piezas de Chopin, Schumann, Granados o Albéniz⁷. Uno de los hitos de esta etapa primeriza como pianista es su colaboración en 1919 en el estreno de la obra teatral *Llanura* de Alonso Quesada, que contaba con los decorados de Néstor Martín Fernández de la Torre y con Víctor Doreste al piano realizando las ilustraciones musicales, probablemente improvisaciones intercaladas de fragmentos de obras que había estudiado.

En sus recitales, tanto en Gran Canaria como en Tenerife, bien acompañaba a algún cantante al piano, bien presentaba alguna de sus primeras composiciones, o incluso intercalaba alguna pieza a guitarra sola⁸. Tras la celebración de rigor que realizaban los intérpretes, lo recaudado en taquilla podía quedar reducido a la nada, dejando incluso deudas que su padre, don Domingo Doreste, abonaba posteriormente de mala gana. ‘Fray Lesco’ llegó a preguntarle con cierto enfado a su hijo cuánto le costaría su próximo recital⁹.

Uno de estos recitales tuvo lugar en el Circo Cuyás en agosto de 1920, antes de partir a Leipzig, donde continuaría sus estudios musicales. En él acompañó al piano a los cantantes Marcial Martín, Isidro Brito,

Asunción Medina y Néstor de la Torre, e interpretó algunas piezas de su autoría como *Preludio*, *Nocturno* o *Danza española*, que, por sus títulos, nos recuerdan a obras de Chopin o Granados, autores también interpretados en dicho recital¹⁰.

ESTUDIOS EN ALEMANIA Y VIDA CONCERTÍSTICA

De sus años en Leipzig no sabemos mucho. Allí conocerá a Pablo Sorozábal, con quien trabará una gran amistad desde que se conocieran de manera for-

¹⁰ “Concierto”, en *La Provincia*, 21 de agosto de 1920, p. 3.



Víctor Doreste con Pablo Sorozábal

⁶ DORESTE, V.: *Recuerdos...*, op. cit., p. 100.

⁷ *Ibidem*, p. 101.

⁸ “El concierto de mañana en Telde”, en *La Provincia*, 13 de agosto de 1920, p. 1. Otro ejemplo de estas veladas pudo ser aquella en la que Víctor Doreste aparece como pianista compartiendo escenario con el actor Abad Hernández antes de que este embarcara rumbo a Estados Unidos. “Una fiesta en honor de Manén”, en *El Progreso*, 31 de mayo de 1920, p. 1.

⁹ DORESTE, V.: *Recuerdos...*, op. cit., p. 103.

tuita en un café. Ambos compartirán vivienda, fiestas nocturnas varias y conquistas amorosas, tal como cuenta Sorozábal en sus memorias. El compositor bilbaíno lo describe como una persona con “grandes condiciones para el piano y para todo cuanto fuese arte”, sin embargo, era indisciplinado e inconstante en el estudio, lo que le impedía llegar a logros mucho mayores. Por ejemplo, Víctor como “gran histrión” y “magnífico simulador” solucionaba los pasajes difíciles poniendo más pedal derecho, intentando enmascarar sus fallos¹¹.

En Alemania, en 1923, edita su *Foxtrot español* para piano, quizá la obra de su producción más antigua de cuantas conservamos. Esta es una pieza de carácter que mezcla los ritmos y melodías españolas con los ritmos y armonías jazzísticas en boga en la etapa de entreguerras. En ella también se sirve de *glissandi* para lograr un efecto de mayor virtuosismo.

En 1925, Víctor Doreste se encuentra de vuelta en las islas y se dedica a dar clases de piano¹². Poco tiempo después, en el local de la Sociedad Filarmónica comienzan los ensayos de una comedia lírica con libreto de don Domingo Doreste y música del propio Víctor, comedia que podría ser presentada años más tarde como su zarzuela *La Zahorina*. Dichos ensayos generan gran expectación e interés entre los profesionales de la música debido a la “factura muy moderna” de su parte musical¹³. Ese mismo año Víctor interpreta en sus recitales al piano sus dos *Suites Canarias*, hoy perdidas y que bien pudieron ser el germen de la música orquestal de dicha zarzuela.

Un año más tarde, da un recital de piano en el Gabinete Literario de Las Palmas, cuyo éxito mueve a sus amigos a organizarle una comida íntima en Los Tilos de Moya, a modo de celebración¹⁴. En dicho

recital interpreta una de sus *Suites Canarias*¹⁵, en la que destacaba la *Folia*, pieza que, según José Rial, estaba constituida por “una serie de variaciones muy bellas y muy ricas”, donde el tema “salta y domina en todas ellas”¹⁶. En noviembre de ese año, estrena *Romanza apasionada*, dedicada a Josefina de la Torre¹⁷, que bien pudiera ser la que devino en *Romanza* de la Zahorina. Esta serie de estrenos parece indicar que Víctor Doreste fue realizando poco a poco la música de su zarzuela y que la fue probando en público según esta era producida, hipótesis que podría suscitar nuevas investigaciones sobre el proceso de composición de esta obra.

La Romanza de la Zahorina, ya con este título, pudo escucharse en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife el 27 de junio de 1929, con la soprano Clotilde Díaz de Landero, acompañada por Maruja Ara al piano¹⁸. La obra de Víctor Doreste compartió programa allí con otras de Teobaldo Power, José Crosa, Juan Reyes Bartlet y Manuel Bonnín, siendo presentadas en su mayoría como estrenos. Los organizadores declararon que dicho concierto pretendía “rendir sincero tributo de homenaje a los compositores canarios tanto difuntos como contemporáneos, laborando al propio tiempo por el fomento del arte musical en nuestro archipiélago”¹⁹. Se proyectó repetir esta iniciativa para así incluir obras de otros compositores, como Juan Padrón y Santiago Sabina.

Toda esta actividad hace de Víctor Doreste una persona conocida y, por ello, sus viajes a Madrid o Tenerife aparecen en la crónica social de la prensa,

¹¹ SOROZÁBAL, Pablo: *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1989, p. 92.

¹² *La Provincia*, 28 de marzo de 1925, p. 2.

¹³ “Una comedia lírica”, en *Gaceta de Tenerife*, 28 de julio de 1925, p. 1.

¹⁴ “Artistas canarios”, en *Gaceta de Tenerife*, 1 de junio de 1926, p. 2.

¹⁵ “Entrevista con Víctor Doreste”, en *Falange*, 13 de febrero de 1941, p. 4.

¹⁶ RIAL, José: “Un concierto íntimo”, en *La Provincia*, 28 de mayo de 1926, p. 10.

¹⁷ “Función benéfica en socorro de las víctimas de la catástrofe de Cuba”, en *La Provincia*, 25 de noviembre de 1926, p. 8.

¹⁸ Información facilitada por la Dra. Dña. Rosario Álvarez.

¹⁹ “Concierto de músicos canarios”, en *El Progreso: diario republicano*, 20 de junio de 1929, p. 1; “Un próximo concierto de músicos canarios”, en *Gaceta de Tenerife: diario católico de información*, 20 de junio de 1929, p. 2.

donde se le presenta como pianista y compositor²⁰. Sin embargo, en los años siguientes destacará por su labor de concertista de guitarra. En Las Palmas de Gran Canaria durante el año de 1929, participa en conciertos en el Circo Cuyás²¹, en la inauguración de la Estación Club-Radio Canarias²², y ofrece un recital completo en el Cine Royal, donde interpreta varias obras de Tárrega, incluyendo las célebres *Capricho árabe* y *Recuerdos de la Alhambra*, así como la *Serenata española* de Malats y transcripciones de Schumann, Granados o Bach²³. A finales de ese año, hace su presentación como guitarrista en Tenerife apoyado por la buena opinión que los diletantes tienen de su dominio del instrumento:

Desde ayer se encuentra entre nosotros Víctor Doreste, el inspirado compositor y distinguido pianista de Las Palmas, algunas de cuyas obras ha tenido ocasión de aplaudir el público de esta capital.

Desde hace algunos años, se ha dedicado de lleno Víctor Doreste al estudio de la guitarra, y sabemos que ha logrado un perfecto dominio de la difícilísima técnica de aquel instrumento.

Es de desear que el distinguido músico no marche a la Península, donde se propone realizar una tournée artística dando conciertos de guitarra, sin que nos sea dado el oírle ejecutar en público algunas de las obras de su repertorio, en el que abundan las composiciones cumbres de la guitarra (Bach, Mozart, Sors, Tárrega, etc.)²⁴.

Dicho concierto no se hace esperar y el 6 de noviembre actúa en el teatro Guimerá, compartiendo escenario con el barítono Marcial Martín. En él in-

terpreta un programa más extenso que los que había interpretado hasta la fecha, combinando obras ya aparecidas en otros conciertos con una nueva inclusión: el *Fandanguillo* de la *Suite castellana* de Torroba. El concierto finaliza acompañando una folía al cantante Ramiro Arnay²⁵. Público y crítica acogieron con entusiasmo el concierto y no se escatimó en elogios:

En esa fiesta de Arte, confirmó plenamente la reputación de que venía precedido nuestro joven comprovinciano Víctor Doreste, pianista y compositor de mérito relevante, y que anoche se acreditó, también, como notabilísimo concertista de guitarra. En los distintos números que ejecutó en dicho instrumento, de tan señalado abolengo español, el señor Doreste reveló aptitudes que le permiten afrontar ventajosamente la comparación con los más destacados profesionales de esa especialidad artística.

El público lo admiró anoche en sus perfectas ejecuciones y lo ovacionó con verdadero entusiasmo²⁶.

A partir de este momento iniciará una colaboración con el guitarrista Ignacio Rodríguez, y ambos comienzan a dar conciertos de manera conjunta²⁷. En sus recitales alternaban piezas a solo con alguna a dúo. Interpretaban obras de Bach, Beethoven, Napoleón Coste, Schumann, Tárrega y las obras más aplaudidas en sus recitales: *Sevilla* de Albéniz y *La danza del fuego* de Falla²⁸. Las veladas solían terminar con una adaptación de las *Folías canarias* de Rodríguez, quien era presentado en ocasiones con el apodo del “tigre de las folías”²⁹. Para el concierto del

²⁰ *Gaceta de Tenerife*, 10 de julio de 1927, p. 2; *ibid.*, 25 de marzo de 1928, p. 2; *ibid.*, 7 de marzo de 1929, p. 2; “La fiesta artística de esta noche”, en *Gaceta de Tenerife*, 6 de noviembre de 1929, p. 3.

²¹ “Anoche en el Circo Cuyás”, en *La Provincia*, 6 de abril de 1929, p. 8.

²² *La Provincia*, 20 de septiembre de 1929, p. 10; “La inauguración de la nueva emisora de Radio-Club-Canarias”, en *La Provincia*, 22 de septiembre de 1929, p. 12.

²³ *La Provincia*, 28 de mayo de 1929, p. 12.

²⁴ “El compositor y guitarrista Víctor Doreste, en Tenerife”, en *El Progreso*, 30 de octubre de 1929, p. 1.

²⁵ *El Progreso*, 5 de noviembre de 1929, p. 2; “Esta noche en el Guimerá”, en *El Progreso*, 6 de noviembre de 1929, p. 1; *Gaceta de Tenerife*, 6 de noviembre de 1929, p. 2.

²⁶ BAMBALINA: “La fiesta artística de anoche”, en *Gaceta de Tenerife*, 7 de noviembre de 1929, p. 2.

²⁷ “Homenaje al guitarrista tinerfeño Ignacio Rodríguez”, en *Gaceta de Tenerife*, 7 de enero de 1930, p. 1; “El concierto de esta noche”, en *El Progreso*, 15 de enero de 1930, p. 1; *Gaceta de Tenerife*, 16 de enero de 1930, p. 3; *Gaceta de Tenerife*, 17 de enero de 1930, p. 1.

²⁸ “Circo Cuyás”, en *La Provincia*, 9 de enero de 1930, p. 8.

²⁹ PÉREZ DÍAZ, Pompeyo: *La guitarra y los guitarristas-compositores en Canarias*, Las Palmas, El Museo Canario, 1996, p. 100.

15 de enero de 1930 en el Teatro Guimerá, el dúo de artistas contó con sendas guitarras del guitarrero Santos Hernández, cedidas para la ocasión por dos señores de Santa Cruz de Tenerife³⁰.

El 24 de enero de ese año, Ignacio Rodríguez y Víctor Doreste embarcan rumbo a Barcelona³¹. Poco después de su llegada consiguen realizar dos conciertos en el Ateneo de Barcelona, lo que es recibido como todo un logro por la prensa canaria. En dichos conciertos fueron presentados por el compositor catalán Jaume Pahissa³² e interpretaron un programa similar al realizado a principios de año en Tenerife, pero con la peculiaridad de que Víctor figuraba como autor de los arreglos a dos guitarras de algunas de las obras³³. Domingo Prat recoge a ambos intérpretes en su *Diccionario de guitarristas* y da noticia de sus conciertos en el Ateneo barcelonés, aunque yerra en sus nombres, llamándolos Juan Rodríguez y Vicente Doreste, probablemente al encontrar en prensa únicamente la inicial de sus nombres y aventurarse a dar uno él mismo³⁴.

Fruto de su estancia en Barcelona es la firma de un contrato para grabar varios discos en la casa Columbia. Uno de esos discos de pizarra se conserva en El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria³⁵. En él se incluyen un *Minuetto* del *Don Juan* de Mozart y el *Andante* de la *Séptima sonata* de Beethoven.

También sabemos que grabaron otro disco con las *Folias canarias* a dos guitarras³⁶.

El 17 de abril Ignacio Rodríguez se encontraba de regreso en las islas, mientras que Víctor Doreste alargaba su estancia una semana más³⁷. No sabemos si dieron más conciertos que los dos realizados en Barcelona, pero sí que tenían intención de continuar con una gira de conciertos por Francia y Alemania, que tuvo que aplazarse, al parecer, debido a una enfermedad contraída por Víctor³⁸. En noviembre de este productivo año de 1930, Víctor Doreste se encuentra en Gran Canaria y participa en un concierto de homenaje a los hermanos Millares, en el que toca a la guitarra *Berceuse* de Schumann³⁹.

VÍCTOR DORESTE Y EL TIPISMO MUSICAL CANARIO

Víctor Doreste deja momentáneamente en un segundo plano su faceta de concertista y centra sus esfuerzos como empresario con una compañía de zarzuela propia, para la que contaba con la dirección escénica del actor Luis Ballester y la dirección musical del maestro Santiago Sabina. Con ella estrenaron con gran éxito, el 19 de abril de 1932, en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián su zarzuela costumbrista canaria *La Zahorina*. El éxito fue notable, ya que se repitieron muchos números de la partitura y Víctor Doreste fue llamado a escena al final de cada acto para recibir la ovación del numeroso público asistente⁴⁰.

³⁰ *Gaceta de Tenerife*, 15 de enero de 1930, p. 2.

³¹ *El Progreso*, 23 de enero de 1930, p. 2; *Gaceta de Tenerife*, 26 de enero de 1930, p. 2.

³² “Canarios que triunfan”, en *La Provincia*, 18 de febrero de 1930, p. 5.

³³ ANTONIO, Félix: “Concierto a dos guitarras en el Ateneo barcelonés”, en *Gaceta de Tenerife*, 18 de marzo de 1930, p. 1.

³⁴ PRAT, Domingo: *Diccionario de guitarristas*, Buenos Aires, Casa Romero y Fernández, 1934, pp. 110 y 265; *La Vanguardia*, 12 de febrero de 1930.

³⁵ Núm. Registro: K 1927 + K 1930. Núm. Catálogo: 1144; citado por SANABRIA RODRÍGUEZ, Inmaculada: “Catálogo de los discos de pizarra de temas, autores e intérpretes canarios que se conservan en la fonoteca de El Museo Canario”, en *Revista de El Museo Canario*, n.º 49-2, 1999, p. 748.

³⁶ *La Provincia*, 4 de mayo de 1930, p. 14.

³⁷ *El Progreso*, 17 de abril de 1930, p. 2; “Noticias de sociedad”, en *La Provincia*, 30 de abril de 1930, p. 3.

³⁸ PÉREZ DÍAZ: *La guitarra y los guitarristas-compositores...*, op. cit., p. 102.

³⁹ “Homenaje a los hermanos Millares”, en *La Provincia*, 15 de octubre de 1930, p. 4; RIAL, José: “El homenaje a los hermanos Millares, en el teatro de nombre”, en *La Provincia*, 16 de octubre de 1930, p. 12.

⁴⁰ “Una zarzuela de costumbres canarias”, en *Gaceta de Tenerife*, 23 de abril de 1932, p. 12.

A finales de ese mismo año, la compañía tiene una gran actividad. El 3 de diciembre se estrena con gran éxito *La Zahorina* en Las Palmas de Gran Canaria, hecho que lleva a una nueva representación de la misma el día 8 de ese mes. Luego viajan a Tenerife para estrenarla en el Teatro Guimerá durante la temporada lírica de 1932, junto con otras zarzuelas como *Katiuska*⁴¹, *El cantar del arriero*⁴² o *Luisa Fernanda*⁴³, que habían interpretado con anterioridad en Las Palmas de Gran Canaria⁴⁴.

La sencilla trama de amorsos de *La Zahorina* se desarrolla en un pueblo imaginario de Gran Canaria y se sirve de cantos folklóricos como la isa, el arrorró y la folía para reflejar el tipismo canario en las escenas musicales, entre las cuales se cuentan también concertantes y dúos cómicos. En su estreno en el Teatro Guimerá, el número de la isa canaria cantado por Lolita Méndez, que lucía la típica mantilla canaria⁴⁵, tuvo que repetirse varias veces debido a la insistencia del público⁴⁶. Este tipismo también se reflejaba en los decorados que Felo Monzón realizó para la ocasión⁴⁷. El éxito de las distintas representaciones de *La Zahorina* se celebró con un banquete en homenaje a los autores⁴⁸.

Tras el paréntesis de *La Zahorina*, Víctor Doreste retoma su actividad como concertista. En 1933 comparte escenario con cantantes tales como Josefi-

na Mújica⁴⁹ o Conchita Piquer⁵⁰, y en febrero de 1934 pone rumbo a Alemania para realizar varios recitales⁵¹. Durante diez meses realiza una gira en solitario que, esta vez sí, lo lleva por España, Francia y Alemania⁵². En noviembre de ese año, interrumpe su gira y regresa nuevamente a España, según el propio Víctor Doreste, llamado por la discográfica Odeón, la cual le encarga la labor de reunir en veinte discos todos los cantos regionales canarios, arreglados y transcritos por él⁵³.

Quizá movido por este encargo, o relacionado con él, Víctor Doreste colabora con Néstor Martín Fernández de la Torre en la organización de una fiesta regional promovida por la Sociedad de Amigos del Arte Néstor de la Torre. Esta fiesta se consideraba el inicio de un movimiento para la reconstrucción de las tradiciones canarias y suponía la presentación de los trajes típicos que Néstor había diseñado con la intención de crear nuevas señas de identidad para atraer al turismo internacional⁵⁴. Víctor Doreste se encargó de recopilar, con la ayuda de Néstor Álamo⁵⁵, una variada muestra del folklore isleño que luego arregló para una orquesta de un centenar de instrumentos de cuerda entre guitarras, laúdes, bandurrias y timplas, a la que se enfrentó también como director⁵⁶.

El espectáculo contaba con coros y cuerpo de bailes canarios, que cantaban y danzaban en un escenario decorado por el pintor Néstor y ataviados con el

⁴¹ *Gaceta de Tenerife*, 9 de diciembre de 1932, p. 5.

⁴² *Ibidem*, 11 de diciembre de 1932, p. 8.

⁴³ *Ibidem*, 17 de diciembre de 1932, p. 5.

⁴⁴ *Hoy: diario republicano de Tenerife*, 19 de noviembre de 1932, p. 2.

⁴⁵ SANTANA GIL, Isidoro: "Primera aproximación a las zarzuelas y óperas canarias producidas en los siglos XIX y XX", en *Revista de El Museo Canario*, n.º 49-2, 1999, p. 583.

⁴⁶ BAMBALINA: "Se estrena con gran éxito una zarzuela de costumbres canarias", en *Gaceta de Tenerife*, 18 de diciembre de 1932, p. 5.

⁴⁷ "Estreno de Luisa Fernanda", en *Hoy: diario republicano de Tenerife*, 17 de diciembre de 1932, p. 8.

⁴⁸ "Homenaje a los autores de La Zahorina", en *Gaceta de Tenerife*, 10 de febrero de 1933, p. 2.

⁴⁹ "El concierto de Josefina Mújica y Víctor Doreste", en *La Provincia*, 4 de junio de 1933, p. 18.

⁵⁰ "Conchita Piquer actuará con la Yankee", en *Gaceta de Tenerife*, 1 de agosto de 1933, p. 3.

⁵¹ *Ibidem*, 18 de febrero de 1934, p. 3.

⁵² *Hoy: diario republicano de Tenerife*, 17 de noviembre de 1934, p. 2.

⁵³ R.: "Entrevista con Víctor Doreste", en *Falange*, 13 de febrero de 1941, p. 4.

⁵⁴ "Hacia la reconstrucción del tipismo canario", en *Gaceta de Tenerife*, 19 de diciembre de 1934, p. 3.

⁵⁵ GARCÍA DE PAREDES: "El grandioso Festival regional del Teatro Pérez Galdós", en *La Provincia*, 27 de diciembre de 1934, p. 11.

⁵⁶ "Néstor, paladín de nuestro tipismo, llama a los Canarios", en *Gaceta de Tenerife*, 12 de diciembre de 1934, p. 12.



Caricatura de la Fiesta regionalista de Néstor de la Torre

traje canario de su creación. En este festival también pudieron escucharse varios números de *La Zahorina* con una orquesta clásica algo escasa en cuerda, bajo la dirección del maestro Luis Prieto⁵⁷.

Como continuación de su trabajo en la recuperación del folklore⁵⁸, en 1935 Víctor Doreste, que ya se encontraba impartiendo clases de guitarra⁵⁹, se convierte en el director de la Academia de Música Po-

pular Canaria, subvencionada por el Cabildo de Gran Canaria⁶⁰.

En 1936, durante su estancia en Barcelona, donde preparaba las futuras grabaciones de música popular canaria, le sorprende el estallido de la Guerra Civil y huye a Alemania pasando a través de Italia, para acabar instalándose en Berlín. Una vez allí, se gana la vida dando conciertos de guitarra en las estaciones de radio. Poco después es nombrado director de la compañía teatral que emitía comedias para Latinoamérica y para la que escribió alguna pieza teatral⁶¹. Quizá de esta labor pudo desarrollar el impulso literario que le venía heredado de su padre y adquirir la experiencia necesaria para realizar sus futuras y celebradas comedias en Canarias.

Mientras tanto, en Canarias y con el mismo espíritu de fiesta regional ideada por el pintor Néstor, se presentó un espectáculo en la Navidad de 1937 con el nombre *Estampas canarias*. Dicho espectáculo, al que asistieron varios centenares de turistas alemanes, estuvo dirigido y armonizado esta vez por el violinista Agustín Conch y presentado por don Domingo Doreste. El programa se dividía en dos partes, una primera musical y una segunda más teatral, con desfile de campesinos y un belén isleño animado. La primera parte comenzó con el *Preludio* de la zarzuela *La hija del Mestre*, del maestro Santiago Tejera, continuó con múltiples canciones de Néstor Álamo —como *Sombra del Nublo* o *Rubio y alto mi niño*, quien por aquel entonces firmaba sus canciones con el seudónimo “Fulken”—, y finalizó con el *Arroró* de *La Zahorina*⁶². Los cantantes fueron Josefina de la Torre, con indudable protagonismo, Juan Farray, Luciana Alonso y Armando Campos.

⁶⁰ “Necesidad de una Escuela de Bellas Artes en Las Palmas”, en *Acción*, 26 de enero de 1936, p. 11.

⁶¹ R.: “Entrevista con Víctor Doreste”, en *Falange*, 13 de febrero de 1941, p. 4.

⁶² “Se organiza en el Galdós un sugestivo espectáculo bajo la doble inspiración de lo regional y de las Navidades”, en *Falange*, 22 de diciembre de 1937, p. 8; “La gran fiesta Pascual de esta noche en el Galdós”, en *Falange*, 29 de diciembre de 1937, p. 8.

⁵⁷ GARCÍA DE PAREDES: “El grandioso Festival regional...”, op. cit.

⁵⁸ *La Provincia*, 1 de enero de 1935, p. 3.

⁵⁹ *Ibidem*, 8 de enero de 1935, p. 14.

Ese mismo año Víctor escribe un libro en colaboración con el doctor Strohmayer, profesor de Latín en la Universidad de Berlín, *Einführung in die spanische Sprache* (Introducción a la lengua española), que fue utilizado en las escuelas industriales y comerciales del Reich. A su vez, continúa su labor en la Radio Alemana de Ondas Cortas y escribe alguna crónica que envía a la prensa española⁶³. Colabora con José Muñoz-Molleda y Juan Mostaza-Murales en la banda sonora de la película germano-española *Noches andaluzas*, con Imperio Argentina en el papel principal⁶⁴, y comienza a escribir un libro sobre folklóre español a petición de la editorial Tenbuer, labor que interrumpe tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial para regresar a Canarias de forma definitiva.

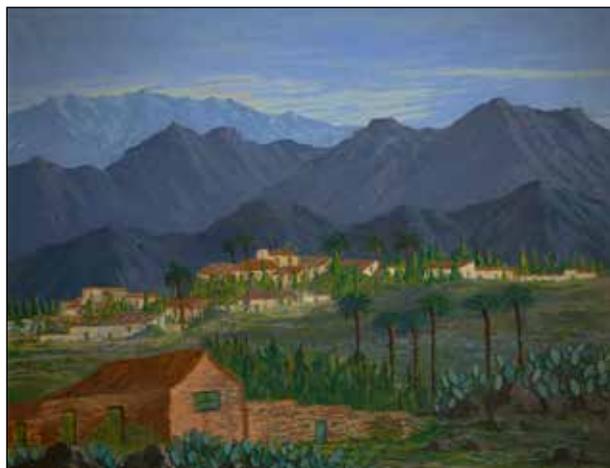
VÍCTOR DORESTE TRAS SU VUELTA DEFINITIVA DE ALEMANIA

Al siguiente año, el 15 de junio de 1940, se realizó una gran fiesta en el Teatro Pérez Galdós para conmemorar el sexagésimo aniversario de El Museo Canario. El acto contó con la colaboración de las siguientes entidades: Gabinete Literario, Sociedad Filarmónica, Escuela Lujan Pérez, Sociedad Amigos del Arte “Néstor de la Torre”, Academia de Canto y Declamación de Gran Canaria y Patronato Provincial de Turismo. Se pudieron escuchar varias obras orquestales del maestro Bernardino Valle, varias canciones de Agustín Millares Torres con acompañamiento de piano y tres números de *La Zahorina* con acompañamiento orquestal y coros: *Romanza*, *Adiós tierra canaria* y *Arrorró*⁶⁵.

A partir de los años cuarenta, Víctor Doreste escribe las obras literarias por las que será recordado. En 1941, se estrena la comedia costumbrista *Ven acá, vino tintillo*; en 1943, la intrigante *Una limonada para el señor*;



Víctor Doreste, *Paisaje*.
Fotografía: Guillermo Lorenzo



Victor Doreste, *Paisaje*.
Fotografía: Guillermo Lorenzo

en 1945 presenta su famosa novela *Faycán*, y se publican sus *Once sonetos* en 1949, con prólogo de Pedro Lezcano. Además, su primera exposición de pintura⁶⁶ la presentará en 1947, fruto de la diversificación de sus intereses creativos, en la que se decanta por los paisajes canarios y las marinas⁶⁷.

⁶³ TRUJILLO, Pascasio: “Víctor Doreste regresa a Berlín”, en *Falange*, 23 de agosto de 1939, p.11.

⁶⁴ “Temas españoles de cine”, en *Falange*, 23 de julio de 1938, p. 1.

⁶⁵ “60.º aniversario de El Museo Canario”, en *Falange*, 15 de junio de 1940, p. 3.

⁶⁶ Víctor Doreste ya había mostrado dotes para la pintura en su juventud, pintando el decorado de una fiesta del Carnaval en el barrio de San José. *La Provincia*, 21 de febrero de 1919, p. 1.

⁶⁷ Fotografías de Guillermo Lorenzo tomadas con el consentimiento de los herederos de Víctor Doreste.

Entre tanto estreno literario, encontramos un relevante estreno musical. En abril de 1943, la Orquesta de Cámara de Canarias, en el Teatro Pérez Galdós, estrenó el *Minuetto* de Víctor Doreste en el último concierto conjunto con la pianista Carmen Pérez. Esta obra compartía programa con la *Sinfonía en sol menor* de Mozart, un concierto de Beethoven, las *Rimas infantiles* de María Rodrigo y *Berceuse* de Manuel Bonnín, quien tocaba la viola en la orquesta⁶⁸. El *Minuetto* de Doreste se le criticó por no contener un trío a la manera clásica y por parecerse en demasía al escuchado anteriormente en la sinfonía de Mozart. A pesar de estos defectos fue aplaudida por ser considerada una obra “meritoria”.

Conservamos pocas noticias musicales de Víctor Doreste de estos años, lo que nos lleva a pensar que la música se estaba convirtiendo en una actividad cada vez más recluida al ámbito privado. Sin embargo, en la presentación radiofónica de la obra *Una limonada para el señor*, intercala varias piezas musicales con guitarra y piano, en un intento quizá de retomar los recitales radiofónicos de su etapa berlinesa⁶⁹. Sabemos a través de su sobrino Lorenzo Doreste que Víctor, tal y como de niño hacía con su armonio, podía pasarse horas tocando el piano en su casa e iba cambiando estilos, del clásico al moderno o lo popular, con facilidad⁷⁰. Esta amplitud estilística le sirvió para trabajar por un tiempo como pianista en un café en Berlín⁷¹ y, ocasionalmente, en Las Palmas en el restaurante Las Cuevas⁷², situado junto a la Playa de Las Canteras, un lugar al que le dedicó una de sus obras para piano que conservamos, el “blue tristísimo” *En “Las Cuevas” y sin cuartos*.



Víctor Doreste por Cho Juaá (Eduardo Millares Sall)

En 1952 tenemos la noticia de su participación como guitarrista en un acto de despedida a Antonio Machín por parte de los artistas canarios, siendo Doreste de los más ovacionados⁷³. El año anterior había estrenado la comedia *La del manajo de tollos*, de temática futbolística, y anunciada como el mejor sainete canario de todos los tiempos y la obra cumbre de su autor⁷⁴. Simultáneamente, continúa escribiendo en la prensa local artículos, adivinanzas y algunas de sus ocurrencias llamadas *Pensamientos y pensamientas*. En algunos de sus artículos⁷⁵ se muestra gran admirador de la orquesta de pulso y púa del Real Club Victoria, que tenía en repertorio el *Arrorró* de

⁶⁸ “El último concierto de la Orquesta de Cámara y Carmen Pérez”, en *Falange*, 29 de abril de 1943, p. 5.

⁶⁹ “Víctor Doreste hoy en Radio Las Palmas”, en *Falange*, 30 de mayo de 1943, p. 7.

⁷⁰ DORESTE, LORENZO: *Genio y figura de Víctor Doreste*, Canarias, 2006, p. 46.

⁷¹ *Ibidem*, p. 50.

⁷² *Falange*, 4 de agosto de 1950, p. 5.

⁷³ *Ibidem*, 30 de marzo de 1952, p. 2.

⁷⁴ *Ibidem*, 31 de octubre de 1951, p. 3.

⁷⁵ DORESTE, Víctor: “Pulso y púa en el club Victoria”, en *Diario de Las Palmas*, 20 de octubre de 1953, p. 9; y “Pulso y púa y un inglés”, en *Diario de Las Palmas*, 3 de agosto de 1954, p. 12.

La Zahorina, ya considerada pieza antológica de la música canaria⁷⁶.

El 28 de enero de 1959, la orquesta de la Sociedad Filarmónica, bajo la batuta de Gabriel Rodó, estrena el *Responso para Fray Lesco* para cuerda y la *Canción Triste* para orquesta con vientos a dos. Luis Doreste Silva dijo del *Responso*:

*Página musical acendradamente efusiva, mantenida insistentemente una melodía tensa y bellísima [de] la cuerda que se inicia elegiacamente en violoncellos, violas y segundos violines para ser recogida por todos los arcos en una hermosa plenitud evocadora; la amplia frase de ternura y ungida gracia votiva, suave, dulce, intensamente penetrante*⁷⁷.

Víctor Doreste recibió el aplauso del público sin salir a escena en señal de recuerdo a su padre. La capacidad evocadora del *Responso* queda patente aún hoy en las múltiples interpretaciones que se han continuado realizando desde entonces, prueba del éxito de esta inspirada partitura, que tal como ha expresado Lothar Siemens, es “heredera de una historia musical amplia y honda, en la que trasciende la admiración del compositor por Bach, pero también por el postromanticismo elegíaco que se cultivó hasta la época de entreguerras y que coincidió con la de sus estudios en Leipzig”⁷⁸. Por su parte, *La Canción Triste* se volverá a escuchar una vez más en vida de su autor, el 9 de abril de 1964⁷⁹. Ambas obras pueden oírse grabadas en sendos CDs de la serie RALS que edita El Museo Canario.

⁷⁶ DORESTE SILVA, Luis: “Presentación de la orquesta del Victoria con la Agrupación Polifónica”, en *Falange*, 16 de marzo de 1954, p. 3.

⁷⁷ DORESTE SILVA, L.: “El concierto de ayer”, en *Falange*, 29 de enero de 1959, p. 9.

⁷⁸ SIEMENS, Lothar: “Obras para orquesta de cuerda”. Notas al libreto del CD n.º 14 de *La creación musical en Canarias. Obras para orquesta de cuerda*. Las Palmas de Gran Canaria, Proyecto RALS, El Museo Canario y Cosimite, 2000 (Ref.: GR-0058-CD), p. 7.

⁷⁹ MORENO, Claudio: “Tomás Sánchez de nuevo en el Pérez Galdós”, en *El Eco de Canarias*, 7 de abril de 1964, p. 6.

