

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA D BELLAS ARTES
D SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 13

•

2020

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA D BELLAS ARTES

D SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

Anales : [2020] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Rosario Álvarez Martínez y M.^a Salud Álvarez Martínez]. - 1.^a ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2021.

224 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
2020

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2020

FUNDADOR Y DIRECTOR DE HONOR

Eliseo Izquierdo Pérez

DIRECTORA

Rosario Álvarez Martínez

SECRETARIA

M.^a Salud Álvarez Martínez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Fernando Castro Borrego

Flora Pescador Monagas

Ana M.^a Quesada Acosta

María Luisa Bajo Segura

CONSEJO EDITORIAL

Guillermo García-Alcalde Fernández

Sebastián Matías Delgado Campos

M.^a Carmen Fraga González

Ángeles Alemán Gómez

Ana Luisa González Reimers

Carlos Rodríguez Morales

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Rosario Álvarez Martínez y

M.^a Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

M.^a Salud Álvarez Martínez y

Luz M.^a Marrero Carballo

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta Grafiexpress, Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

ISSN 2174-1484

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

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

SUMARIO

CRÓNICA ACADÉMICA

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2020-2021

Conferencia de la personalidad invitada

*Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII:
villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*

Carlos Villanueva Abelairas
Catedrático emérito de la Universidad de Santiago de Compostela

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

Wagner, una luz en la noche del mundo
Guillermo García-Alcalde Fernández

La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana
Ismael Fernández de la Cuesta

Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves
Jesús Pérez Morera

Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Carmen Fraga González

*Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico,
un ejemplar único de la organería tinerfeña*
Rosario Álvarez Martínez

Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación
Jonás Armas Núñez

El escudo del mayorazgo de Llarena conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas
Juan Gómez-Pamo Guerra del Río

*Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias.
La colección de pianofortes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*
Pablo Gómez Ábalos

OBITUARIO

Salvador Fábregas Gil (1931-2020)
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)
Flora Pescador Monagas

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2020

Composición de la Real Academia. Año 2020

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2020

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2020, con algunas excepciones singulares. No se incluyen, por tanto, los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros, al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentaciones de libros o catálogos de nuestros académicos, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de los componentes de esta Real Academia da cumplida información, a medida que se producen, el apartado NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña Tania Marrero Carballo, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de la Academia. Nuestras actividades más relevantes durante el año 2020 fueron las siguientes:

El martes **7 de abril**, falleció en Las Palmas de Gran Canaria, donde residía, el arquitecto, miembro supernumerario de esta corporación y profesor de la Escuela Superior de Arquitectura de la ULPGC, D. Salvador Fábregas Gil. Nacido en Granada en

1931, en 1959 fijó su residencia en Canarias, donde se da a conocer a través de diferentes obras arquitectónicas: urbanizaciones y viviendas, hoteles, fábricas, residencias y complejos turísticos, colegios y un largo etcétera, pero, sin duda, su obra más reconocida fue la restauración de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria, así como el magnífico proyecto para la edificación del Sagrario de este templo en el solar anexo, publicación de lujo que regaló íntegra a nuestra Corporación. Nombrado Académico de Número por la Real Academia Canaria de Bellas Artes en 1983, formalizó su ingreso en 1992.

El sábado **2 de mayo**, falleció en Las Palmas de Gran Canaria el Excmo. Sr. D. Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande y de Guadalupe, quien recibió en 2012 el Premio al mecenazgo musical por parte de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, al haber ayudado a la formación internacional de jóvenes músicos canarios y por su decisivo compromiso y fomento de la ópera en Las Palmas de Gran Canaria.

El lunes **20 de julio**, a las 12:00 horas, se celebró en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes el tradicional Concierto de verano, que cumplía su décimo aniversario, a cargo del grupo tinerfeño *El afecto ilustrado*. Para este concierto, cuyo título «Della Salute. Maestros venecianos de primer Ba-

roco y su influencia en Centroeuropa», se seleccionaron algunas de las primeras sonatas barrocas que se compusieron para violín. Dña. Rosario Álvarez, Vicepresidenta Primera de esta corporación, presentó el concierto, haciendo hincapié en la importancia de dar a conocer a nuestro público tinerfeño una selección de los primeros repertorios escritos para violín. Adrián Linares (violín barroco), Diego Pérez (violonchelo barroco), Carlos Oramas (tiorba) y Raquel García (órgano) interpretaron obras poco conocidas de Bassano, Rognoni, Kapsberger, Castello, Bøddecker, von Biber y Walther, programa al que se le añadió como propina una última obra de Matteis, compositor italiano del XVII. El reducido número de espectadores que tuvo la oportunidad de poder asistir presencialmente –debido a las limitaciones de aforo impuestas a causa del coronavirus– pudo disfrutar de unas interpretaciones historicistas de alto nivel, con las que un año más este conjunto de cámara, *El afecto ilustrado*, bajo la dirección de Adrián Linares, nos ha deleitado. Este concierto contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife y está subido a nuestro canal de youtube.

El domingo **13 de septiembre**, a las 12:00 horas, se celebró un concierto de órgano en el Auditorio de Tenerife. Este recital, interpretado por la organista titular del órgano Cavaillé Coll (1863) de la Basílica de Santa María del Coro de San Sebastián y concertista internacional Loreto Aramendi, es una actividad organizada por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes bajo la coordinación de la musicóloga y Vicepresidenta Primera de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez Martínez, para el Auditorio, y en estrecha colaboración con esta institución. Durante este concierto, cuyo título era «El esplendor de un órgano sinfónico», pudieron escucharse desde obras barrocas como la *Toccata* BUX WV 156 de Buxtehude (1637-1707) y románticas como *Fu-nérailles*, de «Harmonies poétiques et religieuses» (transcripción de Louis Robilliard) de Liszt (1811-1886), hasta otras más tardías como el *Preludio* en do#m (transcripción de L. Vierne) de Rachmaninov

(1873-1943), haciendo especial hincapié en obras de compositores franceses como la *Danse macabre*, op. 40 (1874) (transcripción de Louis Robilliard) de Saint-Saëns (1835-1921), *Pelléas et Mélisande* (transcripción de Louis Robilliard) de Fauré (1845-1924), *Choral improvisation Victimae paschali...* de Tournemire (1870-1939), hasta obras más contemporáneas como *Etüde für Orgel: coulée* de Ligeti (1923-2006) que sirvió de contrapunto a las composiciones anteriores.

El lunes **14 de septiembre**, falleció a los 80 años de edad en su ciudad natal, Las Palmas de Gran Canaria, el arquitecto, pintor y grabador, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de la ULP GC y académico D. Félix Juan Bordes Caballero. Había ingresado en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes por la sección de Pintura, Dibujo y Grabado en 2010. Persona entrañable, Félix Juan Bordes desarrolló una enorme tarea fomentando actividades culturales y contribuyendo al enriquecimiento artístico de Canarias. Por la importancia, variedad y recorrido de su obra, se le considera como uno de los pintores y arquitectos más representativos de la segunda mitad del siglo XX y principios de este siglo XXI.

El **29 de septiembre**, festividad de San Miguel Arcángel, el Presidente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, D. Carlos de Millán Hernández-Egea, trasladó a D. Gustavo Matos, Presidente del actual Parlamento de Canarias, el acuerdo adoptado por la Junta Plenaria, celebrada cuatro días antes y a propuesta de la Comisión especial, de conceder la Medalla de Oro, la primera que concede esta Real Academia Canaria, a la Cámara autonómica en esta décima legislatura. D. Gustavo Matos ha considerado todo un honor esta distinción, en especial, cuando pronto se habrán de cumplir los 40 años de parlamentarismo en Canarias.

El miércoles **21 de octubre**, en el castillo de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria, a las 18:30 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel inauguró unas Jornadas

en homenaje al escultor y Académico de Honor Martín Chirino, con motivo del primer aniversario de su muerte, en la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino. Tras las palabras de Dña. Flora Pescador, Vicepresidenta Segunda de esta Corporación, con las que puso de relieve la enorme figura de Chirino, y de D. Jesús Castaño, Director de la Fundación que lleva el nombre del escultor, D. Leopoldo Emperador Altzola, coordinador de estas Jornadas, presentó la exposición de fotografía «Chirino íntimo», compuesta por retratos de Chirino que él mismo realizó a lo largo de décadas de entrañable amistad. A continuación, presentó al catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia, D. Francisco Jarauta, quien disertó sobre «Martín Chirino, los signos de la tierra», vinculando la obra del escultor canario al *topos* o lugar infinito, a las formas que ocupan ese infinito, a los jardines telúricos y los bosques, al fuego y al cosmos, representaciones todas que caracterizan su obra. Asistentes y ponente debatieron largamente al final de esta disertación. Estas Jornadas han contado con la colaboración de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino y con el apoyo del Gobierno de Canarias y pueden verse en nuestro canal de youtube.

El jueves **22 de octubre**, a las 19:00 horas y en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró el acto solemne de apertura del curso académico 2020-2021. Tras la lectura de la memoria del curso anterior hecha por la secretaria de esta corporación, Dña. M.^a Luisa Bajo Segura, pronunció la lección inaugural el Dr. D. Carlos Villanueva Abelairas, catedrático emérito de la Universidad de Santiago de Compostela, recientemente galardonado con el prestigioso Premio Internacional de Grupo Compostela/Xunta de Galicia y experto en interpretación de música antigua. El profesor invitado habló sobre «Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para Santiago Matamoros», ahondando en la figura del apóstol mediante los villancicos compuestos por José de Vaquedano (1642-1711) para la catedral de Santiago y atendiendo a la doble visión del san-

to como Santiago Matamoros y Santiago Peregrino, lo que se refleja en sermones, celebraciones de todo tipo, composiciones y representaciones iconográficas tanto en España como en América. Con unas breves palabras, el presidente de la RACBA, D. Carlos de Millán, cerró el acto dando a conocer las actividades programadas para este curso académico en esta Corporación. Este acto contó con la colaboración del Gobierno de Canarias y también figura en nuestro canal de youtube, dado el escaso aforo disponible por las limitaciones de la pandemia.

El viernes **23 de octubre**, a las 19:00 horas, en la sede de la Fundación Martín Chirino de Las Palmas de Gran Canaria continuaron las jornadas de homenaje al escultor grancanario con una mesa redonda en la que, bajo el título «Chirino íntimo», el crítico de música, escritor y compositor don Guillermo García-Alcalde, el fotógrafo y académico D. Ángel Luis Aldai, la dibujante botánica e hija del artista Dña. Marta Chirino, el pintor D. Rafael Monagas y el coordinador de las jornadas, académico y fotógrafo D. Leopoldo Emperador, hablaron sobre la dimensión humana del escultor, quien supo rodearse de intelectuales y amigos con los que compartía aspectos propios del pensamiento y la creación artística, su pasión por la vida y por el arte, pero también por otros temas como la jardinería, la música o la gastronomía. También figura la grabación de este acto en nuestro canal de youtube.

El martes **27 de octubre**, con la conferencia «Chirino o la energía de una espiral», que impartió, a las 19:00 horas, el escultor canario y académico D. Juan Bordes Caballero desde Madrid debido a la situación sanitaria por COVID 19, se continuaba con la tercera sesión de las Jornadas en homenaje al también escultor Martín Chirino. En ella se habló, fundamentalmente, de la espiral como síntesis que identifica la obra de Chirino, una obra que «se construye sobre el argumento principal de entender la escultura como una modulación de energías», según palabras del ponente. Esta conferencia, que pudo seguirse en directo desde la Fundación de Arte

y Pensamiento Martín Chirino, continuó con un interesante debate en el que participó el escaso público presente en la sala.

El viernes **30 de octubre**, a las 19:00 horas, concluyeron las Jornadas que, en homenaje al recientemente fallecido escultor Martín Chirino, tuvieron lugar en el salón de actos de la Fundación que lleva su nombre, colaborando así con esta Corporación en la organización de este evento. El profesor de Literatura, escritor y comisario de exposiciones Serge Faucherau habló sobre «Martín Chirino, escultor canario internacional», disertación en la que examinó la trayectoria artística del escultor, desvelando «algunas de las influencias que nos permiten comprender mejor la obra de Chirino, así como la trascendencia que tuvo su traslado a América para ocupar un lugar importante dentro del mundo artístico internacional». Esta conferencia que fue impartida en la casa del conferenciante y transmitida *on line* para todos los que se encontraban en la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino donde se desarrollaban estas Jornadas, así como para todos los miembros y seguidores de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, contó con el apoyo económico del Gobierno de Canarias.

Del lunes **9 al miércoles 18 de noviembre**, en el salón de actos del Círculo de Amistad XII de Enero de Santa Cruz de Tenerife, a las 19:00 horas, tuvo lugar la quinta edición de las Jornadas Multidisciplinares que las tres Reales Academias Canarias –de Bellas Artes, Medicina y Ciencias– celebran anualmente. En sus tres primeras sesiones se pronunciaron sendas conferencias sobre temas muy variados: «Cuando la realidad superó a la ficción: una visita al «diminuto» mundo del ADN», a cargo de la Dra. Dña. Carmen Mora Gallardo, investigadora posdoctoral en el Centro Nacional de Biotecnología (CNB-CSIC); «Cambio de Paradigma. Genómica y medicina de precisión. Los diez puntos más candentes de la Sanidad», pronunciada por D. Antonio Alarcó Hernández, catedrático de Cirugía y académico de número de la Real Academia de Medicina,

y «La moda como una de las Bellas Artes en el París romántico», que corrió a cargo del Dr. D. Carlos Castro Brunetto, profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Filosofía y coordinador del Grupo de Investigación Arte, Moda e Identidad de la Universidad de La Laguna. El lunes **16 y el martes 17 de noviembre** continuaron estas Jornadas con dos conferencias más sobre un tema de indudable actualidad: «Matemáticas para simular la propagación de enfermedades. El caso de la Covid-19», así como «Covid-19, historia de una pandemia», pronunciadas por D. Ángel Manuel Ramos del Olmo, catedrático de Matemática Aplicada, director del grupo de investigación MOMAT (Modelos Matemáticos en Ciencia y Tecnología) de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del Comité de expertos de la Acción Matemática contra el Coronavirus, y por D. Antonio Sierra López, catedrático de Medicina Preventiva y Salud Pública y académico de número de la Real Academia de Medicina, respectivamente. Y para clausurar estas Jornadas Multidisciplinares, el **18 de noviembre**, el pianista Javier Laso interpretó tres obras de Ludwig van Beethoven en el 250 aniversario de su nacimiento: Sonata en Fa Mayor, op. 10, n.º 2; Sonata en do menor, op. 13 «Patética» y Sonata en mi bemol Mayor, op. 31, n.º 3 «La Caza», además de la *Melodía Húngara* de Franz Schubert. Estas actividades contaron con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El jueves **19 de noviembre**, a las 19:00 horas y en el Salón de Actos de esta Corporación, tuvo lugar la presentación del cuarto cuaderno de música *Armando Alfonso. Obras escogidas* de la colección Compositores de la Academia, en el que se incluye una selección de obras vocales, para guitarra, orquesta, de cámara y para piano, entre las que sobresalen unas *Variaciones sobre el Arroyo*, del compositor, director de orquesta y académico supernumerario D. Armando Alfonso. La presentación corrió a cargo de la Vicepresidenta Primera de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y directora de dicha colección, Dña. Rosario Álvarez. Durante el acto se inter-

pretaron algunas de sus piezas: *Si el aire mueve la rama* y *Nocturno* (Carlos Javier Méndez, tenor, y Javier Negrín, pianista), *Pieza lírica para violín y piano* (Irina Peña, violín, y Javier Negrín, pianista), así como dos *Preludios para pianistas amigos*, n.º 6 y n.º 7, y *Estudio «Juego de Tresillos»* (Javier Negrín, pianista). El acto, que contó con la colaboración del Gobierno de Canarias, terminó con unas emotivas palabras del compositor D. Armando Alfonso. El acto completo figura en nuestro canal de youtube.

El martes **24 de noviembre**, a las 19:00 horas y en el patio del Cabildo Insular de Gran Canaria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes presentó el libro *Jardines de Canarias: Provincia de Las Palmas*, dirigido y promovido por la Vicepresidenta Segunda de esta Corporación Dña. Flora Pescador Monagas, arquitecta paisajista y profesora de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. El acto comenzó con las palabras de la Dra. Pescador Monagas, quien habló de la importancia de este trabajo por ser una recopilación de jardinería histórica a partir de sus orígenes y planimetría que, en algunos casos, ven la luz por vez primera. En este volumen se hace un recorrido por jardines no solo de Las Palmas de Gran Canaria, Arucas, Agaete y San Bartolomé de Tirajana, que representan la mayoría, sino también de otros localizados en las islas de Lanzarote y Fuerteventura. El libro, además, ha servido para actualizar dibujos y cartografías de todos los espacios y jardines seleccionados, así como investigar sobre la obra de algunos paisajistas que han estado implicados en el diseño de algunos de estos jardines. El académico y fotógrafo D. Ángel Luis Aldai realizó algunas de las fotografías que completan el libro. En esta presentación intervinieron también el Presidente del Cabildo de Gran Canaria, D. Antonio Morales, y la Vicepresidenta Primera de la RACBA, Dña. Rosario Álvarez. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria.

El sábado **5 de diciembre**, en la Parroquia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife,

dio comienzo el XXI Ciclo de Música Sacra, con un concierto de órgano a cargo Juan Luis Bardón con obras de Léon Boëllmann, Johann Sebastian Bach, Domènec Mas i Serracant, Charles A. Chauvet, Louis J. A. Lefébure-Wély, Olivier Messiaen, Théodore Dubois, que terminó con una improvisación del villancico canario *Lo Divino* del propio Juan Luis Bardón. Esta edición, organizada por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, con el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y bajo la dirección artística de Dña. Rosario Álvarez, continuó el sábado **12 de diciembre** en la Iglesia de La Concepción con un recital de la soprano Estefanía Perdomo y el tenor Augusto Brito, quienes acompañados por la clavecinista Raquel García y el violonchelista Diego Pérez interpretaron un programa que llevaba por título «Grandes maestros de la música religiosa vocal» con obras de Giovanni Battista Pergolesi, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel y Joseph Haydn. Este ciclo de Música Sacra terminó con un tercer concierto de la agrupación *El Afecto Ilustrado* bajo el título de «Sanctus Mysterium», el sábado **19 de diciembre** en la iglesia de San Francisco de Asís –parroquia que por primera vez participaba en la organización de estos ciclos–. En esta ocasión el violinista Adrián Linares, acompañado por Carlos Oramas (tiorba y guitarra barroca) y Raquel García (órgano) interpretó una selección de las Rosenkranz-Mysterien Sonaten (ca. 1675) del compositor austro-bohemio Heinrich Ignaz von Biber.

El lunes **7 de diciembre**, a las 20:00 horas en el salón de actos de la Fundación Nino Díaz, en Tías (Lanzarote), tuvo lugar un recital a cargo del tenor grancanario Manuel Gómez Ruiz, quien acompañado del pianista valenciano Antonio Galera interpretó *An die ferne Geliebte*, de Ludwig van Beethoven –único ciclo de canciones que realizó este famosísimo músico del que se cumple el 250 aniversario de su nacimiento–, cinco *lieder* de Franz Schubert y *Dichterliebe*, ciclo de dieciséis canciones de Robert

Schumann. Este concierto contó con el apoyo del Gobierno de Canarias y de la Fundación lanzaroteña.

Del **9 al 12 de diciembre**, esta Corporación, dentro del proyecto coordinado por la Dra. Dña. Rosario Álvarez, Vicepresidenta primera, «El mundo del pianoforte como antecesor del piano en Canarias», ofreció el curso «Introducción al fortepiano a través de la colección de instrumentos de teclado de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel», a cargo del intérprete e investigador de la historia del clavicordio y del fortepiano D. Pablo Gómez Ábalos, y en el que los alumnos asistentes estudiaron obras del último tercio del siglo XVIII y primero del siglo XIX. Como actividad complementaria al curso, el jueves 10 de diciembre, D. Pablo Gómez pronunció una conferencia destinada al público en general sobre «Los primeros fortepianos entre el siglo XVIII y el siglo XIX», en la que profundizó sobre los tipos, influencias y estéticas de estos primeros instrumentos de teclado en España hasta principios del siglo XIX, teniendo en cuenta especialmente los instrumentos pertenecientes a la colección de esta Real Academia de Bellas Artes. Como colofón de este proyecto, el sábado 12 de diciembre, a las 12:00 horas y en la sede de la RACBA, se celebró un concierto de pianoforte «Lo sublime y la fantasía», interpretado por el mismo Gómez Ábalos, en diferentes instrumentos de la colección de esta Corporación con obras de Carl Philipp Emanuel Bach (*Fantasia I* [1782]), Ludwig van Beethoven (*Grande Sonate Pathétique pour le Clavecin ou Piano* [1798]) y Franz Schubert (*Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Piano-Forte* [1800]). Esta iniciativa contó con el apoyo de la Fundación CajaCanarias. El proyecto completo de «El mundo del pianoforte como antecesor del piano en Canarias» abarca la restauración de tres de los cinco pianofortes de los que dispone la Academia. Tanto la conferencia como el concierto, con motivo de la pandemia del coronavirus que ha condicionado, limitándolo, el número de asistentes, se transmitieron por internet y se han colgado en la página web de esta Corporación.

El miércoles **9 y el lunes 14 de diciembre**, en el salón de actos de la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas de Gran Canaria, a las 19:30 horas, se celebró un ciclo de conferencias y conciertos sobre «La creación musical en Canarias en el siglo XXI». Organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes y coordinado por la académica Dña. Laura Vega Santana con la inestimable colaboración del también académico D. Guillermo García-Alcalde, el ciclo contó con la conferenciante Dra. Dña. Isabel Saavedra Robayna, quien se centró el primer día en la importante labor de entidades públicas y privadas que han favorecido la explosión creativa del arte musical en sus diversas dimensiones, mientras que el lunes 14 abordó el tema desde la perspectiva de los compositores. Después de las palabras de la ponente, en las dos sesiones, al académico y compositor D. Daniel Roca Arencibia le correspondió presentar y contextualizar cada una de las obras que se ejecutaron. En la sesión del día 9, los pianistas Óliver Curbelo y Víctor Naranjo interpretaron obras de Juan Manuel Ruiz, Carlos Cruz de Castro, Francisco González Afonso y Juan Manuel Marrero; en la del 14, Diego Díaz Koury (clarinete), Néstor Henríquez (violín), Juan Pablo Alemán (violonchelo), y a los pianistas José Luis Castillo, Eduardo Corcuera y Gustavo Díaz Jerez les correspondieron obras camerísticas de los compositores Laura Vega, Armando Alfonso, Gustavo Díaz-Jerez y Daniel Roca. Los actos, en los que no hubo asistentes presenciales por razones sanitarias debido a la pandemia del coronavirus, pudieron seguirse en *streaming*, y contaron con el apoyo de la Fundación Mapfre-Guanarteme y el patrocinio del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

El sábado **19 de diciembre**, a las 11:00 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes inauguró en el Museo Arqueológico Benahorita de Los Llanos de Aridane (La Palma) la exposición «La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria», comisariada por los académicos y Dres. don Jesús Pérez Morera y don Manuel Poggio Capote.

El acto de inauguración contó con la presencia de Dña. Jovita Monterrey Yanes, Consejera de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo de La Palma, don Carlos de Millán, Presidente de esta Corporación, don Manuel Poggio Capote, cocomisario de esta muestra, y doña Saray González Álvarez, coordinadora general. Esta exposición, que se prolongó hasta el 30 de enero de 2021, ofrecía en sus 40 paneles un recorrido por los antecedentes ibéricos e hispanomusulmanes de balcones y ventanas de celosía, su transmisión a Canarias y América y la creación de modelos particulares distinguidos por el sello de lo isleño. Además de dar a conocer nuestro patrimonio, con esta muestra se ha pretendido concienciar a la opinión pública del excepcional valor de la ventana tradicional en general y de la necesidad de buscar propuestas que compatibilicen su uso con el de su conservación. La exposición contó con el patrocinio del Gobierno de Canarias y del Cabildo de La Palma.

El mismo sábado **19 de diciembre**, el pianista Javier Laso iba a ofrecer, a las 12:30 horas, un concierto en el Real Club Náutico de Santa Cruz de La Palma, pero debido al cierre de los aeropuertos insulares ese mismo día, tuvo que ser cancelado. El programa, cuyo título era de «Ludwig Van Beethoven (1770-1827). 250 aniversario del nacimiento del compositor», incluía tres sonatas y el Rondó «alla hungarrese» del compositor alemán. Ambas actividades para La Palma contaban con el apoyo del Gobierno de Canarias.

* * *

A esta relación de acciones presenciales o semi-presenciales llevadas a cabo por esta Real Academia debemos añadir nuestras nuevas publicaciones y todo lo relacionado con nuestra página web, que se puso en marcha en el año anterior de 2019.

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

- *ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 12, correspondiente al año 2019.

Pero también los siguientes libros y catálogos:

- *Jardines en Canarias. Provincia de Las Palmas de Gran Canaria*, de nuestra compañera Flora Pescador Monagas. Patrocinado por el Cabildo de Gran Canaria.
- *La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria*, elaborado por los comisarios de la exposición y Académicos Correspondientes D. Manuel Poggio Capote y D. Jesús Pérez Morera junto a la arquitecta Saray González.
- *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2020*. vol. 2. Con textos de Dña. Ana Luisa González Reimers y fotografías de D. Efraín Pintos Barate, et al. Reúne exactamente 120 fotografías de otras tantas piezas, a las que se suman las 71 acuarelas de Ángeles Cerviá de las que se ha hecho una selección.

Y, asimismo, dos Cuadernos de partituras:

- Cuarto volumen de la serie «Compositores de la Academia» con obras del compositor y académico don Armando Alfonso (1931-).
- Primer volumen de la serie «Compositores en Canarias» con los *Quintetos de cuerda con dos violas* de José Palomino de la Quintana (1753-1810), edición a cargo del violinista Adrián Linares Reyes.

Dado que con el confinamiento no nos fue posible realizar actividades en nuestra sede, nos planteamos abrir nuevos apartados en nuestra página web con la finalidad de dar a conocer el arte de Canarias a través de varios canales. En primer lugar, subimos todas las colecciones de arte que posee esta Academia, con fotos del Académico Supernumerario D. Efraín Pintos Barate y con textos de la Académica Correspondiente Dña. Ana Luisa González Reimers. Lamentablemente, el incendio del 10 de marzo en el Centro de Datos OVH de Estrasburgo donde estaba alojada nuestra página en su módulo SBG 2 quedó destruido por lo que perdimos todo este trabajo, que

tan solo ahora, meses más tarde, hemos vuelto a subir a la red.

Asimismo, hemos ampliado el Museo virtual histórico abriendo una página para Arquitectura, que coordinan los arquitectos Federico García Barba (Tenerife) y Manuel Martín Hernández (Gran Canaria) y otra para Música, en la que firman Rosario Álvarez y Lothar Siemens. Pero quizás, una de las más interesantes aportaciones de la página al conocimiento del arte en Canarias sea la pestaña que se ha abierto con los Retablos de las iglesias canarias bajo la coordinación del Académico Numerario D. Gerardo Fuentes Pérez con la autorización del Obispado de San Cristóbal de La Laguna. Esta importante labor comenzó en el segundo semestre de 2020 y ha continuado en este 2021, estando ya fotografiados y subidos más de medio centenar de retablos de la isla de Tenerife. Las fotografías han sido realizadas por D. Efraín Pintos y su equipo, y las fichas catalográficas por el mencionado profesor Académico D. Gerardo Fuentes.

Finalmente, hay que señalar que los fondos de la biblioteca se han acrecentado con donaciones puntuales de catálogos y publicaciones de los académicos, así como con la donación de los 72 números existentes de la Revista de especialización musical

Quodlibet que publica la Universidad de Alcalá de Henares, donados por Dña. Rosario Álvarez.

Y con ellos pasamos a reseñar el apartado de donaciones recibidas en 2020 para nuestra colección de arte que fueron:

- Una pequeña escultura (46,5×13×13,5 cm) en bronce del que fuera Académico Correspondiente D. Roberto Barrera Martín. Maqueta para el monumento a José Murphy de la plaza de la iglesia de San Francisco en Santa Cruz. Fue donada por sus hijos María Teresa y hermanos en enero de este año 2020.
- Un grabado a la punta seca sobre papel, titulado *Puente* de la pintora y Académica Supernumeraria doña Maribel Nazco, 2020.
- Una fotografía enmarcada y titulada *City Hall* del Académico Numerario don Juan Antonio Castallo Collado
- Una fotografía titulada *Hoja seca* de don Efraín Pintos Barate.
- Un lote de muebles –dos vitrinas y una gran mesa taraceada con seis sillas y dos sillones cabeceros, todos ellos tapizados–, donados por el Académico Numerario don Conrado Álvarez Fariña.

MÚSICAS EN LA FIESTA MAYOR DE SANTIAGO EN EL SIGLO XVII: VILLANCICOS, FUEGOS, TOROS Y CAÑAS PARA «SANTIAGO MATAMOROS»

CARLOS VILLANUEVA ABELAIRAS

Catedrático emérito de la Universidad de Santiago de Compostela

Es para mí un honor pronunciar la conferencia de apertura de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel para este curso 2020-2021. Por varias razones he de sentirme muy honrado: en primer lugar, por poderlo hacer en vivo en la sede de esta Academia en estas circunstancias de limitaciones y de pandemia; en segundo término, porque el tema escogido habla de mis huellas como investigador, con el trasfondo musical de José de Vaquedano y sus villancicos al Apóstol, historia que ha ocupado parte de mi trayectoria investigadora e interpretativa, desde la tesis de Licenciatura, varias monografías y artículos hasta las grabaciones con mi grupo *In itinere* que han recorrido medio mundo, y, finalmente, porque no tuve la ocasión de despedirme *in situ* de mi querido amigo y académico Lothar Siemens Hernández, con el que me unió una larga amistad y mucho trabajo de gestión, como su «escudero», al frente de la Sociedad Española de Musicología.

El estudio e interpretación de los villancicos al Apóstol Santiago de José de Vaquedano (1642-1711), maestro de capilla de la catedral compostelana, nos permite orientar, como punto de partida, el análisis de contenidos y de contexto de unas composiciones

cuyo guion deriva de alguna de estas dos imágenes del Apóstol: a) Santiago «Matamoros», estampa oficial y propagandística del Imperio y referente del hermanamiento «político» de la mitra compostelana con la Corona, y b) Santiago «Peregrino», de contexto penitencial y más acorde con la *devotio moderna* de la Iglesia derivada del concilio de Trento, y menos distante de la orientación misionera que también se traslada a América. Esta doble imagen queda reflejada en sermones, celebraciones, composiciones o representaciones iconográficas, tanto en España como en América Latina, en donde la relación del poder civil y eclesiástico irá en constante deterioro, anunciando y alimentando las ideas independentistas. En todo caso, dos enfoques que se recogen en las distintas plasmaciones litúrgicas festivas¹: tanto en la Ofrenda Real y en la Fiesta del Estandarte, con

¹ DÍAZ FERNÁNDEZ, José M.^a: «Liturgia y música para el Patrón de España en el siglo XVII», en DÍAZ FERNÁNDEZ y VILLANUEVA (eds.): *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, vol. I. Santiago, Xunta de Galicia, 2002, pp. XV-XXIII; VILLANUEVA, Carlos: «¡Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)», en CAPDEPÓN, P., y PASTOR, J.J. (eds.): *Sebastián Durón y la música de su época (1660-1716)*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 161-186.

villancicos, fuegos, toros y cañas, como en las celebraciones de la vigilia del día grande del Patrón de las Españas.

Todas aquellas manifestaciones: eclesiásticas, civiles o populares, precisan de un contexto, dado el carácter antitético de dichas visiones y teniendo en cuenta que Santiago Apóstol es, al tiempo y desde el Medievo, un personaje espiritual y político, con sus detractores y sus incondicionales. Como apunta Rey Castelao, hablando sobre el mito de Santiago, con una u otra orientación, se ha escrito de todo y sin control: «a modo de propaganda, financiado por monarcas, cabildos, órdenes militares, dictaduras, autonomías, empresas, bancos, municipios, congresos, encuentros de cofradías»². El tema jacobeo es un auténtico filón, lo que obliga a analizar con extremo cuidado la parcela que hayamos escogido: en este caso, «Música en la fiesta mayor de Santiago a finales del Barroco».

LAS LUCHAS POR EL VOTO Y EL PATRONAZGO

Ya desde la aparición del mito de la Batalla de Clavijo, del falso voto de Ramiro I y de los contrapuestos intereses generados —expansión del voto con la conquista de Granada, lucha entre Toledo y Santiago por la primacía, españoles *versus* criollos...—, se fueron generando crónicas y evaluaciones, a favor y en contra, alimentadas por la facilidad e inmediatez de la imprenta: «El apogeo de los temas jacobeos se produjo entre 1573 y 1630, período en el que alcanzan un extraordinario carácter polémico, y en el que proliferaron escritos y escritores, por lo que dejó de ser monopolio de los grandes cronistas para abrirse a todo tipo de eruditos e historiadores, sobre todo eclesiásticos»³.

La corriente historiográfica erudita trató de desembarazarse de las falsedades generadas a lo largo del reinado de los Austria, pero, «a pesar de su notable



Batalla de Clavijo. Catedral de Santiago de Compostela.
Fotografía de Carlos Villanueva

rigor crítico procuraron dejar a salvo los elementos clave de la tradición. Y es que no era posible destruir el mito porque funcionaba como cemento de la unidad de los reinos hispanos e invertir el mito sin más, con un racionalismo abstracto, era poco productivo y arriesgado»⁴.

La cuestión jacobea, a pesar de que Felipe V prohibiera de raíz las críticas, siguió avanzando en un contexto de fuerte hostilidad por parte del campesinado, con un impuesto —el del Voto— con el que no tenían vinculación moral; todo ello animado y azuzado por los rentistas, los ilustrados y los propios cabildos. Los argumentos de finales del XVIII pesaron en las discusiones de las Cortes de Cádiz. Los que estaban dispuestos a suprimir el Voto de Santiago tomaron aquellos argumentos que venían de antiguo: la falsedad del privilegio del Voto que legitimaba la abolición de la renta, y las dudas que pesaban sobre los demás mitos de Santiago y que justificaban, sobradamente, que Santa Teresa, San Miguel Arcángel u otros santos se postularan para sustituir o acompañar a Santiago en el «patronato de España» y se eliminasen todos los privilegios, impuestos y regalías basados en falsos argumentos⁵.

² REY CASTELAO, Ofelia: *Los mitos del Apóstol Santiago*. Gijón, Consorcio de Santiago y Nigratrea, 2006, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 16.

⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵ *Ibidem*, p. 20.

En todo caso, durante el siglo XVIII no se volvió a discutir, al menos como en el siglo anterior, el patronazgo único de Santiago, por lo que la imagen guerrera bien pudo haberse dulcificado en favor de una estampa apostólica más empática, pero no ocurrió así. Y es que otras buenas razones de *marketing* exigieron reactualizar –y hasta reforzar– la propaganda política y bélica de un Santiago guerrero con espada y estandarte: tanto con motivo de los conflictos sucesorios de Carlos II o la independencia de Portugal, como a consecuencia de la creciente e imparable objeción en todas las iglesias y comunidades religiosas de España y de América Latina⁶.

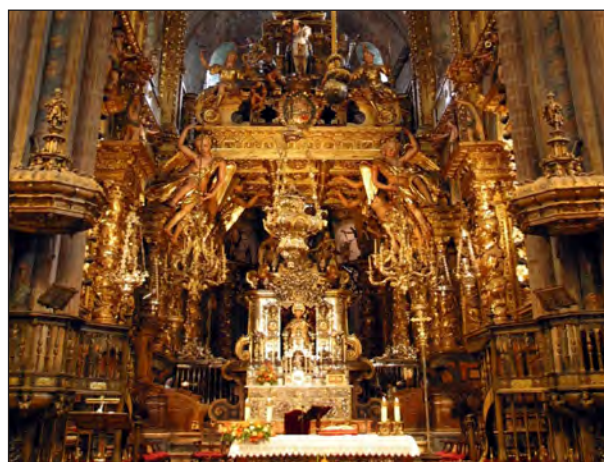
SANTIAGO EL MAYOR, PATRÓN DE LAS ESPAÑAS

Los numerosos pleitos de la Iglesia compostelana se vieron constantemente acompañados por críticas y zancadillas al Apóstol, con el único propósito de desmontarlo del caballo, arrebatándole, de paso, su estandarte regio y la etiqueta de Patrón de las Españas. Las líneas argumentales de la controversia eran varias:

- a) La reiterada aparición, ya desde época medieval, de otros santos deseosos de compartir patronazgo: San Isidoro, San Roque, San Miguel Arcángel, Santa Ana, Santa Teresa o la propia Virgen María.
- b) El desgaste de la figura de Santiago Matamoros/Mataindios, más ligado a la propaganda política que a la orientación espiritual imperante (algo tan poco edificante para las mentes ilustradas que fueron ocupando la teoría eclesiástica a lo largo de los siglos XVII y XVIII)⁷.

- c) Y la pura realidad del arquetipo de una monarquía que esquilma a la población empobrecida, arrebatándole lo mejor de sus elementos productivos para guerras adversas y mal resueltas.

A las grandes polémicas, en paralelo a la disminución de peregrinos a Compostela por efecto de la *devotio moderna*, se sumó la interesada aparición de la tradición portuguesa de fray Bernardo Brito –basada en la supuesta predicación de Santiago a la comunidad judía existente en Portugal–, cuyo



Altar Mayor de la Catedral de Santiago.
Fotografía: Juan M. Monterroso (2020)

primer obispo de Braga fue uno de sus discípulos. También en Francia aparecieron otras propuestas sobre la presencia de cuerpos, cabezas o miembros de Santiago, coincidiendo con el enfrentamiento entre Francia y España y con la multiplicación de reliquias procedentes de Oriente. En muchos escritores españoles acabó convirtiéndose en una auténtica cuestión de honor la diatriba «espiritual» entre Francia y España. Todo ello propició, más que nunca, la aparición de múltiples falsificaciones a favor de Santiago, que, aunque sus argumentos favorecían las tesis compostelanas, acabaron perjudicando la causa jacobea⁸.

⁶ LÓPEZ, Roberto J.: «La propaganda bélica en Galicia a finales del Antiguo Régimen», en GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.): *Propaganda y mentalidad bélica en España y América durante el siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2007, pp. 19-66.

⁷ *Ibidem*; LÓPEZ, Roberto J.: «La pervivencia del mito bélico en la España moderna: la imagen de Santiago caballero», en GONZÁLEZ CRUZ, D. (ed.): *Religión y conflictos bélicos en Hispanoamérica*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2008, pp. 40-73.

⁸ REY CASTELAO: *Los mitos del Apóstol Santiago*, op. cit., pp.74-75

El escaparate del esplendor jacobeo en las fachadas, torres y retablos de la catedral compostelana, el incremento de las fiestas litúrgicas y populares al Apóstol y la necesidad de mantenerlas en todo su esplendor, no deja de ser un claro síntoma de que las escenografías de cartón piedra y las parodias callejeras trataban de enmascarar aquella otra realidad –Voto, impuestos regios, diezmos, levass militares, crisis económica, hambrunas, etc.– tan poco grata para los ciudadanos de a pie, quienes, a pesar de todo, salían entusiasmados a la calle a aclamar a su «Santiaguíño»; una aparente contradicción que se trasladará con nuevos matices antropológicos a América Latina⁹.

EL ESPLENDOR DEL BARROCO COMPOSTELANO

El Apóstol, como en Clavijo, ganó, finalmente, todas las batallas contra sus detractores, como bien refleja la esplendorosa estampa de la Capilla mayor y tabernáculo de la catedral, con Santiago caballero y Santiago peregrino, flanqueado por cuatro reyes arrodillados y rodeado de ángeles triunfantes, proyecto que arranca con la concesión de la Ofrenda regia, de 1643, junto con otras dádivas de Felipe IV dirigidas al embellecimiento de todo el entorno del Apóstol¹⁰.

También contó con el apoyo de personajes ilustres, como Francisco de Quevedo (con sus escritos de 1627), caballero de la Orden de Santiago y a sueldo del cabildo compostelano, que se posicionó contra

los ataques del carmelita Fray Gaspar de Santa María, quien, tratando de favorecer a Santa Teresa, había puesto en duda la posibilidad de que un santo muerto y enterrado se mostrase a caballo cortando cabezas:

Esta es desvergüenza sacrilega, y España debe afrentarse de que haya nacido en ella quien la imprime, porque desmiente a los señores reyes de España, que le vieron y lo deponen; y a los santos que lo escriben; y al rezo de la Iglesia, que lo canta. Y es herejía universal contra todos los santos y sus aparecimientos; pues dice [Gaspar de Santa María] que infiere cierto que, estando su cuerpo en la sepultura, no se puede aparecer caballero en las guerras¹¹.

Resulta de interés para nuestro estudio sobre los villancicos al Apóstol la cantidad de coplillas que la pretensión de Felipe III de «maridar» a Santa Teresa con Santiago provocó, tanto en versos populares como en entremeses y villancicos religiosos o profanos, una especie de crónica paralela a la actualidad política, como vemos en estas letras, con fecha de septiembre de 1618, que el también caballero de Santiago, Don Lope de Vega, envía a Luis Fernández de Córdoba Cardona y Aragón, sexto duque de Sessa y miembro del cortejo real, a quien, por cierto, le escribía por encargo cartas de amor:

–Blas, de risa me deshago.
–Gil, ¿qué hay de nuevo en la Villa?
–*Que el Vicario de Sevilla*
ha descasado a Sanctiago.

–Él era Comendador
y ella una mujer descalza.
–Sí, mas lo que Dios enlaza
humillarlo es gran error.

Si lo fue tendrá su pago.
–Bien, mas ¿qué dicen en la villa?
–*Que el Vicario de Sevilla*
ha descasado a Sanctiago¹².

⁹ FILGUEIRA VALVERDE, José: *Historias de Compostela*. Santiago, Bibliófilos Gallegos. Biblioteca de Galicia n.º XII, 1950; DÍAZ FERNÁNDEZ, José M.ª: *Santiago e América. Catálogo de la exposición celebrada en Santiago en 1993*. DÍAZ FERNÁNDEZ (comisario y ed.). Santiago, Xunta de Galicia, 1993; CÁRDENAS, Eduardo: «Santiago na alma relixiosa de Indias», en *Santiago e América. Catálogo...*, op. cit., pp. 36-53; CAPELÁN, Montserrat: *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la música patriótica*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.

¹⁰ MONTERROSO, J.; FOLGAR, M. C., y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela*. Santiago, Consorcio, Universidad de Santiago y Teófilo eds., 2020, p. 53.

¹¹ Citado por FILGUEIRA: *Historias de Compostela*, op. cit., p. 113.

¹² Citado *ibidem*, p. 114.

OFRENDA NACIONAL AL PATRONO DE ESPAÑA Y SUS CONSIGUIENTES FIESTAS

En cuanto a las directrices jacobeanas del monarca Felipe IV, si bien nos consta que en 1643 pretendió nombrar copatrono al Arcángel San Miguel, acabó decretando el patronazgo único de Santiago. Aquel mismo año dispuso, por cédula de 9 de junio, que se entregasen todos los años, el 25 de julio, como ofrenda al Apóstol, *mil escudos de oro* (ceremonia que aún hoy se escenifica). Santiago siguió ostentando su imagen de caballero y enriqueciendo a la mitra y al cabildo compostelanos, que vieron en las fiestas, recepciones y homenajes Reales un seguro y escaparate de su legitimidad¹³. Las reliquias, además de ser un lucrativo negocio, se acabaron convirtiendo en ingrediente básico de la espiritualidad de la época: siendo necesarias para legitimar pretensiones políticas y para obtener beneficios económicos en forma de limosnas y donativos, justificando al tiempo —en base a su autenticidad— nuevas y costosas edificaciones¹⁴.