En los años finales de su vida presenta su última obra teatral, *En el risco está mi amor* (1963), y sus memorias. Víctor Doreste deja en ese tiempo la composición sinfónica y se centra en la creación de canciones comerciales, tangos, boleros y habaneras, que presentó a concursos de canciones con algún triunfo ocasional, como la titulada *Ciudad de los caballeros*, que ganó el primer premio de la Canción de Gáldar de 1962, valorado en diez mil pesetas⁸⁰. Las letras de las canciones de Víctor Doreste siguen por lo general los tópicos amorosos del momento, donde predomina el despecho y la melancolía, quizá en recuerdo de su esposa Rita, con la que se había casado en Alemania y que tras unos años de convivencia se marchó repentinamente de Canarias con destino a su Suiza natal, donde murió en 1962⁸¹.

Una de sus últimas apariciones como guitarrista fue durante la presentación del libro *Poema del sueño errante* de Domingo Velázquez Cabrera. Allí compartió escenario con un trío de guitarristas, Ignacio Velázquez, Efrén Casañas y Olimpiades García, estos dos últimos futuros profesores del Conservatorio de Música de Las Palmas. En esta ocasión, Víctor Doreste interpretó la *Isa canaria llorona*.

*Víctor presentó su actuación diciendo “esta es una isa canaria. La llaman la llorona, no sé por qué”. Pero puedo decirles que nunca he sentido tanta emoción; nuestro escritor costumbrista, el inolvidable creador de “Faycán”, consiguió el milagro de hacer llorar a la guitarra. Tal vez él mismo lloraba con ella, recordando el tiempo que se fue, las esperanzas y los sueños*⁸².

La vida creativa de Víctor Doreste constituye un peregrinaje pasional con diferentes impulsos creadores, según sus intereses iban cambiando. Podemos distinguir una primera etapa musical, una segunda

⁸⁰ *Falange*, 27 de julio de 1962, p. 2.

⁸¹ FE, María Dolores de la: *Víctor Doreste*, colección “La Guagua” n.º 37, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 14.

⁸² MARGARITA: “Ventana indiscreta”, en *El Eco de Canarias*, 25 de febrero de 1964, p. 6.

teatral y una última diversa y bohemia con mayor interés en la pintura. Su sobrino Lorenzo describió de esta manera su personalidad artística:

Era muy trabajador, pero trabajaba de una forma muy peculiar. Estaba por ejemplo durante mes y medio pintando, y durante ese tiempo no había quien le hablara de otra cosa. La madre llamándolo para que dejara los pinceles y acudiera a comer. Luego hacía una exposición de pintura y durante un año o más no cogía un pincel. Si le preguntaban por la pintura, contestaba: “Yo todos los días pinto con la cabeza”⁸³.

Un año antes de su muerte, acaecida en 1966, en una entrevista se le pregunta qué haría si supiera que le quedan únicamente quince minutos de vida, a lo que respondió:

¡Huy, vaya pregunta! ¡Quince minutos nada más! Pues subiría a lo más alto de mi azotea a contemplar por última vez a mi querida ciudad, haría lo posible por contener las lágrimas, luego bajaría a mi sala de música e improvisaría al piano mi propia marcha fúnebre. Bueno, y ya van transcurridos diez minutos. Enciendo mi último pitillo virgino, lanzo unas boca-



Víctor Doreste por Julio Viera

*nadas, me tiendo —ya van catorce minutos...— y ahora, amigos, el resto lo cuentan ustedes por la Prensa y Radio*⁸⁴.

⁸³ DORESTE, Víctor: *La del manajo de tollos*, Canarias, 2008, p. 12.

⁸⁴ ALEMÁN, Jorge y MAGRANS, Miguel: “Cita con Víctor Doreste”, en *El Eco de Canarias*, 11 de agosto de 1965.

LA INSIGNE ARPISTA ESMERALDA CERVANTES (1861-1926) Y SU VINCULACIÓN A LA VIDA MUSICAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Este texto tuvo su origen en una conferencia que impartí en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 29 de febrero de 2016 a instancias del presidente de la Tertulia “Amigos del 25 de julio”, don José Manuel Ledesma, en un acto en honor de la arpista con motivo de cumplirse el 155 aniversario de su nacimiento.

Recordar a aquellos que en vida trabajaron y se esforzaron por hacer de su entorno un lugar mejor no es tan solo una forma de revivirlos y hacerlos presentes en el hoy, sino que también constituye un ejemplo que vigoriza nuestras tareas cotidianas. Es por ello que quiero tratar aquí una pequeña parcela de la intensa vida concertística y docente de la arpista catalana Clotilde Cerdá Bosch, conocida universalmente por su nombre artístico de Esmeralda Cervantes, cuya vinculación a nuestra tierra no fue meramente fortuita o pasajera, sino que, entrelazadas con su larga carrera de éxitos internacionales, estuvo en la isla en tres ocasiones diferentes con estancias cada vez más largas: la primera de solo un mes en 1880 cuando estaba en pleno auge su carrera concertística; la segunda de casi tres años entre 1902 y 1905, seguramente por motivos de salud, como veremos; y la tercera de unos seis años ya en la recta final de su vida (ca. 1920-1926), al haber elegido nuestra ciudad para descansar definitivamente. Desde Tenerife también hizo algunos viajes a las islas de Gran Canaria y

La Palma para dar conciertos en ocasiones puntuales, de los que también nos ocuparemos. Con ello queremos dejar constancia de todas las actividades en las que se involucró en Canarias durante estos períodos, algo que se pasa por alto en la mayoría de sus biografías, salvo para reseñar su lugar de fallecimiento¹.

¹ La fascinante vida de Esmeralda Cervantes ha sido objeto de diversos estudios en época reciente, basados en documentos diversos y en aquellas narraciones publicadas en periódicos o revistas de su época (*La Época*, *La Ilustración española y americana*, *La Ilustración de la mujer*, *Revista de modas y salones*, *La Crónica de la Música* y un largo etcétera), narraciones que han servido de base para trabajos posteriores. Aun así quedan muchas lagunas por completar de su intensa y andariega vida, que tan solo será posible hacerlo consultando pacientemente la prensa de todos los lugares que visitó o en los que vivió, así como relatos o historias de memorialistas. Nosotros trazaremos aquí de forma sucinta el decurso de su vida, que en los últimos años se ha podido conocer mejor gracias a la aparición de su álbum, utilizado ya por sus recientes biógrafas, y ampliaremos las noticias que se tienen de su estancia en Tenerife y de sus viajes a otras islas, e incluso corregiremos aquellos errores que se han venido transmitiendo sobre su estancia entre nosotros, para dejar, al menos, el período canario lo mejor documentado posible.

PRIMER VIAJE A TENERIFE

El 26 de julio de 1880 el Teatro Principal de Santa Cruz se engalanaba para recibir a una gran artista que venía precedida de una bien acreditada fama: se trataba de la joven arpista Esmeralda Cervantes que llegaba por primera vez a Canarias, y lo hacía en nuestra isla de Tenerife. Los aficionados, entusiasmados, se agolparon en nuestro Teatro, el Teatro Principal como se llamaba entonces, para asistir a tan magno e infrecuente acontecimiento. El coliseo tuvo que habilitar numerosas sillas en los pasillos del patio de butacas, en las galerías e incluso en una parte del escenario para acoger a este numeroso público curioso y ansioso no solo por escuchar a la arpista, sino también por escuchar un instrumento poco frecuente por estas tierras como era el arpa².

El concierto lo había organizado la nueva Sociedad Filarmónica, la bautizada con el nombre de la patrona de la Música, Santa Cecilia, que se había creado un año antes por iniciativa del eximio pianista y compositor Teobaldo Power, quien encontró en el músico orotavense Juan Padrón Rodríguez a la persona idónea para estar al frente de su orquesta y hacer de la sociedad un foco de cultura y, sobre todo, de fomento de la música, al contar con cerca de cuatrocientos socios desde un principio. De hecho, la muerte de este músico en 1896, unido a problemas económicos, provocó la desaparición de esta entidad que había sido uno de los pilares del desarrollo musical en nuestra capital en las últimas décadas de ese siglo.

Entre los muchos objetivos que se planteó la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia estaba el de hacer

venir artistas foráneos que enriquecieran la oferta musical que aquí proponían los músicos de nuestra tierra, lo que, a partir de la segunda década del siglo XX, se va a convertir en algo ya más frecuente. Fue así como desfilaron a lo largo de los veinte últimos años de la decimonovena centuria, además de la mencionada arpista, el violonchelista César Augusto Casella, músico también de gran renombre internacional; nuestro Teobaldo Power, que vino en dos ocasiones por aquellos años; la violinista Gabriela Amann Neusser o el pianista Félix Moreira Da Sá³. También hubo noches memorables ofrecidas por el septimino de cantantes de ópera italiana que trajo el barítono Fausto Mola en 1888, cuyos componentes –las sopranos María Bosi y Clotilde Accardo, la contralto Emilia Vianelli, el tenor Giovanni Simoni, el barítono Vittorio Calvi y el bajo G. Orbanis, además del ya citado Fausto Mola– realizaron en varias jornadas una serie de programas atractivos basados en arias y oberturas, e incluso se atrevieron a montar actos completos de óperas de maestros famosos en el gran salón de su emblemático edificio, convertido hoy en sede del Parlamento de Canarias. Para esta ocasión se estrenaron escenografías traídas de Milán, así como el tan celebrado telón de Eusevi⁴.

Pero volvamos a nuestra arpista y a su primera visita a Santa Cruz, que coincidió con la fiesta de Santiago Apóstol⁵, que como todos sabemos es, junto con la de la Cruz de Mayo, una de nuestras fiestas más emblemáticas. La ciudad resplandecía por este motivo y las distintas sociedades contribuyeron a su esplendor. Entre ellas destacaba el Gabinete Instructivo que celebraba una sesión extraordinaria cada

² A pesar de que el arpa es el cordófono más antiguo de la Humanidad, su evolución hasta el arpa actual fue lenta y hasta el siglo XVII no se solucionó el problema de cómo emitir los sonidos cromáticos tras abandonarse el uso del arpa doble, lo que se hizo al principio por medio de un sistema de ganchos, que derivó en el sistema de pedales actual. En la primera mitad del siglo XIX Érard inventó el doble mecanismo, con el que ya el arpa podía competir con los restantes instrumentos de cuerdas de la orquesta, época en la que se afianzan los arpistas virtuosos, entre los que cabe destacar al maestro de Esmeralda, el belga Félix Godefroid.

³ CARRASCO PINO, M.^a Isabel: *Las sociedades musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX*, memoria de licenciatura inédita leída en octubre de 1993 en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna bajo mi dirección, pp. 91-94.

⁴ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *La ópera en Canarias. Su recepción y difusión desde el siglo XVIII hasta 1966*, vol. II, pp. 101-104. Proyecto RALS (en vías de publicación).

⁵ Ella y su madre comenzaban su segundo viaje a América y pasaron por Canarias, donde estuvieron un mes, desde el 13 de julio hasta el 19 de agosto.

año la víspera de Santiago en el Teatro Principal, presidida por el Capitán General, que por entonces era don Valeriano Weyler. En el estrado sentaron también a la arpista, que habría de presentarse al público dos días después. Hubo discursos, se leyeron poemas e intervino la orquesta de la Sociedad Filarmónica dirigida por Francisco Guigou, la segunda orquesta que tenía Santa Cruz en aquellos años y que competía con la de la Santa Cecilia. Al día siguiente, después de la solemne función religiosa en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, el público se desplazó al Teatro para la inauguración de la exposición de Bellas Artes, en la que participaron los artistas plásticos más renombrados de entonces, que compartieron espacio con las numerosas obras de artistas del pasado, cedidas por personas destacadas de la ciudad para ennoblecer la exhibición, aparte de aquellas de temática religiosa provenientes de la desamortización, que aún se conservaban. En total se expusieron 316 obras.

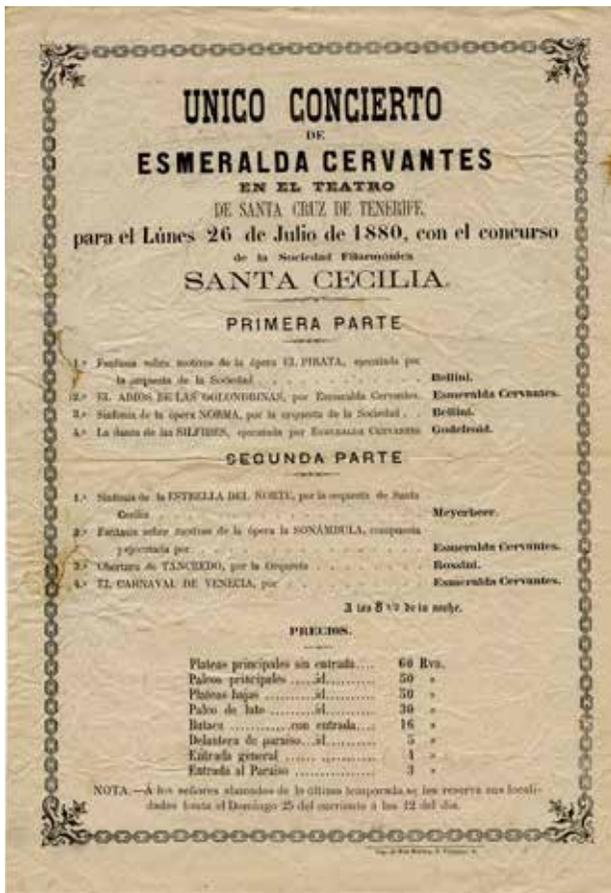
Dando muestras como siempre de su gran generosidad, Esmeralda Cervantes ofreció para la exposición un álbum⁶ que contenía dibujos a lápiz, a la pluma y al creyón, acuarelas, poesías y piezas de música, firmadas por una serie de artistas famosos, tales como Francisco Pradilla, Mariano Fortuny, Eduardo

Rosales, Antonio Fabrés, Álvarez Catalá, Lorenzo Vallés, Alejo Vera, etc., con los que ella y su madre habían trabado amistad en Roma. También figuraba una pequeña partitura de Liszt. El álbum, que le habían regalado los artistas españoles en Roma el año anterior, estuvo expuesto durante los días en que ella permaneció en Canarias, para que el público santacrucero pudiera apreciar y disfrutar de esta joya tan singular.

El concierto del día 26 de julio fue un completo éxito. La gente no se cansaba de aplaudir y vitorear a aquella artista menuda, que se crecía delante del arpa y que aparte de una obra de su maestro Félix Godofroid, *La danse des sylphes*, interpretó tres piezas de su autoría: *El adiós de las golondrinas*, una fantasía sobre motivos de la ópera *La Sonnambula* de Bellini y el *Carnaval de Venecia*, célebre partitura de Niccolò Paganini, sobre cuyo tema realizó una serie de variaciones. Estas composiciones suyas hoy en día están perdidas, por lo que no podemos saber exactamente en qué consistirían. Por sus títulos se comprende que estaban dentro de lo que entonces se llamaba música de salón: melodías atractivas y románticas de amplio arco, además de la exhibición virtuosística mostrada en las fantasías y variaciones sobre temas operísticos conocidos por los aficionados de la época. Aparte de estas obras, el concierto se completó con la actuación de la Orquesta de la Filarmónica Santa Cecilia, que tocó oberturas de óperas de Bellini (*Il Pirata* y *Norma*), de Meyerbeer (*L'étoile du nord*) y Rossini (*Tancredi*). La particularidad que encerraba, además, este concierto era que Esmeralda lo cerraba, algo poco común en aquellos tiempos y en la actualidad, pues casi siempre se deja este papel a la orquesta y no al solista, lo que demuestra la importancia que se le concedió a esta intérprete entonces.

Aunque este concierto fue anunciado como único, la realidad es que la arpista se prestó a realizar otro el día 31 de este mes de julio en el mismo teatro, esta vez accediendo a la petición del Capitán General Valeriano Weyler, que le solicitó su participación en otro acto similar, con la finalidad de obtener fondos para

⁶ *Revista de Canarias*, n.º 41, p. 244, 8 de agosto de 1880. Pienso que este álbum, que contenía pequeñas obras de arte (por ello, se expone en esta muestra de Bellas Artes), según nos informa la *Revista de Canarias*, que era coetánea a este hecho, no debe de ser el mismo que el que se conserva hoy en la Biblioteca de Cataluña (sig. M-4878) y que fue adquirido por esta institución en 2010 en la ciudad alemana de Naumburg. El álbum expuesto en Santa Cruz debió perderse, mientras que el otro no solo ha sido rescatado, sino también restaurado por manos expertas de forma excelente. En él se recoge toda la documentación generada a lo largo de la enjundiosa y riquísima vida artística de Esmeralda (cartas, títulos, diplomas, fotografías, autógrafos, programas de conciertos, etc.), unos 700 documentos, sin duda recopilados pacientemente por su madre, de tal manera que las historiadoras Isabel Segura Soriano y Zoraida Ávila Peña han podido trazar con más precisión su biografía a través de él. Existe un vídeo de youtube que muestra el proceso de restauración del mismo. Cfr. https://www.youtube.com/watch?v=4r-IRIgsGbw&feature=player_embedded; <http://www.bnc.cat/Visita-ns/Exposicions/Esmeralda-Cervantes-la-restauracio-del-seu-Album>



Programa del primer concierto que dio en Santa Cruz Tenerife el 26 de julio de 1880

la financiación de las obras de la plaza que hoy lleva su nombre⁷. En agradecimiento, el General le dedicó un retrato suyo con palabras elogiosas, un presente al que hoy no le daríamos mayor importancia, pero que en aquella época era algo valioso y distinguido. No tenemos constancia del programa de este segundo concierto porque la prensa no lo reseña, pero debió ser similar al segundo que dio en Las Palmas, en el que

⁷ Si tenemos en cuenta que en el primer concierto se recaudaron 10000 reales, según nos dice *El Memorándum* del 1 de agosto de 1880, seguro que Weyler vio una oportunidad única para poder cubrir parte de los gastos de esta obra. Pero no solo aquí, pues en Las Palmas se esperaba que la recaudación de uno de los dos conciertos, que ya estaban apalabrados, fuera también para sufragar gastos de obras públicas. Cfr. *El Memorándum* ya citado.

interpretó el *Himno sagrado del rey David* de Godefróid, más dos obras suyas: la *Plegaria a la Virgen* y la *Gran fantasía sobre motivos del Moïse* de Rossini. También en este acto, y como homenaje a la virtuosa, los poetas le dedicaron poemas, que se leyeron en el transcurso del mismo: Juan Lentini leyó los propios, Manuel Pereyra de Armas leyó los de José Tabares Bartlet y la arpista se ofreció para leer los de José Manuel Pulido, director del periódico *El Memorándum*⁸.

Entre estos dos recitales de Santa Cruz dio otro en La Laguna, el día 29 de julio, con el concurso esta vez de la pequeña orquesta de la Sociedad Filarmónica de esta ciudad, que dirigía el compositor y organista de la catedral, además de profesor de francés del Instituto de Canarias, Cirilo Olivera Olivera, que llegaría a alcalde de la ciudad de los Adelantados en 1891. Este concierto se celebró en el pequeño y coqueto salón de actos del ya entonces Instituto de Canarias, hoy Cabrera Pinto. Y tan complacidos quedaron los laguneros de esta actuación que le pidieron una segunda intervención en una fecha que no nos ha sido posible determinar con precisión por falta de datos, aunque creemos que pudo ser entre el 11 o 12 de agosto y el 19 de este mes, fecha de su partida para Río de Janeiro⁹.

⁸ *El Memorándum*, 1 de agosto de 1880; MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *El antiguo Santa Cruz: crónicas de la capital de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios de la Universidad de La Laguna, 1967, vol. XXIII, pp. 176-177; y *Anales del Teatro en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1968, pp. 114-116.

⁹ *La Revista de Canarias*, n.º 43, p. 279, de 8 de septiembre de 1880, nos dice que este concierto tuvo lugar tras la subida al Teide, que realizó después de venir de Las Palmas de Gran Canaria el día 8 de agosto. José Ignacio PASCUAL ALCAÑIZ, en su tesis doctoral *El arpa en Canarias: aspectos históricos, interpretativos, compositivos, docentes, artísticos y organológicos*, p. 178 (colgada en el repositorio de tesis de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria) ha creído que la arpista dio el concierto de La Laguna en septiembre de ese año, al que, según él, siguió otro en La Orotava, confundido sin duda por la fecha tardía de la publicación más arriba mencionada. Pero Esmeralda y su madre estaban ya el 4 de septiembre en Río de Janeiro, como lo confirma la *Revista Ilustrada* brasileña de ese día, año V, n.º 222, p. 2, citada por Zoraida ÁVILA PEÑA: *Música, textos y filantropía en Esmeralda Cervantes: una arpista de la España romántica*, tesis doctoral leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2016, p. 135 y ss. Está publicada en pdf en el repositorio de la Universidad: <http://eprints.ucm.es/39368/1/T37824.pdf>

Tras el nuevo éxito del concierto del 31 de julio en Santa Cruz, el Gabinete Instructivo se propone hacerla miembro del mismo e invitarla a una de sus sesiones, pero esto nunca ocurrió, ni siquiera a su regreso de Las Palmas, para donde embarca el día 1 de agosto, fecha en la que aparece en *El Memorándum* esta última noticia. En la capital grancanaria había mucha preocupación por su tardanza¹⁰, dadas las fechas en que se encontraban. El calor de agosto ahuyentaba de la ciudad a muchas familias pudientes, que formaban parte del público habitual del teatro, por lo que era sumamente necesaria su presencia allí lo antes posible, si no querían que el concierto se celebrara en medio de una gran soledad. Y si no fue así exactamente, sí que los periódicos constatan que el público no fue numeroso, aunque los asistentes estuvieron entusiasmadísimos. En Las Palmas la arpista va a dar dos conciertos en el nuevo teatro, llamado Tirso de Molina, los días 4 y 7 de este mes de agosto, acompañada por la Orquesta de la Sociedad Filarmónica, que dirigía Bernardino Valle Chinestra (1849-1928), un músico aragonés que tomó las riendas de esta formación orquestal en 1878 tras la muerte de su anterior director Manuel Rodríguez y Molina (1835-1877). En el programa del primer concierto Esmeralda Cervantes repitió aquel de Santa Cruz del 26 de julio con *La danse des sylphes* de Godefroid, además de *El adiós de las golondrinas*, la fantasía sobre motivos de *La Sonnambula* de Bellini y las variaciones sobre *El Carnaval de Venecia*, obras todas de su autoría, a las que añadió fuera de programa las *Malagueñas* y la *Jota aragonesa*. La orquesta por su parte abrió el concierto con la obertura de Pedrotti *Tutti in maschera* y luego interpretó la obertura de *Poeta y aldeano* de Franz von Suppé, donde actuó de solista al violonchelo el músico de la Filarmónica Pedro Peñate, y el *Ave Maria* de Gounod, pieza en la que destacó como solista el violinista Dionisio Martín. Esmeralda se sumó también a estas dos obras

realizando las partes escritas para arpa de la orquesta. Esto produjo el delirio del público que hizo repetir la segunda de ellas¹¹. El éxito fue tal que se lanzaron ramos y coronas de flores al palco escénico. Y fue al finalizar este concierto cuando el presidente de la Sociedad Filarmónica le hizo entrega del Diploma de Socia de Mérito de la misma.

En el segundo concierto de las Palmas, celebrado el 7 de agosto, Esmeralda tocó el *Himno sagrado del rey David* de Godefroid y *Plegaria a la Virgen* y *Gran fantasía sobre motivos del Moïse* de Rossini de su autoría, mientras que la orquesta por su parte abrió la primera parte del concierto con la obertura de Auber *Zanetta* y la segunda con una tanda de valses de J. Strauss, además de interpretar la *Marcha de Tannhäuser* de Wagner y, a petición del público, otra vez el *Ave Maria* de Gounod con el acompañamiento de arpa que realizara en el concierto anterior.

El día 8 de agosto Esmeralda regresa a Tenerife con su madre, viajando en el mismo vapor el citado director de la Orquesta Filarmónica Bernardino Valle y el abogado Ignacio Díaz Lorenzo, quienes se iban a agregar al grupo de excursionistas que subirían al Pico del Teide junto a ella en días posteriores. Valle había llegado a Las Palmas dos años antes y seguramente conocería muy poco Tenerife, por lo que le debía resultar muy atractiva la ascensión al volcán que estaban preparando aquí para la arpista una serie de próceres, entre los que se encontraba su amigo Patricio Estévanez. No sabemos con certeza cuándo se inició la excursión, que duró tres días, aunque ella escribiera en su relato que fue el 2 de agosto, fecha errada, pues ya hemos visto que ese día estaba en Las Palmas. La prensa califica esta ascensión de extraordinaria, por haber sido la primera mujer no extranjera en hacerlo, lo cual tampoco era cierto, tal y como ha demostrado Carlos Gaviño¹². Es verdad que la subida al volcán estuvo llena de dificultades para ella y, sobre

¹⁰Piénsese que ya desde el 22 de mayo la revista *El Museo Canario* (p. 189) estaba anunciando su llegada, lo que vuelve a hacer en los números del 7 de junio (p. 271) y del 7 de julio (p. 303).

¹¹*La Localidad y El Museo Canario* del 7 de agosto de 1880.

¹²GAVIÑO DE FRANCHY, Carlos: <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2010/08/>

todo para su madre, que no realizó la última etapa a causa del mareo, pero su interés por todo lo que vio y disfrutó del impactante paisaje y de la compañía del grupo de amistades canarias que se sumaron a este recorrido y que ella menciona, hizo que en el vapor francés *Pampa* donde partió para Río de Janeiro el 19 de agosto escribiera un relato de todo lo vivido en esos días, poniendo de manifiesto de esta manera sus dotes como escritora. Unos años después (1884) lo publicaría en la *Revista de Modas y Salones de La Ilustración de la Mujer*, en Barcelona, bajo el título “Ascensión al volcán El Teide”, de la serie *Un recuerdo de mis viajes*. El relato se publicó en tres entregas los días 15, 22 y 29 de marzo del año citado de 1884, correspondientes a los números 20, 21 y 23 de la revista¹³. Ignoramos por qué se encabezan los relatos con la fecha de “Verano de 1883”, cuando todo ocurrió en 1880, como se ha visto. Ella no volvió a Canarias hasta muchos años después, a finales de 1901.

Tras esta excursión al Teide, vuelve a ofrecer un concierto en La Laguna junto a la Sociedad Filarmónica de esta ciudad¹⁴, que la nombra Socia de Mérito, al igual que ya habían hecho antes las respectivas Sociedades Filarmónicas de Santa Cruz de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria. Todas estas sociedades le expidieron el correspondiente diploma, títulos que se conservan físicamente en el álbum de la Biblioteca de Cataluña y que José Ignacio Pascual Alcañiz reproduce en su tesis doctoral ya citada, y que fueron expuestos en la pequeña muestra que organizó la Tertulia “Amigos del 25 de julio” en el Ayuntamiento de Santa Cruz entre el 29 de febrero y el 12 de abril de 2016. José Ignacio Pascual habla también de una intervención suya en La

Orotava junto a la compañía dramática de la señorita Castro, que actuaba en la Villa¹⁵.

SUCINTA RETROSPECTIVA BIOGRÁFICA

Pero ¿quién era esta extraordinaria mujer a quien todos agasajaban y le conferían honores?, ¿era solo una artista virtuosa que comenzó su carrera como niña prodigio? La *Revista de Canarias* en su número 37 del 8 de junio de 1880 la presenta al público tinerfeño por medio de una sucinta biografía, la que entonces tenía, habida cuenta de que tan solo contaba con 19 años de edad cuando llega a nuestra isla el 13 de julio de aquel año. Pero aun así es asombrosa la cantidad de países que había visitado hasta entonces, la cantidad de personalidades que había conocido y de méritos, nombramientos, galardones y regalos que había obtenido.

Clotilde Cerdá Bosch, más conocida por Esmeralda Cervantes, había nacido el 29 de febrero de 1861 en Barcelona en el seno de una familia de la alta burguesía de Vich. Su padre, Ildefonso Cerdá Sunyer, era un famoso arquitecto y urbanista, responsable del proyecto del ensanche de Barcelona, además de otras obras importantes, por lo que ocupó cargos de relevancia a nivel regional y nacional, habiendo sido presidente de la Diputación de Barcelona y diputado a Cortes. De hecho, sobre su labor se han hecho diversos estudios y su *Diario* ha servido para esclarecer algunas cuestiones puntuales de la vida de la arpista. Su madre, Clotilde Bosch Carbonell, era hija de un banquero y poseía grandes dotes para la pintura. Fue ella en realidad quien se ocupó de la carrera de su hija, que llevaba su mismo nombre, Clotilde, al comprobar el talento que tenía para la música y al haberse desentendido su padre totalmente de ella una vez enterado de que no era hija suya, sino fruto de una relación extramatrimonial de su esposa. Es así como madre e hija empiezan un largo itinerario, primero, para formar a la niña, y luego, ya en recorri-

¹³ Carlos GAVIÑO ha recogido todo el relato en su blog ya citado en la nota 12, trufado con fotografías antiguas sobre el Teide y las Cañadas, hablando, asimismo, de todos y cada uno de los personajes que acompañaron a Esmeralda Cervantes y a su madre en este viaje, con lo que lo deja perfectamente documentado. También lo publica ÁVILA PEÑA en su tesis doctoral ya citada, pp. 224-230.

¹⁴ *Revista de Canarias*, n.º 43, 8 de septiembre de 1880, p. 279.

¹⁵ PASCUAL ALCAÑIZ, op. cit., p. 178.

do triunfal de conciertos que las va a llevar por toda Europa y América en varias ocasiones. No obstante, y en desacuerdo con sus biógrafos, pienso que la estancia de madre e hija en Roma y más tarde en París tuvo mucho más que ver con la carrera de pintora de la madre que con la de la niña. En ambas capitales vivían y tenían taller pintores españoles que luego fueron famosos, y allí iría Dña. Clotilde en busca de nuevos horizontes para su arte, en el que, según parece, destacaba tras recibir clases del pintor napolitano Michele Cammarano, entre otros. La amistad que las unió con muchos de estos artistas plásticos se trasluce en las dedicatorias del ya citado álbum de recuerdos que trajo a Tenerife. Pero a medida que en la niña se desarrollaban sus cualidades prodigiosas, la carrera de Dña. Clotilde Bosch pasa a un segundo plano para ocuparse plenamente de su hija.

En París se le abren a Esmeralda las puertas del éxito, porque es aquí donde va estudiar con un gran maestro, como fue el belga Félix Godefroid, al que llamaban el Paganini del arpa por su maravillosa destreza en el manejo del instrumento. Después de varias giras por toda Europa, este músico acababa de establecerse en la capital del Sena, donde escribió unos célebres ejercicios para su instrumento, que fueron utilizados por varias generaciones de arpistas, amén de otras obras para arpa o para piano, además de dos óperas.

Con la excelente preparación que le había proporcionado su maestro, a los 12 años Esmeralda ya estaba preparada para actuar en público y se presenta en los distintos salones parisinos, donde va a causar la admiración de todos aquellos que la escuchan. Pero, al parecer, su auténtico nombre de Clotilde Cerdá empieza a causar disgustos en su familia catalana, por lo que la reina destronada Isabel de Borbón, que vivía en el palacio de Castilla en París, enterada de estos problemas por su madre, que era una de sus damas de honor, le adjudica el apellido de Cervantes para evitar los comentarios maldicientes y le regala un presente con la dedicatoria “A Clotilde Cervantes”. Poco después el célebre escritor Víctor Hugo le dirige unas

líneas muy elogiosas que conserva en su álbum y le confiere el seudónimo de Esmeralda, como la protagonista de su novela *Notre Dame de París*. Y aquí ya tenemos el nombre que va a llevar con orgullo el resto de su vida, porque a su madre y a ella les va a agradar esta acertada combinación que ocultaba su verdadera identidad. Este episodio de su vida, que se narra en todas sus biografías justamente en el orden inverso para explicar su nombre, fue tal y como aquí contamos al habérselo comunicado ella misma por carta, en 1904, a don José Batllory Lorenzo de Las Palmas de Gran Canaria, en respuesta de una carta suya preguntándole por los episodios más significativos de su biografía, con la intención de publicarlos en la prensa. Esmeralda le contesta y le envía copia de la misiva de Víctor Hugo y le narra lo que aquí hemos dicho, al mismo tiempo que le manda también la carta del Ministro de Justicia de México comunicándole el indulto, a petición suya, del reo de muerte José María Téllez en 1877, episodio que aquí no hemos contemplado por estar sumamente difundido¹⁶. Para ella eran, sin duda, los más significativos.

Esmeralda en París siempre contó con la protección de la reina española, quien incluso la nombra “arpista de la casa real”. Y fueron tanto ella como la condesa de Montijo, madre de la que fue emperatriz de los franceses, Eugenia, las que le abrieron las puertas de los salones parisinos y de otras cortes europeas¹⁷. En 1873 está en Viena con motivo de la Exposición Universal que se había inaugurado el 1 de mayo de ese año y que finalizaría el 31 de octubre bajo el lema

¹⁶ *Diario de Las Palmas*, 12 de julio de 1904 y *Diario de Tenerife*, 28 de julio del mismo año.

¹⁷ A nuestra reina destronada le gustaba mucho el arpa y tanto ella como sus hijas Pilar y Paz estudiaron este instrumento con la arpista francesa Teresa Roaldés (1817-1900), nacida y fallecida en Toulouse, pero que vivió en España desde finales de los años cuarenta, ingresando como docente en el Real Conservatorio de Madrid en 1858, donde permaneció hasta su jubilación en 1882, tarea que simultaneó con la de arpista en la orquesta del Teatro Real. Contribuyó, asimismo, a la fundación de la Sociedad de Conciertos y de la Sociedad de Socorros mutuos madrileñas. Cfr. SUBIRÁ, José: “Una arpista madrileñizada: Teresa Roaldés”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IV (1969), pp. 365-372.

de “Cultura y Educación”. En la embajada de España de esta capital se habían dado cita una serie de personalidades de nuestro país invitadas por el embajador Eduardo Asquerino, quien asimismo invitó a nuestra arpista a participar en la velada. Debía despertar por su edad el asombro y la admiración de todos. Su intervención fue como un bautismo artístico, pues pudo ser escuchada por personas notables del mundo de la política, de la cultura y del arte, a quienes impresionó vivamente por su exquisita forma de tocar. Al día siguiente salía la noticia en todos los periódicos de la capital austriaca. El famoso concertista de arpa Antonio Zamara, profesor en el Conservatorio de Viena, que acudió a la velada, se comprometió a presentarla en el mundo artístico alemán, como así hizo, lo que unido a las recomendaciones del embajador español a los diplomáticos de otras embajadas europeas le abrieron las puertas de varios países¹⁸. En aquel concierto comenzó a ganarse su reputación de intérprete excepcional. Desde luego, cuando leemos las crónicas de la época y lo que dicen de su especial forma de tocar y del entusiasmo y delirio que despertaba en los auditorios a los que cautivaba, tenemos que convenir que Esmeralda Cervantes tenía un carisma especial unido a una impecable y desarrollada técnica para su edad y para su época.