Aunque el tema de la Ofrenda Real decretada por Felipe IV es de amplia incidencia en todos los frentes posibles de la historiografía moderna, sin duda, Pérez Costanti (reed. 1993)¹⁵ es quien más y mejor documentación aportó y a quien todos acudimos cuando comentamos lo relativo a festejos y celebraciones que acompañaron al solemne acto.

La primera Ofrenda Real, de 1643, cogió recién llegado a la Sede compostelana al cardenal Agustín de Spínola, correspondiéndole dar las primeras consignas de protocolo que hubieron de seguirse para la solemne recepción del oferente designado: el gobernador general del Reino de Galicia, Fray Martín de

Redín. Al igual que la escueta respuesta del Prelado, las palabras que pronunció el delegado regio fueron breves y pactadas de ambos lados:

*Eminentísimo Señor: Su Majestad, que Dios guarde, obligado de los grandes favores que en todo tiempo ha recibido del Gloriosísimo Apóstol Santiago, como de los que sus reales progenitores recibieron por tantos siglos, ha querido que en su real nombre y de sus reinos de la Corona de Castilla, se le ofrezcan mil escudos de oro todos los años en reconocimiento de único patrón de su Majestad y de sus reinos, y a mí me ha mandado que los venga a ofrecer en su real nombre. Sírvasse vuestra Eminencia de encomendar a Dios la salud de su Majestad y los felices progresos de sus armas*¹⁶.

El escueto intercambio de mensajes pronto se vio sustituido por un auténtico sermón del Prelado, como el pronunciado por el arzobispo y notable predicador Monseñor Francisco de Seijas Losada en 1681, año en que se cantaron los primeros villancicos al Apóstol de José de Vaquedano. A partir de aquel momento, en las actas capitulares, a la respuesta del arzobispo se la llamó «Arenga», lo que no se libra de la connotación militar y patriótica que impregnarían los futuros sermones, como en buena parte del contenido de los textos de los villancicos al Apóstol que se cantaban durante la materialización de la Ofrenda.

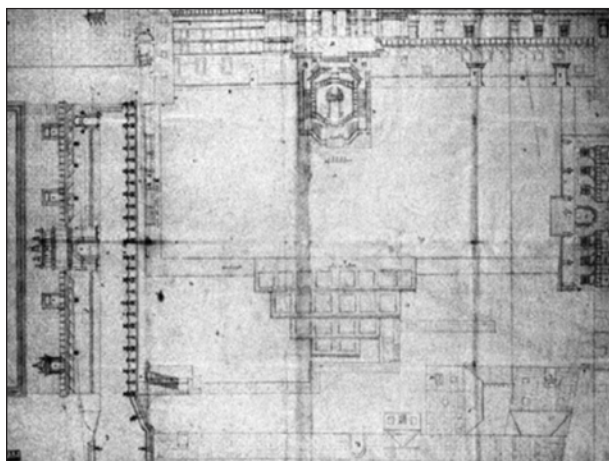
En aquella ocasión, Fray Martín de Redín gestionó personalmente que las fiestas que se habrían de celebrar fuera del templo alcanzaran un especial realce, por lo que se dirigió al Concejo de la Ciudad con una serie de peticiones conminatorias, dado que correspondía al Ayuntamiento la organización y pago de dichos fastos, consistentes en corridas de toros, carreras de caballos, juego de cañas, batalla de moros y cristianos, fuegos y bombas de palenque, etc. El Gobernador dirigió al

¹³ DÍAZ FERNÁNDEZ: «Liturgia y música para el Patrón de España...», op. cit.; VILLANUEVA: «¡Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela...», op. cit.

¹⁴ REY CASTELAO: *Los mitos del Apóstol Santiago*, op. cit., p. 28.

¹⁵ PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Notas Viejas Galicianas*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993 (reedición facsimilar del libro en 3 vols. de 1917-1921), 1993.

¹⁶ Citado por DÍAZ FERNÁNDEZ: «Liturgia y música para el Patrón de España...», op. cit., p. XIX.



Castillo efímero en la Plaza del Hospital Real.
Dibujo del siglo XVIII. Miguel Taín (2010)

Concejo de Santiago esta petición: «aún sabiendo las dificultades existentes, al haber guerra dentro de nuestros reinos, se celebren debidamente las fiestas, esforzándose [el Concejo] se hagan con el mayor lucimiento que se pueda, supliendo lo que otras veces ha faltado»; a lo que le responden que «...se le esforzará todo lo posible para que se hagan las fiestas al Apóstol Santiago y cumplan con su obligación»¹⁷.

Los espacios asignados eran, además de las propias calles de la ciudad, la Alameda o la plaza de la Quintana, para procesiones y paseos; San Cayetano y la Carrera del Conde, en donde se celebraban las carreras y las batallas contra los infieles; el espacio de Vista Alegre acogía la plaza de toros y, por supuesto, la plaza del Hospital Real –actual plaza del Obradoiro–, un espacio, desde la remodelación de mediados del XVII, adecuado y querido por el Cabildo para los actos multitudinarios de las fiestas patronales, como veremos¹⁸.

El profesor Miguel Taín rescata del archivo de la catedral numerosos datos que refieren la arquitectura y características de aquellos castillos que ardían en la Plaza del Hospital Real –y aún hoy arden, con el formato de una fachada mudéjar– en la noche del 24 de julio, acompañado de espectaculares fuegos artificiales. Se trataba de un escenario teatral levantado con recursos de la arquitectura, la escultura y la pintura; una maquinaria de exaltación jacobea que acababa ardiendo, con el estruendo, luz y color de los fuegos, en medio del bullicio y la algarabía de los asistentes.

El guion de la celebración había sido preparado en origen desde el Cabildo, con una temática prefijada y que se reflejaba en la decoración efímera y en los textos de los villancicos, a tono con la idea central escogida.

Los motivos temáticos desarrollados en aquellas arquitecturas y esculturas efímeras varían según la época. Así, entre mediados del siglo XVII y primeros años del siglo XVIII predominan los contenidos



Los fuegos del Apóstol

¹⁷ Citado por PÉREZ COSTANTI: *Notas Viejas Galicianas*, op. cit., p. 451.

¹⁸ TAÍN GUZMÁN, Miguel: «Arquitecturas festivas catedralicias: los castillos y las fachadas de los fuegos del apóstol Santiago», en *Sémata*, vol. 22 (2010), pp. 495-518; ROSENDE, Andrés: *Unha historia urbana: Compostela 1595-1780*. Santiago, Consorcio de Santiago, 2004.

jacobeos. En 1701, por ejemplo, se escenifica la «Traslación del Apóstol», con ocho figuras, una barca, cuatro toros, varios lemas o versos alusivos y un tusón rematando el tablado. Y unos años más tarde,



Fachada del Obradoiro.
Fotografía: Juan M. Monterroso

en 1710, la «Venida de Almanzor a Santiago», con ocho figuras, cuatro caballos y numerosas pinturas sobre el asunto¹⁹.

Especialmente documentado se halla el *castillo* de 1706, dedicado a la «Batalla de Clavijo», que contaba con pinturas alusivas a la contienda, dos caballos con sus pertrechos y tres figuras con morriones militares, dos de ellas en actitud de lucha. Una cuerda con ingenios pirotécnicos atravesaba la plaza desde el Hospital Real hasta el Colegio de San Jerónimo (actual Rectorado). El espectáculo debió de tener su momento culminante cuando un Santiago a caballo fue lanzado por un cable desde la Torre de las Campanas hasta el *castillo*, el cual, es de suponer, con el impacto, entraba en llamas y deflagraba el *castillo*²⁰. Se cantaron los villancicos *Que gira, que*

vuela, a 4 voces²¹ y *Contra noches de polvo*, a 12 voces, con clarines²², uno y otro perfectamente ajustados al guion designado para la ocasión.

A partir de la segunda década del siglo XVIII, se van imponiendo los personajes de la mitología clásica, con metáforas festivas que resaltaban las virtudes de los protagonistas y que suponían un recuerdo del mundo antiguo. Así, en 1714, el tema era la «Historia del Planeta Júpiter», levantándose un *castillo* entre nubes y disponiendo dos carros de fuego tirados por caballos «que anduvieron en la plaza» al toque de una trompeta; en 1716, el «Laberinto», contando el *castillo* con las imágenes de Ícaro y Dédalo; en 1718, la «Historia de Prometeo», presidiendo el

¹⁹ TAÍN GUZMÁN: «Arquitecturas festivas catedralicias...», op. cit., p. 500.

²⁰ *Ibidem*, p. 501, nota 39.

²¹ VILLANUEVA, Carlos: *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*. V. GARCÍA JULBE (transc.) & C. VILLANUEVA (ed. y estudio crítico), 2 vols. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, p. 543.

²² *Ibidem*, p. 519.

castillo una gigantesca águila; en 1726, la «Historia de la reina Circe»; en 1732, las «Gracias y desgracias de Hércules»; en 1735, la «Historia de Marte»; en 1750, la «Historia de Julio César»; y en 1751, la «Historia de Jasón»²³.

JOSÉ DE VAQUEDANO Y LOS VILLANCICOS AL APÓSTOL

La trayectoria en Santiago de Compostela del compositor navarro José de Vaquedano es razonablemente conocida, al haber coincidido con relevantes hitos históricos muy trabajados por la historiografía:

- el esplendor del barroco compostelano con la remodelación escénica de la fachada oeste y torres de la catedral;
- el buen momento de la fábrica de la catedral;
- el cambio de dinastía, con notables repercusiones en temas del Voto de Santiago;
- y, desde luego, la modernización y engrandecimiento de aspectos decorativos, musicales y festivos..., que convertirán a Compostela en el referente de la ciudad espectáculo en torno a la figura del Apóstol Santiago, un modelo trasladado a América.

José de Vaquedano era natural de Puente la Reina (n. 1642), discípulo de Simón de Huarte y Arrizabalaga, maestro de capilla de Bilbao. Instalado en Madrid como maestro de capilla en el convento de los Trinitarios, es recomendado al Cabildo compostelano para cubrir la vacante de Diego Verdugo en 1680, enviando como tarjeta de visita unos «villancicos y letras para la fiesta del Santo Apóstol que había hecho»²⁴. Tras dilatada vida al frente de una renovada

y nutrida capilla²⁵, fallece en febrero de 1711, siendo enterrado en el convento extramuros de las Mercedarias de Santiago.

Se conservan en el archivo catedralicio cinco misas, dieciséis salmos, dieciocho motetes, siete lamentaciones, cuarenta y seis villancicos y una sonata instrumental²⁶.

José M.^a Díaz propone que los villancicos al Apóstol en aquellos años irían encuadrados en el ofertorio de la Misa de Víspera y de la Misa Grande del 25 de julio, durante la Ofrenda Real²⁷. Se conservan en el archivo de la catedral de Santiago un total de veintiocho villancicos al Apóstol, lo que, dado que alguno se repitió en distinta fecha con leves retoques, nos permite asegurar que tenemos todo el ciclo completo de los que Vaquedano compusiera.

Como exponemos en nuestro estudio²⁸, la ubicación del villancico, bien sea en la fiesta del 25 de julio, o bien, en la Víspera, condiciona el formato y el orgánico de la obra. En el primer caso, se suele usar el doble o triple coro (el primer coro de tres o cuatro solistas con acompañamiento de arpa y violón), de gran formato, tanto en su orgánico y en el número de letras como en aparato sonoro, coros *spezzati* en distintas partes del templo, pequeña orquesta, instrumentos de viento (doblando voces o en coro instrumental), uno o dos órganos, etc. Salvo excepción, estos villancicos «grandes» tienen temática guerrera (adecuada al guion que se escenifica), con ceremonia en el altar mayor y, como vimos, con una estrecha relación al argumento de la quema del *castillo* de la noche anterior en la Plaza del Hospital Real.

²³ TAÍN GUZMÁN: «Arquitecturas festivas catedralicias...», op. cit., p. 502.

²⁴ VILLANUEVA, Carlos: «Los Villancicos a Santiago de Fray José de Vaquedano (1642-1711)», en GEMBERO, María (ed.): *Estudios sobre Música y músicos de Navarra. Príncipe de Viana*, n.º 238 (2006), pp. 489-513.

²⁵ VILLANUEVA, Carlos: «La capilla de música de la catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano», en *Revista de Musicología*, II/2 (1982), pp. 257-276.

²⁶ LÓPEZ-CALO, José: *La música en la catedral de Santiago. Catálogo del Archivo de Música*, 4 vols. La Coruña, Diputación Provincial, 1992, p. 31.

²⁷ DÍAZ FERNÁNDEZ: «Liturgia y música para el Patrón de España...», op. cit.

²⁸ VILLANUEVA: *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, op. cit.

Mientras que el villancico de «Víspera», de menor formato (tres o cinco solistas, y acompañamiento de arpa, viola/órgano) tiene un carácter más contrapuntístico. Se cantaba en el trascoro, con misa en el altar orientado hacia el Pórtico, lo que demandaba una formación de cámara y ofrecía, salvo excepciones, temas conceptuales más acordes con el carácter penitencial del día: peregrinación, elementos cosmológicos, el sepulcro, la Vía Láctea, la intercesión apostólica, etc. Las diferencias entre ambos modelos son constatables, como ya hemos analizado en nuestro estudio sobre los villancicos de Vaquedano²⁹.

TEMÁTICA ARGUMENTAL

La temática argumental de los villancicos de José de Vaquedano al Apóstol guarda relación con alguno de estos temas:

- *Hijo del trueno (Boanerges) y rayo de España*. El motivo aparece en los textos litúrgicos del *Calixtino* y en las innumerables coplas que la «literatura de cordel» produjo. Hay, además, la doble significación, real y simbólica, como la invocación a Santa Bárbara y a Santiago ante los rayos que destruían ocasionalmente la ciudad de Santiago³⁰; o la adoración a Santiago, *hijo del trueno*, en América Latina.

(*Estríbillo*) Que sale el rayo,
fuera, que sube, que monta a caballo;
que suena el clarín, y palpitan dos orbes;
trueno la caja y fulmine el acero.
Arma, guerra, rayo, fuego,
y el gemir suspiroso de la trompeta,
diga el viento, arma, arma, fuego, guerra;
que sale Santiago respirando truenos,
del Asia cometa, de las nubes fuego³¹.

²⁹ VILLANUEVA: «Los Villancicos a Santiago de Fray José de Vaquedano (1642-1711)», op. cit.

³⁰ PÉREZ COSTANTI: *Notas Viejas Galicianas...*, op. cit., p. 200.

³¹ Vaquedano, *Que sale el rayo*, a 8 voces, s/f., en VILLANUEVA: *Polyfonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, op. cit., vol. 1, p. 658.



Camaxtli y Huitzilipochtli
De internet

- *Marte guerrero*
Sin duda, una imagen renacentista algo desgastada a fines del siglo XVII, pero que se revaloriza en el nuevo siglo y se reivindica de la mano de las guerras en curso –con Portugal e Inglaterra, en América o en la propia entronización del rey Felipe V–.

(1.^a copla)

Despierta sagrado Marte,
caudillo heroico de España,
que cual fuego, que cual rayo,
sepultas, tan profunda
en la tierra, vuestra llama³².

³² Vaquedano, *Despertad, campeón*, a 5 voces, de 1684. *Ibidem*, p. 69.



Santiago-Mataindios. Museo regional, Cuzco.
Historia de la pintura cuzqueña, lámina IX

Algunos ensayistas, entre ellos Américo Castro y Víctor Said Armesto, han querido ver en aquel uso del mito clásico –Santiago *Marte Guerrero/Hijo del Trueno*– una transformación de los dioses locales (Huitzilipochtli o Camaxtli, entre otros...), lo que justifica sobradamente el sincretismo y la asimilación que se plasmará en rituales, danzas y juegos populares: con Santiago como estampa de los conquistadores, pero que acaba protegiendo y amparando a los

indígenas³³. En Lima, en 1585, «los serranos particularmente adoraban el relámpago, el trueno, el rayo, llamándolo Santiago»³⁴. Las interesadas adaptaciones de la religión católica al riquísimo y variado sustrato popular precolombino han dado lugar a estas

³³ VILLANUEVA: *¡Santiago y a ellos! Fiestas reales...*, op. cit.

³⁴ CÁRDENAS, E.: «Santiago na alma relixiosa de Indias», op. cit., nota 20.

figuras híbridas y ricas de contenido viejo y nuevo que trasciende a las manifestaciones festivas.

- *El capitán en la batalla:*

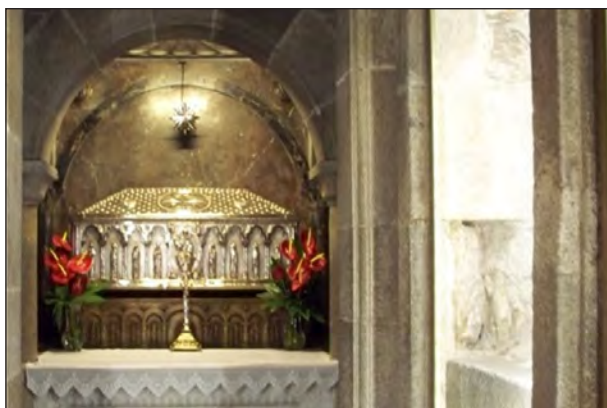
¡Santiago... y cierra España!, ¡...y a ellos!

Viene a ser el espejo en el que se refleja todo el contexto político que estamos analizando. «Las acciones en primera línea de batalla van a permitir gran variedad de juegos vocales, onomatopeyas y ruido de instrumentos percutidos [...]. Sin duda, el uso de coros separados incrementaría el efecto y aliviaría la rudeza de estas letras pensadas más para el resultado escénico y la sorpresa que para la reflexión o la catequesis»³⁵.

Guerra, guerra y al arma
tocad soldados,
el «Santiago y a ellos»
dad hoy ufanos,
que ya vuela y desciende
desde lo alto
para hacer victorioso
las lunas cuartos³⁶.

³⁵ VILLANUEVA: «Los Villancicos a Santiago de Fray José de Vaquedano (1642-1711)», op. cit., p. 498.

³⁶ Vaquedano, *Guerra, guerra*, a 11 voces con instrumentos, 1703, en VILLANUEVA: *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, op. cit., vol. 2, p. 385.



Sepulcro de Santiago.
Foto de Juan M. Monterroso



Santiago peregrino.

Santa Marta de Tera (Zamora), siglo XIII.

<https://zamora3punto0.com/reclaman-medidas-urgentes-para-proteger-el-santiago-peregrino-de-santa-marta-dera/santiago-peregrino-siglo-xiii/>

- *Campus stellae y sepulcro*

Es otro de los temas recurrentes de los villancicos. Como queriendo purgarse de las devastadoras luchas en el campo de batalla, el *campo de estrellas* se ofrece calmado, en silencio, siendo la caja no de redoble ni de llamada al combate, sino el ataúd del Apóstol que se venera en la Catedral. Y siempre el verso con estilo culterano, lleno de juegos de palabras e imágenes muy descoloridas.

- *Santiago peregrino*

La fiesta de la Vigilia ofrece villancicos de carácter penitencial, con los peregrinos presentes

ante el altar haciendo oración: una estampa medieval y universal que vuelve a adquirir un sentido pastoral y práctico en una ciudad que tiene como eje la peregrinación y como pastoral básica la imagen de Santiago con la concha y el bordón.

Peregrino espera
que entre resplandores
de finos ardores
rasga el centro de una nube
el rayo que amante sube
a entronizarse en su esfera.
*Peregrino espera...*³⁷.



Estandarte Real

• *Santiago patrón*

Imagen recurrente porque, como ya vimos, es el eje que vertebra toda estructura económica de la

ciudad y de su catedral; un tema —el del patronazgo— que tantos pleitos y sinsabores ocasionó al cabildo compostelano. La hipotética pérdida del patronazgo único de las Españas habría supuesto la caída del Voto de Santiago, lo que explica la reiteración del concepto de patronazgo en todas las declinaciones posibles: tanto en los documentos oficiales como en los villancicos de Vaquedano. El patronato jacobeo une los dos posibles polos temáticos: el guerrero y el caminante; peregrino o soldado, todo «el español imperio» acude a Compostela y su figura se puede sentir como aglutinante de culturas.

Con amante adoración
llegan a nuestro hemisferio
de las naciones de España
peregrinos los afectos.
Silencio, que a su rey,
a su amante, a su dueño
tributan finezas,
aplausos, obsequios³⁸.

LA FIESTA DEL ESTANDARTE EN AMÉRICA LATINA

En las crónicas de la fiesta oficial del «Estandarte» de Santiago León de Caracas, o de Santiago de Cuba de finales del XVII —un equivalente al de la Ofrenda Regia—, estudiadas por Montserrat Capelán y Olga Portuondo, respectivamente, solo hallamos entre los participantes a la conmemoración del 25 de julio una única lista de personas blancas. Por otro lado, el cabildo eclesiástico, progresivamente criollo, no parece haber estado muy en sintonía con una gran celebración como esta, al considerarla algo ajeno a sus intereses y a la espiritualidad imperante. Se llegaron a alcanzar momentos de tensión y de encoñados pleitos ante el creciente problema del protocolo que —como ocurría en España— los representantes

³⁷ Vaquedano, *Peregrino espera*, a 6 voces, 1684. *Ibidem*, vol. 1, p. 99.

³⁸ Vaquedano, *Con amante adoración*, a 4 v, 1692 («volvió a cantar el año de 1709»). *Ibidem*, vol. 1, p. 249.