Existe una anécdota temprana, que no aparece en la mayoría de las biografías suyas, que no me resisto a relatar. Se trata de lo sucedido durante una velada en su piso de Madrid en fechas tempranas, antes de que desplegara su carrera internacional. El objetivo de la misma era poder ser escuchada por una serie de músicos del Conservatorio madrileño para conocer su opinión y abrirse camino en esta ciudad: allí se reunieron nada menos que Emilio Arrieta, Dámaso Zabalza, Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu, además del marqués de Gaona y algunos periodistas (Juan Pérez de Guzmán, entre otros). Y ante

ellos tocó obras de su maestro Félix Godefroid, del galés John Thomas (1826-1913), de Charles Gounod, de Joseph Haydn y de Johann Strauss, al que pronto iba a conocer en Alemania. Todos quedaron asombrados y Arrieta comentó que era un portento, que tenía un talento natural innato. Monasterio, que venía abrumado por un día de trabajo agobiante, se quedó gratamente impresionado y se le pasaron todos sus males. Pero no solo los asombró su forma de tocar el arpa, sino también la madurez que demostró tener en la conversación altamente instructiva que sostuvo con ellos y sus conocimientos sobre diversos temas musicales¹⁹.

Tras Viena y todos los nombramientos y regalos que recibió por parte de la embajada turca, del emperador Francisco José o, más tarde, de la reina de Grecia, de la duquesa de Esparta y de un largo etcétera, Johann Strauss hijo se la llevó con su orquesta de gira por las principales ciudades de la confederación alemana durante cuatro meses. En Munich tocó para Wagner, quien le comentó al rey Luis de Baviera, que Esmeralda era el genio hecho persona. Después volvió a París y desde allí realizó viajes a Bélgica, Holanda e Inglaterra, tocando en Londres para la reina Victoria y para el príncipe de Gales. En el *Times* un entusiasta escribió que se habían reunido dos reinas, pues Esmeralda era verdaderamente la reina de su arte. Aceptó participar también en el concierto de despedida de Franz Liszt en Roma, donde este célebre músico exclamó al oírla: “È la prima volta che sento l’arpa!”, tal era la belleza que extraía de las cuerdas de su instrumento.

Y después de todos estos conciertos por Europa, le llega el turno a las giras americanas, adonde viaja por primera vez en 1875 con solo 14 años. Pisa suelo americano en Brasil, invitada por el emperador Pedro II, quien la nombra arpista de su imperial cámara. A partir de entonces los viajes por este continente no cesan, visitando numerosos países y tocando para au-

¹⁸PÉREZ DE GUZMÁN, Juan: “Esmeralda Cervantes. Carta a Fernández Bremón”, en *La Ilustración española y americana*, n.º XLIV, 30 de noviembre de 1876.

¹⁹*Ibidem*.

ditorios más amplios en conciertos públicos y para sus respectivos presidentes en conciertos privados, quienes siempre la distinguieron con honores y prebendas de todo tipo. Así pasó en Argentina, Chile, México, Cuba, Perú o Estados Unidos. En todos los países se la nombró ciudadana de honor y los periódicos ilustrados de Río de Janeiro, Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile, Valparaíso, Lima, Nueva York, al igual que París y Lisboa con anterioridad, publicaron su retrato y su biografía²⁰. En total, fueron seis las giras americanas que realizó a lo largo de su vida, todo un récord para aquellos tiempos.

Por tanto, fueron incalculables los conciertos que había dado ya antes de su venida a Tenerife en 1880, por lo que no nos debe extrañar la magnífica acogida que nuestros antepasados le depararon y el orgullo que sintieron por recibir a un personaje tan famoso en nuestros teatros.

Después de aquella visita, transcurrieron más de veinte años, sin que Esmeralda volviera a dejarse oír en los coliseos canarios²¹. Bien es verdad que se ha creído que su inscripción en la Logia Tinerfe n.º 114 en calidad de Hermana Hospitalaria de honor y grado 3.º, supuestamente dos años después de su primera estancia, permaneciendo en ella como afiliada al menos hasta 1884, según comenta Carlos Gaviño²², se debía a una corta estancia suya en Tenerife en el transcurso de sus viajes de ida o de vuelta a América, pero hoy sabemos que esto no fue así por dos razones fundamentales. La primera, porque del segundo viaje a América, hacia donde había partido desde Tenerife

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Hay quienes han creído, como José Manuel LEDESMA ALONSO en "90 Aniversario del fallecimiento de Esmeralda Cervantes", en *El Día/La Prensa*, 10 de abril de 2016, que la arpista recaló por la isla en varias ocasiones en sus viajes de ida o de vuelta a América ofreciendo algunos conciertos en nuestro teatro, pero esto no fue así. Hemos hecho rastreos sistemáticos en la prensa de estas dos décadas y nada encontramos sobre ella hasta finales de 1901, lo que está corroborado por los documentos de su álbum y sus biografías.

²² GAVIÑO DE FRANCHY, op. cit., basándose en la obra fundamental de PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: *Historia de la francmasonería en Canarias (1739-1936)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, p. 805.



Esmeralda Cervantes de joven con una de sus arpas, haciendo propaganda de las construidas por la casa Lyon & Healy. Tomada de la tesis doctoral de Zoraida Ávila, p. 157

el 19 de agosto de 1880, como hemos visto, regresa a España en el verano de 1881, y lo hace por Lisboa, mientras que el tercer viaje a América, a Norteamérica concretamente esta vez, no lo emprende hasta 1893, de manera que su ajetreada vida le impidió volver a pasar por nuestra isla durante veinte años.

La segunda razón nos la ofrece Zoraida Ávila Peña, arpista y autora de una tesis doctoral sobre este personaje²³, al dedicar un capítulo de la misma a la vinculación de la arpista con la masonería. En él demuestra documentalmente cómo Esmeralda Cervantes y su

²³ ÁVILA PEÑA, op. cit., pp. 178 y ss.

madre fueron recibidas en la Logia tinerfeña anteriormente citada el 23 de julio de 1880 y cómo ese día, y a propuesta del secretario, se eligió por unanimidad a la “querida hermana Clotilde Cerdá” como Hospitalaria de Honor de esta Logia, lo que quiere decir que su nombramiento tuvo lugar con anterioridad a lo que se venía diciendo, aunque se la ascendiera luego al grado 3.º. Al mismo tiempo este documento demuestra que su madre también pertenecía a esta institución filantrópica e iniciática, y que sería seguramente ella la que la introdujo en la misma, pues cuando vino a Tenerife ya pertenecía a la Logia Lealtad de Barcelona y a su vuelta a España ingresa en otra madrileña. Según Zoraida Ávila, que ha tenido la paciencia de comprobar la pertenencia a esta institución de todos aquellos personajes que de una u otra manera tuvieron un papel fundamental en la vida de la arpista, incluidos presidentes de naciones, como el mexicano Porfirio Díaz, la extensa carrera concertística de Esmeralda Cervantes fue alentada y propiciada en gran medida por hermanos masones, sin menoscabo de su valía como intérprete.

Y LA VIDA MUSICAL SIGUE SU CURSO EN TENERIFE

Durante las dos décadas que median entre los dos primeros viajes de Esmeralda a Tenerife, la vida musical de Santa Cruz había cambiado mucho. En 1885 y tras un incendio en su local de ensayo, había desaparecido la Sociedad Filarmónica, cuya orquesta dirigía Francisco Guigou, quien fallecerá, además, en 1897. Por otra parte, la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, que tuvo épocas de auténtica gloria, en especial a finales de los ochenta cuando vino el septimino de cantantes de ópera italianos ya citado, tras haber erigido un edificio propio, haber creado un orfeón y una Academia de Música con más de un centenar de alumnos, también desaparecía al mismo tiempo que el siglo. La muerte de Juan Padrón en 1896, que fue el alma mater de la misma, condujo a un período de crisis, del que no logró salir airosa. Es verdad que tras Padrón dirigió la orquesta el músico gallego José Barcia y Martínez,

que le insufló nueva vida, pero esta tan solo duró un par de años. A la larga, las deudas y una serie de socios con nuevas pero erróneas ideas, condujeron a su extinción. Esta sociedad siempre quedó en la memoria de los santacruceros como un timbre de gloria.

Dado que los músicos de la orquesta se quedaron sin ocupación, en la primera década del nuevo siglo hubo tres intentos de crear nuevas sociedades. La primera fue la Sociedad de Conciertos, fundada en 1901, que apenas duró un año; la segunda, una nueva Sociedad Filarmónica, que nació en 1904 y en la que estuvo implicada Esmeralda Cervantes, como veremos, y que se mantuvo hasta 1909; y la tercera, denominada Sociedad Filarmónica Bretón, se quedó en meras intenciones de sus promotores, pues no llegó a constituirse, pese a que la prensa anunciaba su creación en 1909.

Y ESMERALDA SIGUE CON SUS VIAJES

Mientras tanto Esmeralda seguía inmersa en su carrera de conciertos internacionales y en sus esfuerzos por desarrollar una docencia acorde con los nuevos tiempos. Después del fracaso que sufrió en su ciudad natal justamente en este último campo, al tener que cerrar dos años después de su apertura la Academia fundada por ella de Ciencias, Artes y Oficios de la mujer a finales de los ochenta (dos años después de la apertura), a causa de la carencia de medios económicos y del apoyo de los estamentos oficiales²⁴, sigue con sus viajes: Montecarlo, Berlín, Bruselas, Atenas, Bucarest y también Estambul, adonde va invitada por el sultán otomano Abdul Hamid II a dar un concierto en el palacio Topkapi. Tras oírla el sultán, la contrata para enseñar arpa a la sultana y a otras mujeres del harén, y allí permanece un año y medio aproximadamente. Estando allí, la Asociación Helenocatólica Sympnia le pide un concierto y, dadas las amistades que había

²⁴*Ibidem*, pp. 279-281; y SEGURA SORIANO, Isabel: *Els viatges de Clotilde Cerdá i Bosch*, Valencia, Tres i Quatre, 2013, pp. 67-77.

establecido anteriormente con la realeza y aristocracia griegas, acepta gustosa²⁵. Su marcha de este lugar, para ella idílico por vivir en una casita rodeada de jardines cerca del palacio con vistas al Bósforo, se debe al encargo del gobierno turco de representar al país en “The World’s Columbian Exposition” de 1893, en Chicago. Prepara entonces una ponencia en francés, que se publicará mucho más tarde en inglés bajo el título de “Address on the Education and Literature of the Women of Turkey”, una mirada occidental sobre la situación de la mujer turca en aquellos momentos. Pero no solo va a Chicago encargada de esta ponencia, sino que también desde la dirección del congreso se le pide que intervenga como arpista en el concierto de la Orquesta de la “World’s Columbian Exposition” dirigida por Theodore Thomas. Participa, pues, en este evento junto a otros músicos, interpretando el primer movimiento del concierto en mi menor, op. 182, de Carl Reinecke, una obra bastante difícil y comprometida, y un solo de arpa –*Marche Triomphale du Roi David* de Godefroid–, obteniendo como siempre un gran éxito. En su viaje de regreso a Europa, pasa por Washington, donde ofrece un concierto en privado para el presidente de los Estados Unidos en la Casa Blanca y para el Cuerpo Diplomático en el Metzert Music Hall de esta ciudad. Y tras un breve período de descanso en EE. UU., viaja a Rusia para tocar en San Petersburgo, Moscú y Odessa²⁶.

Este trepidante ritmo de vida se ralentiza por fin en 1895 al establecerse en Belém de Pará en Brasil, invitada por el compositor Carlos Gomes, a quien había conocido muchos años antes, en 1876, con motivo de la exposición universal de Filadelfia. Y es allí donde conoce a Óscar Grossmann, un industrial ceramista brasileño de origen alemán, con el que contrae matrimonio. Se inicia así un período más estable en la vida de la arpista, puesto que él tenía sus negocios en esa ciudad y ella debe acompañarlo.

Pero permanecer en el mismo lugar no significa estar inactiva. En el mismo año de su matrimonio, Esmeralda funda, junto al mencionado compositor brasileño, el Conservatorio de Música de Belém, denominado en aquel tiempo Instituto Carlos Gomes. Antes había dado ya clases de arpa en el Colegio Amparo de esta población, de manera que se considera la fundadora de la Escuela de Arpa de esta ciudad. De esta escuela salieron muchas discípulas bien preparadas que a la larga siguieron su estela. Entregada a la docencia y a la beneficencia, una de sus grandes pasiones, el 1 de enero de 1895, recién instalada en Belém, organizó una sesión solemne en el teatro destinada a recaudar fondos para una institución dedicada a la infancia. Y como siempre estaba dispuesta a colaborar en todo aquello que hiciera falta, también dedicó una parte de su tiempo a la escritura, publicando artículos en defensa de las letras y las artes en un famoso periódico que se imprimía allí en francés y portugués, para el que escribió en 1897 un artículo en homenaje a su amigo el compositor Carlos Gomes en el primer aniversario de su muerte²⁷.

VUELTA A TENERIFE. SEGUNDA ESTANCIA

Sin embargo, el clima de Belém en pleno ecuador, caluroso y húmedo, no debió favorecerla en absoluto, por ello, en septiembre de 1901 pide un permiso al centro donde desempeñaba su docencia para pasar unos días de descanso en Funchal (Madeira), pero en lugar de marchar a la isla portuguesa decide regresar a su ciudad natal haciendo escala en Tenerife, adonde llega el 22 de diciembre de ese año. Evidentemente, todos los aficionados se acuerdan de ella y a través de la prensa manifiestan su deseo de volver a escucharla. El periodista del *Diario de Tenerife* se convierte en el portavoz de esos aficionados y, como el teatro

²⁵ ÁVILA PEÑA, op. cit., pp. 235-238 y 283-285; y SEGURA SORIANO, op. cit., pp. 106-109.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ SALLÉS, V.: *Música y músicos de Pará*, Belém, Conselho Estadual de Cultura, 1970, citado por CALVO MANZANO, M.^a Rosa: “Cerdá Bosch, Clotilde [Esmeralda Cervantes]”, en *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. III, Madrid, Sociedad General de Autores, 1999, pp. 485-486.

estaba ocupado por la compañía de zarzuela de Paso, se concierta con el empresario el que pudiera actuar en medio de una de las funciones. La noche elegida fue la del 3 de enero de 1902 en la que se presentaban también obras del género chico. Su intervención se redujo a tocar fantasías arregladas por ella, una de Rossini y otra sobre motivos de Bellini, su *Himno sacro* y *La danse des sylphes* de Godefruid²⁸. El éxito fue una vez más clamoroso, por lo que tuvo que tocar como bis las Malagueñas y la Jota, que eran su recurso más socorrido a la hora de complacer al público enfervorecido tras acabar con las obras programadas. La prensa se deshace en elogios y nosotros no nos resistimos a copiar un párrafo de la crónica que redacta el periodista citado al día siguiente de la función movido por su entusiasmo, que es similar a tantas otras que recibió a lo largo de su vida:

Esmeralda, la artista incomparable, la que siendo todavía una niña aplaudimos aquí con delirio, cuando parecía que había llegado ya a la plenitud de su fama universal y a la suprema perfección en el dominio de su instrumento, ha ganado mucho sin embargo desde entonces, en ejecución y en sentimiento. Aquellas manos que, como mariposas revoloteando en torno de las cuerdas del arpa, y arrancando de ellas casi sin tocarlas, sonidos verdaderamente mágicos, dulcísimos, suspenden el ánimo y parece como que hasta cortan la respiración del público para no perder ninguna de aquellas delicadísimas notas que algunas veces más se adivinan que se sienten y se traducen al fin en aclamaciones de entusiasmo y en estruendosos aplausos.

De modo maravilloso, con delicadeza suma y exquisito sentimiento tocó Esmeralda los cuatro números que figuraban en el programa, y para corresponder a los aplausos del público, unas malagueñas y una jota, que excusamos decir las ovaciones que le valieron²⁹.

Como se ve, Esmeralda seguía despertando pasiones pese a los años transcurridos y a que ya no era una niña prodigio, sino una artista con 41 años en la plenitud de su vida y de su arte.

Tras esta actuación parte para Barcelona, y regresa a Tenerife a finales de ese mismo año. A partir del 20 de noviembre empiezan a aparecer noticias sobre ella en la prensa, noticias que irán en aumento en los meses sucesivos. De este viaje a su ciudad natal es la célebre fotografía que le hizo L. Sánchez en Barcelona con una de sus arpas, y que ella regaló dedicada en 1903 tanto a don Patricio Estébanez³⁰ como a la Sociedad Filarmónica de Las Palmas en 1904, donde se ve que ya era una mujer madura³¹. A partir de ahora se inicia la segunda etapa de Esmeralda Cervantes en Tenerife, que durará hasta marzo de 1905.

En esta ocasión viene enferma, algo que nadie había comentado hasta ahora. Lo sabemos a través de la prensa que nos dice que “aprovechando la circunstancia de que por motivos de salud la han obligado a fijar su residencia entre nosotros” va a dar unas clases en el Ateneo de Santa Cruz³². Y es esta la verdadera razón de su segunda estancia: recuperar la salud gracias a la benignidad de nuestro clima. No sabemos exactamente de qué enfermedad se trataba, pero sí que debió prolongarse por bastante tiempo, pues un año después la prensa vuelve a referirse a ella con motivo de un concierto en el citado Ateneo: “Dicen que razones tenía Esmeralda para haberse excusado, pero sin embargo fue y tocó”³³. Y por tercera vez, ya en julio de 1904, la prensa explicita que “por una indisposición de última hora”, Esmeralda no pudo participar en la velada literario-musical que tenía programada la misma

³⁰La reproduce Carlos Gaviño en su blog tantas veces citado.

³¹Lothar SIEMENS, en *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y de sus Maestros*, Las Palmas de Gran Canaria, 1995, p. 157, pensó que era de la primera vez que estuvo allí en 1880 cuando era aún una jovencita de 19 años, pero está claro que fue de la segunda y última vez que se desplazó a esta ciudad, ya en mayo de 1904.

³²*Diario de Tenerife*, 1 de diciembre de 1902.

³³*Ibidem*, 9 de diciembre de 1903.

²⁸*Diario de Tenerife*, 24 de diciembre de 1901 y 3 de enero de 1902; *La Opinión*, 2 de enero de 1902; y *Cronista de Tenerife*, 3 de enero de 1902.

²⁹*Diario de Tenerife*, 4 de enero de 1902.

institución³⁴. Estas son las únicas veces que la prensa alude a su salud, que, como hemos visto, se prolonga en el tiempo año y medio.

Y aunque esta al parecer no sea muy buena, no quiere permanecer inactiva, de manera que contacta con el centro cultural más importante de Santa Cruz en aquel momento que era el Ateneo, heredero del Gabinete Instructivo del siglo XIX, y allí se ofrece para dar clases de Elementos de Música y Solfeo, y simultáneamente habla con la profesora Francisca Guillén de la Puerta para ofrecerse a dar una conferencia semanal a las alumnas de la Escuela pública superior de niñas regentada por la mencionada profesora³⁵. Como se sabe, su preocupación por que las niñas pudieran tener una formación integral no deja de aguijonearla.

Y he aquí la primera de las actividades a las que se dedicará en esta estancia: la docencia. La segunda es, sin duda, el mundo del concierto, ese mundo que, según lo visto, ha estado presente a lo largo de su vida de forma intensa, tan intensa que algunos años llegó a dar más de trescientos, casi, casi, a uno por día. La tercera será la gestión en el campo de la cultura y de la música, a veces con iniciativas propias y otras a través de instituciones, y por último, la escritura, ya que publicará en la prensa algunos relatos de viajes. Si a esto añadimos su labor filantrópica y caritativa, que nunca dejó de practicar y quizás también la de la composición en la que produjo alguna partitura, según veremos, comprenderemos que esta mujer realizó aquí en tan poco tiempo una labor valiosa, atendiendo a muchos frentes.

Docencia

Su labor docente se canalizó en tres ámbitos, de los que ya hemos mencionado dos: sus clases en el Ate-



Detalle de la fotografía realizada por L. Sánchez en Barcelona (1902)

neo los martes, jueves y sábados³⁶ y su colaboración con la profesora Guillén de la Puerta, preparando a sus alumnas en los conocimientos básicos de música, lo que la prensa destaca al finalizar el curso y comprobarse el buen papel que realizaron las alumnas³⁷.

³⁴*Ibidem*, 28 de julio de 1904.

³⁵*Ibidem*, 1 y 2 de diciembre de 1902; y *Cronista de Tenerife*, 2 de diciembre de 1902.

³⁶Sobre las clases en el Ateneo, en la prensa no solo salen los anuncios sobre ellas, sino que también se refieren a los conciertos y fiestas que organiza esta institución en los que participaron alumnos de Esmeralda Cervantes. *Diario de Tenerife*, 28 de octubre, 1 y 31 de diciembre de 1903, y 4 de enero de 1904.

³⁷*Ibidem*, 4 de julio de 1903.

El tercer ámbito que practicó fue el de las siempre socorridas clases particulares en su domicilio de la calle de la Rosa 25. Esta información la tenemos gracias a los numerosos anuncios que salieron en prensa y que el periódico comenta diciendo que debido a las “reiteradas indicaciones de algunos de sus admiradores y amigos, se ofrece a dar en su casa lecciones de solfeo, piano, canto y arpa. Es una gran oportunidad que no deben desaprovechar los aficionados y, sobre todo, las señoritas que deseen aprender a tocar un instrumento tan delicado como el arpa, que aquí no podrían conseguirlo de otra manera”. Esta coletilla al género exclusivo de los intérpretes del arpa es algo que denota las restricciones que tenía este instrumento en nuestra cerrada sociedad de entonces. Nos sorprende, asimismo, de este anuncio el que siendo el arpa su instrumento primordial también se dedique al piano (la veremos más adelante tocándolo en un concierto) y sea capaz de enseñar la práctica del mismo, al igual que el canto, que requiere dotes vocales especiales, que en ella no se habían puesto de manifiesto a lo largo de su fecunda biografía. Todo ello apunta a su polifacetismo y a una dedicación constante y exclusiva a la música con mayúsculas. No obstante, en el Santa Cruz de principios de siglo existían muchos profesores de Solfeo y Piano, así como colegios y academias que impartían estas enseñanzas, y en canto estaba la academia de Genoveva Escuder, que tenía buena fama. Es por ello que, aunque los anuncios empiezan a salir, casi a diario, el 24 de septiembre de 1903 en el *Diario de Tenerife* se mantienen hasta el 30 de enero de 1904, lo que podría dar a entender que los alumnos no llegaban, quizás porque la gente de Santa Cruz no se decidió a tomar clases con ella inmediatamente, a pesar de que ofertaba la enseñanza del arpa, nada o poco practicada entre nosotros.

Pero los alumnos llegaron a la postre y con ellos se creó un lazo de afecto y de amistad, algo que se puso de manifiesto en la fiesta improvisada que le hicieron con motivo del día de su santo en junio de 1904: se presentaron en su casa con ramilletes de flores y ella los obsequió con una merienda, mientras se sentaba

al arpa y les ofrecía una pequeña audición. A su vez los alumnos tocaron el piano y bailaron para ella³⁸. Y aunque fue una fiesta privada, la prensa la reseña, porque todo lo que tenía que ver con Esmeralda Cervantes era noticia en el Santa Cruz de aquella época.

Conciertos y gestión musical

A los tres meses de su llegada, es ella misma la que solicita al Alcalde el Teatro para celebrar un concierto a beneficio de la Casa de Maternidad o Casa de expósitos, algo que le había pedido la Junta de Caridad de Señoras y ella se ofreció a mediar y organizarlo. Como el teatro estaba ocupado por la compañía dramática de Sánchez León, esta velada no podría programarse antes de la Pascua, puesto que la Semana Santa estaba por medio. Por fin, se fijó su fecha para el 18 de abril de ese año de 1903. La organización de este espectáculo fue laboriosa, porque iban a intervenir muchos músicos conformando distintos grupos de cámara e, incluso, intervenía la Banda de Música de la Casa de Huérfanos y Desamparados, que fue la que abrió el gran espectáculo que constaba de tres partes. También intervino en algún número una pequeña orquesta dirigida por el maestro Ricardo Sendra, que va a ser su compañero de fatigas en tareas futuras cuando ambos funden la nueva Sociedad Filarmónica. En este concierto Esmeralda intervino en cuatro ocasiones y solamente en una de ellas lo hizo sola tocando una Fantasía para arpa, en las otras tres colaboró con Eva Baker (violín) en el *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana*, interpretado por la orquesta, en la *Serenata* de Francisco Braga (1868-1945) de nuevo con Eva Baker más Alice Edwards (canto) y, por último, con la pianista Celina Pérez Quintero en el Gran dúo para piano y arpa sobre temas de la ópera *Oberon* de Weber, del arpista y compositor Charles Oberthür (1819-1895). Es significativa la obra de Braga, por ser un compositor de Río de Janeiro, nada conocido por estas tierras, cuya partitura debió traer en su bagaje.

³⁸*Ibidem*, 11 de junio de 1904.

Asimismo, dirigió en la parte central de este concierto a un grupo de treinta niñas que cantaron *El vestido azul* (jota) de Sebastián Iradier (1809-1868)³⁹.

Este concierto vocal-instrumental tuvo una gran repercusión en el mundillo de aquel Santa Cruz de principios de siglo, que la prensa siempre recordará y cuyas críticas elogiosas no se hicieron esperar. La Junta de Caridad de Señoras le dedicó un diploma con palabras muy expresivas de agradecimiento. Este tipo de actuación servirá de modelo para otras posteriores en las que ella participará, ya que nunca tuvo un concierto como solista, sino que siempre colaboró con los músicos tinerfeños, animándolos con su presencia en programas misceláneos. Y como todos querían contar con su concurso, el 30 de abril vuelve a aparecer en público en un festival organizado por la Sociedad XII de Enero en el Teatro principal, del que desconocemos el programa⁴⁰.

Durante los meses de preparación del mencionado concierto benéfico se desplazó al Puerto de la Cruz y a La Orotava a dar algunos recitales. El primero de ellos se celebró el 5 de marzo en el Puerto y el segundo, al día siguiente en el teatro de la Villa, esta vez a beneficio de su Hospital. Pero en el Puerto de la Cruz tocó, además, en el Hotel Taoro, invitada por los duques de Mecklemburg el día 6 antes de dirigirse a La Orotava a dar el que allí estaba programado para ese día. Aunque desconocemos los repertorios que interpretó, sí que el corresponsal de *Diario de Tenerife* habla con entusiasmo del éxito inmenso que tuvo, de los atronadores aplausos y de la cantidad de ramilletes de flores que recibió de un público cautivado y enfervorecido, en fin, del gran triunfo que constituyeron todos ellos. Tal es así que el día 7 fue invitada por el gerente del Hotel Taoro para dar otro concierto en este establecimiento a los huéspedes extranjeros que en él se alojaban.

³⁹*Ibidem*, 15, 16 y 20 de abril de 1903; y *Cronista de Tenerife*, 16 de abril del mismo año.

⁴⁰ *Diario de Tenerife*, 28 de abril de 1903.

Hasta el 27 de julio de ese año de 1903 no volvió a intervenir en público, esta vez en la velada organizada por el Ateneo de Tenerife con motivo de las fiestas de Santiago Apóstol, 23 años después de su primera aparición en nuestro teatro. Se trataba ahora de la velada literario-musical que antes se celebraba la víspera de la festividad (24 de julio) y que ese año la habían pasado al 27. Después del discurso tradicional y de la lectura de versos, tuvo lugar la parte musical con la actuación de los cantantes locales Ledesma y Miguel Feria, acompañados al piano por Braulio González, que dieron paso a la actuación de Esmeralda Cervantes, quien tocó dos piezas que hicieron las delicias del público. Para responder a sus nutridos aplausos terminó con las consabidas Malagueñas arregladas por ella⁴¹.

El 9 de diciembre de ese mismo año vuelve a aparecer en otra velada del Ateneo, esta vez en conmemoración del centenario de la creación de la Corporación municipal, por lo que estaban presentes el Gobernador civil y el Alcalde, máxime cuando se hizo coincidir el acto con la inauguración del nuevo alumbrado eléctrico del teatro. Intervino, asimismo, el orfeón dirigido por José Crosa y la sección de bandurrias y guitarras de esta institución, cuyo responsable era José Pozuelo, además de los cantantes Manuel Batista y Miguel Feria y de la pianista Crescencia Salcedo. Ella finalizó el acto con piezas que la prensa no reseña, pero con las que obtuvo el éxito de siempre.

El Ateneo sigue con su actividad y el 2 de enero de 1904 organiza una nueva velada, restringida esta vez a los socios y sus familias, en la que van a participar los primeros alumnos de su flamante academia entre los que se encontraban jóvenes pianistas discípulas de nuestra arpista, amén de otros componentes de la institución. Sus enseñanzas comenzaban a dar sus frutos.

En enero de 1904 llega a Tenerife la compañía de ópera del empresario Valentín González y al frente de su orquesta viene el gran músico Ricardo Villa.

⁴¹*Ibidem*, 28 de julio de 1903.

Debuta el 10 de este mes con la famosa ópera de Donizetti *Lucia di Lammermoor*, y como la orquesta carecía de arpista, Esmeralda se prestó a incorporarse a la misma para realizar el célebre pasaje de arpa que encierra la obra, junto a la famosa soprano Anita Lopethegi en el papel de la protagonista. Se repone el 6 de febrero, de nuevo con su colaboración⁴².

El 10 de mayo de este año embarca para Las Palmas, donde va a permanecer hasta el día 15, invitada por su amigo el director de la Orquesta Filarmónica Bernardino Valle y por el destacado periodista gran-canario Francisco González Díaz, al haber sido organizada la velada por la Asociación de la Prensa. El concierto, que ya se venía anunciando desde hacía un mes en el periódico *El Tribuno*, se celebró el día 12 y se convirtió en una auténtica fiesta por el entusiasmo que despertó entre un público ansioso por escucharla, quizás porque muchos la recordarían de cuando tocó allí en agosto de 1880 en el Teatro Nuevo, recién inaugurado entonces y que ahora llevaba ya su nombre actual de Pérez Galdós. En este nuevo concierto participó la orquesta dirigida por Valle, además de otros músicos de la ciudad como el famoso barítono Néstor de la Torre, que cantó un aria de *Un ballo in maschera* en homenaje a la diva del arpa.

El concierto, como casi siempre, constaba de dos partes y ella intervino en ambas tocando cinco piezas en total más los bises. Su repertorio aquí fue algo diferente al que solía ofrecer, pues lo enriqueció con el capricho *El Otoño*, de John Thomas (1826-1913), con la *Marcha triunfal del Rey David* de Godefroid, aunque repetía la Fantasía propia sobre temas de *La Sonnambula* de Bellini y *La danse des sylphes* de Godefroid, además de compartir protagonismo en el *Hymne à Sainte Cécile* de Gounod con Bernardino Valle (armonio) y su hijo (violín), obra que hasta ahora no había interpretado en nuestras islas. De bis tocó como siempre las Malagueñas arregladas por ella y la Jota aragonesa.

La prensa se deshace en elogios sobre la artista⁴³ y Francisco González Díaz realiza una amplia *laudatio* sobre ella con un lenguaje romántico y poético, sin entrar en cuestiones musicales, eso sí, pero donde se pone en evidencia el poder que tenía para tocar las fibras sensibles de todos sus admiradores. Esta extensa *laudatio* fue publicada íntegra por *Diario de Tenerife* el 17 de mayo de ese mismo año, porque todo lo concerniente a esta insigne mujer interesaba a nuestros conciudadanos, que se sentían muy orgullosos de que hubiera elegido nuestra ciudad para vivir y trabajar en ella, aunque ya quedaba menos de un año para que volviera a desaparecer, pero eso era algo que ellos desconocían.

El 14 de junio de 1904 aparece una importante noticia en el *Cronista de Tenerife*, que mucho tiene que ver con nuestra arpista. Se comentaba la creación de la Sociedad Filarmónica, constituida bajo la presidencia de Esmeralda Cervantes y con la participación de varios músicos de la isla, unos treinta aproximadamente, entre ellos Ricardo Sendra, que será el director de la orquesta (ya lo era de la Banda de Música municipal) y al que le unía una gran amistad, aparte de ser también masón. La idea indudablemente partió de ella y fue ella la que se ocupó de toda la organización, porque quería incentivar entre la juventud el gusto por la música, ofreciendo frecuentes conciertos, algunos en colaboración con el Ateneo que por aquel entonces estaba en un período de “inactividad forzosa” (?). En estos objetivos vemos el pensamiento que siempre la guió de educar a la juventud y darle herramientas para poder desempeñar papeles importantes en la sociedad, en este caso a través de la cultura y de la música. Para ello pide al Alcalde el uso de la Alameda de la Marina para los conciertos. Había llegado el verano y este se convertía en el lugar idóneo para hacerlo, en el mismo espacio donde décadas antes había tocado la orquesta de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia. Este escenario se concedió, naturalmente, porque los nombres de Esmeralda Cervantes y Ricardo Sendra despertaban mucho respeto

⁴²*Ibidem*, 11 de enero y 6 de febrero de 1904.

⁴³Cfr., por ejemplo, *La Opinión* del 18 de mayo de 1904.

entre los ediles, que valoraban lo que ambos músicos estaban haciendo por el municipio y la población. El que estuvieran involucrados ambos personajes era para ellos garantía de éxito. Y este es un ejemplo más en la historia de nuestra ciudad de cómo son músicos de fuera o isleños que viven fuera los que fomentan a base de buenas ideas, trabajo y sacrificio el mundo de la música en esta tierra. Pese a que se le concedió su petición de usar la Alameda, la nueva Sociedad Filarmónica se ocupó inmediatamente de buscar un local propio, lo cual consiguió ya en noviembre, que es cuando se inaugura, situado en la calle del Castillo. En el primer momento nombraron a Esmeralda presidenta, pero al parecer no aceptó, recayendo entonces el cargo en Gundemaro Baudet, quien a los dos meses dimitió, pasando el nombramiento a Braulio González⁴⁴. Pero si bien esto es lo que se dice al comienzo de la andadura de la nueva Sociedad Filarmónica, lo cierto es que toda la prensa posterior habla de que fue Esmeralda su presidenta, y así debió ser.

Y antes de hacer su presentación, la nueva orquesta colabora con el Ateneo el día 28 de junio, concierto en el que también actúa Esmeralda en el *Intermezzo* de *Cavalleria rusticana*, obra que vuelve a interpretarse el 1 de julio en el primer concierto que va a dar la orquesta de la Sociedad Filarmónica en la Alameda. A este le seguirían los del 8, 11, 18, 29 de julio y 5, 12, 19, 22 y 29 de agosto, es decir, diez conciertos en tan solo dos meses, a cinco por mes⁴⁵. Desde luego todo un buen comienzo. En estos conciertos participaba a veces Esmeralda, bien con el citado *Intermezzo* de Mascagni, o bien, con un Preludio de J. S. Bach que le valió una salva de aplausos por la “maestría” con la que lo tocó (11 de julio).

Después de los conciertos de agosto hubo un período de dos meses de descanso, que ella aprovechó para escribir los artículos sobre alguno de sus viajes,

de los que hablaremos más adelante. Es ya en noviembre cuando volvemos a tener noticias de la Sociedad Filarmónica y de la arpista. Así, el 10 de ese mes, tanto la orquesta como ella intervendrán en la velada literario-musical –en realidad, más literaria que musical–, que organizó el Ateneo en memoria del doctor don Diego Costa y Grijalba. La única pieza que ella tocó fue el *Ave Maria* de Gounod que tanto gustaba al público⁴⁶.

El sábado 19 de noviembre tuvo lugar un brillante acontecimiento en Santa Cruz al inaugurarse el salón que va a ocupar a partir de ahora la Sociedad Filarmónica con un magnífico concierto en el que, aparte de los músicos locales y Esmeralda Cervantes como su presidenta, también colaboró el famoso violinista de color Caballero Brindis de Salas, que se encontraba por entonces en Tenerife. El nutrido programa de dos partes y nueve intervenciones también contó con la colaboración de la arpista, que participa ya en la primera obra: *Poeta y aldeano* de Franz von Suppé, en la que también toca la pianista Dolores Romero de Daranas. Luego Esmeralda interpretará una pieza de Godefrid, cuyo título no se menciona, y en la segunda parte se dará a conocer por primera vez aquí su *Salutación angélica* para canto y piano, interpretada por el tenor local Miguel Feria, acompañado por ella al arpa⁴⁷. Y esto es importante, porque esta partitura, que es la única de sus obras que ha aparecido, localizada en una biblioteca de Ginebra por su estudiosa Zoraida Ávila⁴⁸, y que dada su singularidad ha editado en Madrid, lleva una dedicatoria y una fecha: *A Mlle. Leburne, charmante interprete de cette petite oeuvre avec reconnaissance. L'Auteure. Bruxelles, 9-II/20*. Esta fecha ha hecho creer a Zoraida y a José Ignacio Pascual que es la de su composición, por lo que en el pequeño catálogo elaborado por ambos de su corta producción la sitúan al final, pero está claro que no fue así. La partitura ya existía mucho antes,

⁴⁴ *Cronista de Tenerife*, 15 de junio de 1904.

⁴⁵ *Diario de Tenerife*, 18 y 30 de junio, 2, 11, 13, 27 y 28 de julio; y *Cronista de Tenerife*, 1, 8, 11, 18 y 29 de julio, 5, 12, 19, 22 y 29 de agosto.

⁴⁶ *Diario de Tenerife*, 3 y 11 de noviembre de 1904.

⁴⁷ *Ibid.*, 18 y 21 de noviembre; y *La Opinión*, 19 de noviembre de 1904.

⁴⁸ ÁVILA PEÑA, op. cit., pp. 295-299.

no sabemos si escrita en Tenerife en este año de 1904 o con anterioridad, y lo único que hace Esmeralda es dedicársela a esta arpista belga por razones que desconocemos. El que el título esté en francés no nos dice nada, pues al encontrarse en Bruselas, donde es evidente que copia la partitura y se la dedica, escribe en uno de los idiomas de ese país, lengua que por otra parte dominaba desde muy pequeña. Asimismo, la fecha de la misma demuestra que a principios del año veinte estaba en Bélgica y aún no había llegado a Tenerife, como ya comentaremos.

Antes de finalizar el año, la Sociedad Filarmónica vuelve a ofrecer otro concierto el 16 de diciembre, donde, aparte de otra serie de obras sin arpa habrá un Dúo para piano y arpa sobre *Fausto* de Gounod, interpretado por Concepción Carré y Esmeralda, una *Mélodie religieuse* de Tours para arpa, violín, viola y armonium, en la que ella intervino junto a Braulio González (violín), Ricardo Sendra (viola) y José Crosa (armonium) y el famoso *Intermezzo* de *Cavalleria Rusticana* en el que ya la hemos visto participar, así como el Preludio y la Siciliana de la misma ópera verista de Mascagni, cantada por Miguel Fera con su acompañamiento y el de la orquesta. Tanto la orquesta como la pianista Dolores Romero de Daranas, que asimismo intervino, y especialmente Esmeralda Cervantes, fueron felicitadas efusivamente. De Esmeralda en concreto el cronista de *El Tiempo* (17 de diciembre) dice: “De Esmeralda Cervantes solo diremos que su nombre y su alma de artista son bastantes para dar vida a la Sociedad Filarmónica de la cual es entusiasta y dignísima Presidenta. Al felicitarla por los éxitos obtenidos, nos felicitamos, porque gracias a su esfuerzo y actividad puede contar hoy con un centro de cultura la Capital de la provincia de Canarias”. Como vemos, sus apariciones en público invariablemente suscitaban el entusiasmo de los oyentes.

Siempre atenta a los requerimientos sociales que le imponía la presidencia, invita a la prensa al baile que la Filarmónica ofreció el 21 de diciembre en su sede con motivo de las próximas fiestas de la Navidad. Y es debido a los agradecimientos pertinentes de

La Opinión (23 de enero de 1905) como hemos podido enterarnos de este acontecimiento social en el que estuvo implicada.

Pero en diciembre no solo estuvo ocupada con la Sociedad Filarmónica, sino que también es el mes en el que se traslada a la isla de La Palma, requerida por los aficionados de aquella isla e invitada por la Sociedad Nuevo Club. Llegó a La Palma el 19 para dar allí dos conciertos los días 20 y 23. Los periódicos de Santa Cruz de La Palma *Germinal* y *Fénix palmense* ofrecen algunos datos sobre los mismos y hablan del triunfo inmenso que allí obtuvo, después de repetir una serie de datos biográficos archiconocidos. Por las crónicas incompletas de estos medios sabemos que allí volvió a tocar las mismas piezas de siempre: *El adiós a las golondrinas*, el *Himno del Rey David* de Godefrid, la fantasía sobre temas de *La Sonnambula* y *La danse des sylphes* en el primer recital, mientras que en el segundo acompañó la *Serenata* de Schubert a un cantante local llamado Mendoza e interpretó su Fantasía sobre *Moïse in Egitto* de Rossini, el *Diálogo de la joven y la vieja* (?) y el dúo para piano y arpa del *Fausto* de Gounod, en el que actuó junto a la Sra. Hidalgo⁴⁹. Fueron tantas las atenciones y agasajos que tuvieron con ella en esta isla, que se vio obligada a escribir una carta de agradecimiento que se publicó en la prensa de allí y que *La Opinión* de Tenerife (18 de enero de 1905) también comenta.

Con motivo de la visita de la Escuadra española en el mes de febrero de 1905, las diversas sociedades de Santa Cruz ofrecen a los marinos algunas fiestas en sus sedes, así como una función de gala en el teatro. La Sociedad Filarmónica también participó con un concierto el día 12, en el que intervinieron tanto

⁴⁹El historiador Manuel HENRÍQUEZ PÉREZ, en un artículo publicado en *Diario de Avisos* del 6 de diciembre de 1962 y bajo el título de “Virtuosos internacionales en La Palma, cap. III, 1904”, reproduce dos textos: uno de *Germinal* y otro del *Fénix Palmense*. Este último es tan edulcorado y cursi que el propio Henríquez después de reproducirlo añade: “sin comentarios”. También *Diario de Tenerife*, 26 de diciembre de 1904, reproduce el texto del músico Daranas sobre lo que para todos los palmeros fue un gran acontecimiento.

Esmeralda Cervantes como el violinista Brindis de Salas que aún estaba en Canarias. Fue en este concierto donde ella, aparte del arpa, también tocó el piano junto a Guillermina Marrero y a las hermanas Adela y Marina Vera, que hicieron una fantasía sobre *Aida* de Verdi para dos pianos a 4 manos. Es la primera vez que se atreve a mostrarse en público como pianista. Tan solo fue esta obra, pues a continuación interpretó al arpa, junto a la pianista Dolores Romero de Daranas, el Dúo sobre motivos de *Oberon* de Weber de Charles Oberthür y, avanzado el concierto, hará un solo de arpa de Godefroid⁵⁰. Esta será la última vez que toque Esmeralda en nuestro teatro, porque en marzo partirá de la isla y a su regreso, quince años más tarde, no volverá a mostrarse en público.

Otras actividades

Pero, aparte de todas las ocupaciones reseñadas, la arpista también participó en otras no menos importantes, dada la relevancia que a nivel mundial tenía y de la que eran conscientes nuestros coterráneos. Por ello, fue llamada en dos ocasiones para formar parte de jurados de premios musicales, pues eran de todos conocidos los amplios conocimientos que poseía en música, amén de la ponderación y ecuanimidad de sus juicios. Así, cuando el Club Tinerfeño (El Real Club Náutico actual) organiza un Festival-concurso de Bandas de Música en la Plaza de Toros, se piensa en ella para el jurado, y no solamente estará en él como simple miembro, sino que la nombran presidenta del mismo las dos veces. El primer año (10 de mayo de 1903) la acompañarán Ricardo Sendra, director de la Banda Municipal de Santa Cruz, Juan Manuel Lasquetty, presidente del Club, y Agustín E. Guimerá, secretario; el segundo año (2 de mayo de 1904) estará junto a músicos profesionales como Bernardino Valle, director de la orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, viejo amigo de épocas pasadas, y Antonio Bonnín Fuster, célebre profesor de piano. La

verdad es que fue realmente insólito que en aquellos tiempos se le cediera a una mujer la presidencia de un jurado de esta categoría, en el que se iban a presentar nada menos que nueve bandas y algunas de Las Palmas⁵¹, lo que evidencia la alta estima en la que se la tenía y la autoridad que debía desprenderse de su personalidad.

Otra actividad de la que se ocupa es la de redactar artículos para la prensa, entre los que se encuentran los cinco que escribe para *Diario de Tenerife* y que se publican los días 29 de septiembre, 17 y 27 de octubre, 12 de noviembre y 6 de diciembre de 1904 bajo el título de “Recuerdos de viajes. ORIENTE”. Escritos algunos en forma de diálogo y otros como simple narración se ocupan tanto de cuestiones religiosas como de ciertas costumbres turcas, especialmente referidas a las mujeres esclavas y a las del harén del sultán. Describe también con todo detalle cómo era una boda en este país exótico, pues tuvo la oportunidad de asistir a una ceremonia de este tipo de clase social elevada. Con estos artículos intenta transmitir de forma sencilla y llana a las mujeres occidentales la forma de actuar y de pensar de las turcas, rompiendo con los mitos tradicionales que sobre ellas existían. Desconocemos el impacto que tuvieron estos artículos entre la población tinerfeña de aquella época.

Aparte de sus acciones y su labor, a la prensa le interesaba también todo lo referente a su vida, aunque no estuviera relacionado con el arpa. Desde luego fue un caso mediático único en aquellos tiempos, y no solo en Tenerife, sino por todos los lugares por donde fue pasando. De nuestra isla me referiré a dos ejemplos: el 16 de abril de 1904 se incluía en un suelto que vestía luto por un hermano político, jefe de la Armada americana, que había fallecido, y se le daba el pésame. Y meses más tarde se hablaba de la fiesta que dio en su casa para el Comandante, oficiales y guardias marinas de la fragata alemana *Stein* surta en el puerto (13-9-1904), que vinieron acompañados por

⁵⁰ *Diario de Tenerife*, 10 y 13 de febrero de 1905.

⁵¹ *Ibid.*, 16 de abril, 5 y 11 de mayo de 1903; 10 de marzo, 18 de abril y 9 de mayo de 1904.

el cónsul de Alemania y una serie de autoridades de la ciudad (Gobernador civil y Alcalde, más otras personalidades), estando presente como era natural su marido el Sr. Grossmann, “distinguido jefe mecánico de las obras del Puerto”, lo que nos aclara ahora la profesión de su marido en aquel momento.

UNA NUEVA AUSENCIA

Y, naturalmente, se reseña su partida para Cuba en el vapor *Pío IX* el 19 de marzo de 1905, buque que se dirigía a La Habana, desde donde había sido llamada para impartir docencia. Como era de esperar la fueron a despedir muchas amistades, entre las que se encontraba el cónsul de Cuba y su familia. Esmeralda no volverá a Tenerife hasta quince años después.

Sin embargo, con su partida no terminan las noticias sobre ella, porque a la prensa tinerfeña llegan las publicadas por otros diarios de las poblaciones por donde va pasando, como aquellas de su estancia en San Juan de Puerto Rico, donde se le hizo un recibimiento apoteósico. El gobernador civil le ofreció un gran banquete en su palacio, a lo que ella correspondió tocando el arpa, y el Casino Español dio en su honor una fiesta en la que le hicieron multitud de obsequios. También hubo un gran concierto en el teatro. Allí donde iba, la acogida siempre era multitudinaria.

Ya en agosto comenta la prensa tinerfeña sus clases en La Habana, donde no va a permanecer por mucho tiempo, porque en 1906 ya está en México para formar parte de tribunales de arpa e impartir docencia de forma interina en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Un mes después asume la titularidad de una de las dos plazas, gracias, entre otras cosas, a su vieja amistad con el presidente Porfirio Díaz, que siempre la protegió.

Será la docencia, pues, la que ocupe todo su quehacer en este tiempo que se extenderá hasta el 22 de diciembre de 1917 en el que el nuevo director del centro la cesa por cuestiones ajenas a su desempeño,

y más bien relacionadas con otras de tipo político⁵². Y aunque en este tiempo no abandonó los conciertos, estos se hicieron cada vez más esporádicos. Después de una vida colmada de apariciones en público, su espíritu ansiaba el trabajo callado de las clases y un poco de anonimato. Como curiosidad añadiremos que en el Conservatorio de México coincidió como docente con Rita Villa, una arpista muy destacada en aquel entonces que visitó Canarias en 1896 con la compañía de ópera de Andrés Antón, habiendo sido muy aplaudida en sus intervenciones como solista, al margen del espectáculo operístico, en las funciones de beneficio.

SU REGRESO DEFINITIVO A TENERIFE

Su vuelta a España, concretamente a Barcelona, se produce en 1918. Tiene la intención de seguir con las clases, pero gana la lotería y esto le da un nuevo giro a su vida. Hay quienes han dicho que Esmeralda regresó a Tenerife en ese año de 1918, guiados por el artículo publicado en *El Día* (28-8-1983) por Hildebrando Padrón Rey, vecino suyo en los últimos tiempos, pero está claro que la memoria debió fallarle al Sr. Padrón, pues hasta 1921 no la encontramos de nuevo entre nosotros. En el álbum de Esmeralda se incluyen programas y documentos de viajes por Europa y España durante ese tiempo⁵³. Ya hemos visto, por ejemplo, y gracias a la dedicatoria de su pieza *Salutación angélica*, que el 19 de febrero de 1920 se encontraba en Bruselas, por lo tanto, bien lejos de Tenerife. A partir de esta fecha pudo haber viajado a la isla, aunque será ya a finales de 1921 cuando constatemos que está entre nosotros por la prensa.

En efecto, la *Gaceta de Tenerife* del 2 de noviembre de 1921 informa que se estaba preparando para la segunda quincena del mes una fiesta artística en el teatro a fin de recaudar fondos para el ejército español en África. El espectáculo iba a consistir en la representación de la ópera de Mascagni *Cavalleria*

⁵²A esto apunta su biógrafa ÁVILA PEÑA, op. cit., pp. 290.

⁵³Cfr. ÁVILA PEÑA, op. cit., p. 293.



Busto en mármol ligur de Esmeralda Cervantes, encargado por su esposo a Mariano Benlliure tras su fallecimiento

Rusticana, en la que intervendrían cantantes locales de prestigio, como la célebre soprano Matilde Martín. Y añade: “Invitada por el Excmo. Sr. Capitán General del Distrito también tomará parte en dicha fiesta la respetable señora doña Esmeralda Cervantes de Grossmann, eminente arpista”. Este espectáculo operístico que al fin se celebró el 26 de enero del año siguiente no contó con la actuación de Esmeralda Cervantes, porque ya en esta época no tenía sentido una intervención suya en medio de una ópera que tan solo duraba poco más de una hora. Quizás fue ella la que se negó a tocar en un momento de su vida en el que ya no tendría la preparación idónea para hacerlo.

Por otra parte, de ese mismo año de 1921 es el proyecto del arquitecto Antonio Pintor para su nueva vivienda en la calle Bernabé Rodríguez, n.º 1, esquina con la del Pilar. El matrimonio había comprado una casa antigua que fue derribada para construir en su solar una nueva edificación con jardín y huerta. Allí va a residir hasta el final de sus días. La fachada de este proyecto, donde figura ella como propietaria, fue publicada en el folleto que la Tertulia “Amigos del 25 de julio” elaboró para la citada exposición en el Ayuntamiento santacrucero, donde se expusieron los planos de la vivienda y su bella y elegante fachada.

Instalada de nuevo en nuestra ciudad, Esmeralda ya no tendrá ninguna actuación pública en nuestro teatro, pero sí colaborará en algunos eventos religiosos, aunque la prensa intente hacerla intervenir en otros más mundanos. Así, el 14 de mayo de 1924 la *Gaceta de Tenerife* habla del recién creado coro femenino del Círculo de Amistad en el que la involucra, pues dice que tanto ella como la profesora de piano Dolores Romero de Daranas eran las que lo habían organizado y dirigían. Unos días después *La Prensa* (21-5-1924) publicaba en portada una foto del coro rodeando a la profesora Romero de Daranas, dando a entender que Esmeralda nada tenía que ver con esta agrupación femenina, lo cual era cierto. Desde luego la fotografía era –y es– muy significativa, porque en esta época las que se publicaban eran escasas y de ellas muy pocas se referían a hechos musicales.

Poco después, el mismo periódico del 28 junio publica una fotografía de Esmeralda Cervantes en su casa con los componentes de la Capilla de música sacra “Santa Cecilia”, que dirigía Rafael Marrero, además de otros músicos que habían intervenido junto a ella en el Triduo Sacro en honor de la Virgen del Perpetuo Socorro, acto religioso que se había celebrado en la iglesia de San Francisco, su parroquia. El último día del Triduo, y ante la expectación de los numerosos fieles que llenaban las naves del templo, ella interpretó algunas piezas religiosas al arpa que hicieron las delicias de los allí presentes. Por último, el 1 de julio de ese mismo año, Esmeralda intervenía

en otro acto de culto: la inauguración de la capilla del Colegio de la Asunción, donde las monjas y las alumnas cantaron la misa con acompañamiento de órgano, y donde ella ejecutó algunas composiciones al arpa durante la misma⁵⁴.

Estas debieron de ser sus últimas intervenciones a nivel público. Agotada por la vida tan ajetreada que había llevado, tan solo deseaba una vida sosegada junto a su familia y amigos. El final de sus días todos lo conocemos. Sufre un ictus en 1925 y es atendida por su hija adoptiva⁵⁵ Virginia Espinosa Álvarez, quien la saca a pasear en silla de ruedas por los alrededores de su vivienda, pero al año siguiente le repite el accidente cardiovascular y fallece a primeras horas de la mañana del 12 de abril. Su entierro fue una enorme manifestación de duelo, así como su funeral que se celebró en la iglesia de San Francisco el 19 de ese mes. En la esquila, publicada en todos los periódicos de aquel momento (*El Progreso, La Prensa, La Opinión*) aparece como familiar suyo, aparte de su esposo y su hija adoptiva Virginia, una sobrina llamada Ana Reichhardt, quizás hija de alguna de sus hermanas ya fallecida y de aquel jefe de la Armada americana muerto en 1904. También se nombra a una hermana y a más sobrinos ausentes. Por lo tanto, en Barcelona aún le quedaba familia.

Tanto *El Progreso* como *La Prensa* le dedican en portada un gran artículo necrológico con su retrato, que ocupa casi media página. En él se hace un repaso

a su vida y a su inmensa labor concertística, docente y de gestión, aparte de recordar su talante caritativo y filantrópico, siempre dispuesta a ayudar al necesitado y a colaborar en cuantas acciones fueran necesarias.

Su viudo le erige un mausoleo en el cementerio de Santa Lastenia realizado con belleza y dignidad en diferentes tipos de mármoles. Y también encarga al gran escultor Mariano Benlliure un busto espléndido en mármol ligure que estuvo hasta febrero del pasado año de 2016 colocado sobre su tumba. En esa fecha los miembros de la Tertulia “Amigos del 25 de julio” pidieron permiso al Ayuntamiento para sacarlo de ahí y llevarlo a la exposición más arriba mencionada. De allí pasó al Museo Municipal de Bellas Artes, donde ha quedado expuesto⁵⁶.

Aquí en Tenerife siempre se la recordará. El Círculo de Bellas Artes anuncia a los pocos días de su fallecimiento un gran homenaje, pero este no llegará hasta cinco años después, ya en 1931. El Ayuntamiento a su vez le dedica una calle.

A pesar de que en ciertas ocasiones se ha dicho que su memoria se ha olvidado en esta tierra, la verdad es que no ha sido exactamente así. Manuel Henríquez Pérez, Gilberto Alemán, Hildebrando Padrón, Luis Ortega, Juan Arencibia y algunos otros han escrito artículos sobre diferentes aspectos de su rica personalidad en la prensa local, recordando su extraordinaria figura mucho antes de que se le hicieran todos los homenajes del pasado año de 2016.

⁵⁴ *Boletín Oficial del Obispado de Tenerife*, 1 de julio de 1924.

⁵⁵ Aunque siempre se había dicho que era su ahijada, la realidad es que en la esquila aparece como su “hija adoptiva”.

⁵⁶ Agradezco muchísimo a don José Manuel Ledesma que me haya facilitado la fotografía de este busto para publicarla en este artículo.

CELEBRACIÓN POR EL CINCUENTENARIO DEL FALLECIMIENTO DEL MAESTRO SANTIAGO SABINA

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

El 31 de agosto de 2016 se cumplieron cincuenta años del fallecimiento del siempre recordado Santiago Sabina Corona, evocado no solo como prestigioso músico, sino también como caballero de gran bonhomía¹.

Es sabido que la figura del maestro Sabina fue motivo de algunas distinciones durante su existencia, pero no es menos cierto que hubo de sufrir algún que otro rechazo de forma injusta y en su tierra natal. La plena madurez personal y profesional de Sabina coincidió con la etapa previa a la Guerra Civil española. Cuando esta comenzó, abandonó la Península y se trasladó a Tenerife. Al Dr. D. Lothar Siemens, académico de número de la RACBA, tenaz defensor del maestro Sabina en el sentido de que ha valorado con su inequívoco criterio la trayectoria del músico en su justa medida, le pedí que escribiera un artículo, y con la afabilidad que lo caracterizaba me entregó las siguientes líneas bajo el epígrafe *Recordando al maestro Santiago Sabina*, que seguidamente reproducimos en toda su extensión:



Santiago Sabina Corona

¹ DÍAZ PÉREZ, Ana María: “El maestro Sabina”, en *El Día*, 7 y 14 de junio de 1981; “Un músico canario en América: Santiago Sabina Corona”, en *VI Coloquio de Historia Canario-Americana* (1984), Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 425-445; y “Centenario del nacimiento del maestro Sabina”, en *El Día*, 5 de marzo de 1994.

En 1956 asumió la presidencia de la Real Academia Canaria de Bellas Artes el gran pintor y empresario tipógrafo don Ángel Romero. La corporación académica, que debía constar de veinte numerarios divididos en cuatro secciones, estaba desmantelada, pues solo

constaba de media docena de numerarios. La sección de Música era inexistente desde hacía más de veinte años, y así, lo primero que hizo el nuevo presidente es escoger a cuatro personalidades musicales de Santa Cruz de Tenerife para integrarlas en la corporación: el ex presidente del Cabildo tinerfeño don Antonio Lecuona, el musicólogo y compositor don Rafael Hardisson, el maestro director de orquesta don Santiago Sabina y el profesor de contrapunto y de viola, a la par que destacado compositor, don Manuel Bonnín. Formuló Romero una propuesta para tales nombramientos, la cual debía obtener el visto bueno del Gobierno Civil, según era preceptivo en aquellos tiempos de la dictadura franquista, en la que de cada ciudadano con una relevancia mínima se guardaba una ficha política. La respuesta fue contundente: solo Hardisson podía ser nombrado académico, los otros tres no.

De esta manera se frustró el ingreso en nuestra Academia de tres notables músicos e intelectuales. Relajada la presión política, Bonnín fue nombrado numerario en 1972; Lecuona fue nombrado Académico de Honor al año siguiente; pero a Sabina, académico in pectore, nunca se le hizo tal honor; pues había fallecido en 1966. El único recuerdo suyo que queda en la Academia es una caricatura donde se ofrece el contorno de su silueta de espaldas, batuta en mano, tal como se le veía desde el patio de butacas del Guimerá cuando dirigía su Orquesta de Cámara de Canarias.

Fue Sabina un hombre muy querido en su Santa Cruz natal, donde también falleció (1892-1966). En sus veinte años finales, al margen de su enorme trabajo pedagógico y artístico en el campo de la música, solía acudir a las tertulias de sobremesa y vespertinas que tenían lugar en la cervecería El Águila, en el Casino y otros lugares, donde su activa participación ponía una inolvidable nota de humor y de ingenio. ¡Cuántas personas he conocido que ponderan aún el recuerdo de Sabina en las tertulias de artistas, periodistas e intelectuales! Formó parte de la élite de la geografía humana viva de Santa Cruz, la élite de no adscritos al Régimen que alimentaba la opinión y la cultura en torno a los diarios *La Tarde* y *El Día*. Un aspecto marginal de la personalidad de Sabina que se esfuma cada vez más de la memoria a medida que pasa el tiempo. Sobrevivía

Sabina sus años finales, los de la posguerra civil española, en los reductos entrañables donde se reunían los valiosos automarginados, cumpliendo silenciosamente con sus oficios en lo público y dando rienda suelta a sus sentimientos y a su libertad en aquellas reuniones inolvidables. ¿Cómo se recluyó Sabina en tal suerte de ostracismo, tras una vida anterior que le ofrecía triunfos y gloria?

Su vocación musical muy temprana, que fortaleció con sólidos estudios de teoría y piano, lo llevaron a actuar desde muy joven en círculos culturales de Tenerife, desde donde saltó a Madrid para acabar de formarse con el maestro Pedro Fontanilla, ampliando luego estudios en París y en Milán. A los diecisiete años se presentó ya como director de orquesta en Valencia y, enrolado en la compañía lírica de Leopoldo Fregoli, comenzó una larga etapa de giras que lo llevaron a actuar en muchos lugares de Europa, toda América y Oriente Próximo. Se hizo un consumado director músico-teatral, hasta el punto de que en 1934 fue designado director del Teatro Lírico Nacional, y hasta entonces nunca dejó de recalar frecuentemente por las Islas al frente de compañías líricas, porque siempre se sintió muy vinculado a ellas.

Pero un año después de asumir la dirección del Teatro Lírico Nacional, llamado por su tierra, abandona este cargo para asumir el de la organización y dirección en Tenerife de la orquesta que aquí se añoraba. Reunió a los instrumentistas más capaces y dio inicio entonces a la andadura de la Orquesta de Cámara de Canarias, que con el tiempo ha devenido en la Orquesta Sinfónica de Tenerife. Sabina fue su creador; su fundador y su impulsor, siempre con la esperanza de alcanzar esas cotas de dimensión sinfónica cuando pudiera incorporar muchos más músicos de calidad. La Guerra Civil española y la consiguiente larga etapa de penurias que siguieron, constituyeron el gran impedimento para el crecimiento de su proyecto, nunca abandonado, pero nunca apoyado oficialmente más allá de lo que había. Y así continuó alimentando su gran sueño orquestal hasta su muerte.

Al frente de su orquesta, Santiago Sabina se preocupó de fomentar y dar a conocer las obras de los compositores canarios de su tiempo. Los programas de entonces nos ofrecen obras de Manuel Bonnín, de los hermanos

Ferrera de La Laguna, de la profesora Emma Martínez de la Torre, del violinista León Villaverde, de los gran-canarios Santiago Tejera, Víctor Doreste y José Moya. Pero también de sí mismo, pues Sabina fue del mismo modo un destacado compositor al que nuestra cultura tiene olvidado como creador. Pero antes de entrar en este punto, hay que ponderar ese talante de fijar la mirada en el entorno y dar cancha a los valores locales, labor cultural muy inteligente y que hoy no contemplan los directores orquestales que contratamos. Solo a base de mucho insistir desde otras instancias se consigue que se programe algo de lo mucho que hoy se crea en Canarias.

Santiago Sabina escribió desde joven composiciones musicales relevantes, especialmente para orquesta, como Polichinelas, estrenada en París por la Sociedad de Conciertos Colonne; Danza exótica, una obra posiblemente de ballet en el espíritu del auge de este género de la segunda década del siglo XX, obra estrenada en Padua por la orquesta de Arturo Toscanini; y, asimismo entre otras, Noveletta, Nocturno, Dos canciones para soprano y orquesta, y la más conocida versión orquestal de los Cantos Canarios de Teobaldo Power. Pero fue igualmente autor de teatro lírico-musical, la máxima ambición de cualquier compositor que se precie, y en esta tarea cosechó también éxitos desde temprano. Su ópera en un acto Nelva fue presentada por Toscanini en la Scala de Milán y reestrenada en el Tívoli de Barcelona y en el Apolo de Madrid, bajo la dirección de Amadeo Vives. Otras óperas suyas fueron L'Errante y Mistica fonte. En un plano más comercial compuso la opereta El vencedor de los Parthos y las zarzuelas La fuente de los álamos, La serrana, El hechizo y otras. Tanto la ópera Nelva como la zarzuela La fuente de los álamos fueron dadas a conocer en Tenerife a principios de 1926, bajo la dirección del propio Sabina.

Fue don Santiago el último compositor-director de la vieja escuela. Y al haberse cumplido ya el cincuentenario de su deceso en 2016, sería deseable recuperar su archivo musical para salvaguardarlo como patrimonio canario de primer orden, y recuperar sus obras para que se escuchen. Ya en el proyecto RALS que lideran los doctores Rosario Álvarez y quien suscribe estas líneas se han reeditado algunas de sus obras orquestales conservadas en el archivo de la OST. Pero no es suficiente.



Placa dedicada a Santiago Sabina en la calle San Martín, Santa Cruz de Tenerife

También hay que recuperar su teatro lírico y, siguiendo su ejemplo, el de otros tantos autores canarios que nos han precedido. Ojalá se cumpla este deseo.

Después de analizar estos párrafos del Dr. Siemens, pensamos que es una lástima que este singular compositor y director no hubiera formado parte de esta Real Academia, porque hubiese contribuido a incrementar su prestancia. Y creemos que de vivir don Santiago en la actualidad, sin lugar a dudas y desde hace tiempo, se le hubiese concedido el Premio Canarias o la Medalla de Oro de Canarias, pero desgraciadamente ni la vida ni el tiempo transcurrido vuelven.

El último gran homenaje póstumo dedicado a Santiago Sabina Corona comenzó en el barrio de El Tossal de Santa Cruz de Tenerife, a las 12 horas del 11 de abril de 2015, con la actuación del Quinteto de Viento Rossini ante la presidencia del Alcalde, D. José Manuel Bermúdez Esparza, acompañado de algunos miembros del Consistorio, y con la presencia de familiares del maestro Sabina, de tertulianos de la “Tertulia Amigos del 25 de Julio” y de vecinos de la zona. Acto seguido, en el exterior del edificio que ocupa el lugar en el que estuvo su casa natal, se procedió al descubrimiento de una placa financiada por el Ayuntamiento capitalino.

A continuación, el presidente de la mencionada Tertulia, don José Manuel Ledesma Alonso, pronunció las

siguientes palabras referidas a los distintos actos que se habrían de celebrar ese día a iniciativa del conjunto de contertulios y también de agradecimiento al Consistorio por su colaboración, sin olvidar a los allí presentes:

El descubrimiento de una placa en la casa en la que nació don Santiago Sabina, el 25 de abril de 1892, es el primero de los actos que la Tertulia Amigos del 25 de Julio ha organizado para rendir homenaje a este ilustre músico que vino al mundo en este barrio del Toscal de Santa Cruz de Tenerife.

Este reconocimiento, junto con la calle que lleva su nombre, situada en la Cruz del Señor, y el busto que se inaugurará esta noche en el Teatro Guimerá, hará que la figura del maestro Sabina sea recordada por las futuras generaciones; además, la Tertulia Amigos del 25 de Julio está gestionando que también lleve su nombre un edificio relacionado con la música de esta ciudad.

Quiero agradecer al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife la financiación de esta placa y que también nos haya cedido el Teatro Guimerá donde esta noche la Orquesta Sinfónica de Tenerife ofrecerá un concierto con obras del maestro Sabina. Y a ustedes muchas gracias por acompañarnos en este entrañable acto².