Nuestra Señora de Caracas
de Juan Pedro López, ca. 1775

reales tratan de mantener, heredado de los Reyes Católicos, imponiendo la presencia del estandarte real en el altar mayor y la recepción del mismo por las más altas autoridades de la Iglesia.

Por todo ello, la fiesta oficial del Señor Santiago parece haber sido en América Latina un empeño exclusivo del cabildo civil: el que hizo que la fiesta se celebrara, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, con carácter eminentemente reivindicativo y propagandístico. Con ello, se pretendía mostrar la fuerza de las armas reales, siendo Rey y Apóstol una misma imagen con dos caras. Para el criollo, no obstante, era la estampa inevitable de la autoridad civil en la Ciudad.

Sin embargo, ya a mediados del siglo XVIII, en toda América Latina, aquella visión guerrera va dando también paso franco al Apóstol peregrino y evangelizador. Esto es, cuando menos, lo que se colige al observar el cuadro de Juan Pedro López, *Nuestra Señora de Caracas*, a la entrada de la sacristía de

la catedral de Caracas; o bien, cuando se leen las recomendaciones de Santiago Echevarría, el primer obispo criollo en Santiago de Cuba, declarando que el Santiago Apóstol que quería mostrar no era el guerrero ecuestre, sino el peregrino, imagen que encarnaba, en realidad, la cultura hispana vista desde su condición de patricio, para lo cual recomendaba evangelizar a los negros, no fomentar disputas eclesiásticas desde el púlpito, luchar contra el vicio del contrabando, mejorar la formación del clero creando un Seminario, etc.³⁹, algo orientado y presente en las llamadas «segundas reformas borbónicas», de Carlos III.

Con los primeros atisbos independentistas en el horizonte, y perfilándose la conciencia nacional cubana, el gobierno de la Isla demostró su inseguridad al reclamar con mayor energía y rigor las manifestaciones de fidelidad a la Corona⁴⁰. No es casual que el

³⁹ PORTUONDO, Olga: «Santiago Apóstol en la intimidad del santiaguero», en *Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso Internacional 1810-2010: 200 años de Iberoamérica-Santiago de Compostela*, pp. 852-865. CDrom. Servicio de Publicaciones de la USC, 2010. Disponible en: <www.usc.es/cieam>.

⁴⁰ *Ibidem*.



«Santiaguino Matamoros».
Fiesta de moros y cristianos en Caracas

paseo tradicional del 24 y 25 de julio de la estatua de Santiago ecuestre y del Pendón de Castilla, entre el Ayuntamiento y la Catedral, alcanzara cada año mayores proporciones, un carácter más oficial y unos requisitos formales mucho más estrictos.

Nos sorprenderá, no obstante, el arraigo imparable del personaje de Santiago caballero, que pasa de ser referente político de los españoles a protector del pueblo. Sin duda, acabaron germinando las adaptaciones de la imagen de santo poderoso, in-

tercesor y milagrero que el pueblo acabó incorporando a sus ritos antiguos y a sus dioses, anteriores al propio apóstol Santiago. Esto queda reflejado en las celebraciones callejeras, en las chirigotas de los carnavales o en los ritos populares de la fecundidad de la tierra, de la petición de lluvia o del cuidado milagroso de la cabaña ganadera, en donde Santiago aparece ayudando, protegiendo, y hasta divirtiéndose en paseos, charangas, mamarrachos, danzas y todo tipo de manifestaciones populares de herencia ancestral.

BIBLIOGRAFÍA

- CAPELÁN, Montserrat: *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la música patriótica*. Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2015.
- CÁRDENAS, Eduardo: «Santiago na alma relixiosa de Indias», en DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M.^a (comisario y ed.): *Santiago e América. Catálogo de la exposición celebrada en Santiago en 1993*. Santiago, Xunta de Galicia, 1993, pp. 36-53.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José M.^a: *Santiago e América. Catálogo de la exposición celebrada en Santiago en 1993*, (comisario y ed.). Santiago, Xunta de Galicia, 1993.
- «Liturgia y música para el Patrón de España en el siglo XVII», en DÍAZ FERNÁNDEZ y VILLANUEVA (eds.): *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*, vol. I. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. xv-xxiii.
- FILGUEIRA VALVERDE, José: *Historias de Compostela*. Santiago, Bibliófilos Gallegos, Biblioteca de Galicia n.º XII, 1950.
- GUZMÁN, Juan José: *Actas del cabildo eclesiástico de Caracas. Compendio cronológico*. Tomo I (1580-1770) y Tomo II (1771-1808). Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia, 1963.
- LÓPEZ LÓPEZ, Roberto J.: «La propaganda bélica en Galicia a finales del Antiguo Régimen», en GONZÁLEZ CRUZ, David (ed.): *Propaganda y mentalidad bélica en España y América durante el siglo XVIII*. Madrid, Ministerio de Defensa, 2007, pp. 19-66.
- «La pervivencia del mito bélico en la España moderna: la imagen de Santiago caballero», en GONZÁLEZ CRUZ, D. (ed.): *Religión y conflictos bélicos en Hispanoamérica*. Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2008, pp. 40-73.
- LÓPEZ-CALO, José: «Fray José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral de Santiago», en *Anuario Musical*, n.º 10 (1955), pp. 191-206.
- *La música en la catedral de Santiago. Catálogo del Archivo de Música*, 4 vols. La Coruña, Diputación Provincial, 1992.
- MONTERROSO, J., FOLGAR, M. C., y FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E.: *Madera y oro. Los retablos de Santiago de Compostela*. Santiago, Consorcio, Universidad de Santiago y Teófilo eds., 2020.
- PÉREZ COSTANTI, Pablo: *Notas Viejas Galicianas* (reedición facsimilar del libro en 3 vols. de 1917-1921). Santiago, Xunta de Galicia, 1993.
- PORTUONDO, Olga: «Santiago Apóstol en la intimidad del santiaguero», en *Actas del XIV Encuentro de Latinoa-*

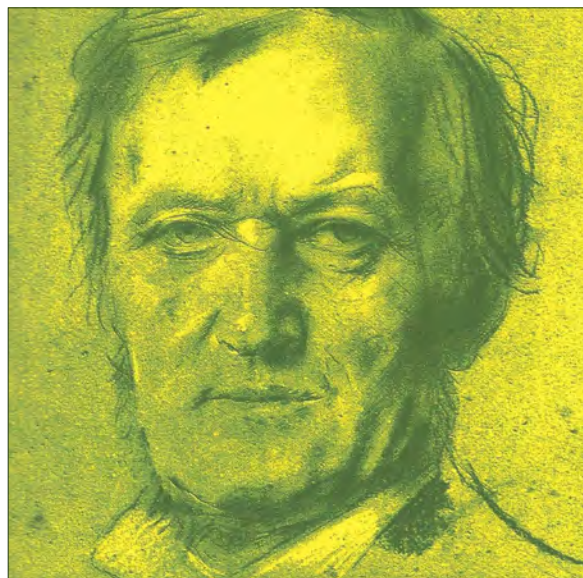
- americanistas Españoles, Santiago de Compostela. Congreso Internacional: 200 años de Iberoamérica (1810-2010)*, pp. 852-865. CDrom. Servicio de Publicaciones de la USC, 2010. Disponible en: <www.usc.es/cieam>.
- REY CASTELAO, Ofelia: «Las rentas del Voto de Santiago y las instituciones jacobeanas», en *Compostellanum*, n.º 30 (1985), pp. 323-368.
- «La crisis de las rentas eclesiásticas en España: el ejemplo del Voto de Santiago», *Compostellanum*, n.º 31 (1986), pp. 365-409.
- «El Voto de Santiago, claves de un conflicto», en *Compostellanum*, n.º 38 (1993), pp. 195-240.
- *Los mitos del Apóstol Santiago*. Santiago, Consorcio de Santiago-Nigratrea, 2006.
- «Los mitos del Apóstol Santiago». Conferencia Fundación Juan March (2020). Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=XIQjdnIbfBQ>>.
- ROSENDE, Andrés: *Unha historia urbana: Compostela 1595-1780*. Santiago, Consorcio de Santiago, 2004.
- TAÍN GUZMÁN, Miguel: «Arquitecturas festivas catedralicias: los castillos y las fachadas de los fuegos del apóstol Santiago», en *Semata*, vol. 22 (2010), pp. 495-518.
- VILLANUEVA, Carlos: «La capilla de música de la catedral de Santiago en tiempos de José de Vaquedano», en *Revista de Musicología*, II-2 (1979), pp. 257-276.
- *Las lamentaciones de Semana Santa de Fray José de Vaquedano*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la USC, 1988.
- *Qui transit per viam. In itinere*, Grupo de Cámara de la USC. Transcripción, arreglos y dirección Carlos Villanueva. Universidad de Santiago, 1999.
- *Polifonía gallega. Los villancicos al Apóstol de José de Vaquedano*. GARCÍA JULBE, V. (transc.) & VILLANUEVA, C. (ed. y estudio crítico), 2 vols. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002.
- *A polifonía de José de Vaquedano. In itinere*, Grupo de Cámara de la USC. Transcripción, arreglos y dirección Carlos Villanueva. Madrid, Boa Music (col. *Música clásica galega*, n.º 2 [2002]).
- «Los Villancicos a Santiago de Fray José de Vaquedano (1642-1711)», en GEMBERO, María (ed.): *Estudios sobre Música y músicos de Navarra. Príncipe de Viana*, n.º 238, pp. 489-513.
- «¡Santiago y a ellos! Fiestas reales en Compostela durante el magisterio de José de Vaquedano, maestro de capilla de la catedral (1681-1711)», en CAPDEPÓN, Paulino y PASTOR, Juan José (eds.), *Sebastián Durón y la música de su época (1660-1716)*. Vigo, Academia del Hispanismo, 2013, pp. 161-186.
- *El Sínodo Diocesano de Santiago de León de Caracas de 1687*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. 1975. Tomos I y II.

WAGNER, UNA LUZ EN LA NOCHE DEL MUNDO

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

La Real Academia Canaria de Bellas Artes ha mantenido una muy significativa relación con el Aula Wagner de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria durante seis años, en parte coincidentes con los dos mandatos del rector Manuel Regidor y el impagable apoyo de la vicerrectora de Cultura, Isabel Pascua. Junto a ella como presidenta del Aula, trabajaron músicos y universitarios que son a la vez miembros de la RACBA. Fueron especialmente brillantes los dos años dirigidos por Sonia Mauricio, también académica, pero en sus años de existencia gozó permanentemente de la adhesión y el trabajo de la vicerrectora, del arquitecto Juan Mendoza y del crítico que suscribe. Las responsables de cultura de los dos rectorados siguientes no han manifestado interés por el Aula: ni por sus actos, conciertos, festivales de Bayreuth y ediciones (dos libros de artículos y conferencias, presentado el segundo en la sede del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid) ni prosigue su plácet en lo que fue una prestación esencial: el uso del Paraninfo de la ULPG como sede de los actos públicos programados.

El Aula sigue viva, aunque hibernada por desalajo. Sus miembros seguimos pensando en la absolu-



Richard Wagner en su más popular iconografía

ta necesidad de incorporar las obras de Wagner al gusto general de quienes aman la música y la ópera —nuestro principal objetivo—, con la intensidad de las grandes capitales cultivadas y la actividad de las casi 200 Sociedades Wagnerianas repartidas por el mundo entero, con insólitas localizaciones en ciudades de los cinco continentes, donde se estima la obra del

gran creador como presencia permanente, más allá de los niveles económicos de los socios.

En nuestro estado expectante de tiempos mejores, es de justicia ensalzar y agradecer la simpatía y el impulso recibidos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Lo hacemos y le dedicamos espiritualmente gran parte de nuestras incursiones literarias en el genial pluriverso wagneriano...

* * *

...porque Wagner no solo conserva su plena vigencia en el primer plano de la cultura internacional, sino que multiplica su irradiación sin que asome un límite. Representar Wagner sigue siendo el objetivo número uno de la totalidad de las casas de ópera del mundo. Las principales intentan aportar novedad en la relectura musical wagneriana y en los grandes paradigmas dramáticos que transfieren su pensamiento al tiempo actual y al futuro, prueba esta de universalidad que inspira a creadores de todas las tendencias. Entre sus aportaciones tiene singular relieve la del Simbolismo en el interior del sonido y en su estructura constructiva. Las fábulas mitológicas que utiliza en los poemas dramáticos a partir de la tetralogía *El anillo del nibelungo* son alegorías que conjugan significaciones intemporales en virtud del juego motivico del sonido. Él es, para hablar de algo poco frecuentado, la primera cristalización a gran escala de la estética simbolista en la música.

Nos detenemos en *La valquiria*, una de sus obras más amadas por los públicos, si no la más, que suma el mayor número de representaciones en el siglo y medio largo transcurrido desde su estreno. Al igual que el resto de los diez dramas del llamado «Canon de Bayreuth», sugiere la eternidad de la obra de Wagner a despecho de los cambios fundamentales de civilización y cultura que han llegado, o están por llegar, siempre que no destruyan la esencia de la criatura humana tal como la percibimos hoy. Puesto que en esa evolución priman determinados valores, es hipótesis de trabajo, no solo licencia poética, pensar en su fuerza proyectiva en términos imperece-



Wagner recibe al emperador Guillermo I en la inauguración el Festspielhaus de Bayreuth (1876)

deros. Wagner es, como otros grandes de su tiempo histórico, mucho más que una concreción insigne del arte y el pensamiento del siglo XIX. Si hoy, en el siglo XXI, seguimos encontrando en nuestro ser un eco de sus concepciones simbólicas, no hay razón para excluir una perdurabilidad ilimitada, porque todo aquello que contiene el mundo durará tanto como el propio mundo. Con *El oro del Rin*, drama prólogo de la tetralogía, abrió su especulación poética y filosófica sobre ese mundo y sobre el hombre en su esencia universal. Había consumado ya la etapa de las óperas románticas. El panel en que idealmente figura la concepción wagneriana del mundo mitológico y su conquista por el hombre comienza en el *Anillo* y acaba en *Parsifal*.

VALORES Y CONTRAVALORES

Wagner nuclea una metafísica fundamentada en el concepto de redención, sublimado en casi toda su obra. La redención del redentor con que culmina su catálogo, y, con ella, la especulación noética, abre el largo camino de la compasión que conduce al conocimiento, señalado por el anhelo de salvación. Estas nociones, que derivan a primera vista de la doctrina cristiana, provocaron el rechazo del *Anillo* y de *Parsifal* por Nietzsche, aun cuando, despojadas de metafísica y asimiladas al alma humana –núcleo del pensamiento de Wagner– llegan al cristianismo

desde la filosofía griega, los mesianismos zoroástrico y parsi, la utopía judaica y, en general, todas las religiones. La valquiria *Brunilda*, criatura semidivina, es el modelo perfecto de la compasión que pone fin a la raza de los dioses y entrega el mundo a los humanos en una potente alegoría que arranca del drama titulado con su nombre y precipita el cambio trascendental con su autoinmolación en *El ocaso de los dioses*. Es, por ello, la figura central de la tetralogía, muy por encima de *Wotan* y del propio *Sigfrido*.

Durante el tiempo de mayor dedicación a la escritura de *La valquiria*, vivió Wagner la fase apasionada de su amor por Mathilde Wesendonck, inspirador de la concepción inicial de *Tristán e Isolda* y tal vez influyente en el hecho de que el mundo mitológico del poema (dioses, semidioses, héroes, gigantes, enanos, dragones y otros símbolos) cediese lugar en *La valquiria* a los sentimientos humanos entre personajes todavía míticos, como el amor entre los hermanos gemelos *Siegmund* y *Sieglinde*, hijos del dios *Wotan* y de una mortal; o la relación paterno-filial de *Wotan* y la valquiria *Brunilda*. Aun en criaturas de naturaleza divina o semidivina, las emociones diferencian esta jornada de los otros tres dramas, marcados por relaciones simbólicas y exentas de sentimentalidad. Ni siquiera el amor de *Brunilda* y *Sigfrido* (hija y nieto de *Wotan*, o sea tía y sobrino en los nada convencionales esquemas erótico-familiares de Wagner), lleva a las dos últimas jornadas la emotividad de los hermanos gemelos, porque recupera el tono épico que conviene a la alegorización de los grandes valores y contravalores del mundo contemporáneo, oblicuamente encarnados en las tradiciones mitopoéticas de la antigüedad nordeuropea.

LAS EMOCIONES

El primer acto de *La valquiria* contiene lo más cálidamente humano en el proceso que va de la compasión al amor, vivencias ajenas a las divinidades mitológicas y los «dioses» industriales de mediados del XIX. Wagner transfiere al poema y la música su

deseo de Mathilde, social y moralmente «culpable» porque la amada es esposa de su más generoso protector. Tal vez derive de ello la pasión incestuosa entre los gemelos —ásperamente condenada en el segundo acto por *Fricka*, imagen quisquillosa y antipática de la diosa protectora del matrimonio y el hogar—, como también la voluntad wagneriana de hacer que el amor culpable parezca sublime, un reto de probable autojustificación que sonaría a falsete en cualquier otro artista.



La providencial Brunilda,
interpretada por Catherine Foster
(Bayreuth)

Al fondo aparece siempre la pulsión compasiva, el concepto de redención por el amor ligado al eterno femenino, que purifica y ennoblece sus impulsos por la fe en la criatura humana o por su pérdida. En una carta de 1858 a Mathilde Wesendonck, se describe en ambiguos términos a la vez nietzscheanos y par-sifalianos:

Reconozco la piedad como el rasgo más acusado de mi ser moral y es probablemente la fuente de mi arte... A este respecto, lo que importa no es aquello que hace sufrir al otro, sino lo que yo sufro cuando conozco su sufrimiento. Pero viendo decaer entre los hombres esta predisposición a la redención por la piedad, abandonada y dejada a propósito caer en desgaste, se despierta en mí la repugnancia por ese hombre y se debilita la piedad que siento por él, hasta la total insensibilidad por su desdicha.

El pensador católico Hans Küng cree que el poder no tiene por qué ser destructivo y abocar a la ruina, como en *El ocaso de los dioses*. Por obra de la compasión y el amor, el poder puede depurarse y ser usado para servir en vez de para dominar; tal es el mensaje de *Parsifal*. La redención no necesita del suicidio (y la muerte de los dioses) como requisito (caso de Brunilda) ni es asunto solamente ultramundano. La redención se manifiesta (*Parsifal*) aquí y ahora, donde se supera el egocentrismo y la compasión hacia los que sufren, hombres o animales, y el amor a la sabiduría nos conduce a un nuevo saber, un nuevo servicio en el mundo.

Para Schopenhauer, filósofo romántico por excelencia, que impregnó las ideas de Wagner en la reiterada lectura de *El mundo como voluntad y representación*, es la música una revelación de la voluntad misma, pues se halla más allá de toda representación espacial: expresa el sentimiento tal como es, sin vinculación a los motivos que lo han producido; es la pura abstracción del dolor y de la alegría y, por consiguiente, la liberación del mal de la voluntad por su serena visión y su dominio. Wagner lo explica a Mathilde en estos términos:

Piense entonces que mi música, con sus finas savias, líquidas y secretas, penetra a través de los poros más sutiles de la sensibilidad hasta la médula de la vida para vencer allí todo lo que se asemeja a la inteligencia o al instinto de conservación egoísta; para llevarse todo lo que forma parte de las ilusiones de la personalidad y no dejar otra cosa que el maravilloso y sublime suspiro de confesión de la impotencia humana.

La impugnación schopenhaueriana de la voluntad como fuente de todo mal y la exaltación de la nietzscheana voluntad de poder conforman en todo momento la gran contradicción de Wagner cuando percibe su condición de superhombre al sentirse indivisible de la esencia de Cristo. Parece obvio que Nietzsche no entendió este binomio, reducido a monomio en la desmedida autoestima del compositor.

NEGATIVIDAD NIETZSCHEANA

Con malevolencia evidente escribe Nietzsche en *Humano, demasiado humano* que la música alemana más reciente surge de una cultura que adolece de rápida decadencia.

Su suelo es ese periodo de reacción y restauración en el que tanto un cierto catolicismo del gusto como el gusto por toda la esencia y la protoesencia autóctono-nacional florecieron y difundieron por toda Europa una fragancia mixta, orientaciones ambas del sentir que, tomadas en su máxima intensidad y llevadas a sus límites más extremos, acabaron por resonar en el arte de Wagner. Su apropiación y la reanimación de estas figuras, a las que agregó la sed cristiano-medieval de sensualidad y de sensualización extáticas, todo este forcejeo wagneriano respecto a asuntos, almas, figuras y palabras expresa el espíritu de su música, que encabeza la última guerra y reacciona contra el espíritu de la Ilustración que desde el siglo pasado soplaban en éste.

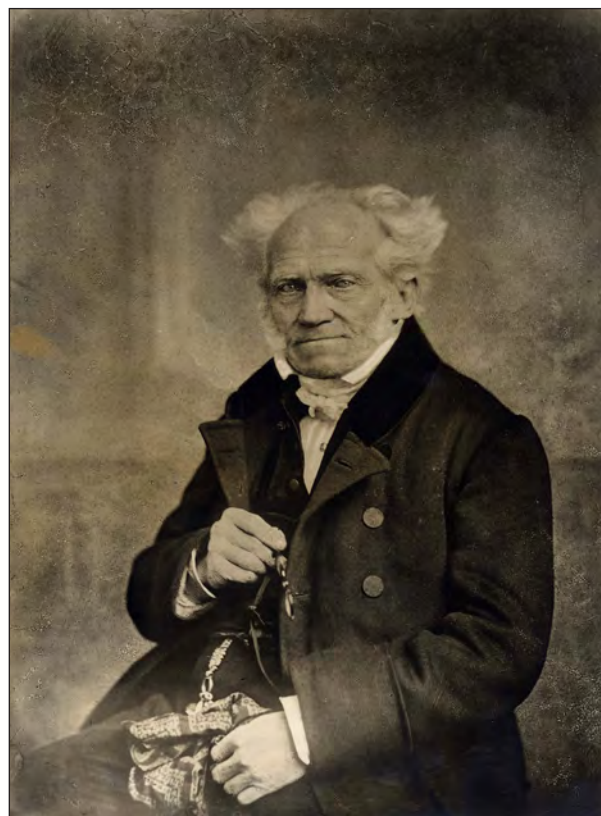
El primer acto de *La valquiria* es el relato predilecto de los públicos y contiene algunos de los momentos cantables más inspirados. Cuando Siegmund queda solo en la morada de Sieglinde mientras esta suministra un narcótico a su esposo, Hunding, recuerda que su padre le prometió una espada para una gran pesadumbre, y no concibe otra mayor que la de encontrarse en casa enemiga como presa de una venganza y, además, inflamado de pasión por la «sublime y hermosa» mujer del vengador. Abatido, invoca a su padre con la doble entonación en intervalos descendentes del nombre de *Welsa*. Los tenores prolongan cuanto les permite su *fiato* el calderón de la nota aguda para enfatizar el dramatismo. De aquí arranca la exaltación musical que se prolonga hasta el final del acto.