Luego D. José M. Bermúdez, como representante de nuestra ciudad, habló de la figura de Santiago Sabina respecto al importante papel que jugó en la cultura musical del Archipiélago, principalmente por haber formado la Orquesta de Cámara, que con el paso del tiempo ha dado lugar a la agrupación que hoy lleva el nombre de Orquesta Sinfónica de Tenerife. He aquí sus palabras:

Próximos a cumplirse los cincuenta años del fallecimiento de Santiago Sabina Corona, el Ayuntamiento quiere sumarse hoy a la iniciativa de la Tertulia Amigos del 25 de Julio, tan justa como oportuna, en torno a la figura del insigne músico santacrucero. Una iniciativa con la que renovamos el tributo de gratitud a quien contribuyó al realce educativo y cultural de la ciudad que lo

vio nacer, a finales del siglo XIX, en el inmueble situado donde hoy descubrimos esta placa conmemorativa.

Esa renovación, relativa a un nuevo homenaje, tiene que ver con otras dos manifestaciones de reconocimiento testimoniadas con anterioridad. Nos referimos a la concesión de la Medalla de Plata de la ciudad, en 1953, igual que a la dedicatoria de una calle, en 1969, tres años después de su fallecimiento, localizada entre la avenida Islas Canarias y la calle Simón Bolívar; muy próxima a la que lleva el nombre de un genio de la música como Manuel de Falla.

En todos los casos, en cualquiera de estos homenajes, la determinación del Consistorio es la expresión del sentir popular hacia una personalidad de la cultura y de las artes. Un hombre que desarrolló la mayor parte de su prolífica carrera musical fuera de la Isla y que, en un momento dado, cuando saboreaba las mieles del éxito, optó por regresar y volcar aquí todo el conocimiento y la experiencia adquirida.

El repaso de su florida biografía, minuciosamente compendiada por Ana María Díaz Pérez, la gran impulsora de este homenaje, nos permite apreciar la magnitud de su exitosa trayectoria, como compositor y director, dentro y fuera de nuestro país. Una carrera desarrollada de manera vertiginosa, con actuaciones en los más célebres recintos musicales de Europa y América, cuyas referencias llenaban de satisfacción a la población local, orgullosa por la notoriedad de su paisano.

Se comprende así lo que supuso para Santa Cruz el retorno del maestro Sabina, allá por la década de los treinta, con 42 años de edad, en plenitud de condiciones. Empeñado en la puesta en marcha de la Orquesta de Cámara de Canarias, con una sólida vinculación al Teatro Guimerá desde sus orígenes, fue capaz de devolver a los aficionados su pasión por la música, al tiempo que desarrollaba una prolífica producción compositiva y se sumaba al profesorado del Conservatorio.

Lejos de envanecerse, nuestro homenajeado mostró en todos sus actos una humanidad equiparable a su talla intelectual y artística, una circunstancia que acrecentó la estima colectiva en torno a su persona. De ahí el sentimiento de pesar y tristeza que embargó al mundo de la música –y en general al conjunto de la sociedad santacrucera– al conocerse la noticia de su fallecimiento.

² Véase <http://www.amigos25julio.com>

Por fortuna, la desazón inicial se tomó en compromiso por conservar vivo su legado, teniendo como resultado el mantenimiento de una agrupación que a día de hoy, convertida en Orquesta Sinfónica de Tenerife, nos prestigia dentro y fuera de nuestro país. Una formación artística de primer nivel, integrada en muchos casos por músicos adiestrados en nuestro Conservatorio, al que tanto dio también el admirado maestro Sabina.

Ahora, medio siglo después de su desaparición, perpetuamos aquí el recuerdo de la ciudad a uno de sus hijos más ilustres, y lo hacemos donde nació, en este Toscal lleno de solera y tradición, lugar en el que Santiago Sabina halló la inspiración necesaria para forjar su inquietud por la música, el germen suficiente para combinar melodía, ritmo y armonía hasta conmover a la persona. Toda una virtud solo reconocible en los artistas³.

Clausuró el emotivo acto el Quinteto de Viento Rossini con la interpretación del “Arrorró” de los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power.

Por la tarde, a las 19.15, en el hall del Teatro Guimerá habló de nuevo el Sr. Ledesma Alonso con objeto de subrayar la estrecha vinculación del maestro Sabina con el citado espacio teatral:

El descubrimiento de este busto dedicado a don Santiago Sabina en el hall del Teatro Guimerá, la que fue su casa durante 31 años, forma parte de los actos que estamos celebrando para homenajear a este ilustre músico, fundador, director y programador de la Orquesta de Cámara de Canarias, hoy Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Feliz tiene que sentirse hoy toda su familia, al igual que todos nosotros, al ver cómo esta escultura inmortalizará la figura de don Santiago Sabina, pues el excelente trabajo que ha realizado Ana Lilia Martín Rodríguez hará que sea contemplado y admirado por todos aquellos que acudan al Teatro Guimerá, el corazón de la música de nuestra ciudad⁴.

En efecto, todos debemos congratularnos por inmortalizarlo en el busto, que luego se descubrió,

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*



Acto de descubrimiento del busto del maestro Santiago Sabina. Hall del Teatro Guimerá, 11 de abril de 2015



Asistentes al acto de descubrimiento del busto

una obra realizada en bronce por la conocida escultora palmera Ana Lilia Martín Rodríguez y sufragada por el Cabildo Insular de Tenerife. En este acto estuvieron presentes, además de la propia autora, don Carlos Alonso Rodríguez y don Cristóbal de la Rosa Croissier, Presidente y Consejero de Cultura y Patrimonio Histórico de la citada institución insular, respectivamente, así como descendientes del insigne director y numerosos tertulianos.

Por último, se procedió al intercambio de recuerdos. Así pues, los componentes de la “Tertulia Amigos del 25 de Julio” obsequiaron con un pergamino



Busto del maestro Sabina (hall del Teatro Guimerá).
Escultora: Ana Lilia Martín Rodríguez

en recuerdo de este homenaje a tres de sus más distinguidos alumnos, doña Blanca Báez de Silva, doña Estela Rius Fragoso y don Luis Mañero Medina; a su única sobrina viva, doña Dácil Sabina Arnay, y a otros miembros más jóvenes de la familia Sabina. En tanto que los referidos familiares entregaron a los obsequiantes una placa de plata en señal de gratitud por haber honrado la memoria del destacado director y compositor con esta serie de celebraciones.

Terminado este acto, el Teatro Guimerá abrió sus puertas al público en general, que completó su aforo, mientras que en el palco presidencial se hallaban autoridades civiles y militares, la Presidenta de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Dra. doña Rosario Álvarez Martínez, y el Presidente de la Tertulia.

Antes de dar comienzo el concierto, intervino el Sr. Secretario de la “Tertulia Amigos del 25 de Julio”, D. Emilio Abad Ripoll, quien leyó el siguiente apartado del acta de la Tertulia General Ordinaria⁵, por la que se aceptó la propuesta de dedicarle un merecidísimo reconocimiento *in memoriam* al maestro Sabina:

También el señor Presidente autorizó que se incluyese a continuación una propuesta de la señora Díaz Pérez que, por su ausencia, fue leída por el señor secretario, relativa a que la Tertulia encabece un homenaje que podría tributarse al inolvidable maestro Sabina y que básicamente consistiría en:

1. Solicitar del Cabildo que se designe la Sala Sinfónica del Auditorio con el nombre de Santiago Sabina.
2. La instalación de un busto del maestro Sabina en el Teatro Guimerá con una placa en la que se recogiera el siguiente texto: Santiago Sabina (o El maestro Sabina). Santa Cruz de Tenerife, 25 de abril de 1892-31 de agosto de 1966. Fundador de la Orquesta de Cámara de Canarias, hoy Orquesta Sinfónica de Tenerife. Autor de la orquestación de los “Cantos Canarios” de Teobaldo Power. A iniciativa de la Tertulia Amigos del 25 de Julio.
3. Celebrar el 16 de noviembre de 2015 un acto en el Teatro Guimerá en el que se conmemore el 80 aniversario del estreno de la Orquesta de Cámara de Canarias. En dicho acto intervendrían el Presidente y el Secretario de la Tertulia, así como el señor Cola, como Cronista Oficial de la Ciudad, la propia señora Díaz Pérez, otro contertulio que relatase la historia de la Orquesta de Cámara hasta nuestros días y el Presidente del Cabildo para comunicar la citada dedicatoria de la Sala sinfónica al maestro Sabina. El acto culminaría con la interpretación, a ser posible por la Orquesta Sinfónica, de algunas composiciones de don Santiago Sabina.

La propuesta se aprobó por unanimidad.

Debemos añadir que, aunque en la reunión mantenida con el Consejero de Cultura del Cabildo tenerfeño se le manifestó la posibilidad de que la Sala Sinfónica del Auditorio de Tenerife llevase el nombre

⁵ Acta de la Tertulia General Ordinaria, n.º 43, de 28 de abril de 2014.

de tan digno personaje, no ha dado esperanzas de que este deseo pueda en el futuro hacerse realidad.

A continuación, accedió también al escenario la que suscribe, al objeto de glosar la loable trayectoria personal y profesional del prestigioso santacrucero, texto que a continuación reproducimos fielmente:

“Su figura artística bien merecería ser mejor reivindicada”. Esta es la tan acertada frase que pronunció, hace algo más de tres décadas, nuestro Premio Canarias de Patrimonio Histórico 2014, el Excmo. Sr. D. Lothar Siemens Hernández, por eso hoy, siguiendo su sabio consejo, dado que nunca es tarde para las buenas intenciones, a los casi cincuenta años de que D. Santiago Sabina Corona nos dejara para siempre en 1966, nos hemos acercado hasta este emblemático Teatro Guimerá para rendir un merecidísimo gran homenaje póstumo a quien cosechó durante su existencia relevantes y sobrados méritos, colosal valía que ha llevado a nuestra Tertulia Amigos del 25 de Julio a tomar esta iniciativa, ya lo ha expresado nuestro Secretario, al objeto de honrar y perpetuar su memoria para conocimiento de la población venidera, y de completar, a través de la plasmación de su rostro en una obra de arte, que acabamos de descubrir, modelada por la excelente escultora Ana Lilia Martín Rodríguez, un trío de próceres indisolublemente unido: Ángel Guimerá, cuyo apellido dio nombre a este decimonónico coliseo; Teobaldo Power, al que debemos la autoría de los Cantos Canarios, y Santiago Sabina, por haber orquestado estos y acuñar su espíritu artístico en este representativo escenario sobre el que dirigió infinidad de piezas musicales durante más de treinta años.

El universal Miguel de Cervantes escribió en su novela El Quijote que un hombre únicamente es más que otro, si hace más cosas que otro, y don Santiago fue uno de ellos. El 25 de abril de 1892 vino al mundo en esta capital, en el n.º 14 de la calle de San Martín en confluencia con la de La Rosa, el benjamín de cuatro hermanos, un hermoso bebé fruto del matrimonio formado por don Santiago Sabina y doña Rosa Corona, ambos naturales de la Villa mariana de Candelaria.

Muy pronto se despertó en el pequeño Santiago el interés por la música, pues siendo aún un niño dio un concierto en la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia de

Santa Cruz de Tenerife y, recién cumplidos los diecisiete, dirigió por primera vez una orquesta, la del valenciano teatro de la Princesa, inclinación que iba en crescendo, de modo que en su plena juventud, entre los 17 y los 20 años, se ocupó de la dirección de distintas compañías de opereta y zarzuela por toda España. Aquel perseverante melómano no se detuvo aquí, sino que también se entregó a la composición, muestra de ello son su Danza Exótica, creada en Turín en 1914, y su ópera Nelva, ambas piezas musicales estrenadas por uno de los más grandes directores que ha dado la humanidad, Arturo Toscanini, la primera en Padua y la segunda, en 1923, nada menos que en la afamada Scala de Milán, el sueño de cualquier músico.

Santiago Sabina pasó un cuarto de siglo de su vida recorriendo el mundo, lo que le aportó muchas vivencias salpicadas de anécdotas, al tiempo que su proyección artística traspasaba las fronteras insulares, puesto que realizó varias tournées por la Península, Europa, América y Oriente Próximo; no obstante, su presencia en su tierra siempre constituía un aliciente para organizar funciones musicales de cierta importancia. A pesar de ser un hombre muy ocupado no se resistió a caer en las redes del amor, de manera que contrajo matrimonio en Madrid con la joven del lugar María de la Cruz Sánchez López-Sanford. En 1935, a la edad de 43 años, se estableció definitivamente con su esposa y sus tres hijos, María, Santiago y José en Santa Cruz de Tenerife, tras renunciar a atractivas ofertas profesionales fuera de nuestro Archipiélago que le hubiesen reportado, además de un aumento de la fama, pingües beneficios crematísticos. Debemos hacer hincapié en que don Santiago nos legó una interesantísima herencia aparte de la musical: sus descendientes, un conjunto familiar en medio de los que se respira cultura, acompañada de su respetuoso y afable trato, pero en el que echamos de menos, por no estar ya entre nosotros, a su esposa y a sus tres hijos, además de a su nieta Rosa María Parejo Sabina, para todos ellos, desde esta histórica sala, nuestra afectuosa y emocionada evocación. Ya en su ciudad natal, Santiago Sabina se dedicó también a la enseñanza, así que impartió clases de Armonía y Composición, Contrapunto y Fuga, y Conjunto Vocal e Instrumental en el Conservatorio Profesional de Música capitalino, dejando tras de sí una estela de distinguidos alumnos. Familiares y representativos discípulos que no han dudado en unirse a nosotros

en este sábado primaveral para rescatar su nombre del reposo histórico. Ese mismo año de 1935 sucedería uno de los hechos más importantes en su ininterrumpido rumbo artístico, pues fundó, junto a otros profesionales, la Orquesta de Cámara de Canarias, siendo el resultado de su larga trayectoria una brillante continuadora, orgullo de los tinerfeños, con la denominación de Orquesta Sinfónica de Tenerife desde 1970, dentro de unos meses ya octogenaria y uno de los mejores conjuntos de la esce-



Caricatura de Santiago Sabina

na musical actual, que honra al pueblo canario y que ha estado a cargo de sucesivos excelentes maestros, léanse Armando Alfonso, Edmond Colomer, Víctor Pablo Pérez, Lü Jia, y ahora Michal Nesterowics, en resumidas cuentas, nuestra admirada Orquesta Sinfónica de Tenerife, que será conducida dentro de un instante por el comprometido director Ángel Camacho.

Como ya se ha dicho, el maestro Sabina compaginé todo su inmenso quehacer con la creación musical, legándonos una veintena de obras, entre las que destacamos *Invocación a la Virgen de Candelaria*, compuesta expresamente para la inauguración, en 1959, del Santuario dedicado a la Patrona de nuestras Islas y que sonó al compás de los movimientos de su experta batuta, sin olvidar que gracias a su virtuosismo, ya lo hemos señalado antes, los Cantos Canarios del insigne Teobaldo Power pueden ser interpretados por los instrumentos orquestales.

Por si todo lo expuesto fuera poco, el maestro Sabina difundió la producción insular al dar a conocer diversas obras de autores canarios, siendo el responsable de afianzar el sinfonismo en el Archipiélago y de aproximar la estructura de los conciertos al estilo europeo.

Santiago Sabina fue todo un ejemplo de ciudadano culto, pues aparte de sus vastos conocimientos musicales, hablaba perfectamente italiano, sirviendo de traductor al Príncipe Joaquín de Prusia durante su estancia en Tenerife, pero no olvidemos que el artista lleva dentro a un ser humano y, en ese sentido, el maestro Sabina encerraba en su alma considerables virtudes, puesto que en él tuvimos a un bondadoso caballero, de manera que llevó a cabo audiciones con fines benéficos, a un músico modesto, ya que evitó dirigir sus propias composiciones y no se atribuyó nunca el proyecto de la Orquesta de Cámara de Canarias, y a un hombre con afán de superación, de modo que intentaba mejorar siempre sus obras y su concierto anterior.

En consecuencia, no es de extrañar, que a lo largo de su intensa vida y también después de su fallecimiento, a los 74 años, se le tributasen distintos reconocimientos. Sirvan de paradigma la concesión, en 1953, de la Medalla de Plata de la Ciudad, y a los tres años de su óbito, la dedicación, en 1969, de una calle en el barrio del Perú, ambos honores otorgados por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Santiago de Tenerife, siendo

la última de estas rememoraciones la grabación de un CD realizada, en 2010 y 2011, en el Auditorio Teobaldo Power de La Orotava, cuya dirección de producción se debió a la destacada catedrática de Historia de la Música de la Universidad de La Laguna y Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, doña Rosario Álvarez Martínez.

Los canarios, en general, los tinerfeños, en particular, y los santacruceros, en especial, debemos sentirnos infinitamente orgullosos de haber tenido un eminente paisano como Santiago Sabina, un hombre con talento, muy trabajador, disciplinado, de intachable conducta, de refinada educación, de enorme sensibilidad y extraordinariamente humano. Esta noche, cuando este significativo espacio teatral cierre sus puertas, nos habremos ido con los ánimos enaltecidos, porque dejar constancia de su ejemplar trayectoria personal y de su fructífero camino profesional, que dentro de un momento será muy bien ejemplarizado por nuestra Orquesta Sinfónica de Tenerife, le imprime eternidad. Por todo ello, los componentes de la Tertulia Amigos del 25 de Julio no quisiéramos despedirnos sin reiterar la más efusiva gratitud a todos los que se implicaron en las distintas tareas para honrar su memoria, ya los detallará seguidamente nuestro Presidente, por su decidida, inestimable e imprescindible ayuda, que ha hecho realidad nuestro deseo, en cuya consecución ha colaborado también todo el público que en estos momentos nos arroja simplemente con su asistencia, puesto que hemos visto cumplida la última de nuestras aspiraciones en este cálido homenaje, consistente en ocupar todas las localidades de nuestro Teatro, de su Teatro Guimerá, tal y como lo llenó él en cada una de sus elogiadas actuaciones, al compás de las aplaudidas interpretaciones de los componentes de la entonces Orquesta de Cámara de Canarias.

Con toda esta serie de acciones que nuestra Tertulia ha venido realizando y a la que pone el broche de oro con este acto, queremos manifestar públicamente nuestro sincero, profundo, emocionado y agradecido recuerdo al que fuera, permítaseme el coloquial y cariñoso gentilicio, un chicharrero muy respetado, admirado y querido, a don Santiago Sabina Corona, en resumidas cuentas, por haber sido una personalidad de inmensa categoría sumida en la sencillez, de esa sencillez de los espíritus cultivados propia de los grandes genios, un tinerfeño de enorme ta-

lla moral e intelectual, en definitiva, un músico canario de pro, una figura nacional e internacional, un director y compositor español de lujo.

Deseo finalizar mis emotivas y entrañables palabras, también en nombre de mis compañeros de la Tertulia Amigos del 25 de Julio, con un proverbio oriental que, adaptado al maestro Sabina, dice así: “Si nos cuentan su vida, la olvidaremos, si leemos su biografía y escuchamos sus composiciones, lo recordaremos, pero si hemos sido partícipes de perpetuar su memoria para las futuras generaciones, los canarios jamás lo olvidaremos”, porque su sobresaliente popularidad permanecerá siempre entre las más bonitas evocaciones de nuestro pensamiento y entre los más bellos sentimientos de nuestro corazón.

A todos ustedes, nuestro más sincero agradecimiento tertuliano por su asistencia y atención⁶.

En tercer lugar, complementó el testimonio de los contertulios anteriores, su Presidente, el Sr. Ledesma Alonso, el cual expresó las más efusivas gracias a las instituciones, familiares, alumnos, orquesta, y a todos los presentes que con su asistencia habían colaborado para que el deseo tertuliano se llevase a efecto, colaboraciones que insuflaban ánimo a nuestra Tertulia para que continuásemos “rescatando y divulgando la Historia de nuestra Ciudad”.

Nuestra Tertulia Amigos del 25 de Julio, en su afán de rescatar, mantener y divulgar la historia de Santa Cruz de Tenerife, ha querido rendir un homenaje a don Santiago Sabina, figura importante del panorama orquestal español que, después de haber dirigido las mejores orquestas del todo el mundo, regresó a la Isla para poner sus conocimientos musicales en permanente diálogo con la sociedad tinerfeña. Para que su figura sea reconocida y admirada por nosotros y las futuras generaciones, a lo largo del día hemos realizado distintos actos.

Para ello hemos contado con el apoyo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que ha financiado la placa que esta mañana hemos descubierto en la casa en la que nació; asimismo, es de agradecer que nos hayan permitido celebrar este concierto en este emblemático teatro,

⁶ Véase <http://www.amigos25julio.com>



Concierto-Homenaje en recuerdo del maestro Sabina.
Teatro Guimerá (11 de abril de 2015)

donde el maestro pasó la mayor parte de su vida, pues aquí fundó y, durante 31 años, dirigió la Orquesta de Cámara de Canarias, hoy Orquesta Sinfónica de Tenerife.

También queremos agradecer la valiosa ayuda del Cabildo Insular de Tenerife que ha sufragado el busto del maestro Sabina, que acabamos de descubrir en el hall del Teatro, y permitimos que la Orquesta Sinfónica de Tenerife, nuestra embajadora cultural en el mundo, ponga el broche de oro a este homenaje. Reconocimiento que hacemos extensivo a sus profesores y a su director, don Ángel Camacho, por el magnífico programa que nos han preparado para esta ocasión.

Orgullosa tiene que sentirse hoy toda la familia de don Santiago que nos acompaña, así como los que fueron alumnos del maestro Sabina.

Y a ustedes muchas gracias por acudir a esta iniciativa de nuestra Tertulia Amigos del 25 de Julio, dándonos a entender con vuestra masiva asistencia que vale la pena que continuemos rescatando y divulgando la Historia de nuestra Ciudad⁷.

⁷ *Ibidem.*

Para finalizar este homenaje, tomaba las riendas el reputado cuadro orquestal tinerfeño, dirigido magníficamente en esta ocasión por el implicado director Ángel Camacho con el fin de interpretar dos bellas composiciones del maestro Sabina –*Danza exótica* y *Fuga en Re menor*–, y cerrar el concierto con la orquestación, también suya, de los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power; hemos de confesar que la ovación del público no se hizo esperar al término de cada una de las piezas musicales, para, puesto en pie, aplaudir de forma vehemente y duradera la exquisita actuación de la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Hay que resaltar que, previamente y con posterioridad, la prensa en papel y digital, así como distintas páginas web, publicaron reseñas biográficas del maestro Santiago Sabina y se hicieron eco de los distintos eventos que se llevaron a cabo en la señalada fecha⁸.

La asistencia de muchos ciudadanos a todos los actos programados en honor del maestro Sabina demuestra el cariño que profesan a su personalidad. El político romano Marco Tulio Cicerón afirmó que “la vida de los muertos perdura en la memoria de los vivos”, por lo tanto, ponemos el broche de oro a este sentido artículo con la siguiente frase: “Seguiremos recordando al maestro Sabina, porque los grandes canarios nunca mueren”.

⁸ Destacamos a continuación solo aquellos que aparecieron en la prensa en papel: “La Orquesta Sinfónica de Tenerife homenajea a Santiago Sabina”, en *La Opinión de Tenerife*, 31 de marzo de 2015; “La OST homenajeará a su primer director, Santiago Sabina Corona”, en *Diario de Avisos*, 31 de marzo de 2015; A.M.G.: “Santa Cruz hace justicia con el maestro Sabina”, en *Diario de Avisos*, 5 de abril de 2015; GINOVÉS, Patricia: “El toscalero que creó la Orquesta Sinfónica”, en *La Opinión de Tenerife*, 5 de abril de 2015; DÁVILA, Jorge: “Santa Cruz activa el recuerdo de Sabina”, en *El Día*, 11 de abril de 2015; ADÁN, Jesús: “Un sábado al compás de Sabina”, en *El Día*, 12 de abril de 2015; PEDREIRA CALAMITA, Jesús: “Maestro Sabina”, en *El Día*, 19 de abril de 2015.

LA ÚLTIMA OBRA LÍRICO-TEATRAL DE SEBASTIÁN DURÓN Y SUS CONSECUENCIAS POLÍTICAS

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

Sebastián Durón Picazo, nacido en Brihuega en 1660 y fallecido en Cambo-les-Bains en 1716, es uno de los músicos españoles del Barroco mejor estudiados desde el punto de vista biográfico, aunque no musical. La reciente aproximación a su música nos revela una personalidad singular, de alta sensibilidad artística y dramática. Su padre fue el sacristán-administrador de una de las principales parroquias de Brihuega, quien, habiendo enviudado de doña Francisca de Ortega, con la que tuvo, entre otros, a su hijo mayor Diego Durón de Ortega, contrajo segundas nupcias con doña Margarita Picazo, que fue la madre de nuestro organista y compositor Sebastián Durón. Diego y Sebastián fueron encaminados por su padre a los estudios eclesiásticos y, dadas sus naturales dotes artísticas, a la música. Cuatro hermanas de ambos fueron monjas en diferentes conventos de Brihuega y Guadalajara. Nacido seis años antes que Sebastián, Diego Durón, siendo aún niño, ingresó para su educación integral en el monasterio de jerónimos de la vecina localidad de Lupiana, hoy en ruinas y cuya documentación se ha perdido. Posiblemente Sebastián fue enviado allí a la muerte de su padre, acaecida en 1668 (tenía nuestro músico tan solo ocho años de edad), recibiendo junto a su hermano mayor y más veterano una educación musical sólida. Ligado a ambos quedó el nombre de un músico de aquel

monasterio: fray Benito de Navarra, de quien Diego guardó en su archivo alguna partitura que hoy se conserva en la catedral de Las Palmas y del que hay obra también entre los fondos musicales de los jerónimos de El Escorial.

Diego, fino compositor, quiso ser maestro de capilla, y poco antes de cumplir los veinte años se marchó a Cuenca a prepararse para ese oficio con el director de la capilla musical de aquella catedral, el maestro Alonso Xuárez, también alcarreño de nacimiento y posiblemente bien conocido de la familia Durón. Sebastián prefirió ser organista, y cuando culminó su primera formación religiosa y musical en Lupiana, fue recomendado al organista mayor de la Seo de Zaragoza, Andrés de Sola, con quien terminó su formación, siendo nombrado organista ayudante de aquella catedral en 1679. De esa época datan sus primeras obras para órgano, meros estudios de mano derecha e izquierda para ejercitarse en el arte de glosar y modular. Xuárez, a la sazón en la catedral de Sevilla, consigue que Sebastián acuda a Andalucía en 1680 para confrontarse con otros teclistas en oposiciones al cargo de segundo organista de la catedral metropolitana, y Sebastián Durón las ganó con incontestable solvencia y de manera aplastante. La gran actividad litúrgica y musical de la catedral sevillana requería una gran actividad y dedi-

cación de músicos muy solventes, por lo que el cargo de segundo organista, cargado de tareas, iba más allá que el de un mero sustituto. El talento de Durón no pasó desapercibido, y en varias ocasiones durante los cuatro largos años que estuvo en la catedral de Sevilla, se le hicieron esporádicamente encargos para componer obras para la capilla de música. Sin duda, el maestro Alonso Xuárez, admirado de su natural talento, lo adiestraba también en el arte de componer para la iglesia.

Recomendado por Xuárez, su hermano Diego estaba desde 1676 en Las Palmas de Gran Canaria como maestro de capilla de la catedral de Santa Ana, y allí recibe algunas de las primeras composiciones de Sebastián Durón compuestas en Sevilla, obras que aún se conservan en el archivo del primer templo de Canarias, entre ellas, los villancicos polifónicos *Ya se ausenta mi Dios* y *Volcanes de amor*, obra esta fechada en 1683. El examen de estas partituras es sumamente revelador de un compositor con extraordinario talento dramático: las pausas efectistas que siguen a la “Dulce quietud...” del primer villancico, o el turbulento coro cantando “¡Que me quemo, que me abraso!” en el segundo, denotan una pasión de claros acentos teatrales que, sin duda, debió llamar la atención del mundo musical en aquellos tiempos y fueron demandadas desde diversos lugares.

Algunas de estas obras, por lo tanto, se conservan también en otras catedrales, como testimonio de que Sebastián Durón las distribuía y eventualmente vendía sin impedimentos. Y es que, así como la producción de un maestro de capilla, en virtud del salario que recibía y que lo obligaba a componer un determinado número de obras al año, era propiedad exclusiva de la catedral a la que estaba vinculado, estando por ello obligado el compositor a depositar las obras que componía en el archivo del templo en que trabajaba, donde formaban parte de un patrimonio propio y no transferible a otros templos, las composiciones de los organistas y cantores no quedaban necesariamente vinculadas al archivo, sino que eran propiedad de sus respectivos autores y estos podían hacerlas circular

a su antojo. Esto es muy importante para entender que la condición de organista de Sebastián Durón hasta 1701, en que fue nombrado maestro de la Capilla Real, le confería una libertad de disposición sobre sus obras, a la que nunca quiso renunciar, lo cual propició, por lo llamativo de sus composiciones, que fueran demandadas desde muchas iglesias, y que zarzuelas y óperas suyas compuestas en Madrid antes de iniciarse el siglo XVIII pudieran ser ejecutadas por compañías privadas en teatros de la corte y al margen de la Capilla Real.

Cuando Xuárez se vuelve por razones de salud en 1685 a la catedral de Cuenca como maestro intenta colocar a los dos hermanos Durón en la catedral soriana de Burgo de Osma: a Diego como maestro de capilla y como organista mayor a Sebastián. Diego no se movió de las Islas Canarias, y solo acudió contratado a aquel nuevo puesto Sebastián, permaneciendo allí durante algo más de un año. Lo obligaron en Burgo de Osma a contraer una enorme deuda para financiar sus pruebas de pureza de sangre, deuda que nunca quiso pagar y que le generó una gran incomodidad con el cabildo oxomense. En 1686 se marchó como organista mayor a la catedral de Palencia, donde durante cinco años, con mucha satisfacción de los capitulares de este templo, desarrolló su tarea de organista y supervisó la construcción de un nuevo gran órgano; hasta que en 1691 se le hizo el gran honor de ser nombrado organista subalterno de la Capilla Real de Madrid, instalándose desde entonces en la corte presidida por el rey Carlos II, casado en segundas nupcias desde el año anterior con doña Mariana de Neoburgo.

Esta nueva reina de España tenía una sólida formación musical, mostraba un exquisito gusto por la música, importaba para su solaz partituras de Alemania y cantaba ocasionalmente para su corte con voz agradable. Sus entretenimientos musicales en la privacidad de su cámara están constatados. No cabe duda de que el músico de tecla Sebastián Durón tuvo ocasión de acompañarla al clave en aquellas veladas musicales de la corte. Una corte que organizaba también, con carácter más multitudinario, fiestas musi-

cales muy vistosas, en concreto, en el cumpleaños de los reyes y con motivo de las recuperaciones de salud de Carlos II, frecuentemente enfermo de cuidado.

En cuanto a las tensiones e intrigas palaciegas en las que todos se vieron involucrados, digamos que tras la llegada a España de doña Mariana de Neoburgo en 1700, no tardó esta en entrar en conflicto con su veterana suegra, la reina madre doña Mariana de Austria. Mujeres autoritarias y de mucho carácter las dos, y conscientes ambas de la radical debilidad del rey para tomar decisiones, se involucraron con sus respectivas camarillas de aduladores en los asuntos de estado para favorecer a sus respectivas ramas familiares de origen. Primero fue por el nombramiento del gobernador de los Países Bajos, luego por el del obispo de Lieja y, por último, para que el rey, incapaz de engendrar hijos, nombrara, en caso de morir sin descendencia tras seis años de su segundo matrimonio, un sucesor al trono.

Estas dos mujeres se disputaban su influencia sobre el indeciso monarca y defendían nuevamente para esta importante cuestión sucesoria sus particulares intereses. Finalmente, el rey, en contra de los deseos de su esposa y de acuerdo con un dictamen del Consejo de Estado, testó y nombró como sucesor de la corona española al príncipe elector José Fernando de Baviera, patrocinado por la reina madre, que era su bisabuela. Esta, ya anciana, no tardó en fallecer y, al poco tiempo, por desgracia, murió también dicho príncipe, por lo que era necesario un nuevo testamento del rey en base a otros dos candidatos: el archiduque Carlos de Austria, auspiciado por Mariana de Neoburgo, y el nieto de Luis XIV de Francia, Felipe de Borbón, por quien se inclinaban muchos componentes del Consejo de Estado y también, a la postre, el cardenal Portocarrero, quien logró que el rey de España firmara *in extremis* en el año de 1700, pocos días antes de fallecer, un nuevo testamento favorable al candidato francés.

Durante esa década final del siglo XVII y en medio de las tensiones políticas que presionaban al rey



Mariana de Neoburgo

y en poco ayudaban a su tranquilidad y equilibrio, las crisis de salud que sufrió Carlos II fueron numerosas, temiéndose constantemente por su vida, y con la angustia general de que no dejaba resuelto el problema de la sucesión. Milagrosamente, el rey se reponía una y otra vez, como el ave Fénix que renace de sus cenizas. Para celebrar estas increíbles recuperaciones de salud se organizaban grandes fiestas en la corte, en las que Sebastián Durón vio por fin la oportunidad de poner de manifiesto su talento de compositor dramático. La primera zarzuela de Durón está vincu-

lada a la recuperación de salud de Carlos II en 1696. A partir de ahí y hasta finales de 1700, con el mayor beneplácito de la corte, compone cada año la música de nuevas obras teatrales. Para ello colaboró con los más importantes literatos de la corte, autores de los libretos, como Cañizares, Zamora, Lanuza y otros. No eran obras generadas por obligación contractual con la Corona, sino encargos especiales cuya disposición pertenecía a los autores de letra y música. Desde que ocurrió el cambio de dinastía real y Sebastián Durón fue nombrado maestro de la Real Capilla en 1701, la disposición sobre las obras que generara cambió. Ciertamente, a partir de entonces no volvió a componer para la corte música lírico-teatral, pero sí se constata que algunas de sus zarzuelas u óperas escritas en la etapa anterior fue producida exteriormente, en teatros de la corte, incluso estando ya Durón en el exilio.

La camarilla de consejeros de Mariana de Neoburgo, no bien falleció su augusto esposo en el otoño del año 1700, fue liquidada sin contemplaciones, desterrándose a la preponderante condesa de Berlips, principal consejera y manipuladora de la voluntad de la reina, al Almirante de Castilla, también partidario de la casa de Austria, y a otros personajes notables. Mariana de Neoburgo quedó desde entonces desprovista de poderes y desasistida de consejeros de calidad, sumida en un entorno familiar y político que contrariaba sus deseos. El rey Luis XIV de Francia, complacido de su triunfo sobre la casa de Austria y conecedor del carácter dominante y contrario a sus intereses de la Reina Viuda, dispuso que su nieto Felipe V de Borbón, que contaba tan solo 16 años de edad, no entrara en España hasta que doña Mariana hubiera abandonado Madrid, a lo que ella se resistía con firmeza. Finalmente, el cardenal Portocarrero consiguió que doña Mariana se aviniera a vivir en Toledo, y tan pronto como ella abandonó con su escuálido séquito la capital del reino, el propio Portocarrero y el consejero francés en la corte pasaron aviso a Francia, en cuya frontera esperaba la noticia de tal retirada el nuevo joven rey para entrar en sus dominios, como así lo hizo. Se le asignó luego a este

rey como consejera áulica una señora no menos dominante que la desterrada condesa de Berlips: la llamada Princesa de los Ursinos.

El asunto que determina el meollo de la última ópera tardía de Sebastián Durón orbita en torno a la figura histórica de esta mujer, cuyo comportamiento fue determinante para el devenir de doña Mariana de Neoburgo tras su viudez. Se llamaba doña Marie Anne de la Tremoille, nacida en París en 1642 y que fallecería en Roma en 1722. Había estado casada en primeras nupcias con el Príncipe de Chalais, con quien había vivido cierto tiempo en España muchos años atrás. Tras enviudar contrajo nuevo matrimonio con Flavio delli Orsini, duque de Bracciano. Con este segundo marido estuvo en Roma, donde ejerció tareas diplomáticas, y conoció y trató a uno de los principales consejeros más influyentes del reino de España, el cardenal Portocarrero. Enviudó por segunda vez en 1698 y regresó desde Italia a París, de donde el rey Luis XIV la comisionó en 1701 para asistir a su nieto, el nuevo rey de los españoles.

La princesa de los Ursinos tuvo un importante papel en la elección de esposa para el nuevo rey, asunto que se llevó a cabo con suma urgencia. Celebrado por poderes el matrimonio de Felipe V con la jovenísima María Luisa de Saboya, la Orsini la recibió en Figueras y la acompañó a Madrid. En 1701 obtuvo el nombramiento de Camarera Mayor de la nueva reina, desplegando entonces un enorme poder que se tradujo en la venta de favores, utilizando como intermediario a su amante. Su desmesurado enriquecimiento y su involucración en las pugnas e intrigas entre las diferentes camarillas francesas que querían manejar la política española, determinaron que, en 1704, Luis XIV ordenara su regreso a Francia. Sin embargo, muy pronto logró volver a Madrid apoyada por el conde de Orry, consejero francés del rey español designado por Luis XIV, convirtiéndose a partir de los acontecimientos de 1706, tras los cuales hubo de regresar Orry a Francia, en una poderosa “dirigente en la sombra” de la política española. Añadamos que su insolencia la llevó incluso a enfrentarse a Luis XIV

entre 1708 y 1711, para impedir los intentos de este por poner fin a la gran guerra de sucesión española, que ya desde 1701 se había desatado en Europa. La buena fortuna de la Orsini comenzó a declinar tras el fin de la guerra y el regreso del Conde de Orry a España en 1714, lleno de poderes e instrucciones de gobierno desde la corte francesa, y la puntilla que terminó con su influyente andadura en España le llegó a la egregia señora a finales de ese mismo año, tramada por Mariana de Neoburgo desde el sur de Francia con la complicidad de importantes deportados y también la de Sebastián Durón, como veremos.

Por lo que respecta a las relaciones de la Princesa de los Ursinos con Mariana de Neoburgo, digamos que, al llegar por primera vez a la España de Felipe V, traía instrucciones muy precisas desde París sobre la peligrosidad de la Reina Viuda, que seguía abonando la causa austriaca a través, entre otros, de su confesor, el capuchino P. Gabriel. Su correspondencia sería intervenida, y pronto se logró echar también de España al P. Gabriel, para desesperación de doña Mariana. La Ursinos encontró en el cardenal Portocarrero un colaborador importante, pero pronto le resultó incómodo para sus manejos y acabó por eliminar su poder y desterrarlo también a su arzobispado de Toledo en 1704. Desde entonces, Portocarrero se reconvirtió en un aliado de Mariana de Neoburgo y en un nuevo valedor de la causa austriaca. Mariana conoció a la Orsini en Aranjuez, donde fue invitada a un encuentro autorizado desde París con los nuevos reyes. La jovencísima reina, María Luisa Gabriela, se quedó muy bien impresionada de su predecesora y facilitó algún encuentro más para el futuro.

Por su parte, el Almirante de Castilla, desterrado de Madrid, logró convencer al rey de Portugal para que se uniera en la guerra a los aliados contra Francia. En 1705, portugueses e ingleses invadieron España por el oeste, mientras los aliados alemanes, holandeses y austriacos se hacían con Cataluña y proclamaban allí al archiduque austriaco como Carlos III, nuevo rey de España, haciendo retroceder a los ejércitos borbónicos por el este hasta Zaragoza. A finales de junio de

1706, ocupó Toledo un destacamento portugués pro austriaco con 50 caballos, y el archiduque Carlos de Austria fue proclamado rey en su ayuntamiento tras rendírsele homenaje a su máxima valedora, doña Mariana de Neoburgo, quien quitándose el luto se sumó a los alardes y fiestas presididas por el General de la Mina y el cardenal Portocarrero. Ante esta pinza de dos frentes aparentemente consolidados, la caída de Madrid parecía inminente. La corte española huyó a Burgos, donde la de los Ursinos se asentó con la reina María Luisa mientras Felipe V seguía en campaña al frente de sus tropas. La indecisión del archiduque para rematar aquella operación tan propicia, le fue fatal, pues Felipe V logró contrarrestar la presión y entró finalmente al frente de su ejército en Madrid en agosto de dicho año de 1706. Fue cuando muchos españoles, entre ellos Sebastián Durón con buena parte de los músicos de la Capilla Real, pensando que quien entraba en la capital era el austriaco, salieron hasta el Puente de los Franceses para recibirlo con vítores, y se encontraron que quien entraba orgullosamente era el joven Felipe V, siendo todos apresados.

De vuelta a Madrid, la Princesa de los Ursinos determinó entonces la erradicación definitiva de Mariana de Neoburgo de España mediante su destierro a Francia y la deportación de todos sus partidarios. No se atrevió a tal con Portocarrero, quien se vio en una difícil situación, quedando marginado en Toledo para el resto de sus días. La Reina Viuda fue conducida con su séquito de más de 400 personas a Bayona, donde permanecería exiliada durante 32 años. Allí seguiría de lejos las intrigas de España y en principio los manejos de la Ursinos, y aunque pronto acabó acomodándose a su exilio y con pocas esperanzas de volver, no dejó de intrigar en todo momento para vengarse de la Orsini.

En cuanto a Sebastián Durón y sus secuaces, como funcionarios de la Corona que eran, fueron objeto de un proceso que los llevaría también al destierro al sur de Francia. Se sabe que Durón, obligado a residir a más de 200 kilómetros de la corte, se trasladó a Bayona, cerca de la Reina Viuda, desde 1708, donde

vivió con los desterrados políticos bajo el férreo control que la policía francesa ejercía sobre ellos. Así, con motivo de una derrota sufrida por Felipe V y sus tropas en 1710, los escandalosos alardes de alegría que mostró Durón causaron que, por recomendación policial, fuera apartado de la corte de doña Mariana y tuviera que irse a vivir a Pau, donde hubo de residir hasta 1714.

Durante su exilio francés, sin embargo, hubo quien se preocupara de él en España. Recibía regularmente una asignación del obispado de Cuenca y una pensión del Duque de Osuna, y mantenía también buenas relaciones con los Duques de Salvatierra y de Oñate. En alguna ocasión se detecta el paso y colaboración de Sebastián Durón con la catedral de Pamplona, lo que demuestra que traspasaba la frontera sin impedimentos hacia lugares que estuvieran fuera del perímetro de su destierro y, en junio de 1714, por esto mismo, consigue la catedral de Palencia que Felipe V lo autorice a volver e instalarse en España para ejercer su antiguo cargo de organista mayor de la catedral palentina, lo cual tampoco le interesó.

Mientras tanto, un veterano secretario en Madrid del Duque de Vendôme, el abate Alberoni, supo ganarse la confianza de la Princesa de los Ursinos, a quien en su fuero interno deseó sustituir en el poder. Nacido en Parma, vio su oportunidad al fallecer en febrero de 1714 la joven reina María Luisa Gabriela de Saboya. Entre las pretendientes a reina que se barajaban, defendió Alberoni con ardor la candidatura de una princesa de Parma, Isabel de Farnesio, sobrina carnal de Mariana de Neoburgo por ser hija de su hermana Dorotea Sofía, y consiguió que la Princesa de los Ursinos lo secundara en esta pretensión al convencerla de que podría manejarla con la misma facilidad que a la joven reina difunta. Concertado el matrimonio, el propio Alberoni fue a Parma a recoger a la que sería reina para acompañarla a España: una gran oportunidad para ponerla en antecedentes de lo que le esperaba allí.

La Orsini intervenía entonces en reformas determinantes del estado español y había sostenido al ministro

Macanaz contra las recomendaciones y frustradas influencias del cardenal napolitano Giudice, enviado a Madrid con el cargo de Inquisidor General. Al querer impedir estas injerencias políticas sobre las actuaciones y atribuciones del Tribunal de la Inquisición, fue enviado a consultas a París donde, al expresar su disconformidad con los manejos de la Princesa de los Ursinos, se le ordenó no regresar a Madrid e irse a vivir desterrado en Bayona.

Convencida la Orsini por los informes de Alberoni de que le sería tan fácil dominar y manipular a la nueva reina como lo había hecho con la anterior, esperaba confiada la llegada de esta por mar a algún puerto del Levante español. No fue así: la Farnesio, de acuerdo con Alberoni, viajó por tierra y se avino a la trama urdida por su tía Mariana de Neoburgo para encontrarse con ella en el sur de Francia antes de entrar en España. Para este encuentro encomendó la Reina Viuda a Sebastián Durón la música de un espectáculo lírico-teatral en honor de su sobrina, en el que a modo de metáfora se ponían al descubierto los personajes malignos de la política española en ese momento. No sabemos quién fue el libretista de la obra, ni si fue el propio Durón quien incluso contribuyó al libreto. La obra debió hacerse a toda prisa y quedar lista justo para ejecutarse a la llegada de Isabel de Farnesio al sur de Francia.

Doña Mariana se trasladó con gran pompa a Pau, donde se encontraron tía y sobrina el 29 de noviembre de 1714. Allí se demoraron ambas varios días conversando sobre el futuro de la joven reina, en presencia de dos potentes contrarios a la Orsini: el cardenal Giudice y el intrigante abate Alberoni. Al atardecer del segundo día, se representó para todos el drama lírico-teatral de Durón, cuyo resultado conocemos por los informes policiales de quienes controlaban a todo el grupo de deportados de España. La música era buena, dicen, pero no disponía Durón de cantantes profesionales ni de hábiles músicos de instrumentos, sino de buenos aficionados del entorno de doña Mariana, por lo que la ejecución resultó algo deslucida. No obstante, el contenido de la obra que-



Marie-Anne de la Tremoille,
princesa de los Ursinos

dó claro y surtió su efecto: España veía en su nueva reina una Judith, una Esther bíblicas. Todos comprendieron que la Orsini debería ser expulsada como Vasthi, mientras se reservaba a su confidente Orry la suerte de Holofernes. Se enfatizó el mensaje con la irrupción en escena de la diosa Minerva, quien dirigiéndose directamente a Isabel de Farnesio cantó: *Escucha Esther, mis revelaciones misteriosas: Salud a España, donde tú serás el Señor y la Reina [...] La Joven Reina que vendrá a liberar a España del yugo de la odiada Princesa de los Ursinos, la arrogante Vasthi, y a su odioso consejero veedor, el general Orry, el feroz Holofernes*. Más claro no podía ser el mensaje de Mariana a su sobrina. Desconocemos las conversaciones privadas de aquel cenáculo intrigante con Isabel de Farnesio, que continuaron entre veladas musicales y tertulias en los días siguientes. Pero los acontecimientos que siguieron dejan entrever la eficacia de lo tramado en Pau.

El 3 de diciembre emprendió la nueva reina su viaje final a Madrid, en jornadas muy cortas y demostrándose mucho. Doña Mariana la acompañó durante tres días hasta Roncesvalles, pero no fue autorizada a traspasar la frontera, pese a que su intención era acompañarla hasta Pamplona. Felipe V se instaló en el Palacio del Infantado de Guadalajara a esperar a su nueva esposa, y de allí subió la Princesa de los Ursinos hasta el pueblo de Jadraque, donde la reina debería pasar la última noche de su viaje. Llegó esta a Jadraque el 23 de diciembre, ya de noche. La Orsini la recibió de rodillas en la escalera del palacete donde debía pernoctar, saludándose ambas con muy educadas maneras. Después se encerraron las dos en una habitación y conversaron un corto espacio de tiempo, sin que se conozca qué se dijeron. Solo se sabe que Alberoni oyó desde el cuarto contiguo unas palabras fuertes y que la Reina lo llamó enseguida. Con voz enojada le dio orden de llamar inmediatamente al jefe de la guardia, llamado Armenzaga, y a este le mandó que metiera sin demora a la Princesa en un coche y la llevase lo más aprisa posible a Francia, escoltada por 50 soldados bien armados. Sin cambiarse de ropa ni equipaje ni criados salió la Orsini hacia el destierro a las 11 de la noche, sin que la Farnesio contemplara su edad ni el frío invernal que tendría que soportar para realizar el duro trayecto en una diligencia, a marchas forzadas y casi sin pausas, para no volver a España nunca más.

Envió la reina un mensajero a Felipe V anunciándole su llegada para el día siguiente e informándole de lo que había dispuesto con respecto a la Princesa de los Ursinos. Su drástica medida debió sorprender muy desagradablemente al Rey, pero decidió no contravenir lo dispuesto por su nueva esposa por ser su primer deseo. Si en relación con esto le pidió después la Farnesio clemencia para su tía y los personajes importantes que la asistían, lo que cabe suponer, lo cierto es que el Rey hizo valer su autoridad independiente y no se avino a ello y, además, Alberoni, que conocía el carácter de la Reina Viuda, lo desaconsejó con firmeza. Él quería gobernar ahora sin interferen-

cias femeninas, y así fue. El cardenal Giudice pudo volver a la corte al año siguiente a ocupar su antiguo puesto de Inquisidor General, pero tuvo que retirarse en 1717, mientras que Alberoni, que arrastró a España a nuevas guerras y enfrió las relaciones con Francia, fue destituido en 1719. Sebastián Durón había fallecido tuberculoso en Cambó-les-Bains, adonde había acudido intentando mejorar su salud, el 3 de agosto de 1716. Lamentablemente, se desconoce el paradero de la partitura de su última obra lírico-teatral, una herramienta de metafórico contenido político que contribuyó al desalojo de España de la influyente Princesa de los Ursinos.

Digamos finalmente que esta, a su paso por Bayona desterrada, quiso ver a doña Mariana. Pero la Reina Viuda se negó a recibirla. Sebastián Durón se reincorporó a la corte de doña Mariana en Bayona tras el encuentro de las dos reinas, como confesor de la Reina Viuda. La policía francesa revela que en di-

ciembre de ese mismo año de 1714 Sebastián Durón, al que califican como “hombre capaz de todo”, ofició el matrimonio morganático de doña Mariana con un señor de apellido Larretegui, hijo de un fabricante de toneles. Se dice que de esta relación le nacieron dos hijos a la reina, y tan en secreto se llevó este asunto que, cuando el hermano del esposo al ver pasar la carroza de la reina comentó: “Ahí va mi hermana”, fue deportado de Bayona. A Durón lo nombró la Reina su Limosnero Mayor en 1715, y un año después, enfermo de tuberculosis, vino a curarse a Cambo-les Bains, donde falleció, como ya he dicho, el día 3 de agosto.

Los reyes de España invitaron a doña Mariana a regresar a España solo en 1738. Los acontecimientos pasados quedaban ya muy lejos y doña Mariana era un personaje casi olvidado. Fue instalada en el Palacio del Infantado de Guadalajara, donde tras un par de años de vida apacible, como es bien sabido, falleció el 16 de julio de 1740.

LA ARQUITECTURA TRADICIONAL CANARIA.

ENTRE LO PORTUGUÉS, LO CASTELLANO Y EL MUDEJARISMO

FEDERICO GARCÍA BARBA

La arquitectura popular de las islas Canarias tiene sus orígenes en la etapa de primera colonización del conjunto de archipiélagos situados en el mar frente al continente africano. Es una forma de habitación peculiar de estas islas que se apoya en una concepción de la relación con el medio volcánico, que es netamente rural e interrelacionada con lo que algunos definen como “insularidad atlántica”.

Desde sus comienzos, la humilde arquitectura desarrollada como complemento a las prácticas agrarias –tanto en el archipiélago canario como en Madeira, Azores y Cabo Verde– ha sido una parte importante de las tradiciones culturales que conforman esta especial identidad local de las islas que integran la región macaronésica. Y que, claramente, tiene aquí sus raíces en aquellas costumbres que acompañaron desde principios del siglo XV a los primeros colonos en la expansión oceánica: primero de un pequeño país ibérico volcado al Atlántico, como es Portugal, y luego de otros, como castellanos, extremeños y andaluces, ligados a la Corona de Castilla.

En Canarias, esas tradiciones etnográficas relacionadas con la ocupación humana del paisaje han

generado una enorme presencia de edificios que complementan los usos y costumbres agrícolas. Esa pléyade de arquitecturas tradicionales originales –que aún permanecen– son piezas ya muy transformadas. Generalmente, eran pequeños edificios austeros que se situaban en el espacio rústico, pero también en las ciudades. Las casas tradicionales son, en muchos casos, contenedores que, hoy en día, se han reformado y vuelto a ocupar masivamente como espacios apropiados para nuevas formas de residencia suburbana y para todo tipo de equipamientos colectivos.

ARQUITECTURAS POPULARES EN LA MACARONESIA

Sobre la arquitectura tradicional de las islas atlánticas, José Manuel Fernandes en su libro sobre las *Ciudades e casas da Macaronesia* dice de una manera esclarecedora :

En general, la sociedad insular macaronésica surge en esta época desde un cariz marcadamente rural, dentro de una tradición agraria proveniente del mundo mediterráneo y europeo occidental, que aquí encuentra sus límites –entre el exceso de humedad y una

aridez extremadamente seca-, y también un campo de experiencias y nuevas combinaciones.

Esa forma singular de relación de la arquitectura con el medio volcánico de las islas que conforman la Macaronesia (Azores, Madeira, Canarias y Cabo Verde) tiene unas características muy específicas y definitorias que se expresan en las siguientes cuestiones básicas:

1. Es una tradición de arquitectura popular que surge en los siglos XV y XVI y refleja una singularidad tipológica formal que proviene del mundo mediterráneo filtrado desde Portugal y la Baja Andalucía castellana.
2. El prototipo edificado rural básico al que recurre el campesinado colonizador es el de una pequeña pieza de planta rectangular construida con una gran precariedad de medios; primero, en madera y paja de una pobreza y austeridad extrema; y luego, por un recinto geométrico similar, algo mayor y formado por muros en piedra bajo cubierta de estructura de madera a cuatro aguas. La fachada principal es compuesta por secuencias de puerta y ventana o de ventana, puerta, ventana. En Canarias, la mayor parte de la población denomina a esa forma tipológica así, como “Casa Canaria”.
3. Las viviendas urbanas se configuran como una extensión más elaborada de los prototipos rurales, surgiendo formas de agregación más complejas. Esas piezas de mayor intensidad volumétrica y morfológica son el resultado de combinaciones diversas en ampliaciones superficiales y en altura que siguen también esos parámetros básicos formales, constructivos y geométricos de matriz rectangular. La mayor parte de ellas se conforman mediante modelos recurrentes que siguen una tradición arquitectónica característica.
4. Cuando se producen, las expresiones cultas son siempre un añadido que se sobrepone a esas mismas estrategias compositivas originarias que definen la arquitectura en los entornos rurales y

urbanos. Es lo que ocurre con los estilismos clasicistas y barrocos, e incluso neoclásicos, que aparecen añadidos en portadas y columnatas en patios. Son aditamentos que no contradicen las composiciones tradicionales y se caracterizan por un conocimiento muy superficial de los recursos formales que aparecen en los tratados de las distintas épocas. Los momentos históricos se expresan así en piezas constructivas que sorprenden por su ingenuidad en la reproducción de los modelos y detalles considerados canónicos.

La arquitectura de Madeira es representativa de la incorporación a la Macaronesia de las tradiciones culturales presentes en el final del Medievo en la península ibérica. La Seo de Funchal, en Madeira, ejemplifica la continuidad gótica de la arquitectura portuguesa. Y, así mismo, aparece allí una cierta afiliación al mudejarismo en sus techos de carpintería de armar o de alfarje. También, la Iglesia del Espíritu Santo o Matriz de la localidad de Calheta, en esa misma isla portuguesa, presenta unos magníficos artesanados que son dignos herederos de las tradiciones y técnicas de la carpintería de armar que aparece en Castilla y se extiende hacia el sur de la península durante todo el periodo de su reconquista territorial por los reinos cristianos.

Esas formas se detectan también de una manera clara y recurrente en detalles y elementos espaciales situados en numerosos templos y conventos del archipiélago canario. Es la expresión de la transmisión de unos recursos expresivos que debieron acompañar a los colonizadores portugueses en su extensión hacia las tierras existentes en el Atlántico hacia el sur del continente europeo. Muchos de ellos también acabarán transitando hacia los archipiélagos más al sur de la región macaronésica, hacia Canarias y Cabo Verde.

La segunda mitad del siglo XIX constituye un momento de construcción ideológica fundamental que ha tenido una repercusión notable en la valoración y conservación de este tipo de arquitectura

popular existente en las islas Canarias. Es una visión romántica centrada en la etnografía –que surge orientada a la valoración de los restos de un pasado idealizado– y que ha acabado imponiéndose en el último siglo y medio en el imaginario de los canarios. Durante ese intervalo temporal, muchos intelectuales isleños han dedicado un esfuerzo ingente para identificar las preexistencias aborígenes e interpretar las formas de vida tradicional del campesinado que colonizó el archipiélago durante los tres siglos precedentes como una forma válida para la configuración de una identidad nacional. En el caso de la arquitectura popular, un trabajo de investigación, *La vivienda canaria. Datos para su estudio* de José Pérez Vidal, publicado en 1967 en el *Anuario de Estudios Atlánticos*, constituye una referencia obligada, colofón y resumen de una numerosa serie de intentos anteriores orientados a explicar y reivindicar los valores de las construcciones campesinas.

En Canarias, con los siglos, esas tradiciones populares ligadas a la ocupación del paisaje han generado una numerosa presencia de edificios relacionados con los usos agrícolas. Aquellas arquitecturas tradicionales originales que aún permanecen son piezas actualmente bastante transformadas y que se sitúan en un espacio rústico en retroceso, pero también en los centros más antiguos de las ciudades.

Esa puesta en valor continuada de la arquitectura popular desarrollada en Canarias ha originado un gran veneración y reconocimiento colectivo de esos representantes espaciales de una manera de hacer tradicional en el archipiélago. Son los exponentes reconocibles por todos de una identidad espacial que se expresa en el paisaje rural y urbano.

Así, y debido a ello, un importante número de piezas se han conservado en cierta medida. Son contenedores que se han reformado y reocupado masivamente en las últimas décadas como espacios para la residencia y para todo tipo de equipamientos con desigual fortuna y respeto hacia sus condiciones originarias.



Campeños en la faena de la trilla en Los Rodeos, La Laguna (Tenerife). Fondo FEDAC. Jordao da Luz Perestrello, 1905

Algunos han ido más allá de la recuperación y se han inventado unas invariantes formales al aplicar una arquitectura de nuevo cuño que nada tiene que ver con las originales campesinas. Se ha producido así en las décadas finales del siglo XX una apoteosis de la canariedad expresada en una arquitectura reinventada y folklórica.

Volviendo a lo aportado por Pérez Vidal, se puede detectar una serie de modelos formales y tipológicos que predomina en la construcción original del hábitat residencial rural canario. Son la cueva habitada, la choza, la casa pajiza, la casa terrera y la casa sobradada o de dos plantas. El historiador Fernando Gabriel Martín amplió esta clasificación a las experiencias de la vivienda urbana que él identifica como “arquitectura doméstica”.

Probablemente, en los inicios de la colonización del archipiélago, las numerosas cuevas existentes estaban siendo usadas masivamente por los primeros pobladores de las islas. Eran formas de vivienda muy primitivas consistentes en la mera ocupación de los espacios a cubierto volcánicos existentes entre las lavas y próximos a las corrientes naturales de agua. A efectos arquitectónicos, no se les puede otorgar mayor importancia, excepto que, en algunas islas como Gran Canaria, las zonas naturales



Choza de paja en Aguamansa, La Orotava (Tenerife).
Adalberto Benítez, 1945

con amplia presencia de este tipo de formaciones rocosas llegaron a conformarse como verdaderos poblados habitados extensamente, lo que ocurría en la Atalaya de Santa Brígida o en Telde. Sin embargo, las primeras formas realmente construidas tras la conquista con destino habitacional fueron tanto las chozas como las casas pajizas. Ambas predominaron seguramente en la mayoría de los primeros enclaves de colonización una vez pacificados los distintos espacios insulares. Con la consolidación de determinados núcleos habitados y más densos —como, por ejemplo, en las capitales de cada isla— la transposición de estas maneras primitivas de asentamiento se fueron enriqueciendo y haciéndose más complejas con arquitecturas más asentadas. Tanto la casa terrera como la sobradada tiene por ello sus contrapartes de aplicación en los núcleos

urbanos más densos del archipiélago canario. Allí, acabarán apareciendo los tipos residenciales más complejos y nacerán otros modelos novedosos como las casas altas o de tres o más plantas. Son estas últimas las que añaden construcciones que responden a razones funcionales o utilitarias, como el granero en el cuerpo de fachada en tercera planta o la entreplanta destinada a oficinas de negocio, usada por el dueño de la vivienda principal. E incluso, edificios de cuatro plantas que tienen un carácter esporádico y poco representativo.

Recuperando las descripciones avanzadas históricamente tanto por Pérez Vidal, Gabriel Martín como por otros autores anteriores, se puede precisar una definición de estos modelos de vivienda presentes en Canarias.

Con anterioridad, en el caso del viajero francés Jules Leclercq quien, en su trabajo titulado *Viaje a las Islas Afortunadas* y publicado en París en 1879, ya describe la choza de una manera descarnada cuando dice:

Entré en la choza de un pastor, y le rogué que ordeñase una cabra, cuya leche bebí a grandes tragos. No es posible imaginar la miseria de la vivienda de este hombre: una especie de madriguera, cubierta de paja en la que hay que entrar encorvado. No había allí mueble alguno. Estas pobres gentes duermen en el suelo, como salvajes, y todo su lujo se limita a unos utensilios de madera tallados por ellos mismos. Yo no he encontrado tanta pobreza ni en las tiendas de los lapones. Estos, al menos, se acuestan sobre pieles de reno. Esta choza no tenía más abertura que la puerta, por la que escapaba el humo del hogar.

En una línea más técnica y descriptiva, José Pérez Vidal detecta, todavía a mediados del siglo XX, la presencia de chozas en los espacios rurales de las islas. Y apunta:

En los tiempos históricos la cabaña no ha sido rara en Tenerife. Todavía son frecuentes en la isla chozas de planta rectangular. Se sostienen por lo general, en

una armadura de palos. Un palo horizontal, puesto a cierta altura en el sentido de la mayor dimensión, y promediado el perímetro, sirve de cumbrera de la cubierta. Está sostenido corrientemente, en tres verticales, uno en el centro y dos en los extremos. Paralelos a éstos, otros, de menos altura, señalan a una y otra parte, las líneas de las paredes laterales. Y de ellos a la cumbrera se alza, por último otra doble serie que marca las dos vertientes de la cubierta. Las paredes, sin sujeción a unas normas muy fijas, se forman de los materiales que se encuentran más a mano, o que parecen, en cada caso, más convenientes: piedra seca, mampostería de barro, ramas sujetas con largas varas horizontales a los postes laterales. A veces varios de estos elementos se utilizan en las paredes de una misma choza. La cubierta siempre es de paja o de ramas sujetas de la forma indicada. La puerta siempre se halla en la pared testera, una de las estrechas, y su marco o cerco suele estar formado por uno de los postes esquineros, el central, que baja desde el extremo de la cumbrera y dos palos horizontales, que unen los extremos del poste esquinero al central. El interior se halla dividido por tabiques de sacco o cañizo.

Innovaciones posteriores con claras reminiscencias a la simplicidad cúbica de la casa pajiza van a ser la casa terrera y la sobradada. En el primer caso, Pérez Vidal nos introduce a sus razones y formas señalando:

La casa pajiza representa un tipo primitivo de vivienda. Perteneció a un estadio de cultura muy subordinado a la naturaleza circundante.

Las casas populares correspondientes a la época que en plena vitalidad ha llegado a los umbrales de este siglo presentan diversos tipos, pero con todos ellos pueden hacerse dos grupos: casas de una sola planta y casas de dos.

La casa que tiene planta baja, tanto si es rural como si es urbana, se conoce en Canarias con el nombre de casa terrera. Ha sido la clase predominante. En las islas existían en 1950, según el censo, 117040 casas terreras.

La casa terrera suele presentar en el campo la fachada muy apaisada y extendida. La urbana, en cam-

bio, es, por lo general, más estrecha. En compensación, ésta tiene mucho más fondo que aquella.

Uno de los tipos más corrientes de casa terrera campesina, al menos en la isla de La Palma, es el formado por tres habitaciones alineadas a todo lo ancho de la fachada. La habitación central suele servir de comedor y sala; las laterales, de dormitorios. La sala tiene la única puerta y la única ventana verdadera de la casa; los dormitorios, sendos ventanucos o marcos de luz, cerca del techo.

Las ventanas ofrecen, en casi todas las casas, los dos asientos fijos tan corrientes en las ventanas ca-



Patio de una casa terrera tradicional. Adalberto Benítez, hacia mediados del siglo XX. Del libro de José Pérez Vidal *La vivienda canaria. Datos para su estudio*. Estudios de Etnografía y folklore canarios. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1985



Conjunto de casas tradicionales canarias de dos plantas o sobradadas en Santa Brígida (Gran Canaria). Fondo FEDAC. Teodoro Maisch, 1925

narias; asientos de mampostería en forma de cuarto de cilindro puesto de cabeza, recubierto por encima de recio tablón de madera, que sobresale un poco a modo de bocel.

Un elemento fundamental para entender el espacio doméstico y cotidiano de los habitantes campesinos de las islas ha sido el denominado *terrero*. Es una consecuencia de la adaptación del hábitat popular a las condiciones climáticas y la presencia hegemónica del paisaje. El horizonte y las vistas largas adquieren ahí una importancia decisiva en la conformación de este dispositivo arquitectónico. Tal y como lo describe de una manera sencilla José Pérez Vidal:

Delante de la casa, a todo lo largo de la fachada, se extiende el "terrero", patio de tierra apisonada o, en las casas más ricas, empedrado de lajas o de cantos rodados. Limitan el patio, un muro de piedra seca, tal

cual poyo de mampostería o algún estrecho arriate, en que alternan geranios con alguna planta medicinal.

Muchos de estos patios se hallan descubiertos, pero en no pocos se encuentra un emparrado, más o menos extenso, que a veces sostiene propiamente una parra, pero otras sirve de soporte a trepadoras de diversas especies. El emparrado recibe el nombre de "latada" y los postes de madera que lo sostienen, el de "esteyos".

En este patio o terrero, al aire libre, gracias a la bondad del clima, transcurre principalmente la vida familiar.

Fernando Gabriel Martín abunda en esta descripción en su trabajo titulado *Arquitectura doméstica canaria* (presentado como tesis doctoral en 1976) y que aporta algunos datos más que acaban de precisar este modelo de la casa terrera con el que se consolida la ocupación dispersa del espacio rural en el archipiélago:

Las casas de un piso, o terreras, son primordialmente rurales, aunque también se ven en las ciudades. Van ligadas a las clases populares.

Una variante de la casa terrera –La Palma– tiene tres habitaciones que ocupan todo el ancho de la fachada, la central sirve de comedor y sala y las laterales de dormitorios. El tejado es de dos o cuatro aguas y la cocina suele hallarse separada de la casa en una construcción aneja. El mobiliario es muy sencillo: alacenas empotradas, arcones o cajas, que servían tanto para guardar cosas como para sentarse; taburetes, sillas y mesas; cofres en los dormitorios. Delante de la casa se halla el patio o terrero con emparrados para plantas y poyos adosados a la pared que servían de asientos. Cerca estaba el aljibe.

En Tenerife, la planta de las casas terreras urbanas es rectangular en profundidad. Los solares suelen ocupar de 60 a 120 m². Las fachadas presentan ventanas de guillotina o cojinetes y puertas centradas o laterales. Mientras en unas la parte delantera ubica el recibidor y la sala, en otras se halla el zaguán, uno o dos dormitorios, el comedor y, a veces, la cocina. El patio está siempre presente, unas veces en un lado y con un pasillo al que dan diversas dependencias y otras en la parte trasera de la casa. Incluso puede aparecer una huerta posterior.

Siguiendo con el modelo de dos plantas o sobradado, aplicado también y con posterioridad como desarrollo lógico en la ampliación de la capacidad de la arquitectura rural, Pérez Vidal lo define reconociendo su procedencia madeirense al establecer que

Existe otro tipo de casa, propio de los terrenos de mucha pendiente. Ofrece poco fondo y tiene dos plantas. La primera de éstas aparece, por lo general, alojada en el desnivel del terreno, previamente vaciado en escuadra. La segunda resulta de continuar el alzado de los muros y construir una cubierta a cuatro aguas, análoga a la de la casa terrera. Una escalera, de mampostería como los muros, pone en comunicación ambas plantas por uno de los lados.