EL AMOR QUE DESDIVINIZA

El joven pide la espada en tono acuciante y su mirada se ilumina cuando descubre el pomo del arma clavada en un fresno. Compara su brillo con el de

la mirada de *Sieglinde* y se deja llevar de ensoñaciones hasta que el fresno se oscurece. Vuelve ella sigilosamente e inician un dúo de amor y victoria con acentos memorables. Primero narra *Sieglinde* en su famoso monólogo cómo fue obligada a unirse con *Hunding* contra su voluntad. En la fiesta de esponsales apareció un extraño con un ojo tapado por el ala del sombrero (el tuerto *Wotan*, dios de dioses) que infundió temor en todos y en ella consuelo. Hundió en el fresno una espada, anunciando que quien quisiera poseerla debería arrancarla del tronco. Todos lo intentan y fracasan. Si llegara el elegido, olvidaría ella todo sufrimiento y «le estrecharía como un héroe en mis brazos». Sobre el fragor de la orquesta, es abrazada por *Siegmund*, quien se adivina destinatario de la espada y de la mujer. El *tutti* subraya el ímpetu del hermano-amante hasta un clímax de seis arpas cuando la puerta del fondo se abre de golpe. Transfigurada, la orquesta describe una majestuosa noche de primavera iluminada por la luna. Nadie ha entrado ni salido, sino que «huyó el tormentoso invierno».

En la deliciosa luna y el aire tibio «resplandece la primavera». Este gran motivo desemboca en el del Amor cuando *Siegmund* comprende al fin que ambos son los hermanos gemelos separados por el infortunio. Toman conciencia de su deseo, se abrazan en éxtasis, suena el motivo del arrebato erótico y el dúo adquiere tonalidades de himno. La hermana ve sus propios rasgos en el semblante del hermano. Wagner pinta la suprema felicidad del momento con el arrebato orquestal, la tensión de las voces y la orfebrería de los motivos entrelazados como si quisiera abarcar el mundo en su deseo. De pronto inquiere *Sieglinde* por qué el hermano llamaba *Lobo* a su padre. Confiesa él que su nombre era *Welsa* y ella lo comprende todo: ambos son welsungos, hijos de *Welsa*, hermanos gemelos. Afirma que la espada fue clavada para él, que aferra el pomo y entona un himno con el nombre que da a la espada: *Nothung*, «la esperada». La arranca del tronco y la blande victorioso antes de ofrendarla a *Sieglinde*. La pasión inunda la música con impulsos únicos. Cuando llega el último



Arthur Schopenhauer

acorde, *Siegmund* ha abrazado a su hermana y ella se le entrega con un grito. De este encuentro nacerá *Sigfrido*, héroe central de la tetralogía. En resumen, este primer acto explica el linaje del héroe. Hay en ello una parte de la opinión nietzscheana y otra parte que resume así el gran director actual Christian Thielemann: «Wagner era un utópico. En medio de toda la confusión, el nihilismo y la decadencia, siempre mantuvo la esperanza».

SÍMBOLOS MIGRANTES

Los símbolos han llenado la escena en forma de *leitmotiven* musicales, intuición genial de Wagner en la lectura de Schopenhauer y de los elementos búdicos de su filosofía. En el poema dramático *Los vendedores*, que no llegó a desarrollar musicalmente, trata un asunto budista y comprende la significación

simbólica de la transmigración del alma en vidas sucesivas.

Además de la profunda belleza de este asunto tan sencillo –escribe– lo que me movió a elegirlo fue su específica relación con el método musical que desde entonces se había formado en mí. Ante el espíritu de Buda, la existencia anterior del ser que lo encuentra, resultante de reencarnaciones sucesivas, se abre en efecto como el presente mismo. La sencilla historia se llenaba de significación por el hecho de que la vida anterior de los principales personajes, presas del sufrimiento, jugaba el papel de presente inmediato en la nueva fase de su existencia. Enseguida me di cuenta de la posibilidad de experimentar con ello la reminiscencia musical omnipresente en esa doble vida, lo cual me decidió a reservar con especial dilección la tarea de escribir el poema.

Es la mejor descripción de la técnica leitmotívica de Wagner, sin precedentes en la historia de la música e influyente todavía hoy. Fue Richard Strauss el primero en señalar que la forma de Wagner no se repite jamás. En su desarrollo se sirve de todos los elementos temáticos, los encadena de acuerdo a la novedad imperante, los yuxtapone con procedimientos diferentes y consigue darles un giro inesperado, un significado imprevisto.

Es ese el punto del que arranca la evolución de la escritura de Schoenberg y, más tarde, la de Berg y Webern. Debussy estaba impregnado de *Parsifal* cuando compuso *Pélleas et Mélisande*. Pese a ser hipercrítico con los mitos de la tetralogía, percibe en ella «sonoridades orquestales únicas e inesperadas, nobles y fuertes. Es uno de los más bellos monumentos a la gloria imperturbable de la música». Y Stravinsky, que fue a Bayreuth para ver una representación de *Parsifal*, denigró la obra sin perjuicio de adoptar en otra propia, *Zvezdoliki*, la sonoridad de los vientos parsifalianos y el aura de misticismo del poema. Las estrategias de la orquestación son tan plurales que unas veces se reconocen los instrumentos destacados en solos, pero en otros casos los sonidos complementarios enmascaran las identidades



Richard Strauss, poco antes de su muerte

tímbricas para obtener por fusión una sonoridad global, especie de continuo imaginario que propicia la alternancia de la realidad y la ilusión. Nada describe mejor la atmósfera de una gran parte de la música orquestal del siglo XX y lo que va del XXI. La dramaturgia y la escenografía de los festivales de Bayreuth o los principales teatros del mundo tienen muy en cuenta esa sustancia de intemporalidad que garantiza el presente de las ideas y creaciones de Wagner.

LEITMOTIVEN

Cierto que su estética es el «wagnerismo», pero esta seña se imbrica en otras tendencias, sobre todo el Simbolismo, insuperablemente plasmado en la intención de los *leitmotiven*. Por ello, es considerado precursor o pre-fundador del Simbolismo, cuya definición concreta tres años después de su muerte el manifiesto publicado por Jean Moreas en *Le Figaro* (18 de septiembre de 1886).

El «ismo» se hizo de uso común, siempre unido con fuerza al nombre de Wagner. Como movimiento poético había nacido mucho antes con Baudelaire, quien ya en 1860 llamó la atención de los parisinos sobre el lenguaje wagneriano e hizo de su creador un ídolo de las minorías instruidas. Las protestas que levantó en París el intento de representar *Lohengrin* en 1887, animaron a Mallarmé, el más grande de los poetas simbolistas, a lanzar la *Revue Wagnérienne*, en torno a la cual se unieron escritores, músicos y

artistas plásticos de un movimiento ya cuajado y poderoso. A la rutina de la vida propia del Realismo, su principal enemigo, oponían el misticismo, el misterio de lo que procede de «otros mundos» y la búsqueda del sentido latente en cada imagen o fenómeno. Los poetas dirigían el foco hacia el universo incomprensible y enorme que nos rodea, invitando a descubrir el significado enigmático del ser, el inconsciente, tan solo accesible al auténtico creador. En lugar de la mera observación de la vida, dieron prioridad a la imaginación universal, inalcanzable por el artista ordinario. Creadores como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud y Valéry forman el primer nivel de su expresión literaria, mientras que Wagner y Debussy quedaron consagrados como músicos simbolistas por antonomasia. No es banal el que Baudelaire y Mallarmé escribieran poemas dedicados a Wagner.

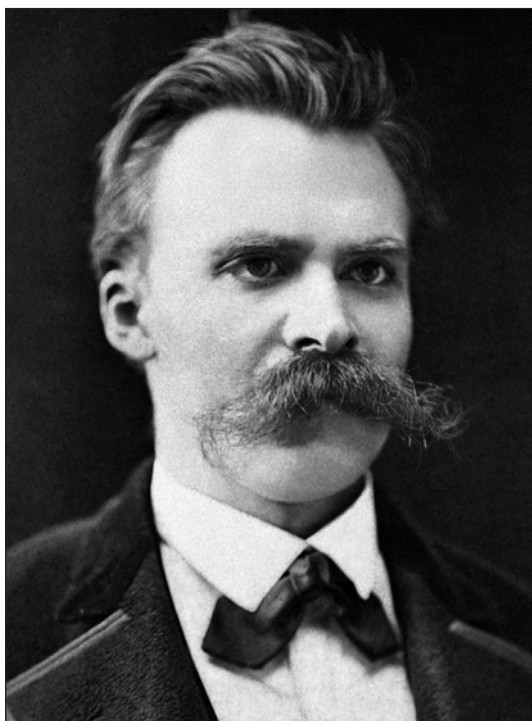
En principio, los poetas simbolistas trataron de desbancar la música del liderazgo estético, arrebatándole algunas de sus características. «Ut musica poesis» (la poesía como música) era la consigna. Pero Wagner fue a la vez poeta y músico. De él admiraban la concepción filosófica y mística de la música, su aspiración a la «obra de arte total» y la arquitectura motívica de sus dramas, que algunos trataron de imitar en el verso. Numerosos escritores compartían con el compositor alemán y con su músico nacional, Debussy, el gusto por la mitología nórdica. Cuanto más rechazaban al primero los públicos aristocrático y burgués de París, más lo adoraban los artistas, de manera que no existe una historia crítica del Simbolismo que no relacione la obra literaria y musical de Wagner con aquella espléndida generación, extendida durante el siglo XX a escritores dramáticos como Maeterlinck y Claudel, o novelistas como Proust, por no hablar de creaciones cardinales como el gran poema *La tierra baldía*, de Eliot, cuya quinta y última parte trasunta wagnerismo en sus versos más intensos, con dos citas de *Tristán e Isolde* y otras dos de *El ocaso de los dioses*; o los libros fundamentales de James Joyce, *Ulysses* y *Finnegans*



Brunilda, guerrera y compasiva
(Bayreuth)

wake, que aluden al músico de manera explícita a través de los símbolos de la espada *Nothung*, invocada por *Stephen Dedalus* mientras levanta la vara del fresno (la misma del dios *Wotan*) para destrozarse la lámpara de un burdel de Dublín, y convierte las *Hijas del Rin* en ondinas del Támesis. Más aún, aplica sus peculiares neologismos al nombre de Wagner, convertido en *wagoner* y al de su amada Mathilde Wesendonck convertida en *mudheeldy wheesindonk*.

En definitiva, la huella permanece en el evolucionado simbolismo del siglo XX. En su lucha por librarse de la fascinación wagneriana, llegó Nietzsche a tildar a su antiguo amigo de «germano desnaturalizado» y «jefe de fila de las jóvenes escuelas poéticas francesas». Pero bien claro está que su influencia alcanzó a artistas belgas, irlandeses y estadounidenses, por no hablar de nombres capita-



Nietzsche en la época de su amistad con Wagner

les como los austriacos Bruckner y Mahler, el ruso Shostakovich y, en perspectiva más larga, todos los creadores de música dramática en los siglos XX y XXI, cuya producción manifiesta más tarde o más temprano la necesidad de citar a Wagner de manera textual o camuflada. En general, toda música alusiva al inconsciente, que es el territorio del Simbolismo, vuelve la mirada sobre Wagner.

PSICOANÁLISIS

El segundo acto de *La valquiria* podría substituirse «Gestación del héroe». Condensa en el monólogo de *Wotan* la retromirada «narrativa» de Wagner, común a todos sus dramas, especialmente los de la tetralogía. Ese monólogo da carta de naturaleza a los símbolos del relato, cuyos significados pueden no ser unívocos, pero están en todo caso más allá de la lectura primaria de la fábula. El oro sería el poder legítimamente transmitido desde la antiquísima

progenie pangermánica encarnada en la raza de los dioses y los héroes. El dios llama a *Brunilda*, la más amada de sus hijas, y le ordena que en el combate entre *Siegmund* y *Hunding*, que persigue a los hermanos-amantes, muera el siniestro guerrero. Aparece *Fricka*, esposa de *Wotan*, y exige restaurar el orden del matrimonio y la familia: por tanto, es *Siegmund* el que debe morir. El dios la escucha sombrío y pronuncia las palabras que exteriorizan el pensamiento del propio Wagner: «No es sagrado el juramento que une a quienes no se aman». Celebra antes el amor que los prejuicios, pero *Fricka*, exasperada por las infidelidades de *Wotan*, augura la caída de los dioses si no respetan sus propias leyes. Rechaza que los héroes puedan lograr lo que está vedado a los dioses y reduplica su alegato «institucional». Abatido, pregunta *Wotan*: «¿Qué quieres de mí?». La respuesta es la muerte del joven welsungo, para resarcir a *Hunding*. Arranca del dios la promesa de implicar a *Brunilda* en la consumación de la venganza, como necesaria reivindicación del honor divino.

Wagner no pierde ocasión de mostrar su antipatía contra las convenciones. Sin embargo, el monólogo de *Wotan* describe los pactos fallidos, los errores y las frustraciones del pasado, que conspiran contra la raza divina. La amargura del dios es insondable cuando rectifica su orden a la incrédula *Brunilda*: es *Siegmund* el que debe morir. Wagner justifica su vocación revolucionaria contra el mundo de los poderosos abundando en los errores que estos acumulan contra su propia continuidad. El balanceo ideológico entre la decadente sustancia divina y la emergente inmanencia de lo humano se hace notoria en el formidable monólogo, contaminado de premoniciones sobre la conquista del mundo por ideas y emociones humanas. Las cargas psicoanalíticas son evidentes.

En un reciente libro, afirma Bryan Magee que Wagner demuestra

ser freudiano antes que Freud o, más bien, jungiano antes que Jung, pues expone con clarividencia sin precedentes la importancia psicológica del mito y de

los sueños, el uso de los símbolos, la función de todas esas cosas como lenguajes alternativos del sentimiento inconsciente y, en consecuencia, su trascendencia única para el arte. Se adelantó al psicoanálisis incluso en los detalles, como el de la medida en que las instituciones sociales y políticas son ilusiones, o la responsabilidad parcial de la tradición cristiana en la alienación del hombre respecto de su vida instintiva (...). La música de Wagner expresa como ninguna otra obra de arte contenidos psíquicos reprimidos y sumamente cargados. Esa es la razón de su incomparable efecto inquietante.

Las traumáticas transformaciones sociales del siglo XIX rompen con la sociedad feudal alemana y requieren una idea que envuelva la vida social y la dote de sentido. Por ello, se esfuerzan Nietzsche y Wagner en encontrar nuevos mitos, el primero a través de la mitología helénica y el segundo de la nordeuropea.

SIGFRIDO COMO PROMESA

El sustrato pagano de la tetralogía girará en *Parzifal* hacia el cristianismo, pero en ambos casos vibra la idea del amor y la redención como salvadores del mundo y de la persona humana, por encima de la pasión del poder y de la sacrosanta tradición germánica que simboliza el oro del Rin. Wagner fue amigo y camarada de Miguel Bakunin en la revolución de 1848 y leyó críticamente a Marx. Su defensa de los ideales citados va en paralelo con la fe revolucionaria, incluso cuando su vida se aburguesa con la protección de los mecenas y del rey de Baviera. Como bien dice Thomas Mann, incondicional admirador del maestro, «el problema de su música es que no induce ningún orden en el caos... por lo que carece de una efectividad positiva sobre la vida».

El segundo acto de *La valquiria* prosigue con los hermanos welsungos en fuga. Ella sufre un agobiador sentimiento de culpa, mientras intenta él tranquilizarla. A su llegada, pide *Brunilda* a *Siegmund* que la mire. Inquieta este su identidad y la valquiria

le anuncia que va a morir: «Solo los consagrados a la muerte me ven aparecer». Entre preguntas sobre su destino y respuestas que lo separan de su amada *Sieglinde*, el diálogo de los semidioses se humaniza con palabras y emociones inequívocas. Afirma él que se dará muerte después de matar a su amada, y es entonces cuando *Brunilda* le revela que *Sieglinde* espera un hijo, *Sigfrido*, salvador del mundo. Todo cambia. La valquiria decide desobedecer a su padre y jura a su medio hermano que ganará la batalla con su ayuda. En la llegada de *Hunding* y la lucha inmediata cubre ella con su escudo a *Siegmund*. Con un estallido orquestal aparece *Wotan* y rompe en dos pedazos la espada *Nothung* blandida por su hijo welsungo. El torvo *Hunding* le da muerte mientras *Brunilda* recoge en su corcel a la desfallecida *Sieglinde* y salen huyendo. Lleno de desprecio, mata *Wotan* al guerrero y se apresta a castigar la desobediencia de la valquiria.

Después del primer acto («Linaje del héroe») y el segundo («Gestación del héroe»), el tercero admitiría el subtítulo de «Espera del héroe». Obviamente, el héroe es *Sigfrido*, nieto de *Wotan*, que espera este para la reconstrucción del mundo divino, resquebrajado y débil, aunque su destino real será precipitar la destrucción. El héroe no aparece en escena hasta la siguiente jornada de la tetralogía, pero es latencia innominada en casi todos los acontecimientos de *La valquiria*. La introducción, conocida como «Cabalgata de las valquirias» es, junto a la marcha nupcial de *Lohengrin*, la página orquestal más conocida de Wagner, con frecuencia banalizada e incluso caricaturizada hasta la aberración como símbolo totalitario. Sin embargo, concreta un brillantísimo poema sinfónico que, en medio centenar de compases instrumentales, combina todas las facetas de un material descriptivo desbordante de ritmo y vida.

Este nuevo modelo de la genialidad orquestadora y motívica despliega en un gesto las numerosas alusiones de los actos anteriores a la misión de las valquirias en el plan de *Wotan*, al tiempo que ilustra sus

galopadas celestes sobre corceles alados para rescatar a los héroes muertos en combate y formar con ellos el ejército defensor del poder de los dioses. Lo instrumental es seguido de inmediato, con temática análoga, por los gritos de guerra de las ocho hermanas de *Brunilda*, que van llegando en salvajes galopadas. Notan la ausencia de la líder, hasta que aparece. No lleva un héroe muerto a lomos del caballo, sino una mujer desmayada. Cuando refiere su huida tras desobedecer al dios, quedan aterradas en espera de la llegada de *Wotan*. Recobra la consciencia *Sieglinde*, declara su deseo de morir. *Brunilda* le descubre que lleva en su seno al «héroe más noble del mundo» y reacciona aquella jubilosamente ante la maternidad que ignoraba. La valquiria le entrega los dos trozos de la espada que recogió tras el combate del segundo acto. Aquel que logre fundirlos llevará el nombre de *Sigfrido*. Con un canto de gran belleza sobre el motivo de la redención por el amor, la gestante expresa su gratitud y desaparece presurosa.

LA PROGENIE HUMANA

«Toda alegría quiere eternidad, quiere profunda, profunda eternidad», exclama el *Zaratustra* de Nietzsche. Salvando el embrión del humano que ha de conquistar el mundo, *Brunilda* se enfrenta a su propio castigo con el júbilo de haber salvado al «superhombre» que edificará el futuro. La eternidad se verifica en la voluntad de poder y en el eterno retorno, claves de bóveda del pensamiento nietzscheano. La voluntad de poder no es deseo de dominar ni consiste en anhelar ni de apoderarse, sino que es dar y crear. Consiste en hallar la «forma superior» de todo lo que existe y en afirmar el «eterno retorno», cuya misión es separar las formas superiores de las formas medias y eliminar todo lo que no pueda probar su eternidad. Wagner y Nietzsche saben que los llamados «nuevos valores» están abocados a convertirse un día en valores establecidos y, en consecuencia, decaer hasta la nada. Para ellos, los valores nuevos



Sigfrido anuncia su epopeya
en el primer acto de *El ocaso de los dioses* (Bayreuth)

son las formas superiores de todo lo que existe, y el superhombre –entendido como superación del hombre– es el que sabe afirmarlas. Es así como *Brunilda* imagina a *Sigfrido*, y de ahí el riesgo que asume con el rescate de *Sieglinde* y la protección que le dispensa contrariando la voluntad de su padre, el dios que decae. Un superhombre de esa magnitud ha de ser el que inicie la progenie humana a partir de la desaparición de la raza divina.