El piso alto es el que verdaderamente sirve de vivienda; el bajo se suele destinar a guardar aperos

de labro, productos agrícolas, etc. En Canarias, esta planta baja recibe el nombre de lonja.

Las principales variantes de este tipo de casa se dan sobre todo en la escalera. Esta puede ser de un tramo o de dos, y puede acabar en una simple puerta o en un descansillo descubierto o cerrado; en el mejor de los casos, en una solana o galería de antepecho ciego, construido de entramado relleno de guijas y barro. Esta galería sobre la cual se prolonga a veces el tejado, suele constituir el centro de reunión familiar.

Menos difundida, pero, en general, más noble, es la variante que en lugar de tener escalera, de piedra lateral, apoyada en el desnivel del terreno, la tiene de madera en la fachada, hasta un balcón, también de madera, que corre por todo el frente de la casa. Más que destinadas a verdaderos campesinos, las casas de este tipo parecen construidas para residencia temporal, veraniega, de señores, dueños de las fincas, residentes el resto del año en la capital.

El área de esta casa de dos pisos más próxima es la de la isla de la Madera. En ella, la variante principal que se ofrece consiste en un tercer piso reducido casi siempre al peralte del tejado. No tiene ventanas sino apenas un postigo, y su único acceso es un escotillón, al que se llega por una escalera de mano. El piso bajo como en Canarias sirve de “loja” o almacén.

Jose Manuel Fernandes, en la obra ya citada *Ciudades e casas da Macaronesia*, incorpora a la casa alta como una de las tres variantes tipomorfológicas fundamentales que se utilizan en las ciudades atlánticas; y a la que define como “El edificio estrecho y alto, con techo de dos aguas, con la fachada en “pico”; y también representado en variantes a cuatro aguas, o a dos aguas paralelas a la fachada”.

Esa presencia de lo portugués en Canarias desde los comienzos de la colonización es algo que corrobora de alguna manera el ingeniero militar cremonés Leonardo Torriani, cuando en su *Descripción e historia del Reino de las Islas Canarias*, y respecto expresamente a los edificios de finales del siglo XVI en la ciudad de Santa Cruz de La Palma, comenta que “las casas son blancas, fabricadas a la manera

portuguesa, estrechas por dentro y, en general, sin pozos ni patios; sin embargo, son más altas y alegres que las de las demás islas”.

Para los que habitan estas islas es evidente que la casa sobradada tiene una gran representación en las ciudades y núcleos habitados más importantes. Por ejemplo, en Tenerife constituye el grueso –que hoy se conserva todavía– de los inmuebles presentes en espacios urbanos tan característicos como Garachico y La Laguna. A este respecto, Gabriel Martín apunta en su tesis que

Las casas más generalizadas son las de dos pisos. Son las “casas altas” o casas altas y “sobradadas” de los documentos. El término sobradado se refiere al piso último de las viviendas, o sobrado, que servía de granero, desván o habitaciones. En las casas musulmanas, estos sobrados –o algarfas– se utilizaban para dependencias de las mujeres.

Las casas de dos plantas tienen planta cuadrada o rectangular, y se vinculan a un status socioeconómico considerable –casa de la gente de “posición”, como apunta Glas–. La distribución general es en torno a un patio con galerías de madera del que arranca una escalera a la planta principal; zaguán; dependencias diversas –caballerizas, bodegas, oficinas, cochera, depósitos–; y traspatio o huerta, en la planta baja; y salas, dormitorios, cocina y servicio en la planta alta. Las fachadas van del tipo sencillo de ventanas y puertas y muros de mampostería a otras con portada de cantería. Frecuente es la presencia del balcón. La organización de este tipo de casa es más castellana que andaluza. Por toda Castilla se extiende la vivienda, con el patio como núcleo, con planta baja destinada a zona de trabajo y la superior a vivienda propiamente dicha, distribución que se generaliza en Canarias.

Finalmente, la generalización de las casas de más de dos plantas tiene que ver con razones utilitarias y con la aparición de nuevas necesidades, como los graneros altos para el almacenaje de los excedentes de las cosechas o las actividades comerciales relacionadas con los puertos principales. Respecto a estas

peculiaridades de las casas más altas, Fernando Gabriel Martín, en *Arquitectura doméstica canaria*, nos amplía el horizonte describiendo esos tipos tradicionales como

Muy parecidas a las de dos pisos, pero con una planta más, no son anteriores al siglo XVII y su pleno desarrollo lo alcanzan en el siguiente. Hay una variante de “casa sobradada”, con una distribución de las dos primeras plantas igual a las anteriores, y la tercera es ocupada –generalmente en la primera crujía– por el granero, que se exterioriza o no con balcones.

En el siglo XVIII se generaliza la casa comercial –Tenerife, Gran Canaria, La Palma, Gomera– estrechamente relacionada con la importancia que adquieren las actividades mercantiles en este momento. También se distribuyen en torno a un patio. La primera planta se destina a zona de servicios; luego un entresuelo para oficinas y depósitos; y una última planta que constituye la vivienda.

En todas estas expresiones basadas en la cultura popular se suelen incorporar de una manera sencilla diversas aportaciones formales más cultas que son una extensión de lo difundido como parte de los estilos característicos en las diversas épocas. Son rasgos de estilo que se despliegan a lo largo de los siglos en esa corta historia del archipiélago canario. En este sentido, las formas expresivas relacionadas con el mudejarismo se pueden ejemplificar por la aplicación de elementos espaciales y artilugios decorativos singulares en balcones y artesonados interiores. Habría que señalar que el tratamiento de la madera por los artesanos carpinteros adquiere por esta vía una gran sofisticación en la reproducción de detalles y formas de clara raíz islámica.

Lo que resulta sorprendente, aun hoy en día, es la riqueza y variedad de unas formas arquitectónicas que se conforman a partir de prototipos claramente identificables y utilizados con asiduidad en la cultura popular. Son formalizaciones tipológicas que permanecen inalterables durante cientos de años como



Fachada de la casa Bigot en La Laguna.
Un ejemplo de casa sobradada con tercera planta
sobre el cuerpo de fachada destinado para granero
tras el balcón corrido. (Fotografía del autor)

consecuencia de un entorno cerrado como es una isla y acaban definiendo un modo tradicional de hacer la vivienda. Es algo que en Canarias se lleva valorando desde hace más de cien años y que ha dado como resultado edificios campesinos y urbanos que reflejan ese concepto de modelo arquitectónico al que hacía alusión Amos Rapoport en *Vivienda y cultura*, y ha sido citado por Fernando Gabriel Martín:

El modelo es el resultado de la contribución de muchas personas durante muchas generaciones, así

como de la colaboración entre los que construyen y los que utilizan los edificios, que es lo que significa el término tradicional. Como todos conocen el modelo, no hay necesidad de diseñadores. Se pretende que la casa sea como todas las casas bien construidas en el área. La construcción es sencilla, clara y fácil de entender y, como todo el mundo conoce las reglas, se llama al artífice solo porque sus conocimientos son más detallados. El tamaño, esquema, relación con el sitio y otras variables pueden decidirse en una charla y, si es necesario, asentarse en un documento escrito. Las cualidades estéticas no se crean especialmente

para cada caso, son tradicionales y se transmiten de generación en generación.

En todo caso, la arquitectura y el urbanismo desarrollado en Canarias a lo largo de los siglos representan un proceso de tránsito en la transculturación de conceptos y modelos espaciales, desde las prácticas

tradicionales europeas a las que luego se producen en la América de habla hispana y portuguesa. Así, la arquitectura popular canaria es un referente para la comprensión de los espacios urbanos y las arquitecturas coloniales desarrolladas; primero, en las islas del Caribe y luego, en América, en los pueblos y ciudades del centro y sur del continente.

EL MAESTRO SANTIAGO SABINA (1893-1966) COMO CREADOR Y COMO DIRECTOR DE LA ORQUESTA DE CÁMARA DE CANARIAS

RENDIDO HOMENAJE A SU ENTREGADA LABOR AL FRENTE DE NUESTRA
EMBLEMÁTICA FORMACIÓN ORQUESTAL EN EL CINCUENTENARIO DE SU MUERTE

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

El 16 de noviembre de 1935 hacía su debut en el Teatro Guimerá la Orquesta de Cámara de Canarias bajo la batuta de Santiago Sabina Corona. En sus declaraciones a la prensa dos meses antes, con motivo de este evento, el maestro Sabina hablaba de “una orquesta que está llamada, sin el menor género de duda, a deparar a Tenerife días de gloria y prestigio en el marco artístico nacional”. Sorprenden estas palabras casi proféticas, pronunciadas con gran vehemencia y convencimiento por el que sería durante los siguientes 31 años su director antes de que la formación iniciara su larga singladura. Y sorprenden, porque cualquier melómano tinerfeño de aquella época no hubiera hecho tal pronóstico conociendo los vaivenes a los que estuvo sometida la música sinfónica en esta tierra. Es verdad que tuvimos una de las primeras orquestas de España desde finales de los años veinte de la decimonovena centuria, cuando el músico francés Carlos Guigou y Pujol (1796-1851) llegó a Tenerife y aglutinó bajo su batuta a los músicos santacruceros. Pero también es verdad que esta Orquesta de Cuerda, porque lo era primordialmente, no tuvo larga vida. Después de haber tenido algunos momentos de gloria en las décadas de los treinta y cuarenta, y pasar a convertirse en la Orquesta de la Sociedad Filarmónica en 1851, hacía acto de presencia en muy contadas ocasiones, con motivo de algún evento determinado por ejemplo, y desaparecía sin



El maestro Santiago Sabina

dejar rastro durante años, renaciendo por un corto período de tiempo bajo la batuta de Francisco Guigou del Castillo (1835-1897) entre 1879 y 1885, época

en la que otra orquesta, la de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, dirigida por Juan Padrón (1849-1896), se ganó el favor del público y se convirtió en una orquesta estable durante veinte años. La muerte de Padrón, entre otros factores, acabó con esta última formación justamente al final del siglo, llevándose consigo las ilusiones de muchos melómanos y aficionados, en los que siempre permaneció el recuerdo de aquel famoso conjunto orquestal que tan buenos momentos les había proporcionado. Incluso en la primera década del siglo XX hubo varios intentos de constituir una orquesta estable con los músicos dispersos de la Santa Cecilia, pero todos los esfuerzos que se hicieron en este sentido por parte de la Sociedad de Concier-tos (1901), de la nueva Sociedad Filarmónica (1904-1909) o de la Filarmónica Bretón (1909), fueron en vano: se constituían, ofrecían algunos conciertos y se disolvían. Mucho más tarde, ya en los años veinte, se crea la Asociación de profesores de orquesta, que bajo la batuta unas veces de José Crosa y otras de Evaristo Iceta o Rafael Marrero, mantuvo viva la llama del sinfonismo en Santa Cruz, pero tampoco fue un proyecto con visión de futuro.

Por ello, cuando en el seno del flamante Conservatorio de Música, que había abierto sus puertas en 1931, se plantea crear una orquesta como instrumento de formación para los alumnos de la clase de Conjunto instrumental y vocal, pocos podrían augurarle una larga trayectoria, a pesar del entusiasmo con que fue acogido el proyecto por parte de todos. Sin embargo, los promotores del mismo, Antonio Lecuona Hardisson, director del Centro, y Rafael Hardisson Pizarroso, confiaban en que la historia no se repetiría y en que vendrían tiempos mejores. Con esa esperanza escribieron a Santiago Sabina, un joven director santacrucero que siendo aún un muchacho había salido de la isla, y le pidieron que regresara a Tenerife y asumiera este proyecto, al mismo tiempo que se le ofrecía una plaza de profesor del Conservatorio para impartir las enseñanzas de Armonía, Contrapunto, Fuga y Composición y pasar a ser su subdirector.

Fue así como Sabina renunció a una carrera de giras de conciertos y de estrenos internacionales para venir a trabajar en su tierra y hacer fructificar con paciencia y profesionalidad uno de los mayores anhelos de todos los melómanos tinerfeños: la Orquesta de Cámara de Canarias, que durante varias décadas fue una de las escasas formaciones orquestales de nuestro país, salvando aquellas de las grandes capitales. Atrás quedaban sus múltiples giras con compañías líricas en teatros de tres continentes o el éxito obtenido no hacía mucho (1934) en el Teatro Colón de Buenos Aires con una compañía de ópera española, lo que le valió el nombramiento de director del Teatro Lírico Nacional. Y, sobre todo, atrás quedaban los estrenos de sus obras en teatros de París, Milán, Barcelona o Madrid. Porque Sabina, como la mayoría de directores de su época, era también compositor y, a pesar de su agotadora carrera al frente de las compañías líricas, también compuso un catálogo notable de obras, especialmente en este campo de la lírica. Él sabía perfectamente que aquí, en su tierra, la escasez de medios le impediría reponer o estrenar cualquier partitura de este tipo, y aun así aceptó el reto, quizás porque comprendía que todo lo que verdaderamente valía la pena en este mundo se conseguía a base de trabajo, paciencia y sacrificio. Y él estaba dispuesto, al igual que todos los músicos que lo acompañaron en esta singladura, a luchar para que Santa Cruz tuviera una vida musical normalizada con conciertos periódicos que formaran los gustos del público y contribuyera al desarrollo de la Cultura en la isla.

En efecto, este sería el primer objetivo de la Orquesta: dar a conocer las obras sinfónicas de los más insignes compositores internacionales y nacionales que eran inéditas para los tinerfeños, a la vez que se invitaba a solistas de renombre para ofrecer el repertorio concertante. Así, y gracias a las 549 audiciones que ofreció la Orquesta de Cámara a lo largo de la vida de Sabina, el público entró en contacto con autores tan desconocidos en estas tierras como Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn,

Brahms o los españoles Granados, Falla o Turina, amén de otra serie de autores menos conocidos.

El segundo objetivo fijado fue el de ir incorporando al conjunto a los alumnos de cuerda que se iban formando en el Conservatorio para que sus estudios tuvieran una finalidad práctica, porque los de viento procedían en un principio de la academia de la Banda Municipal hasta que finalmente se integraron estas enseñanzas al Centro. De esta manera, la plantilla de 35 músicos con la que comenzó la Orquesta de Cámara fue ampliándose poco a poco para dar cabida a nuevos atriles que permitieran interpretar obras de mayor envergadura. Fue un hito, por ejemplo, la ejecución de la novena sinfonía de Beethoven junto a la Coral Clásica de Santa Cruz el 16 de noviembre de 1960 para celebrar las bodas de plata de la formación.

Por último, el maestro Sabina se planteó como objetivo el que la orquesta sirviera de plataforma para la ejecución de obras de autores canarios, al ser consciente –como compositor que era– de que había que fomentar la creación en las islas, que pasaba por un período de atonía. Consecuente con estas ideas, repuso obras de músicos del siglo XIX –Teobaldo Power (1848-1884), Carlos Guigou y Poujol (1796-1851), Bernardino Valle Chinestra (1849-1928) o Santiago Tejera Ossavarri (1852-1936)–, al mismo tiempo que estrenaba partituras de músicos canarios coetáneos, como Juan Reyes Bartlet (1889-1967), Francisco Delgado Herrera (1875-1936) o Víctor Doreste Grande (1902-1966), y de algunos integrantes de la Orquesta, como el violinista Agustín León Villaverde (1905-1986), el viola Manuel Bonnín Guerín (1898-1993), los clarinetistas Francisco (1894-1968) y Antonio (1906-1972) González Ferrera y el oboísta Santiago Reig Pascual (1921-2012), sin contar con partituras de su propia autoría, porque Sabina no dejó de componer. A ellos habría que añadir los estrenos de obras de dos compositoras que fueron discípulas suyas: la gran pianista y profesora del Conservatorio Emma Martínez de la Torre (1889-1980), que ya de mayor tomó lecciones de composición con él y elaboró un

apreciable catálogo, y Blanca Báez de Silva (1920), que aún vive. Más de medio centenar de estas partituras interpretadas por la orquesta durante esta etapa se conservan hoy en el archivo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, su digna sucesora, lo que nos ha permitido conocer la música sinfónica creada y propiciada por él. Una selección de esta música la dejó grabada en un LP en 1958 en el sello venezolano “Canario”.

Esta compleja labor de crear el necesario entramado sobre el que se iba a asentar a partir de entonces el desarrollo de la música en Santa Cruz se llevó a cabo contra viento y marea, superando uno tras otro todos los obstáculos del camino y, sobre todo, los malos tiempos que le tocaron vivir, con la Guerra Civil primero –no olvidemos que la orquesta nace a las puertas de esta– y con la posguerra y el período de autarquía después. Pero aun así hubo conciertos memorables, con solistas de prestigio, que hicieron las delicias de los melómanos, no solo de nuestra ciudad sino también de La Laguna, Puerto de la Cruz, La Orotava, Güímar, Arafo, etc., y también de los de Santa Cruz de La Palma y de Las Palmas de Gran Canaria, adonde se desplazó la orquesta en ocasiones puntuales. Y cuando ya en los años sesenta comienza tímidamente el despegue económico de España y los medios culturales mejoran, el maestro Sabina muere, sin poder ver cómo “su orquesta” iba a alcanzar los días de verdadera gloria que él había anunciado.

Ahora bien, la primera etapa (1935-1966) de la Orquesta de Cámara de Canarias ha estado siempre en el pensamiento de todos los canarios indisolublemente unida al nombre de Sabina, puesto que fue su logro más señero, pero no podemos olvidar que él, como músico, realizó una labor personal muy valiosa tanto en el campo de la creación como en el de la dirección de orquestas de otros lugares, habiendo obtenido elogiosas críticas por ello, pues fue un músico de gran talento y tenacidad con una sólida formación. Como se suele decir ahora, era un músico con oficio, es decir, con las bases de contrapunto y armonía bien afianzadas.

Sabina había nacido el 25 de abril de 1892 en el barrio del Toscal de Santa Cruz de Tenerife, en el seno de una familia donde la educación y la cultura estaban bien arraigadas, lo que propició el que se despertara en él desde muy pronto una gran vocación musical. Esta se manifestaría primero a través del piano y, más adelante, de la dirección orquestal y de la composición. Participó como pianista en las veladas musicales del Círculo de Amistad XII de Enero (“El Recreo” de entonces) y dirigió un sexteto de aficionados en el Ateneo de Tenerife, centro con el que también colaboraba Ricardo Sendra, director de la Banda Municipal de Santa Cruz y, más tarde, de la orquesta de la nueva Sociedad Filarmónica, de quien recibirá lecciones que contribuirán a su formación. Pero es evidente que no era el piano lo que le atraía, sino que debió sentir admiración por los directores de las compañías líricas que actuaban en nuestro teatro y decidió seguir ese camino más comprometido y complejo.

Y así, tras estudiar con el mencionado maestro Sendra y ampliar estudios en el Conservatorio de Madrid con Pedro Fontanilla, debuta a la temprana edad de diecisiete años en el Teatro Princesa de Valencia como director-concertador de una compañía lírica. Van a ser estas, a partir de ahora, las que ocupen su quehacer durante veinticinco años, recorriendo los teatros de España, Francia, Italia, Oriente Medio y toda Latinoamérica, continente por el que realizó varias giras con algunas de estas compañías, como la del transformista Leopoldo Frégoli, la del actor Luis Ballester¹, la del tenor José Gamero², la de la cantante mejicana Esperanza Iris, o la de Juan Martínez Penas³. Esta agotadora carrera como di-

rector la simultaneó con la de compositor de obras líricas y sinfónicas, que son estrenadas en teatros europeos bajo la batuta de otros directores. Así, estando en París en 1917 para dirigir la ópera *Pepita* de Contesse, la Sociedad de Conciertos Colonne le estrena dos piezas sinfónicas: *Polichinela e Impresiones de Oriente*. En 1923 Toscanini, quien en 1914 le había estrenado su *Danza Exótica*, dirige en la Scala de Milán su ópera *Nelva*, que será llevada inmediatamente al Tívoli de Barcelona y al Apolo de Madrid. Asimismo, de su amistad con el poeta Goffredo Fanti, durante su estancia en Italia como director-concertador, nacerían dos de sus primeras óperas: *L'Errante* y *Mística Fonte*, también dadas a conocer en aquel país. A estas les seguirían otras, además de algunas zarzuelas y poemas líricos como *La Serrana*, *La fuente de los álamos*, *El hechizo*, entre otras, y una opereta titulada *El vencedor de los Parthos*, obras estrenadas en Sevilla, Madrid y Barcelona. En 1934 hace su último viaje a América para dirigir en el Teatro Colón de Buenos Aires una compañía de ópera española. A su regreso y dada la fama que había adquirido por su buen oficio, se le nombra director del Teatro Lírico Nacional, cargo al que va a renunciar para establecerse en Santa Cruz de Tenerife, como ya hemos visto.

Pero, aparte de las obras citadas, también salieron de su pluma algunas canciones y otras partituras sinfónicas, que la Orquesta de Cámara de Canarias estrenó bajo su batuta en algunos de los conciertos de temporada, como *Nocturno*, *Fuga en re m*, *Leyenda*, *Apuntes para una farsa*, *Dos canciones de mujer*, *Los Toros*, *Sierra Gudar*, *Scherzo*, etc., verdaderamente un catálogo de obras respetable que es muy poco conocido hoy en día. La Orquesta Sinfónica de Tenerife ha tocado en ocasiones las cuatro partituras que de él conserva su archivo: la famosa *Danza Exótica*, *Nocturno*, *Fuga en re m* y el prelude de la zarzuela *La Serrana*. Y en el número 53 de la colección *La creación musical en Canarias* de RALS, dirigida por Lothar Siemens y por quien esto escribe, se han grabado las tres primeras piezas citadas con el Ensemble

¹ Como director de esta compañía actúa en Canarias en 1926, estrenando aquí tanto su poema lírico *La fuente de los Álamos*, sobre texto de Santiago Aristeo basado en una de las leyendas de Bécquer, como su ópera en un acto *Nelva*, sobre libreto de Rafael Alarín.

² Con esta compañía viene a Canarias en 1912, cuando solo tenía 19 años.

³ En 1928 regresa a las islas con esta otra compañía actuando tanto en Santa Cruz y La Laguna como en Las Palmas de Gran Canaria.

Villa de La Orotava, dirigido por Julio Castañeda. Por ello, lamentablemente, al hablar de su música tan solo nos podemos remitir a estas obras de las que tenemos tanto las partituras como la grabación⁴.

La *Danza exótica* es una obra de juventud, compuesta en Turín y estrenada en junio de 1914 en Padua por Arturo Toscanini, como ya mencioné. Es una pieza breve, con forma ternaria y reexposición resumida, que posee un gran colorido orquestal y viveza rítmica. En la parte central resulta más explícita la alusión al mundo oriental, al cantar flauta y clarinete una melodía en arabesco con acompañamiento de la cuerda en *pizzicati*. Sin duda, Sabina cedió a la moda europea de aquellos años de preguerra, en los que los temas orientales de danza habían sido difundidos por los célebres ballets de Diaguilev y la *Sheherezade* de Rimski-Korsakov, así como otros títulos de similar temática que permanecían en repertorio.

Las otras dos piezas de Sabina, *Nocturno* y *Fuga*, acusan diferente factura y estilo dentro de su brevedad. La primera, estrenada el 3 de junio de 1939 en uno de los conciertos de la Orquesta de Cámara bajo su dirección, es una obra en forma ternaria, ABA, muy contrastada. El tema principal presentado por la cuerda con sordina con respuestas de la madera es de carácter apacible, no exento de una melancolía indolente, propiciada por el metro de 12/8, evocando la misteriosa noche. El tratamiento de la orquestación y de la textura es de tipo impresionista, con breves pinceladas en la madera, sin que falte la intervención del arpa y algunas puntuaciones del metal. Todo ello crea un estado de ensoñación que contrasta con la parte central, en la que su metro de marcha y su tema

rítmico y jovial, iniciado por el flautín, le confieren un carácter desenfadado y alegre, propio de una ronda de mozos que aparecen en escena, la cruzan y desaparecen. Después de una escala cromática *in crescendo*, se repite por el *tutti* este tema rítmico. La reexposición de la primera parte aporta variantes de orquestación, dinámica y textura.

Si el *Nocturno* es una obra con rasgos impresionistas y con un gran contenido expresivo, la *Fuga en re menor* es una pieza polifónica, en la que se pone de manifiesto el conocimiento que tenía Sabina del viejo arte del contrapunto, que dominaba y enseñaba en el Conservatorio. No es frecuente encontrar esta estricta forma barroca aplicada al medio orquestal, porque la masa impide la perfecta audición de las distintas líneas que la configuran, pero Sabina supo aquí espaciar los timbres y mezclarlos adecuadamente en los momentos oportunos, para conseguir la claridad necesaria, ya que solo llega al *tutti* al final. Es la flauta la que inicia el sujeto, siendo contestada por las violas a la cuarta inferior. Los clarinetes y los violonchelos, realizando de nuevo sujeto y respuesta, completan la exposición. En el desarrollo la textura se adensa con pasajes de rico cromatismo que enriquecen la obra. Esta pieza contrapuntística fue compuesta en homenaje a Teobaldo Power para ser estrenada el 14 de enero de 1948 en el concierto conmemorativo del centenario de su nacimiento.

Tras estas breves pinceladas sobre las únicas obras de Sabina interpretadas en los últimos tiempos, tan solo nos queda añadir que él hizo uno de los arreglos de mayor éxito de los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power, porque supo conferirle el lenguaje orquestal adecuado a cada uno de los temas que Power extrajo del folklore, sin desvirtuar el espíritu diáfano y directo de la obra poweriana, versión esta que se ha interpretado durante muchos años hasta que en época reciente han llegado otros arreglos más suntuosos y aparatosos.

⁴ Sus nietas Elena Parejo Sabina y Carlota Sabina Santos depositaron en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife parte de sus obras líricas el 8 de junio de 2015. Otra parte sigue en poder de otra nieta. Al menos, lo que en este archivo se conserva podrá llegar a ser estudiado algún día por algún musicólogo interesado.

OBITUARIO

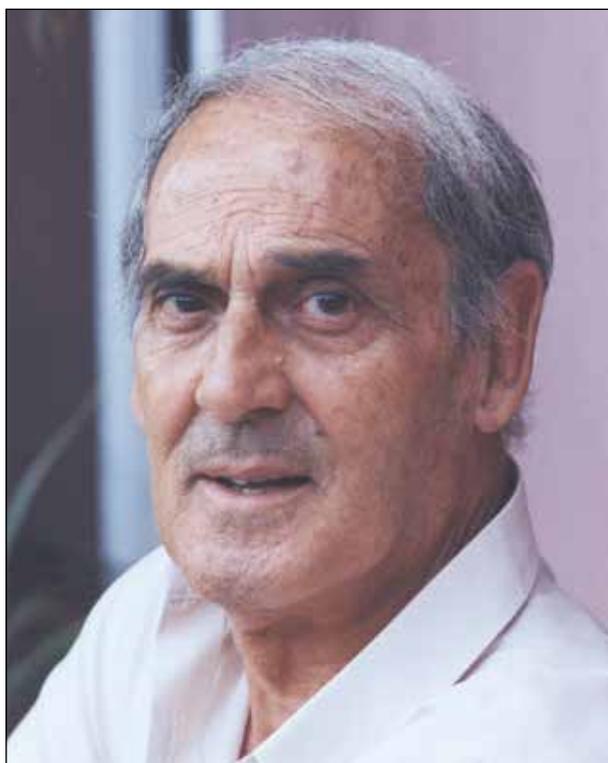
PEDRO GONZÁLEZ, EXPRESIDENTE Y ACADÉMICO DE HONOR DE LA RACBA

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

In memoriam

Artista y político. “Removedor” desde los años sesenta del siglo XX de las aguas aparentemente tranquilas del arte insular de posguerra. Maestro de varias generaciones que aprendieron con él, y continuaron rompiendo, como él, moldes y oxigenando las artes en Canarias. Guía de empeños de tan decidida influencia en el Archipiélago como el grupo multicultural “Nuestro Arte”, que más que para organizar exposiciones escultóricas y pictóricas que dejaron huella, organizar debates, lecturas dramatizadas, conferencias y hasta contar con sello editorial propio, fue plataforma que hizo posible que afloraran en libertad muchas rebeldías soterradas de los artistas canarios emergentes. También, académico, en la doble acepción noble del término, ajeno a la malévola pretensión de quienes intentan homologar academia y academicismo.

Pedro González fue un antiacademicista beligerante, peleón donde los hubiera en el empeño de cambiar reglas de juego anquilosadas en el damero del arte. Propugnó y estimuló la ruptura con quienes se habían instalado cómodamente en las expresiones plásticas que propició la dictadura. Su empeño se orientó a abrir vías por las que penetraran aires renovadores en el adormilado paisaje artístico de las islas; que las co-



Pedro González González

rrientes que fecundaban el arte europeo y americano llegaran también a estas costas atlánticas. No fue el suyo un afán en solitario, aunque sí encabezado en

Tenerife, con pasión y hasta con osadía, por él. Pero, a la vez, Pedro González sabía bien hasta dónde es fundamental la academia, y defendió igual que practicó en su acción creadora y en las aulas lo importante que es dominar las herramientas, las técnicas y mecanismos plásticos para que el artista pueda expresarse con fidelidad y libertad; claro que sin olvidar que de nada valdrían tales conocimientos si se carece de un mundo personal fértil, de ideas originales comunicables.

Su biografía ofrece numerosas aristas, tantas como su plural actividad en los campos del saber y del crear, de la docencia y de la política. Nació en 1927 en San Cristóbal de La Laguna, en la antigua casona de Carta del lugar de Valle Guerra, convertida hoy por el Cabildo de Tenerife en centro de las artesanías canarias. Estudió Ciencias Químicas en la Universidad de La Laguna e ingresó en Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En 1955 viajó a Venezuela con un contrato del Ministerio de Educación de aquella República para impartir docencia en Barquisimeto. Allí pintó abundantemente, abrió varias muestras individuales, participó en exposiciones colectivas y recibió premios, entre ellos, el “Lisandro Alvarado” del Ministerio de Educación. En el país andino cimentó su vocación de pintor, de pintor contemporáneo.

En 1961, Pedro González estaba de regreso en su tierra. Apenas llegado, participa en la colectiva “Testimonio de Arte Abstracto”. Ya antes había enviado desde Caracas para la IV Exposición Regional de Bellas Artes de la capital tinerfeña el lienzo *Mujeres y casas*, con el que obtuvo el primer premio de pintura; una obra que sin ser abstracta rompía los esquemas del arte convencional de la época. Era la primera vez que en las islas se otorgaba un galardón de esa importancia a una obra de tal naturaleza, lo que suscitó agrios y displicentes comentarios de los sectores reaccionarios de la crítica, el periodismo y el arte pictórico isleño, aunque también más de una defensa; no hay que olvidar que en la década de los treinta del siglo XX, hasta que la Guerra Civil lo yuguló, Tenerife fue uno de los bastiones sólidos del movimiento vanguardista europeo, con la mítica revista *Gaceta de*

Arte como punta de lanza, capitaneada por Eduardo Westerdahl, con Pérez Minik, el poeta García Cabrerá y un eficaz equipo en los puestos de avanzadilla.

El año 1962 marca un hito, no ya en la biografía de Pedro González, sino también en el rumbo que va a experimentar a partir de entonces el arte canario. Es el momento en que asombra a unos y escandaliza a otros con los *Icerse*, conjunto de telas que conforman un bellissimo poema plástico de raíz telúrica; *Icerse* es el nombre de una finca del sur de la isla de Tenerife que el pintor había adquirido tras su retorno de la aventura americana. Pero en los *Icerse* (hoy una joya) no hay la menor referencia a lo real sino a lo que trasciende lo real. Son pura mancha abstracta que, como dice Castro Borrego, flotan en el espacio indeterminado del lienzo.

Con “Nuestro Arte”, un año después, quedaba consagrada la voluntad de ruptura con los principios estéticos establecidos y la de abrir a toda costa cauces a las nuevas corrientes artísticas. El Museo Municipal de la capital tinerfeña fue su baluarte frente al regionalismo, atrincherado en aquellos momentos en el también santacrucero Círculo de Bellas Artes.

El aperturismo de posguerra se había iniciado un par de años atrás, en 1961, en Las Palmas de Gran Canaria, al socaire de la Escuela “Luján Pérez”, bajo el pilotaje de Felo Monzón, también académico y a la vez propulsor del nuevo arte con el grupo “Espacio” como referente. Pero por motivos varios que aquí es imposible atender, el colectivo no tardó en entrar en decadencia, lo que coincidió con el momento en que surgía el liderado en Tenerife por Pedro González. Su beligerante actividad, no solo en el campo de la pintura y la escultura, sino también en otros varios, fue decisiva y ha generado abundantes estudios, análisis, confrontaciones y críticas desde muy diferentes ángulos, lo que pone de manifiesto la trascendencia de su acción renovadora e innovadora.

Icerse o el informalismo pictórico total, la abstracción pura, va a ser al propio tiempo el punto de partida hacia el reencuentro del arte de Pedro Gon-

zález con el mundo de sus preocupaciones esenciales: el ser humano y la dramática conflictividad de su tiempo y en el mundo que habita, patente en su extensa obra. En ese lento y bien meditado proceso, el primer eslabón lo evidencia, a finales de la misma década, la extensa serie de lienzos que se aúnan bajo el título *Cosmoarte*, que el propio González precisaría, para evitar malos entendidos e interpretaciones desorbitadas, que nada tiene que ver “con la ciencia ficción en lo literario” y sí con una “nueva dimensión del interior del hombre que está en él”. Como lo ha definido certeramente Carlos Areán, el *Cosmoarte* es la huella de la aventura espacial “en la ensoñación de un hombre de carne y hueso perdido en una isla atlántica”. A partir de ahora, el proceso de profundización del arte de Pedro González en el drama del hombre extraviado en la unamuniana “mota de polvo” se intensificará y acentuará, y lo introduce de lleno en el ámbito de una neofiguración humana, en la que todas sus vivencias y experiencias plásticas se incorporan abiertamente. Un discurso que tiene mucho de confesión y de liberación. La tragedia y los renovados esfuerzos de expresión plástica, con una mirada que sigue siendo cósmica. Ahí están las grandes series *El mar*, *Coches*, *Pateras*, *Hombre solo* o *El hambre*.

En esta apretada semblanza biográfica, es preciso subrayar la importancia del magisterio de Pedro González, no ya en el aula académica sino también como ejemplo para muchos jóvenes artistas que se formaron con él y aprendieron y se enriquecieron con su quehacer pictórico, su oficio, la coherencia de su paleta y de sus ideas sobre el arte y su acción catártica en el mundo contemporáneo. Tampoco se puede olvidar su labor de crítica y de difusión, su empeño en que la gente, el hombre de la calle, aprendiera a enfrentarse y ver el arte de manera activa, estimulando su sensibilidad, entre otras formas con sus artículos en “Gaceta Semanal de las Artes” del vespertino tinerfeño *La Tarde*, reunidos en 1986 en el libro *Sobre el lienzo*. En 1964 fue nombrado profesor de Colorido de la Escuela Superior de BB.AA. de Santa Cruz de Tenerife. Un año más tarde, profesor de Dibujo

Técnico de la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Laguna. En 1968, profesor de entrada, por oposición, de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital tinerfeña, de la que fue nombrado director en 1978. Obtuvo el doctorado en 1987. Inmediatamente después fue nombrado profesor asociado de Investigación y Creación Pictórica y luego decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna hasta su jubilación reglamentaria. En 1988 le fue otorgado el Premio Canarias de Bellas Artes e Interpretación.

Pedro González resultó elegido miembro de número de la Academia en 1963, a propuesta del entonces presidente don Pedro Suárez Hernández, en su primer intento de renovar la corporación. Al morir este, en 1982, la institución atravesaba una etapa de languidez, desasistida de los poderes públicos y sin la menor ayuda económica por parte del Estado y de las corporaciones insulares y locales. Fue entonces cuando, en una reunión de urgencia con los escasos académicos que se mantenían en activo, se adoptó el acuerdo, a propuesta nuestra, de elegirlo presidente. Los motivos fundamentales para la nominación fueron tres: Pedro González contaba, como ningún otro en Tenerife, con la admiración y el respeto de las jóvenes hornadas de artistas insulares, que veían en él al auténtico guía y maestro, lo que era garantía de que la Real Academia no iba a ser atacada o menospreciada por ese flanco; era alcalde de San Cristóbal de La Laguna, con todo lo que suponía el cargo de primer regidor de la ciudad universitaria, y era uno de los tres académicos más jóvenes, convencidos los tres, además, de la imperiosa necesidad de transformarla en una entidad viva y del nuevo tiempo que se empezaba a vivir tras la recuperación de la democracia. Durante su mandato, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel inició la incorporación de la mujer a su seno, hizo efectivo su carácter regional con la elección de miembros numerarios con residencia en otras islas del Archipiélago, logró del Ayuntamiento capitalino unos locales en los que poder realizar su actividad, recuperó parte de su

patrimonio artístico disperso, comenzó a organizar su biblioteca y organizó la primera reunión de Reales Academias de Bellas Artes de España, en el 150 aniversario de la creación de las mismas. Después de más de tres lustros ostentando la presidencia, presentó su renuncia en el año 2000.

Recordemos finalmente que Pedro González fue el primer alcalde de la democracia de su ciudad natal. Se presentó como independiente en la lista del PSOE en dos mandatos sucesivos (1979-1983 y 1983-1987), el segundo con mayoría absoluta. Su paso por la alcal-

día lagunera se caracterizó por la realización de un conjunto de obras públicas que resultaron esenciales y se mantienen como referentes de acción política bien encarrilada. Sus esfuerzos se orientaron a la dinamización de la vida ciudadana.

Falleció en su domicilio de La Laguna el 14 de mayo de 2016, todavía muy apegado a su quehacer pictórico. Era hombre de mucho carácter. Dejó huella de su personalidad allá por donde pasó. La trascendencia de su contribución al proceso renovador de las artes en Canarias es incuestionable.

MARÍA BELÉN MORALES (1928-2016), ESCULTORA

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

El silencio se adueñó del taller de la escultora. Una simple caída desencadenó la urgente hospitalización, la inevitable intervención quirúrgica y el lento y doloroso postoperatorio que no pudo superar. El 29 de agosto de 2016 falleció María Belén Morales, a los 88 años de edad, dejando un vacío irreparable entre sus familiares y amigos, y en el escenario del arte contemporáneo. Fortaleza y ligereza, raciocinio y sensibilidad fueron términos usados por la Dra. Dña. Carmen Fraga para definir su obra en el texto del catálogo de la exposición *Síntesis*, celebrada en 1998 con motivo de la oficialización de su ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Estos términos son sin duda los más adecuados para calificar también su conducta en ese inesperado tramo final del camino: la sensibilidad ante el dolor y la solidaridad con el sufrimiento circundante, la fortaleza para afrontarlo, la ligereza del humor para mitigarlo y la reflexión profunda sobre la condición humana, fue lo que la hizo gigante en esa frágil situación. Esa fortaleza que también se reflejó siempre en su trayectoria profesional.

María Belén Morales fue una artista que mantuvo vigoroso su compromiso con el arte, con la cultura y con su propia trayectoria artística y existencial, y utilizó el arte, en toda su libertad, como medio de ex-



María Belén Morales Gómez

presión de ese compromiso. De modo que su obra es como una gran metáfora abstracta de su entorno, no solo físico, sino también del transcurrir de una época. En ella se percibe la síntesis de ese escenario filtrado a través de un poderoso proceso de abstracción geométrica ejercida por la mirada vigilante sobre su entorno. El proceso creativo revela la indagación

llevada a cabo para ahondar en la oculta estructura, en la ordenación primigenia, la *Urform* goethiana, del territorio circundante, tanto del insular como del nuevo paisaje vital que se presentó ante sus ojos en la visita a Córdoba durante su estancia andaluza (1993), sintetizada en *Paisajes estructurados, Ensamblajes, Óxidos y Bisagras* (1993-94), donde la idea de la bisagra transita del *collage* a la escultura y el color irrumpe con fuerza a través de los rojos en el papel y de la riqueza cromática de la herrumbre en la superficie metálica. La geografía insular, habitual en su retina, alcanzó todo su significado desde su traslado definitivo a la costa de Tacoronte, a la casa de cristal asomada a la inmensidad del Océano, con la llanura del mar en primer plano flanqueado por la cordillera dominada por la silueta del Teide y el horizonte en la lejanía infinita. El perfil y el vértigo del acantilado, la superficie metálica del mar, la sombra oblicua del Teide, la línea del horizonte encendido al final del crepúsculo fueron referentes descubiertos por la atenta mirada e incorporados a la investigación y reflexión plástica en un nuevo universo. La serie *Núcleos* (1997) o *Esculturas en la playa* (2002) demuestran la indagación en ese nuevo entorno, así como la sintonía inusitada entre escultura y *collage* de sus últimas décadas.

Pero también su sensibilidad no le permitió permanecer indiferente al acontecer de los hechos que se sucedieron en su tiempo. Su solidaridad con el drama del ser humano, su sentido de la justicia y de la libertad en la defensa de los derechos humanos, su coherente compromiso la llevaron a la denuncia a través de la pieza *Canción de la libertad*, galardonada con el primer premio de escultura en la V Exposición Regional de Pintura y Escultura, convocada por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1964; actitud denunciadora también presente, pese al riesgo político de la represalia, en *La esperanza me mantiene* (1964), en homenaje al poeta Pedro García Cabrera, o su postura solidaria con el drama del exilio manifiesta en *Ida I* e *Ida II* (1999), realizada en memoria de los presos políticos, defensores de la Segunda República, re-

cluidos en el penal de Fyffes, muchos de los cuales se fueron para siempre. Su solidaridad con la angustia y soledad del hombre actual en la sociedad masificada marca también una serie de esculturas –*Mujer sola* o *Pareja* (1969)– donde el hueco, como metáfora del vacío existencial, adquiere un protagonismo dramático, y otras piezas donde el diálogo entre el metal y la madera –el ensamblaje de vigas de caoba atornilladas por gruesos pernos–, le permite llenar ese vacío de los cuerpos –mecano con láminas de metal donde reverbera la luz, metáfora en este caso de la alienación de los tiempos modernos: *Hombre desintegrado* o *Mujer desintegrada* (1970). Su reflexión sobre los avances en la conquista del universo la llevó a relacionar esa conquista espacial con el vacío existencial del hombre, pero también suscitó en ella la fascinación por el mundo espacial, el vuelo hacia lo desconocido, que desencadenó la serie *Aeroevasiones* (1971) con sus estructuras aerodinámicas de aluminio atornilladas a la manera del fuselaje de un avión que sugieren vuelo sin retorno, huida, pieza con la que concurrió a la Primera Bienal del Deporte en el Arte convocada por el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria y mereció ser galardonada con el Premio de Honor. Las aristas fugadas de esculturas posteriores como *Formas de silencio I, II y III* (1976-78) entroncarían formalmente con estos murales a finales de la década de 1970, periodo en el que combina el trabajo de la madera resuelto en formas orgánicas, evidentes en *Semillas* o *Raíces*, con la creación escultórica sobre elementos metálicos en la línea abstracta, lenguaje al que condujo su indagación en la plancha de metal en la temprana fecha de 1962 con *Dibujos en el espacio*, en un proceso innovador y pionero evidente también en piezas como *El Ícaro* (1963) o *La lámpara de arañas* (1962) por el uso novedoso del ensamblaje. Sus indagaciones y reflexiones, sometidas a una rigurosa geometrización, se materializaron en formas sobrias, despojadas de toda anécdota, reducidas a las líneas esenciales, con lo que consiguió la autonomía de la nueva forma, emancipada de cualquier contenido. Una idea previa motivaba la búsqueda del fundamento escultórico en el que no dudó en incorporar

como ensamblaje elementos de la vida cotidiana: los dientes del rastrillo en el mencionado *Ícaro* o relojes y maquinarias en *Aeroevasiones*, serie en la que el espacio aparece totalmente incorporado como elemento plástico. Efectivamente, la forma proyectada hacia el espacio se aprecia ya en *Vuelo II* y en *Formas ensambladas* (1983), así como en la potente diagonal de los ángulos en la escultura *El mar*, fundida en bronce para la Delegación de Hacienda de Santa Cruz de Tenerife (1986); diagonal que alcanza gran monumentalidad y tensión en contraste con la verticalidad de la aguda arista en la serie *Atlántica* (1986), en la que trasladó al ámbito geográfico de la isla su reflexión sobre el espacio. Halló una forma esencial de expresión escultórica a través de la conjunción de planos que se proyectan hacia el espacio, perceptible ya en esta serie, consolidada en las que se suceden a partir de entonces: *Óxidos y Bisagras* (1993-94), *Vigas* y *Núcleos* (1997), *Dinteles* y *Veletas* (2003-04).

El compromiso de María Belén Morales con la cultura y el arte la llevó a implicarse desde 1979 en la reestructuración del Círculo de Bellas Artes –fue presidenta de la Sección de Escultura y vicepresidenta de la entidad entre 1987 y 1990–, contribuyendo al cambio en la programación de las exposiciones y apoyando iniciativas innovadoras como “Tocador de Arte”, organizada por *Papeles Invertidos* en el Colegio Oficial de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife, en el mismo año de su exposición individual en Galería Skira de Madrid con la serie *Seres*, diálogo de la madera y del metal, de lo figurativo y lo abstracto. Su compromiso ideológico la llevó a implicarse también en el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Elegida concejal, se ocupó del área cultural desde la oposición socialista entre 1987 y 1991, permaneciendo como miembro del Patronato de Cultura hasta 1994. Desde esos cargos políticos insistió en la necesidad de restaurar el patrimonio artístico de la ciudad, especialmente de las piezas que formaron parte de la Primera Exposición de Escultura en la Calle, lo que logró en 1989, e impulsó numerosas iniciativas formativas como el Taller Municipal de Escultura de Santa Cruz

de Tenerife o el Taller de Alfombras de Nudo, dirigida fundamentalmente a artesanos que, organizados como cooperativas, trabajarían en los barrios realizando alfombras a partir de cartones de artistas canarios. La coherencia con su propia trayectoria vital es incuestionable en estos proyectos, tanto por el contenido social como por el concepto de enseñanza en el taller, método practicado por la escultora a lo largo de su vida. Sus ansias de conocimiento, su curiosidad por la investigación y experimentación con diversos materiales y técnicas determinaron el sometimiento al aprendizaje en el taller desde una temprana edad (1959), acudiendo al del maestro herrero José Almenar en Tacoronte, donde aprendió a trabajar el hierro y las técnicas de la soldadura y el remache, abordando posteriormente el óleo y la acuarela en el taller de Vicki Penfold bajo una óptica libre y espontánea (1965), o acercándose al mundo del arte gráfico bajo la directriz de Alfonso Mertens en el Taller Municipal de Grabado, aprendizaje en el que empleó procedimientos nada convencionales como la diazolitografía que dieron como resultado la serie de litografías *Formas de silencio* (1984). La incursión en estas nuevas técnicas no le impidió manifestarse como escultora incluso en el campo del dibujo o de la pintura y, aunque consiguió someter la forma a la superficie bidimensional, siguió modelando, con el lenguaje escultórico iniciado con el aprendizaje empírico en el estudio de su tío Enrique Cejas Zaldívar, siendo aún una niña, formación ampliada con estudios en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y, posteriormente, en la Escuela Superior de Bellas Artes (1948). La mirada vigilante, la mente abierta a nuevas tendencias, la rebeldía, la valentía en la respuesta crítica a su tiempo y en la lucha por un arte nuevo y experimental explican su vinculación activa al grupo Nuestro Arte desde su fundación, participando con su propuesta renovadora desde la primera exposición del grupo en el Museo Municipal de Bellas Artes (1964).

Así como es su arte fue su personalidad: fuerte, firme, pero a la vez cálida y sensible ante el acontecer de los hechos y en la acogida de los amigos. Se reu-

nían en su casa, en un ambiente íntimo y distendido, entre los que no faltaban figuras destacadas del mundo cultural –Eduardo y Maud Westerdahl siempre–, y se debatía libremente sobre temas artísticos, políticos o culturales, ensalzando lo novedoso en una tertulia abierta, rupturista, donde la simbiosis entre lo lúdico y el rigor intelectual constituía una bocanada de aire fresco y renovador. Aquella casa, asomada al mundo, era un espacio de libertad donde un grupo de amigos acogidos por la hospitalidad de María Belén y de su esposo Federico –paradigma de la caballerosidad y del fino humor inglés–, reunidos en una confluencia intergeneracional, puesto que allí estaban también los hijos y los amigos de los hijos, conformaban un ágora presidida por la igualdad y el respeto, en la que cada uno era libre de defender sus propios argumentos y

perseguir el ideal de la modernidad. En esas reuniones destacaba la personalidad abierta y tolerante de María Belén, en la que, en una inigualable simbiosis poliédrica, confluía la figura de la madre que se desvela por su familia, la de la amable y brillante anfitriona, con gran sentido del humor y excelentes dotes para las relaciones públicas, dispuesta a atender de forma especial a aquellos amigos más necesitados de comprensión y afecto y, a la vez, la de la escultora que salvaguarda con tenacidad su oficio y su faceta creadora. Para ello necesitaba aislarse en la intimidad del estudio, donde seguía investigando y experimentando con los materiales, siempre bajo la reflexión sobre el volumen, la forma y el espacio, en esa innovación constante que caracteriza su quehacer artístico, que implica también la revisión de las in-



La escultora en su estudio

tenciones y de los planteamientos bajo las presiones de los cambios y evoluciones exteriores. María Belén supo aliar el fluir de la vida diaria a la autonomía del arte, por eso, gran cantidad de datos son asumidos en sus obras, dejando una parte de sí misma en cada una de ellas, de ese diálogo entre lo interno y lo externo, entre la percepción y la versión decantada que nos traslada a esos nuevos espacios estéticos donde todo queda traducido a formas estructurales.

Últimamente, preconizando el cercano vacío, María Belén se había alejado de lo terreno, elevando su atención hacia el espacio de lo etéreo, interesándose por el grandioso escenario aéreo que la rodeaba. Se había convertido en vigía de las nubes, extasiándose ante su incesante movimiento, su travesía en los celajes cambiantes, sus caprichosos giros y la estela de formas evanescentes dejadas en la metamorfosis de su trayectoria tras su desaparición en el horizonte. Con esa inmensa perspectiva aérea en la memoria, se refugiaba en la intimidad del estudio y en la larga meditación, en esta ocasión sobre la transmutación de la fugacidad en permanencia escultórica. Y el aire atrapó al metal y el golpear del martillo, como en los viejos tiempos, inundó el taller. Sobre el yunque ahuecó la lámina, afiló sus bordes, insufló su impulso, abriollantó la superficie con resbaladiza suavidad, trasladando el movimiento gaseoso a la materia sólida. Su caprichosa cinética que esculpe insólitas y fugaces estructuras guiaba la forja. Y el volumen se redondeó en blanda curvatura emulando la mórbida naturaleza algodonosa de la nube. La forma germinal, en trance de expansión, penetrada de fuerza genésica, brotaba desarrollada ya en el espacio y con potencia para continuar su trayectoria. Fundido en el metal, el aire se materializó en forma a la que trasladó su naturaleza dinámica e irrumpió en un nuevo universo a través del misterioso conducto del proceso creativo. El mismo tema es el protagonista de sus últimos dibujos: formas arraigadas en el eterno movimiento en el que se desarrolla y desenlaza su ritmo. En ellas se advier-

te una tensión y una enorme fuerza expansiva. Un plano curvo que se desenvuelve en el espacio, un cruce entre planos o el diálogo de líneas oblicuas, con un refinado tratamiento de los matices lumínicos donde la luz es también modelada por el regazo curvo de las formas o por la arista aguda del plano. Una gran carga de pensamiento subyace en el renovado discurso plástico en el que se ha cristalizado la fugacidad en una nueva forma de un nuevo universo regido por una calma misteriosa y serena que transmite la carga emocional contenida en la fuerza interior que ha activado el proceso creativo mirando hacia adentro, en el silencio de lo invisible. Hay en ella una cierta redondez que se concilia con la línea recta punzante bajo un orden geométrico riguroso. El diálogo entre ambas, presente ya en una de sus primeras obras, el mural de *Pescadoras* (1950) que con tanto acierto y sensibilidad supo analizar José Corredor Matheos en su biografía, ha regido su trayectoria. La forma curva que nos remite al mundo orgánico y natural, presente en series como *Formas de Silencio* (1976) o en *Semilla* (1978) donde las fuerzas opuestas se desatan y generan un continuo desarrollo, frente a la línea recta y las formas triangulares que anticipan sus primeras realizaciones abstractas en el metal (1962), otra constante en su posterior evolución. María Belén Morales se mantuvo fiel a esos presupuestos iniciales, a esa doble atracción por la recta, y la curva, lo lleno y lo vacío, el plano y el triángulo, por el carácter punzante del arista, por la ordenación geométrica rigurosa, elementos base de su lenguaje formal, desarrollados hasta sus máximas posibilidades en una coherente trayectoria.

La innovación o renovación constante no dejó de manifestarse hasta en los últimos momentos cuando, ajena al fluir final de su vida, el proceso creativo seguía latente y planeó verter en un nuevo espacio las secuencias decantadas de un inmenso paisaje. Quizás los pasos del *invisible resurgir en nosotros* de Rainer Maria Rilke guiaban su pensamiento.

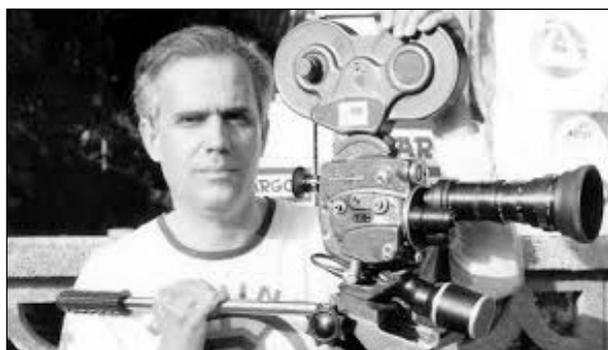
ROBERTO RODRÍGUEZ CASTILLO (1932-2016)

MANUEL POGGIO CAPOTE

ACADÉMICO CORRESPONDIENTE EN LA ISLA DE LA PALMA

El 3 de abril de 2016 fallecía en Santa Cruz de Tenerife el polifacético artista Roberto Rodríguez Castillo. Tras una dilatada trayectoria de más de sesenta años de actividad, finalizaba una fecunda existencia jalonada con indudable acierto en disciplinas como la pintura (en especial, la acuarela), la fotografía y el cine, facetas todas ellas en las que Rodríguez dejó una impronta, un sello personal caracterizado en el retrato del medio, ya fuera este urbano, natural o humano.

Nacido en el municipio de Puntagorda (La Palma) el 8 de agosto de 1932 en un ambiente rural, Rodríguez Castillo perseveró siempre en una especie de ideal bucólico. Amante de la naturaleza, de las excursiones y los viajes, de la cultura, de las tradiciones y del deporte, en cierta manera el artista palmero persiguió a lo largo de su obra ese ardor que todos llevamos dentro para la construcción del sueño; en su caso, a través de la revelación del paisaje: primero, en una búsqueda incesante y, después, en la forja de un cuadro ideal –de una postal– en la que se reflejara, por ejemplo, la vegetación y flora del archipiélago, multitud de acotadas vistas o las costumbres y las fiestas isleñas más auténticas.



Roberto Rodríguez Castillo

Es indudable que este fue el logro artístico de Roberto Rodríguez: saber aunar, en unos firmes postulados formales, una sólida mirada sobre el paisaje, plasmado de modo indistinto a través del pincel o del objetivo de una cámara, ya fuera fotográfica, ya cinematográfica. Y bajo este canon se mantendría de manera invariable a la largo de su carrera.

Comenzó su aprendizaje en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de La Palma. Tras cursar peritaje y profesorado mercantil en Santa Cruz de Tenerife, empezó a trabajar como

asesor comercial de la compañía aérea Iberia. Su compromiso cultural lo condujo a presidir el Círculo de Bellas Artes de la capital tinerfeña. Fue miembro también de la Asociación de Artistas Plásticos de Tenerife, de la Agrupación de Acuarelistas de Canarias, Cataluña y México, de la Asociación Canaria de Acuarelistas y de la Asociación Tinerfeña de Cine Amateur (ATCA). En 1953, el encuentro en Santa Cruz de La Palma con Jan Blaauboer (1903-1982), un hacendado holandés, doctor en Filología, abriría para ambos una amistad que se mantendría para el resto de sus vidas. Es más, la proyección de Blaauboer, bibliófilo, fotógrafo y cineasta ocasional influirá de manera esencial en la formación de Roberto Rodríguez. En 2003, haciéndose responsable de un viejo deseo de su amigo y por decisión propia, Rodríguez donó al Cabildo Insular de La Palma la mayor parte de sus colecciones artísticas y documentales, que han pasado a engrosar bajo el título de Blaauboer-Rodríguez Castillo, las series del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma, de la Biblioteca José Pérez Vidal y del Archivo General de La Palma.

La labor creativa de Rodríguez Castillo se adentró en varias facetas. En orden cronológico, la primera y última fue la pintura, ejercida hasta casi el momento de su muerte. Roberto Rodríguez realizó exposiciones tanto en las islas como en península o extranjero, con frecuencia junto a su inseparable colaborador en este ámbito, Siro Manuel Lorenzo

Salazar (1926-2003), y en cuyo terreno destacó por el tratamiento otorgado al color. De manera análoga, conducido por Jan Blaauboer, Roberto Rodríguez se interesó por la fotografía y, sobre todo, por el cine. En la primera de las áreas recogió millares de instantáneas de las islas, cosechando algunos premios en concursos nacionales (v. gr., Torrelavega, Játiva y Tenerife).

Por su parte, en el terreno de la cinematografía la mirada de Rodríguez fue similar a las anteriores, siendo autor de cerca de un centenar de películas sobre temas etnográficos, naturales, históricos o de viajes. Preferentemente rodó en súper 8 mm y se ocupó, en cada una de las cintas, de casi todas las tareas (guión, fotografía, montaje...), con premios en certámenes regionales y nacionales y una selección internacional, en concreto en la muestra de Bakú (Azerbaiyán, en la antigua Unión Soviética), en 1978, con el filme *El Juego del Palo*. Un trabajo, una vez más, en el que se refleja el ojo de un paisajista. Y este, y no otro, fue el ideal de Rodríguez. Aunque en ocasiones se le criticó duramente por este bucolismo, Rodríguez Castillo siempre se mantuvo fiel a sus patrones formales. A la postre, ha sido esta honestidad consigo mismo, ajena a corrientes y modas, la que ha conducido a una verdadera consideración de su obra en la que pintura, fotografía y cinematografía denotan una misión idéntica: la recuperación a través del arte de ese estado ideal del hombre perdido en el tiempo.

REGISTROS

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2016

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

Federico García Barba

VICEPRESIDENTE 2.º

Manuel González Muñoz

SECRETARIO GENERAL

Gerardo Fuentes Pérez

TESORERO

Diego Estévez Pérez

VOCALES

Ana M.^a Quesada Acosta

Félix-Juan Bordes Caballero

Maribel Nazco Hernández

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2016

ACADÉMICOS DE HONOR

- Martín Chirino López, 2001
- María Orán Cury, 2001
- Cristino de Vera Reyes, 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández, 2010. De Honor: 2013

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Salvador Fábregas Gil, 1992
- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- 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
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008
- Manuel Martín Beethencourt, 1986
- Luis Miguel Alemany Orella, 2009
- Lothar Siemens Hernández, 1984
- Francisco González Afonso, 2008
- Efraín Pintos Barate, 2014

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura, Dibujo y Grabado

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Juan José Gil Socorro, 2004
3. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
4. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
5. Ángeles Alemán Gómez [corr. 2009], 2014
6. María Luisa Bajo Segura [corr: 2004], 2016
7. Juan Guerra Hernández [corr: 2013], 2016
8. *Vacante*

Sección de Escultura

1. María del Carmen Fraga González, 1985
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
3. Ana María Quesada Acosta, 2008
4. Juan López Salvador, 2009
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2009
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

Sección de Arquitectura

1. Sebastián Matías Delgado Campos, 1985
2. Federico García Barba, 2009
3. Maribel Correa Brito, 2009
4. Diego Estévez Pérez, 2012
5. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
6. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
7. Flora Pescador Monagas , 2016
8. *Vacante*.

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Carmen Cruz Simó, 1992
3. Conrado Álvarez Fariña, 2008
4. Laura Vega Santana, 2012
5. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
6. Salvadora (Dori) Díaz Jerez [corr. 2013], 2016 (e)
7. *Vacante*
8. *Vacante*

Sección de Fotografía, Cine y Creación digital

1. Jorge Gorostiza López, 2015
 2. Ángel Luis Aldai López, 2016
 3. Carmelo Vega de la Rosa. Fot. 2016 (e)
 4. Juan Antonio Castaño Collado. Cine. 2016 (e)
- Cuatro plazas de nueva creación vancantes*

*ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS
Tenerife*

- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Gonzalo González González , 1996
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Eladio González de la Cruz, 2010
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Rafael Delgado Rodríguez, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986
- Fernando Bautista Vizcaino, 2007
- José Dámaso Trujillo, Agaete, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010

La Palma

- M.^a Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010

Lanzarote

- Juan Gopar Betancort, 2015

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid)
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta Glez, 1988 (Madrid)
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela)
- Guillermo González Hdez, 1988 (Madrid / Málaga)
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid)
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid)
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid)
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia)
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla)
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid)
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid)
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid)
- Carlos 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)
- Manuel Martín Hernández, 2015 (Guadalajara, México)
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)*
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)*
- M.^a Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)*
- Iván Martín Cabrera, 2016 (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. Responsable desde el n.º 3 y director actual: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].-* Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.-* Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.-* Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.-* Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.-* Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.-* Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.-* Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.-* Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.-* María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.-* **Registros:** *Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la*

Academia de Bellas Artes.- Acto de apertura del curso 2009-10: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.-* Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.-* N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA.-* Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de Pintura 2009.- Conferencias y artículos:* Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.-* Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.-* **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.-* **Registros:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2010.- Actos de ingreso:* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.-* Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo.-* Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.-* Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.-* Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.-* Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Alzola.-* 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" de Arquitectura.-* FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.-* Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" de Arquitectura.-* FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.-* **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.-* Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.-* Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.-* Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición "En primavera. Dibujos", en Galería Mácula).-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.-* Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?.-* **Registros:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2010.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.- Actos de ingreso:* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.-* M.^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” de Escultura.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio “Magister” de Escultura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nomenclatura de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2011.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.*- *Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2012.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior con-*

memoración 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 FARIÑA: *'Laudatio' de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUYANET 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 Truilhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013.*- *Composición de la Real Academia al término de 2013.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 7, 2014. CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.*- **Acto institucional:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.*- *Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- *Discurso de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de Académicos de Honor de la RACBA:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.^a Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *'Laudatio' de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *'Laudatio' del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anaxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio "Excellens" 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio "Magister" 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la 'Camerata Lacunensis'.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música*

en tiempos de El Greco.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos.*- Laura VEGA SANTANA: “*Las lágrimas de El Greco*”. *Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.*- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2014.*- *Composición de la Real Academia al término de 2014.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 8, 2015. **CONTENIDO:** *Crónica académica de 2015.*- **Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López.** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Leyenda del joven y el maestro.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte.*- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción.*- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar: ‘Laudatio’ y contestación.*- María Isabel CORREA BRITO: *‘Laudatio’ de don Manuel Martín Hernández.*- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política.*- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo.*- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: ‘Laudatio’ del compositor Juan Manuel Marrero.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. ‘Laudatio’ y contestación.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *‘Laudatio’ de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical.*- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura).*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio “Magister” de Escultura 2015.*- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio “Excellens” de Escultura 2015.*- **Distinción extraordinaria “Mecenas de las Artes” a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del coleccionismo.*- Wolfgang Friedrich KIESSLING: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Artículos conmemorativos:** Nuria GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte.*- **Obituario:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Juan José Falcón Sanabria, compositor.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2015.*- *Composición de la Real Academia al término de 2015.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de 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 de 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.
 - Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015. 430 pp.

DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto Cassoviae”, y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco 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
- 13 CRÓNICA ACADÉMICA
- INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*
- Don Ángel Luis Aldai López, numerario***
 (Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)
- 31 *La poética del instante*
 Ángel Luis Aldai López
- 45 *La vida íntima de lo real. Laudatio y contestación*
 Guillermo García-Alcalde Fernández
- Doña Flora Pescador Monagas, numeraria***
 (Sección de Arquitectura)
- 49 *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino*
 Flora Pescador Monagas
- 63 *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. Laudatio y contestación*
 Félix Juan Bordes Caballero
- 69 *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador*
 Federico García Barba

***Doña María Luisa Bajo Segura, numeraria
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)***

- 77 *Espacios transitables*
María Luisa Bajo Segura
- 95 *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo*
Sebastián Matías Delgado Campos

***Don Juan Guerra Hernández, numerario
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)***

- 107 *Pintar silencios. El paisaje imaginado*
Juan Guerra Hernández
- 113 *Juan Guerra, la búsqueda incesante*
Ángeles Alemán Gómez

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2016-2017

Conferencia de la personalidad invitada

- 129 *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado*
Douglas Riva. Musicólogo y pianista norteamericano

Entrega de los Premios “Magister” y “Excellens” 2016

- 137 *Justificación de los premios y distinciones en 2016
(modalidad ‘Música’)*
- 139 *Elogio de Guillermo González Hernández, premio “Magister” 2016 de Música*
Carmen Cruz Simó
- 143 *Palabras de agradecimiento*
Guillermo González Hernández
- 145 *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio “Excellens” 2016 de Música*
Lothar Siemens Hernández
- 147 *Palabras de agradecimiento*
Victor Landeira Sánchez

CICLOS DE CONFERENCIAS DE ARQUITECTURA

Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro

- 153 *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna*
Alejandro Beautell
- 159 *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna*
María Isabel Correa Brito y Diego Estévez Pérez
- 165 *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*
María Nieves Febles Benítez y Agustín Cabrera Domínguez
- 169 *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*
Virgilio Gutiérrez Herreros
- 173 *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos*
Rafael Escobedo de la Riva
- 177 *Rehabilitación del edificio Simón*
Javier Pérez-Alcalde Schwartz y Fernando Aguarta García
- 181 *Rehabilitando arquitectura tradicional*
Federico García Barba
- 189 *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*
Sebastián Matías Delgado Campos

Reciclajes arquitectónicos

- 193 *(Re)escribir la memoria*
Salvador Reyes Ortega y M.^a Teresa Castellano Bello
- 199 *Maniobras orquestales en la oscuridad*
Claudia Collmar y Manuel J. Feo Ojeda
- 205 *Silencios*
Miguel Daniel Hernández Padrón
- 211 *Habitar el patrimonio*
Vicente Boissier Domínguez

- 215 *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*
Ramón Luis Cruz Perdomo
- 219 *Reciclando paisajes. La mirada consciente*
Eva Llorca Afonso y Héctor García Sánchez
- 225 *Rehabilitaciones*
Luis Alemany Orella
- 229 *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*
María Luisa González García
- 235 *Como si la gente importara*
Luis Díaz Feria
- 241 *Displaced-Replaced*
Evelyn Alonso Rohner y José Antonio Sosa Díaz-Saavedra
- 245 *Experiencias desde la isla*
Ángela Ruiz Martínez y Pedro Romera García
- 249 *Gerundio*
Fernando Briganty Arencibia
- ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES**
- 257 *Cerebro y creatividad*
Francisco José Rubia Vila
- 269 *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*
Víctor Landeira Sánchez
- 281 *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*
Rosario Álvarez Martínez
- 303 *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*
Ana María Díaz Pérez
- 313 *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*
Lothar Siemens Hernández

- 321 *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudéjarismo*
Federico García Barba
- 331 *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*
Rosario Álvarez Martínez

OBITUARIO

- 339 *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*
Eliseo Izquierdo Pérez
- 343 *María Belén Morales (1928-2016), escultora*
Ana Luisa González Reimers
- 349 *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*
Manuel Poggio Capote

REGISTROS

- 353 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2016
- 355 Composición de la Real Academia. Año 2016
- 359 Publicaciones de la Real Academia
- 367 Índice

El volumen 9
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2016,
se acabó de imprimir
en la Imprenta
Santa Cruz de Tenerife,
el 1 de noviembre de 2016,
festividad de Todos los Santos