La escena final es la despedida de *Wotan*, que ha expulsado a *Brunilda* de la raza divina antes de condenarla a dormir en una roca envuelta en llamas hasta que llegue el primero que desafíe el fuego y la encuentre. Ya «humanizada», la ex-valquiria provoca un cambio fatal en el dios, cuyas reacciones a los lamentos de aquella son compasivas, humanas por tanto, aun cuando la hélice de los motivos siga recordando desde la orquesta la congruencia de su dureza. Este proceso psicológico y «afectivo» de *Wotan* será causa principal de la caída de los dioses, cuya naturaleza no es compasiva ni puede parecerse a la humana sin riesgo de autodestrucción. En su diálogo, ambos piensan en el futuro héroe, *Sigfrido*,

con diferente deseo: el de ella es la liberación de su castigo y el de su padre la salvación de la *potestas* divina, que exige una crueldad exenta de sentimientos. Inicia sus adioses –patéticos *Leb wohl!*– tras prometer a *Brunilda* que tan solo llegará a ella «quien sea más libre que yo, que soy un dios». El símbolo sonoro del fuego mágico empieza a llenar la escena aun antes de que entone su emocionado canto de amor a la hija castigada. «Quien tema la punta de mi lanza no pase jamás por este fuego», exclama. Y se aleja, mientras absolutiza el espacio sonoro una de las más portentosas concepciones de la música teatral, armada sobre cromatismos y enarmonías de los motivos-símbolo del sueño y del fuego. Es patente la ternura del dios por su hija desdivinizada y abandonada a un castigo que él no desea. Cae la noche y brilla el fuego sobre la soledad de la durmiente. La gran ceremonia simbólica de *La valquiria* ha llegado a su cénit y seguirá viva en los dos dramas posteriores, *Sigfrido* y *El ocaso de los dioses*, hasta que el *Walhalla*, morada divina, caiga envuelto en llamas y retorne el oro al fondo del Rin para que la criatura humana asuma la posesión de un mundo purificado y libre de dioses totalitarios.

LA MÚSICA Y LA PALABRA EN LA TRADICIÓN LATINA Y EN LA CULTURA HISPANA*

ISMAEL FERNÁNDEZ DE LA CUESTA

Académico Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)

El hermanamiento entre la música y la palabra es, en todas las culturas, un hecho permanente que ha propiciado la manifestación de sentimientos humanos profundos. El cisma entre música y palabra es un fenómeno bastante limitado en la historia de la humanidad.

En la Grecia clásica la música era materia autónoma de estudio separada del discurso oral articulado. La teoría sobre la música de los clásicos griegos pasó a las escuelas paleocristianas a través del helenismo como una de las siete artes liberales y quedó enmarcada dentro del *quadrivium*. Fue en el siglo XVIII cuando la música consiguió ser un arte autónomo en la teoría y en la práctica, merced al gran desarrollo de la polifonía instrumental y a su progresiva complejidad, al verse aumentada considerablemente su materia sonora, en tanto la polifonía vocal

se mantenía más o menos estable. Entre los filósofos y pensadores de la Ilustración, J. J. Rousseau (1712-1778) fue el primer teórico que en sus diversos escritos erradicó su sometimiento a cualquier otro marco, arte o disciplina. Más adelante, Esteban de Arteaga (1747-1799) y otros jesuitas expulsos españoles del prerromanticismo ampliaron esta concepción trasladándola al campo del naturalismo. A lo largo del siglo XIX, los escritores y también los propios compositores románticos dotaron a la música de unas propiedades en cierto modo superiores en comparación con el resto de las manifestaciones humanas, incluida la comunicación verbal¹. Este pensamiento de arte superior subyace en algunos de los escritos de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), especialmente en un fragmento inédito del año 1871 que titula «Über Musik und Wort» ('Sobre Música y

* Este trabajo recoge sustancialmente el texto de la conferencia pronunciada en el VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE) celebrado en San José de Puerto Rico los días 15 y 16 de marzo de 2016, donde abordé diversos temas que, de manera singular, había tratado ya en varias de mis publicaciones, a las cuales me referiré seguidamente aquí en nota a pie de página.

¹ Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael: «Nota sobre la teoría musical de los Jesuitas expulsos y el Padre Pedro de Ulloa (1678-1721)», en FLORES FLORES, Óscar (coord.): *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.

Palabra') y en la controversia que mantuvo con Richard Wagner².

Los teólogos escolásticos de la Edad Media y del Renacimiento habían entendido, por el contrario, que la música era sierva de la palabra, *ancilla verbi*. Pero este pensamiento no era del todo acorde con la realidad práctica. La insigne profesora Gunilla Iversen destaca, efectivamente, que en los tropos medievales la palabra es esclava de la música³. Podría decirse, incluso, que música y palabra, ambas hermanadas, han sufrido también su propia esclavitud a lo largo de la historia. La naturaleza efímera del sonido, así de la música como de la palabra, ha terminado siendo una debilidad por causa de la sobreestimación de la *littera*, esto es la escritura, y del neuma, la partitura, en cuyo habitáculo el sonido ha quedado aherrojado para perdurar a lo largo de los siglos. Valgan como ilustración los ejemplos siguientes:

Estudiamos las *Orationes* de Cicerón como objeto literario, pero no nos planteamos el conocer o recrear, siquiera imaginativamente, el tono (melodía, timbre, ritmo) persuasivo, enfático, agresivo con que sonó ante el Senado romano la voz del orador. Centenares de obras de la lírica castellana son estudiadas por los especialistas en su representación escrita sin sospechar que la música con que nacieron condicio-

nó no solo su forma sino también su contenido poético. Inversamente, otras tantas canciones en lengua castellana que han pervivido hasta hoy en la tradición oral, guardadas con música en la memoria de los cantores, apenas han alcanzado entre los estudiosos un prestigio similar al de los poemas transmitidos por escrito. En efecto, muchas obras nacieron y quedaron estables largo tiempo en el aparentemente frágil soporte de la oralidad sonora. Para que dichas obras no se perdieran fueron fijadas por escrito. Así, la escritura actuó como remedio, según reconoció Platón⁴. Pero entonces música y palabra quedaron divorciadas. Solo se escribieron las palabras, ya que la música no podía fijarse por escrito, según recordó San Isidoro de Sevilla⁵. En el extremo opuesto, nuestros queridos amigos compositores contemporáneos, tras recibir el encargo de crear una determinada obra, dicen que la «componen», sin percatarse de que la obra musical no queda cumplida sino cuando un intérprete –a veces el propio compositor– lleva al aire sus sonidos para su escucha, en un momento puramente circunstancial y efímero⁶.

En los párrafos siguientes abordaremos sumariamente dos ejemplos muy singulares de la cultura occidental –en cierto modo prototípicos y de enorme transcendencia histórica aunque aparentemente disparatados– donde se produjo un matrimonio perdurable entre la música y la palabra, a saber: la Salmodia y la Canción española.

I. MÚSICA Y PALABRA EN LA SALMODIA

Los manuales de historia suelen afirmar genéricamente que nuestra música clásica occidental es un producto directo de la civilización grecorromana.

² He aquí traducidas sus palabras exactas: «La singular arrogancia de poner la música al servicio de conceptos, utilizarla como medio para un fin, para su mejor comprensión y para su fortalecimiento, me recuerda la ridícula pretensión de aquel hombre que quería elevarse por los aires con sus brazos: lo que pretendía este hombre son cosas verdaderamente imposibles» No he encontrado el texto alemán de este fragmento de Friedrich Nietzsche, en sus *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe*, ed. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Munich - Berlín - Nueva York, 1980. *Vid.*: AHREND, Thomas: «Das Verhältnis von Musik und Sprache bei Nietzsche», en *Nietzscheforschung*, ed. Enrico Müller, v. 2, 1995, pp. 153-166.

³ IVERSEN, Gunilla: «Music as *Ancilla Verbi* and Word as *Ancilla Musicae*. On the Interpretation of the Musical and Textual Forms of Two Tropes to *Osanna in excelsis: Laudes Deo* and *Trinitas, unitas, deitas*», en SILAGI, Gabriel: *Liturgische Tropen. Referate zweier Colloquien des «Corpus Troporum» in München (1983) und Canterbury (1984)*. Munich, Arbo-Gesellschaft, 1985, pp. 45-66.

⁴ PLATÓN: *Diálogos, Fedro*, 274-279. Madrid, Gredos, 1988, pp. 400 y siguientes.

⁵ «Nisi ab homine memoria teneantur, soni pereunt quia scribi non possunt». SAN ISIDORO: *Ethym.* III, 15.

⁶ Remito sobre este particular a mi breve ensayo «Elogio del intérprete», en *Pliegos de pensamiento vivo*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF), 2018.

Hoy sabemos a ciencia cierta que esta afirmación es errónea. La música que marca la diferencia entre la cultura de Occidente y otras culturas más avanzadas en muchos otros terrenos se creó en las iglesias y fue fruto de la evolución de la salmodia, espina dorsal del culto cristiano⁷. Cantores y maestros de las escuelas medievales discutían acerca del sometimiento de la música a la retórica grecolatina. Un tratado anónimo del siglo XIII sobre el modo de salmodiar, *De Disciplina Psallendi*, zanja la cuestión con una solemne frase que hizo fortuna en el siglo XIX entre los defensores del ritmo libre de un canto gregoriano original y prototípico: «Musica non subiacet regulis Donati sed neque Sacra Scriptura» ('La música [de la recitación de los salmos] ni [la de la recitación de las lecciones de la] Sagrada Escritura están sometidas a las reglas de Donato')⁸. Recorramos brevemente el camino tecnológico que une la recitación de los salmos en latín con el canto derivado de ella.

El proceso creativo del canto litúrgico⁹

Con la religión monoteísta el cristianismo heredó del judaísmo una forma espiritualista de culto.

Antes del reinado de Salomón (ca. 970-931 a.C), y durante muchos siglos, el pueblo judío practicó su religión sin tener templo. El culto judío consistía básicamente en un diálogo con Yahvé, esto es, en la escucha atenta de las palabras de la Ley, leídas o recitadas por el conocedor de las mismas, y en la respuesta de los fieles mediante la recitación de salmos de alabanza y de plegaria. Un cierto mimetismo de la religión monoteísta hebrea con respecto a las religiones politeístas del entorno y el interés particular de la casta sacerdotal propiciaron el anhelo de disponer de un lugar sagrado estable donde estuviera presente la divinidad, con el fin de ofrecer allí mismo dádivas y sacrificios que finalmente quedaban para beneficio de los servidores del culto. Pero la práctica religiosa se efectuaba de manera privilegiada en la sinagoga donde, según la tradición rabínica, se producía una cercanía real entre Yahvé y el judío fiel por la palabra bíblica¹⁰.

No constan testimonios externos explícitos sobre el modo concreto de recitación de los salmos y de otros pasajes de la Biblia en la liturgia primitiva cristiana. Sin embargo, las versiones latinas de los textos bíblicos y los cantos que han sobrevivido en los repertorios musicales del culto, así como su práctica ininterrumpida a lo largo de los siglos, nos proporcionan elementos de juicio muy relevantes.

Los cristianos de Jerusalén y Antioquía celebraban sus liturgias en lengua semita, el hebreo para la recitación de los salmos y demás libros del Antiguo Testamento, y el arameo para narrar los hechos

⁷ Estas ideas están expuestas con mayor amplitud en mi trabajo «El Canto Gregoriano de ayer y de hoy», en *Primeras Jornadas de Canto Gregoriano*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico-CSIC, 1997, pp. 11-43.

⁸ *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi*, en GERBERT, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, vol. I. St. Blaise, Typis San-Blasianis, 1784; repr. ed., Hildesheim, Olms, 1963, pp. 6 y ss. Para defender su singular teoría sobre el ritmo del canto gregoriano, cuya supuesta forma auténtica intentaron restaurar, los benedictinos solesmenses citan esta frase al menos media docena de veces. *Vid.* MOCQUEREAU, André: *Le Nombre Musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne*, vol. II. París, Tournai (Desclée), 1927, pp. 171, 172, 277, 280, 403 y 816. Véase sobre este particular mi colaboración «Musica non subiacet Regulis Donati: sobre el Ritmo de la Palabra y de la Música en la Teoría Antigua», en *Miscelánea homenaje a José Vicente González Valle*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)-Institución «Milà i Fontanals» (IMF), en prensa.

⁹ Sobre el tema de este enunciado he disertado parcialmente en algunos de mis estudios ya publicados, notablemente en «Auralidad y oralidad: composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano», en *La Voz y la Memoria: Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Simposio sobre el patrimonio inmaterial*, Urueña, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, 2006, pp. 24 y ss.

¹⁰ Este tema lo tengo tratado con más detenimiento en el trabajo citado, «La Melodía de la Voz en la Salmodia», en *La Voz y la Melodía*. Urueña, 2011, Fundación Joaquín Díaz (VI Simposio sobre patrimonio inmaterial, 2010) que puede leerse en: <<http://www.funjdiaz.net/imagenes/actas/2010melodia.pdf>> y en <<http://www.funjdiaz.net/publicacionesdigitales.php>> [Consulta: 22 de noviembre de 2020]. *Vid.*, asimismo, «La catedral sonora», en *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XIX*. México-Guadalajara, UNAM-Universidad de Guadalajara, 2007, p. 19.

evangélicos¹¹, en el siglo I después de Cristo, tras la dispersión de los apóstoles después de Pentecostés. Pero entre los habitantes de los diversos pueblos de la cuenca mediterránea, el mensaje evangélico fue difundido oralmente en el griego *koiné*, que era la lengua básica de comunicación en la cultura y el comercio. La narración oral en griego pasó a ser escrita en los evangelios que hoy tenemos¹². Es preciso advertir que, desde mucho antes, en el ambiente helenístico de Egipto los judíos ya habían sustituido la lengua hebrea por la griega para escuchar los relatos bíblicos, según una traducción realizada al efecto, conocida hoy como versión de los LXX¹³. Pues bien, los cristianos que habitaban en las ciudades cosmopolitas de la ribera del Mediterráneo y habían sido evangelizados a través de la lengua griega asumieron esta misma lengua para sus celebraciones litúrgicas. Seguidamente, aquellos pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento utilizados con más frecuencia en las asambleas cristianas de las diversas regiones para el adoctrinamiento y para la alabanza divina, lecturas y salmos, fueron trasladados desde el griego al latín en otras tantas versiones, pues la gente sencilla de las comunidades locales no conocía el griego.

Es preciso destacar estos hechos para el asunto que estamos tratando, puesto que tienen que ver con la recitación, esto es, con la prosodia de la lengua y con el formato de los salmos que se cantaban en la liturgia.

¹¹ Una tradición cuyo origen se atribuye a Papías de Hierápolis, ca. 125-150 d.C., recoge la noticia de un evangelio en arameo según San Mateo. BROMILEY: *The International Standard Bible Encyclopedia*. Grand Rapids Michigan, William B. Eerdmans Publishing Co., 1979, III, p. 571.

¹² Todos los libros del Nuevo Testamento fueron compuestos en griego. Incluso el evangelio de san Mateo que conocemos hoy es un relato directamente construido en griego y no una traducción del referido evangelio arameo.

¹³ La leyenda contaba que Ptolomeo II Filadelfo (284-246 a.C.), faraón de la dinastía ptolemaica, ordenó que 70 ancianos realizaran por separado la traslación de la Biblia del hebreo al griego. El resultado de este trabajo fue asombrosamente un mismo e idéntico texto.

Los poemas bíblicos están compuestos en versos de estructura paralelística, los cuales constan de dos hemistiquios separados por una pausa o cesura (*parallelismus membrorum*¹⁴). Dichos versos poseen, en general, una cierta unidad semántica, de manera que el primer hemistiquio es enunciativo o incoativo, y el segundo, circunstancialmente un tercero, es complementivo. En el original hebreo los versos no solo poseen el ritmo de pensamiento que les proporciona la forma paralelística, sino que además guardan una isometría formal externa, esto es, una estructura métrica cerrada idéntica para todos los versos de cada salmo. La isometría desapareció al ser trasladados los versos del hebreo a otras lenguas.

Cómo se cantaban los textos hebreos en la antigua sinagoga y en el templo no lo sabemos muy bien¹⁵. Pero la respuesta a esta cuestión no interesa tanto a nuestro propósito como el canto o recitación de los salmos en las diferentes versiones latinas¹⁶. Pues, en efecto, las piezas musicales de los repertorios latinos, designados como «fondo antiguo», conservan los textos de las versiones primitivas de los salmos, que los biblistas llaman *Vetus*, versiones previas a la versión Vulgata. Las dos más importantes son la *Vetus Latina Itala* y la *Vetus Latina Hispana*. Sobre sus textos se construyeron respectivamente el can-

¹⁴ Esta expresión ya aparece en LOWTH R.: *De sacra poësi Hebraeorum praelectiones academicae Oxonii habitae*. Oxford, 1753.

¹⁵ Ver a este propósito, SMITH, J.A.: «The ancient Synagogue: the Early Church and singing», en *Music and Letters*, LXXV (1984), pp. 1-16; «Which Psalm were sung in the Temple?», en *Music and Letters*, LXXI (1990), pp. 167-186; McKINNON, J.: «On the question of psalmody in the Ancient Synagogue», en *Early Music History*, VI (1986), pp. 159-191.

¹⁶ Es exagerada, a mi modo de ver, la afirmación de que «ni una sola de las formas del canto litúrgico occidental puede ser descubierta en la liturgia judía o incluso en la época del cristianismo primitivo»: HELMUT HUCKE: «Toward a new view of Gregorian Chant», en *JAMS*, XXXIII (1980), p. 439. Más adelante confesará el ilustre autor que la forma responsorial de las liturgias cristianas puede derivar de la liturgia judía, *ibid.*, p. 464. *Vid.* del mismo autor, «Die Entwicklung des frühchristlichen Kultgesang zum Gregorianischen Gesang», en *Römische Quartalschrift*, XLVII (1953), pp. 152 y ss.

to romano-gregoriano y el canto viejo-hispánico o mozárabe¹⁷.

Así pues, comoquiera que los poemas no guardaron la isometría del original hebreo al ser traducidos al griego y del griego al latín¹⁸, la dimensión de sus versos y sus hemistiquios terminó siendo desigual, unos más largos otros más cortos, a veces desproporcionados. Esta estructura libre de los versos favoreció un recitativo abierto a la ornamentación melódica asimismo libre, esto es, no forzado por el imperativo de los ejes rítmicos que jalonan el decurso de los versos sometidos a una métrica isócrona¹⁹.

¹⁷ AYUSO MARAZUELA, T.: «La liturgia mozárabe y su importancia para el texto bíblico de la Vetus Latina Hispana», en *Estudios Bíblicos*, 19 (1951), pp. 269-312; *Vetus latina Hispana, T.I., Prolegomenos*. Madrid, CSIC, 1955. El proceso creativo de los cantos latinos, canto gregoriano, mozárabe, etc., a partir de la recitación de los poemas bíblicos nunca se ha estudiado en profundidad. A falta de confirmación con pruebas inequívocas, hay síntomas dentro de los propios repertorios que sirven de fundamento para formular plausiblemente la hipótesis de que las diversas tradiciones del canto latino ya sea romano o mozárabe, han crecido y se han desarrollado oralmente a partir de recitativos muy sencillos, por medio de la ornamentación, esto es, por la composition-in-performance, como los poemas de Homero, según Milman Parry, y como todavía hoy se componen las décimas. Vid. TRAPERO, Maximiano: *La décima popular en la tradición hispánica*. Las Palmas de Gran Canaria, 1994; TRAPERO: *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico* (con un estudio introductorio de Samuel G. Armistead). Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria y UNELCO, 1996, 352 pp.; DÍAZ PIMENTA, Alexis: *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oyarzun, 1998, y otros ejemplos de poesía improvisada. Vid. THOMAS, Rosalind: «Literacy and the city-state in archaic and classical Greece», en BOWMAN, A.K. y WOLF, G.: *Literary and Power in the Ancient World*. Cambridge, 1994, pp. 36-37; Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «El canto de la memoria», comentarios y reflexiones en torno a los libros de Marcel Pérès y Xavier Lacavalerie, en *Le chant de la mémoire*, París (Desclée de Brouwer), 2002, y *Les voix du plain-chant*, París (Desclée de Brouwer), 2001, en *Saber Leer*. Revista Crítica de Libros de la Fundación Juan March, Madrid, 2003.

¹⁸ Parece, sin embargo, que en el siglo IV después de Cristo se hizo una traducción en forma métrica de los salmos hebraicos entre los seguidores de Apolinar de Laodicea de Siria.

¹⁹ Este tema lo tengo tratado con más detenimiento en el trabajo citado arriba, «La Melodía de la Voz en la Salmódia», véase nota 10.

En efecto, la diferencia entre las diversas versiones latinas de los salmos produjo ornamentaciones musicales variadas causadas por los salmistas al recitar los mismos versos de idéntico contenido con palabras distintas. Tales consecuencias ornamentales cuajaron en tradiciones sólidas que dieron lugar a los repertorios de cantos del fondo antiguo bien conocidos hoy, como el canto romano-gregoriano, el canto africano (del que desgraciadamente no nos han llegado ejemplos, tras la islamización del Norte de África), el viejo-hispánico (con sus variantes mozárabe, galicana)²⁰, etc.

Fórmulas de recitación de los salmos

En todas las liturgias, así orientales como occidentales, existen unas fórmulas de recitación para los salmos que guardan unas características comunes, sustanciales²¹, a saber: el recitativo en una tesitura relativamente aguda o recto tono sobre una cuerda, que suele designarse «cuerda-madre», y la pausa o cesura que separa a los dos hemistiquios del verso binario. Entre los elementos variables, accidentales, destacan las terminaciones al medio y al fin del verso, llamadas cadencias, y la entonación²². En estos recitativos los salmistas ornamentaban las palabras más relevantes con el fin de enfatizarlas y destacar mejor su significado. La ornamentación realizada por los maestros cantores de mayor prestigio quedó finalmente convertida en canto con inter-

²⁰ FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «El canto viejo-hispánico y el canto viejo-galicano», en *Revista de Musicología* (Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología), XVI-1 (1993), pp. 438-456.

²¹ RANDEL, Don M.: «El antiguo rito hispánico y la salmodia primitiva en Occidente», en *Revista de Musicología*, VIII (1985), pp. 229-239.

²² Ver la referencia a la salmodia primitiva y a otras formas antiguas de recitación que han pervivido hasta los tiempos modernos, en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «Paralelos históricos en la música de los romances», en *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del Tercer Milenio*. Actas del Coloquio internacional sobre el romancero, celebrado en la isla de La Gomera del 20 al 24 de julio 2001, Cabildo Insular de la Gomera, 2003, pp. 67-92.

HEBREO	
3 3 ejes rítmicos siete sílabas ó ó ó Yōšēb bāsēter ‘elyōn	3 3 ejes rítmicos siete sílabas ó ó ó bāšēl šadday yitlōnān
GRIEGO	
sílabas sin ejes rítmicos 3 acentos ó ó ó Ὁ κατοικῶν ἐν βοήθειᾳ τοῦ ὑψίστου	sílabas sin ejes rítmicos 4 acentos ó ó ó ó ἐν σκέτῃ τοῦ θεοῦ τοῦ οὐρανοῦ ἀλλισθήσεται
LATÍN	
14 sílabas sin ejes rítmicos 3 acentos ó ó ó Qui habitat in adiutorio Altissimi	15 sílabas sin ejes rítmicos 4 acentos ó ó ó ó in protectione Dei caeli commorabitur
TRADUCCIÓN CASTELLANA	
Tú que habitas al amparo del Altísimo	pasas la noche a la sombra de Dios

Fig. 1. Tracto de Comunión *Qui habitat*, prototipo de texto de un recitativo de salmodia directa perteneciente al modo II

valos muy precisos en la secuencia sonora según un código predeterminado, melódicamente jerarquizado, que hoy conocemos como escala diatónica. La «diatonización» de los ornamentos tuvo lugar en un momento difícil de determinar, pero no llegó a concluirse sino cuando se aceptó el sistema de líneas para escribir los neumas, poco antes del inicio del segundo milenio²³. A ello contribuyó decisivamente la aplicación de la teoría musical que se explicaba en el Quadrivium al canto de los salmos.

La liturgia romano-gregoriana no conserva las fórmulas arcaicas para el recitado de los salmos, sal-

vo pequeños vestigios²⁴. Los testimonios de una recitación primitiva en el repertorio gregoriano actual se reducen a muy pocos ejemplos comprobables. Entre ellos hay que contar los responsorios breves del antifonario romano y, muy notablemente, aquellas piezas que conservan la versión de los salmos perteneciente a la Vetus. Las fórmulas de esta recitación arcaica se ocultan en numerosos cantos, principalmente en los responsorios graduales y en los tractos del fondo antiguo, bajo el ropaje de complicados melismas.

²³ WAGNER, Peter: «Die Diatonisierung des gregorianischen Gesanges durch das Liniensystem», en *Rasegna gregoriana*, 3 (1904). El estudio del musicólogo alemán publicado hace más de un siglo tiene hoy plena validez.

²⁴ Como vestigio excepcional en el repertorio gregoriano actual hay que destacar el *tonus peregrinus* que pervive fuera de la lista de ocho modos, u *oktoechos* occidental. Lleva a confusión considerar como modales los recitativos occidentales no pertenecientes a la referida lista, según expresa el título de la investigación realizada por Jean CLAIRE: «L'évolution modale dans les répertoires liturgiques occidentaux», en *Revue Grégorienne*, 40 (1962), pp. 196-211, 229-245; 41 (1963), pp. 8-62, 77-102.

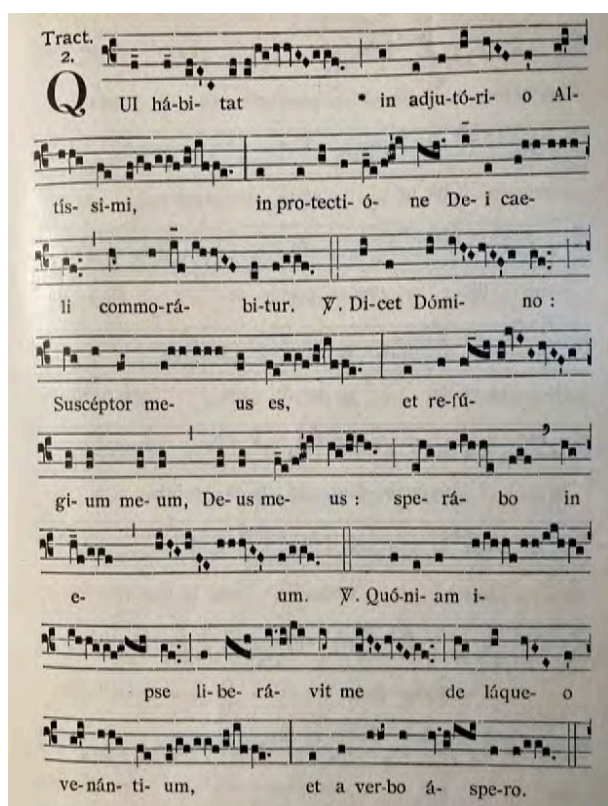


Fig. 2. Tracto *Qui habitat* del repertorio gregoriano. Edición vaticana del *Graduale Romanum*

Al aceptarse en Occidente el *oktoechos* bizantino, las recitaciones antiguas fueron sustituidas por los ocho tonos con los que todavía hoy recitamos los salmos, cuyo texto ya no pertenece a ninguna versión Vetus, sino a la versión Vulgata. Como se sabe, esta versión revisada por San Jerónimo hacia el año 386, a instancias del Papa Dámaso, tuvo el propósito de unificar los diferentes textos latinos de la Biblia que circulaban en Occidente. Tal objetivo no se logró en los textos de los cantos de los repertorios ya formados. Pero, en cambio, la Vulgata fue aceptada, durante el imperio carolingio, en las recitaciones de los salmos que acompañaban a los cantos ya preexistentes dentro la liturgia y del repertorio romano gregoriano.

La característica más notable para adentrarnos en los inicios del proceso creativo de estas piezas es su texto, procedente, según acabamos de exponer, de una versión Vetus. Cualquiera que sea la forma

de salmodia, ya sea directa, responsorial o antifonal, siempre permanece el paralelismo de los versos. La floresta de su realización sonora exhibe los susodichos elementos de toda recitación: la cesura, la entonación, las cadencias y, oculta en una selva de melismas y ornamentos, la línea conductora del tenor o cuerda de recitación, que es variable por su tesitura según pertenezca al cantor salmista o a los respondientes. Todos estos detalles nos llevan inevitablemente a conclusiones que, más allá de meras hipótesis sin pruebas, nos sitúan en las inmediaciones de la realidad histórica. He aquí, a continuación, un ejemplo bien significativo de cuanto acabamos de exponer: el cuadro de la página anterior (fig. 1) dibuja el prototipo de texto de un recitativo de salmodia directa perteneciente al modo II: el tracto gregoriano *Qui habitat* (salmo 90-91). Ahí vemos las diferentes versiones del primer verso de este salmo, según el original hebreo y según las versiones griega y latina. Tras los versos hebreos se señala el número de ejes rítmicos y, después de cada hemistiquio de los versos en griego y en latín, el cómputo de las sílabas.

El progresivo ornamento realizado por los primitivos salmistas cantores sobre las palabras latinas del salmo *Qui habitat* terminó formando el tracto del repertorio gregoriano, tal como puede verse en la edición vaticana del *Graduale Romanum*²⁵ (fig. 2):



Fig. 3. Esquema del Tracto *Qui habitat*

Un análisis minucioso de esta pieza del gradual romano, como se puede observar en el esquema (fig. 3), nos permite descubrir la fórmula de recitación sobre la que los maestros cantores intervinieron con

²⁵ *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae De Tempore et de Sanctis*. Roma, 1908, pp. 77-81.

su ornamentación vocal para llegar a la forma que hoy exhibe en el repertorio gregoriano: a) cuerda de recitación, b) entonación y c) las cadencias.

Si sobreponemos este recitativo simple al canto del tracto tal como lo hemos entresacado del gradual romano, observaremos cómo los sucesivos salmistas consiguieron elaborar la pieza gregoriana a partir del supuesto recitativo primitivo. Todo ello se produjo después de un largo proceso de ornamentación en aquellas palabras que, para ellos y sus oyentes, tenían un especial significado espiritual.

En términos generales, el ornamento se producía mediante –llamemos así– efluvios sonoros sobre vocales de determinado timbre. Ejemplos emblemáticos son los melismas de los *alleluia*, palabra universal en muchos cantos de todas las liturgias, incluso orientales. En la tradición romana, italiana, gregoriana, los melismas se producían sobre la vocal a: «alleluiaaaaaaaaaaaaa...». Los cantores de la liturgia viejo-hispana o visigótico-mozárabe, ornamentaban la vocal e: «alleeeeeeeeeeeeeeeee... luia».

Las ornamentaciones hacían muy larga la recitación de los salmos. Por eso, para no prolongar en exceso las asambleas litúrgicas con interminables cantos, se redujo el número de versos, cualquiera que fuera la forma de recitación, con estribillo o sin él. Los procedimientos de ejecución vocal de los primeros salmistas fueron imitados y desarrollados por los pupilos, quienes, para mantener las celebraciones litúrgicas en sus justos límites de tiempo, decidieron finalmente acortar los textos y componer cantos con texto y música de nuevo cuño, esto es, no derivados de la recitación salmódica. Estos cantos son los que conforman el grueso del repertorio musical de todas las liturgias.

El testimonio que nos lleva a suponer que la fijación de las melodías, tal como las conocemos hoy, ya se había realizado en las liturgias occidentales antes del siglo VI aparece en el tratado de *Viris Illustribus* escrito sucesivamente por varios autores eclesiásticos desde San Isidoro de Sevilla (570-636). Al referir las glorias de los obispos más conspicuos de

la iglesia española, el libro narra que dedicaron todo su empeño en reformar el canto componiendo piezas nuevas. Así, de San Leandro obispo de Sevilla se dice en el citado libro que puso nuevos sonidos a ciertas piezas del oficio: «in sacrificio, laudibus atque psalmis multa dulce sono composuit»²⁶. El santo obispo compuso melodías nuevas para los cantos llamados sacrificia, laudes y psalmi dentro de la liturgia hispano-visigótica. Es esta una señal inequívoca de que en su tiempo el canto de la liturgia estaba ya fijado, hemos de concluir, no solo en la iglesia hispánica sino también en todas las demás, a saber, la romana, africana, milanese, etc.²⁷.

II. MÚSICA Y PALABRA EN LA CANCIÓN ESPAÑOLA

La canción en lengua castellana es una de las manifestaciones históricas de la cultura occidental donde de manera más visible aparece la conexión entre la música y la palabra. El estudio comparativo de la canción castellana con las de otras lenguas romances revela la excelencia de aquella, así la del Renacimiento y primer Barroco como la de los siglos XIX y XX. Del Renacimiento podemos traer como ejemplo las canciones de Juan del Encina, Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, entre muchas otras. Del Barroco habría que destacar los miles de villancicos que aún se conservan, generalmente inéditos, en las iglesias peninsulares y americanas, obras de egregios músicos maestros de capilla. De épocas posteriores no haría falta sino recordar a autores tan universalmente reconocidos como Manuel del Pópolo García (1775-1832), Manuel Saumell Robredo (1817-1870), Manuel de Falla (1876-1946), etc.

Me fijaré expresamente en las canciones españolas de tiempos más antiguos para señalar brevemente algunas particularidades con respecto a las de otros

²⁶ ISIDORO DE SEVILLA: *De Viris Illustribus*. Migne, PL, 83, 1104.

²⁷ Vid. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: *Historia de la música española 1. Desde los Orígenes hasta el «ars nova»*. Madrid, Alianza Música, edición de 2004, pp. 187 y ss.

repertorios en lenguas romances. Destacaré notablemente su tardía manifestación escrita, después de siglos de existencia en la tradición oral, la naturaleza singular de la polifonía con que nos es transmitida y la escasa intervención en ella de la retórica musical derivada del *ars nova* y *ars subtilior*.

Las primeras canciones escritas

Cuando el profesor Robert Lafont me hizo el encargo de recopilar la música de las canciones de los trovadores para realizar la edición que publicó el Instituto de Estudios Occitanos en 1980 y pude adentrarme en el panorama histórico de la canciones en lengua romance²⁸, me llamó la atención la ausencia de fuentes escritas de canciones con música en lengua castellana pertenecientes a la Edad Media. Los primeros ejemplos documentados de canciones castellanas aparecen en manuscritos polifónicos recopilados en los albores del Renacimiento²⁹.

El recorrido por su historia debe iniciarse necesariamente reconociendo el proceso que condujo al abandono del latín como lengua culta de comunicación y su progresiva sustitución por las respectivas lenguas romances derivadas. El uso del latín no desapareció del todo, pues siguió vigente como lengua litúrgica. En él se componían los cantos para las fiestas de nueva instauración. La pervivencia del latín como lengua sagrada propició asimismo el que los poetas eclesiásticos compusieran en esta lengua sus poemas y los himnos sagrados, a imitación de las formas clásicas, generalmente con una métrica acentual, no cuantitativa. Se atribuye a San Am-

brosio (340-397), obispo de Milán, la introducción de este tipo de poemas o himnos en la liturgia occidental³⁰. A partir del siglo XI se abrió un campo muy extenso fuera de la himnodia litúrgica a nuevos poemas latinos que, con el nombre tropos, se insertaban como letrillas en los melismas de los cantos procedentes de la salmodia. El enorme éxito que consiguió la composición de tropos propició el deslizamiento desde el lugar donde habían nacido, la liturgia sagrada de las iglesias, a la liturgia profana de los palacios. Esta traslación de función y de espacio supuso también la conversión del uso de la lengua latina de los poemas litúrgicos al de la lengua romance de los poemas palaciegos. Así es como, a imitación del maestro «tropador» de las iglesias, nació el «trovador» cortesano.

Fueron los príncipes y nobles de las Galias meridionales quienes, para las fiestas palaciegas, aceptaron con más fervor los nuevos tropos en su propio idioma, la lengua d'oc. La lengua d'oc llegó a convertirse, por tal razón, en lengua poética de prestigio en los palacios de reyes y nobles de otras regiones.

En los reinos de León y de Castilla no llegó a cuajar la canción en lengua occitana para la creación poética, por más que hubo intentos, propiciados por la presencia de eximios trovadores como Peire Vidal y Giraud de Bornelh honrosamente recibidos en la corte de los reyes Alfonso VIII, Alfonso IX y Fernando II de León³¹. En cambio, la

²⁸ *Las Cançons dels Trobadors*. Toulouse, Institut d'Estudis Occitans, 1980.

²⁹ Algunas de las reflexiones que aquí apunto podrán leerse en otros de mis trabajos que me permito citar a continuación: «La música en la lírica castellana durante la Edad Media», en *España en la Música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 octubre-5 noviembre 1985. Madrid, Ministerio de Cultura, vol. I, 1987, pp. 33-43; «La música: la canción en lengua castellana», en *Historia de España Menéndez Pidal*, vol. XVI. *La época del gótico en la cultura española (c. 1220-c. 1480)*. Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 774 y ss.

³⁰ Vid. mi ya citada *Historia de la música española*, p. 94; asimismo la ya antigua pero todavía provechosa investigación de PÉREZ DE ÚRBEL, J.: «Origen de los himnos mozárabes», en *Bulletin hispanique*, 28 (1926), passim.

³¹ «La vida social intensa entre los miembros de la corte, más bien sedentaria, de los señores feudales propiciaba la práctica de convenciones capaces de encauzar unas relaciones humanas intensas dentro de la corte, y una actividad artística, intelectual, placentera de diversa índole durante largos tiempos de ocio. La escasa raigambre del sistema feudal en los reinos cristianos peninsulares, cuyas cortes eran andariegas, mezclados como estaban muchas veces los reinos cristianos en litigios territoriales con sus vecinos los musulmanes, impidió el florecimiento de la afición trovadoresca en la primera época». «Precedentes y origen de la canción en lengua vulgar», en FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *Historia de la Música I*. Madrid, Historia16, 1997, p. 84.

celebridad que alcanzó Santiago de Compostela como centro de peregrinación de toda la cristiandad hizo que la lengua galaico-portuguesa entrara en la corte castellano-leonesa con el mismo predicamento y función con que la occitana había penetrado en los palacios de otras regiones. La prueba de esta realidad histórico-cultural son los importantes cancioneros que nos transmiten los poemas galaico-portugueses, y la llamativa ausencia de manuscritos con canciones en lengua castellana.

Parece asombroso que no exista ni un solo testimonio escrito de canción lírica en lengua castellana perteneciente a la Edad Media, si exceptuamos –a mi conocimiento– el alba «Eya velar» de Gonzalo de Berceo de la que, por cierto, no nos consta la música. La razón es obvia. Los poemas que se cantaban en los estratos inferiores de la sociedad quedaban grabados en la tradición oral. Por el contrario, la canción culta necesitaba escribirse para que unos poetas y músicos profesionales, trovadores y juglares, pudieran realizarla en las respectivas cortes. Es en el interior de esta canción culta donde ciertos poemas tradicionales encontrarían, a veces, su acomodo como material básico de composición, o a modo de cita. En territorios fronterizos, los poetas árabes incorporaron en sus muáxajas unas breves cancioncillas en lengua mozárabe, las jarchas. De manera análoga, los poetas cortesanos en lengua castellana recogerían de la tradición oral canciones de estrato inferior para dotarlas de una muy cualificada superestructura polifónica de alto nivel técnico e introducirlas en los palacios de los reyes.

Insertas así en el mundo cortesano, las canciones polifónicas se coleccionaron y se copiaron en magníficos cancioneros, el Cancionero de la Colombina, el Cancionero de Segovia y el Cancionero musical de Palacio, entre otros. De esa manera desapareció la secular carencia de documentos escritos. El cancionero de la biblioteca colombina de Sevilla consta de 95 piezas castellanas. El de Segovia, recopilado probablemente en torno al casamiento de Doña Juana de Castilla con Felipe el Hermoso de Austria (1496),

posee 38 canciones castellanas mezcladas con 204 de repertorio franco-flamenco. El de Palacio contiene una colección de más de 450 canciones en lengua castellana de muy variados estilos y procedencias, elaborada probablemente en torno al año 1500.

Naturaleza de las canciones en lengua castellana del Renacimiento

Los libros de historia, en su mayoría, describen la canción polifónica de los siglos XV y XVI como una realización profana del motete. El motete, de tradición medieval, es en el Renacimiento una pequeña obra polifónica de estilo imitativo, compacta y compleja, muy estimada por los grandes autores de la polifonía clásica. En términos generales, el paralelismo o incluso la dependencia formal entre la canción poli-

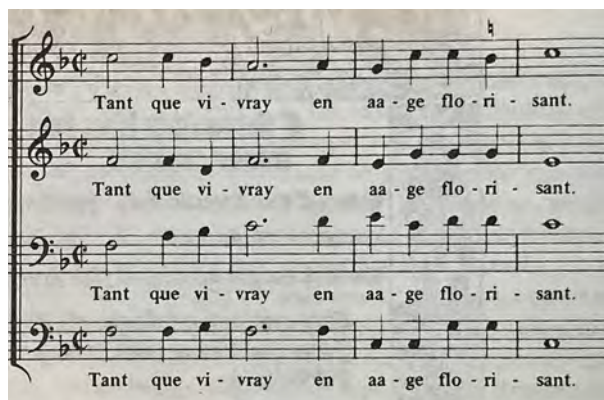


Fig. 4. *Tant que vivray* de Claudin de Sermisy

fónica y el motete pueden ser aplicables a la *chanson française* y a la practicada por los maestros del entorno flamenco y borgoñón, pero no tanto a la canción española. Para que nos sirva de término comparativo, vemos aquí (fig. 4) uno de los ejemplos más conocidos de la canción francesa, el *Tant que vivray* del compositor Claudin de Sermisy (c. 1490-1562).

A propósito de la canción francesa, George Dotin sostiene que la *chanson rustique* posee también una raíz melódica de estrato menos culto, «style po-

The image shows a page from a musical manuscript. It contains three staves of music, labeled 'TIPLÉ.', 'TENOR.', and 'CONTRATENOR.' on the left. The music is written in a historical style with square notes and a complex rhythmic structure. The lyrics are written below the staves: 'Tres mo - ri - llas me na - mo - ran en. Ja - en; y ha - lla - ban las co - gi - das'. There is a 'FIN.' section and a 'D. C. §' section. The notation is in a historical style with square notes and a complex rhythmic structure.

Fig. 5. *Tres morillas me enamoran en Jaén.*
Cancionero de Palacio, n.º 17

pulaire», con una cierta presencia de la armonía vertical³², singularidad que reconocemos aún más en la canción castellana. A mi modo de ver, sin embargo, tanto la canción francesa como la franco-flamenca del Renacimiento acusan un cierto grado de intención retórica, probable evolución de procedimientos compositivos complejos que aparecen descritos en los libros de teoría musical de los siglos XIV y XV, como ya se ha apuntado arriba.

A fines del XIV, una nueva práctica musical, que no llegó a cuajar en la Península Ibérica, alcanzó gran éxito entre los cantores. El poema «Or voit

tout en aventure» del códice de Chantilly, copiado en esa misma época, define esta práctica como *ars subtilior*³³. Este arte nuevo «más sutil» se reconoce sobre todo por el intrincado ritmo de las diferentes voces del canto polifónico. La complicación cada vez mayor de los ritmos, incluso en los cantos de iglesia, llevó a producir obras de auténtico malabarismo musical donde las palabras eran prácticamente ininteligibles. A pesar de la intervención del Papa Juan XXII promulgando la bula *Docta Sanctorum Patris* (1324-1325) para exigir que las

³² DOTTIN, George: *La chanson française de la Renaissance*. Paris, PUF, 1984, p. 6

³³ Este *ars subtilior* fue así denominado y estudiado brillantemente a partir del referido poema por la añorada amiga Ursula GÜNTHER: «Das ende der *ars nova*», en *Die Musikforschung*, XVI (1963, n.º 2), pp. 105-120.

palabras sagradas de los cantos fueran entendidas por todos los fieles, los maestros de las catedrales siguieron aplicando un procedimiento compositivo cada vez más complicado.

Frente a la intención retórica que subyace, por lo general, en la composición de la canción francesa y en la franco-flamenca, la canción polifónica en lengua castellana exhibe sencillez, eficacia expresiva y apego a la palabra³⁴. Tales características serían consecuencia natural de una realidad sonora de raíz tradicional, audio-oral, asumida por los polifonistas en lengua castellana, que hicieron de la polifonía española del siglo de Oro, según reconoce Robert Stevenson³⁵, uno de los hitos esenciales de la historia universal de la música. La aceptación obvia de este hecho nos lleva a concluir, una vez más, que la laguna documental que reconocemos vacía de música en lengua castellana, rebosó de una larga y activa práctica que no llegó a documentarse sino mucho más tarde en los cancioneros de la polifonía clásica del Renacimiento español de los siglos XV y XVI.

Podríamos aportar numerosas pruebas sobre la raíz tradicional de la polifonía de las canciones en lengua castellana de los siglos XV y XVI. Valga como ejemplo la canción *Tres Morillas* (fig. 5), extraída del ya citado Cancionero musical de Palacio³⁶, can-

ción que, por cierto, incorporaría Federico García Lorca en sus *Poemas y cantares populares*³⁷.

Aparte de esta raíz tradicional de la canción castellana, de la naturaleza melódica, es preciso destacar otras particularidades que, asimismo, caracterizarán las obras de los grandes compositores del Renacimiento español, como Cristóbal de Morales, Tomás Luis de Victoria, Francisco Guerrero, entre los más destacados, cuya influencia en Roma y en toda Europa fue decisiva para implantar un estilo nuevo de polifonía sacra. Me referiré tan solo a

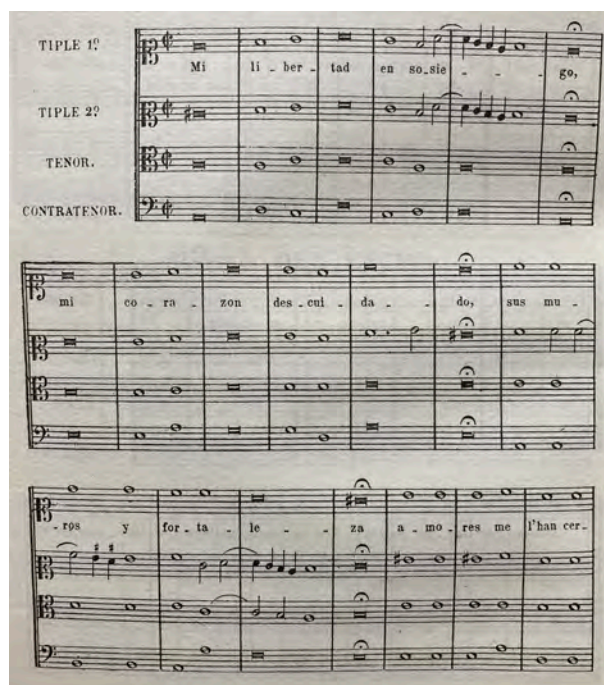


Fig. 6. *Mi libertad en sosiego* del Cancionero de Palacio, n.º 64

un par de distintivos que tienen que ver con el extraordinario maridaje entre la música y las palabras, notablemente en ciertos villancicos y romances, siempre que los comparemos con las canciones de otros repertorios: la homorritmia unida a la vertica-

³⁴ He tratado este tema de manera más o menos general en varios de mis trabajos, algunos de los cuales me permito citar a continuación: FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I: «La música en la lírica castellana durante la Edad Media», en *España en la Música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre, 1985, «Año Europeo de la Música», vol. I. Madrid, INAEM, 1987, pp. 32-43; «Tradición y retórica en la música de la corte de Carlos I», en: *Quinientos años después: Villaviciosa, 1517. La época en que D. Carlos vino a Asturias*. Oviedo, Ed. de la Universidad, 2018, ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, María (ed.), pp. 207-219. Este estudio reproduce a veces párrafos completos del anterior trabajo.

³⁵ STEVENSON, R.: *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*. Berkeley, University of California Press, 1961. Trad. esp. *La música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*. Madrid, Alianza, 1993.

³⁶ *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, transcrito y comentado por Francisco Asenjo Barbieri. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1890. Ed. Facsímil, Madrid, 1987, p. 254.

³⁷ GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 16.ª ed., 1971, pp. 1870-1872.

lidad armónica³⁸, y la expresividad marcada por el figuralismo.

Ejemplos de homorritmia

Canciones polifónicas castellanas con armonía vertical, homorítmica, son mayoría en los referidos cancioneros. He aquí otros dos ejemplos además de la ya referida *Tres morillas: Mi libertad en sosiego* del Cancionero musical de Palacio³⁹ (fig. 6), y *Si amor pone las escalas al muro del corazón* de Juan del Encina, perteneciente también al mismo Cancionero de Palacio⁴⁰ (fig. 7).

Por lo que se refiere a la técnica del figuralismo, su empleo en la canción castellana se adelanta, a tenor de las obras escritas hoy conocidas, a su uso por los madrigalistas de los siglos XVI y XVII⁴¹. En las canciones castellanas la música no solamente da énfasis y relieve a la prosodia de las palabras, sino que subraya y marca su significado con imágenes sonoras. Este procedimiento es no es demasiado corriente en los repertorios litúrgicos, donde para enfatizar el significado de ciertas palabras habitual se acude a la técnica de la ornamentación más que a la de la figuración sonora. Dentro del repertorio gregoriano y mozárabe son muy frecuentes largos melismas y ornamentos para realzar la importancia de ciertas palabras, como *Dominus, jubilate, alleluia*, etc. De hecho, la mayor parte de los cantos de las

Fig. 7. *Si amor pone las escalas al muro del corazón* de Juan del Encina.

Cancionero de Palacio, n.º 65

liturgias latinas nacieron de la ornamentación que los primitivos salmistas y maestros cantores desarrollaron improvisadamente al recitar de los salmos en los actos litúrgicos⁴². He aquí algunos ejemplos de figuralismo:

Ejemplos de Figuralismo

a) En el canto gregoriano:

Es notable como ejemplo de figuralismo la antífona de Comunión de la Misa de Domingo de Pentecostés: *Factus est repente de caelo sonus* (fig. 8). Para representar el sonido que se produjo al entrar

³⁸ Un precedente del tratamiento armónico que favorece la inteligibilidad de los textos, ya se reconoce en tiempos de la polifonía del *ars antiqua* española en ciertas piezas del Códice Las Huelgas de Burgos, según un meticuloso análisis de VEGA, Daniel: «El código de Las Huelgas. Estudio de su técnica polifónica», en *Revista de Musicología*, I (1978), pp. 8-60.

³⁹ *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, op. cit., p. 314.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 315.

⁴¹ El figuralismo es un procedimiento de composición musical basado en la subordinación de la música al texto para subrayar pintar o «figurar» de alguna manera el sentido de las palabras. Este procedimiento es muy frecuente en los madrigales, por lo que también suele llamarse madrigalismo. Pero ya existía en el canto litúrgico, notablemente en el repertorio gregoriano. G. DOTTIN, op. cit., p. 21, reconoce también el figuralismo en algunas obras de autores franceses, como Claude Le Jeune (ca. 1530–1600).

⁴² Sobre este particular me permito remitir al lector a mi estudio: «Expresionismo y representación en el canto de la Semana Santa de rito romano», en *II Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Valladolid, 6-8-2010*. Cátedra de Estudios sobre la Tradición. Universidad de Valladolid. Publicado en *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Ayuntamiento de Valladolid, II, 2010, pp. 243-253.

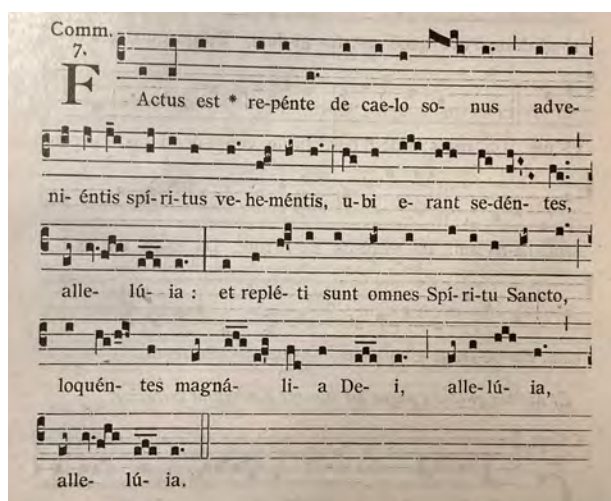


Fig. 8. Antífona de Comunión
de la Misa de Domingo de Pentecostés:
Factus est repente de caelo sonus

el Espíritu Santo en el cenáculo, donde estaban reunidos los apóstoles, se acude a un salto repentino de una quinta, del grave al agudo y viceversa, en el adverbio «repente». Seguidamente, en «de caelo sonus» queda figurada la mayor agudeza del sonido mediante un intervalo de séptima, construido sucesivamente por una quinta y una tercera.

b) En la canción castellana.

Por lo que se refiere a la canción castellana, entre otros muchos casos de figuralismo que podrían aducirse, consignamos los siguientes, *Pues con sobra de tristura*⁴³ (fig. 9) y *Alza la voz, pregonero*⁴⁴ (fig. 10), entresacados respectivamente del Cancionero de la Colombina y del Cancionero musical de Palacio.

Obsérvese la figuración sonora de *tristura* mediante el movimiento melódico que asciende por grados conjuntos desde el fa sostenido hasta el si be-

mol para descender seguidamente por el fa natural hasta el mi.

En la canción del Cancionero musical de Palacio, se observa idéntico figuralismo que el ya apuntado en la referida antífona gregoriana. Las palabras iniciales, *Alza la voz, pregonero*, son figuradas con un salto de séptima elaborado con un intervalo sucesivo de quinta y de tercera, exactamente como en la antífona de comunión *Factus est repente*.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La música y la palabra han estado inseparablemente unidas en todas las culturas para la manifestación de sentimientos y comunicación entre los seres humanos. El recitare cantando de la primitiva ópera barroca es un dato más, no el único, de esta realidad que desde la antigüedad existe en la salmodia cristiana. La tecnología de la música en la cultura de Occidente se establece no según las reglas de Donato sino gracias a la recitación enfática de las palabras de los salmos sometidas únicamente a la horma libre de los versos paralelísticos traducidos al latín, y a la idiosincrasia de los instrumentos músicos. La expresividad y el énfasis son, también, una nota diferenciadora e identificativa de la canción en lengua castellana. La definición de esta realidad supera, a



Fig. 9. *Pues con sobra de tristura*.
Cancionero de la Colombina, n.º 2

⁴³ Sevilla, Catedral Metropolitana, Biblioteca Capitul y Colombina, Ms. 7-I-28, fols. 3v-5r. Vid. *El cancionero musical de la Colombina (siglo xv)*. Transcripción y estudio por Miguel QUEROL GAVALDÁ, 2.ª ed. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia. Colección Monumentos históricos de la música española, 1989, p. 1.

⁴⁴ *Cancionero musical de los siglos xv y xvi*, op. cit., pp. 506-507.

mi modo de ver, la teoría de los humanistas sobre la *pronuntiatio*, ‘dicción’, «actio dicendi». Así, Luis Vives recuerda que la *pronuntiatio* es el ornamento del *ars rethorica*, no una parte de este arte: «pronuntiare, ornamentum est artis, non pars»⁴⁵. El *ars*

⁴⁵ «Jam, quinque fecerunt partes artis, Invenire, disponere, eloqui, meminisse, pronuntiare: alii alia addidere, ut quidam iudicium: principio meminisse naturae est, quae si arte adjuvatur, non protinus est rhetoricae, sed peritiae cuiusdam, quam memoriam appellabant veteres, nunc vulgo memorativam, cujus inventorem [160] fuisse tradunt Simonidem vatem; sed isti, quemadmodum initio dicebam, quibus viderent indigere oratorem, ea omnia in artem hanc invexerunt tamquam artis partem: An non reliquae artes omnes egent memoria, Grammatica, Dialectica, Arithmetica, Juris professio? Quid ergo uniuscujusque artis memoria est pars? Quod si quis artifex vendicare sibi memoriae tractationem ceu jure suo posset, is nimirum esset jurisconsultus, qui maxime indiget propter multitudinem et varietatem legum atque interpretationum; ideo Cicero necessarium esse oratori dicit acumen dialecticorum, memoriam jurisconsultorum. Pronuntiare vero, ornamentum est artis, non pars; scribendo enim tueri orator potest suum munus, et maximus esse orator sine gestu, tametsi non eam habebit venustatem, gratiam, vim; ut magistratus sordide aut neglectim vestitus: porro in voce, si quae sit ejus natura spectatur, philosophi est officium; si quamadmodum exercenda, phonasci; si quomodo ea utendum pro locis, pro temporibus, pro rebus, civilis est educationis, ut tota gestuum et cultus ratio: si hoc postremum vult sibi orator vendicare, sit sane, quando nemo erit qui asserat». VIVES, J.L.: *De causis corruptarum artium*, libro IV, cap. 2, en *Opera Omnia*, 1555, p. 395; Vid. Díez Coronado, Marián: «La Actio retórica en la preceptiva de los Siglos de Oro», en Strosetzki, Christoph (ed.): *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster 1999. Iberoamericana-Vervuet, 2001, pp. 429 y ss;

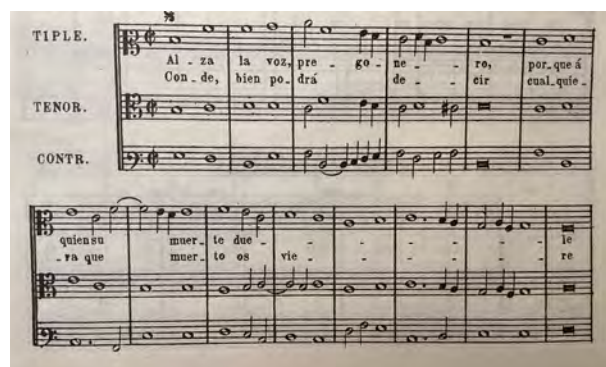


Fig. 10. *Alza la voz, pregonero*.
Cancionero de Palacio, n.º 336

rethorica era una de las siete artes liberales, como también el *ars musica*, encuadrada aquella en el Trivium y esta en el Quadrivium. Sin embargo, más allá de la consideración que tiene el humanista español sobre la *pronuntiatio* como ornamento, es preciso entender que en la música vocal se produce una suerte de unión hipostática entre la música y la palabra, cuyo resultado final no es otro sino un *ars* único e indivisible.

WALDE MOHENO, Lillian von der: «Artes praedicandi: La estructura del sermón», en *destiempos.com*, año 3, n.º 18 (Enero-Febrero), Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2009.

MUSEO DE ARTE SACRO Y CAMARÍN DE LA VIRGEN. REAL SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES (SANTA CRUZ DE LA PALMA)

JESÚS PÉREZ MORERA

Construido en 1978, el Museo de Arte Sacro del Real Santuario de las Nieves ha tenido que esperar más de 40 años para abrir por fin sus puertas. Dentro del panorama que ofrece el arte sacro en nuestras islas –relegado casi siempre a un segundo nivel frente a otros museos o manifestaciones artísticas o culturales–, constituye una actuación original y novedosa, cuyos resultados presentamos en este artículo. Con ello se ha visto cumplido uno de los deseos más anhelados del rector del santuario, D. Antonio Hernández. Verdadero

impulsor del proyecto, su materialización ha significado para él una enorme ilusión y también una obsesión que le ha restado muchas horas de sueño. Sin el apoyo del Excmo. Cabildo Insular de La Palma y de sus presidentes y concejeros/as de Cultura, y sin los medios económicos y materiales que ha puesto a disposición, tampoco se hubiese materializado. La corporación insular no solo ha aportado las partidas presupuestarias indispensables para acometer todas las obras de diseño, carpintería, iluminación, montaje y restauración, sino que además ha puesto

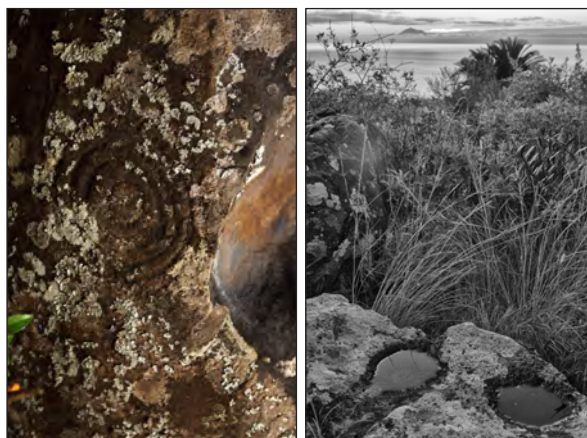


Real Santuario de la Virgen de las Nieves. Santa Cruz de La Palma

a disposición el Taller Insular de Restauración, cuya intervención ha sido imprescindible e insustituible.

Su materialización ha sido el resultado del trabajo de un equipo integrado por cinco profesionales: un diseñador, Juan Alberto Fernández, a quien se debe el diseño de paneles y módulos; un historiador y gestor cultural, Alejandro Martín Perera, que ha actuado como coordinador; un historiador del arte, autor de estas líneas, que, como comisario, ha dado forma a los contenidos, a la selección de obra y al discurso museográfico, y las dos integrantes del Taller Insular de Restauración del Cabildo Insular de La Palma, Isabel Concepción Rodríguez e Isabel Santos Gómez, cuyo depurado gusto, sensibilidad y conocimientos han quedado reflejados en el diseño y en la museografía. A todos nos ha movido el mismo impulso. Hemos querido sencillamente lo mejor para la Virgen, a la que hemos consagrado nuestras mejores capacidades y conocimientos. Dueña de nuestros corazones, ella encarna todo aquello que más amamos y a los que más hemos querido, los que siguen con nosotros o los que ya no están. Representa a la isla de La Palma que, como dice el poeta, «por vos, madre sagrada, se mantiene levantada».

Todo ello no ha sido mérito exclusivo, ni mucho menos, de este equipo. Ha requerido, además, la participación y el trabajo de diversos especialistas y profesionales¹: A estos profesionales y empresas hay que añadir la colaboración de otras muchas personas que, de forma particular y desinteresada, han trabajado para el santuario: la doctora Dña. Letizia Arbeteta Mira, exdirectora del Museo Lázaro Galdiano de Ma-



Grabados rupestres y cazoletas en el entorno del Santuario de las Nieves (La Palma)

drid, que diseñó, con las joyas donadas por los emigrantes palmeros en Venezuela, el rostrillo que hoy luce la imagen. Reconocida especialista internacional en el ciclo de la Navidad, dirigió al mismo tiempo el montaje del nacimiento monumental; mientras que se debe a nuestra compañera, la doctora y exprofesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna, el estudio y la catalogación del pequeño y valioso órgano portátil instalado, como aquel, en la Sala Baja del Museo de Arte Sacro.

El montaje del museo y camarín de la Virgen se materializó en dos fases, después de cinco largos años de los trabajos que se iniciaron a finales de 2014. La primera fase, inaugurada el 31 de enero de 2016, incluyó el camarín con las salas anexas de audiovisuales, de exvotos y del cuarto de los Esclavos; y la segunda, el 9 de febrero de 2020, contempló las salas alta y baja del Museo de Arte Sacro. La sala «Orbis Nivariense», ubicada en la planta alta, está integrada por seis unidades temáticas. La primera de estas unidades, bajo el título «Virgen de las Nieves: una obra gótica dentro de un traje cortesano», ilustra, a través de una selección de detalles, imágenes comparativas y analogías, los puntos de contacto que la efigie de la patrona de la isla de La Palma, una escultura modelada en el siglo xv en terracota o barro cocido, presenta con el arte del imaginero Lorenzo Mercadante de Bretaña. «Virgen misionera: El evangelio de barro» es el segundo de los

¹ Un equipo de carpinteros, integrado por Miguel Ángel Leal Goralana, Orlando Rodríguez Pérez y Jorge Pérez Hernández; un equipo de restauración: Nieves Luisa Cabrera Castro, Domingo Cabrera Benítez, Zara Rodríguez Martín, Elena Morales Hernández y Samuel Martín Acosta, que, bajo la dirección de las restauradoras del Cabildo Insular, ha restaurado, en el Taller Insular de Restauración, las obras de platería, pintura y escultura pertenecientes a la colección del santuario, y un equipo de costureras: Lorenza Hernández, hermana del rector del santuario; Pilar Hernández González y Ana Martín Sánchez; que se han ocupado del delicado y paciente trabajo de restaurar los textiles y ornamentos que igualmente forman parte del discurso museográfico.

temas que se presentan. Describe la llegada de la imagen misionera de esta Virgen niña y su entronización en este *locus* santo, en este lugar y monte sagrado, un incomparable paraje natural propicio a la devoción y al misticismo, que ya los antiguos habitantes de la isla consideraban sagrado. Piedras de molino, fragmentos de cerámica y otros objetos del pasado aborigen localizados en el entorno del santuario, expuestos bajo vitrina, tienen la capacidad de transmitir toda la fuerza del pasado prehispánico de este lugar. «Virgen Coronada» está dedicada a la solemne coronación canónica de la imagen de la Virgen de las Nieves, que tuvo lugar en la espléndida y luminosa mañana del 22 de junio de 1930, efemérides que es posible visualizar a través de una pantalla en la que se proyectan las filmaciones tomadas por Emilio Carrillo y Nieves Lugo, primeras películas realizadas en la isla de La Palma, montadas por Jorge Lozano Van de Walle con música de Luis Cobiella. «Virgen peregrina» muestra a la patrona de La Palma por las calles y caminos de nuestra isla en su sillón de viaje y en sus andas de baldaquino, y «Virgen en majestad», el suntuoso culto que el pueblo palmero ofreció a su patrona a través de su majestuoso trono de plata en el que es entronizada. Finalmente, en la cámara del fondo, se exhibe ante los ojos del visitante el deslumbrante tesoro de la Virgen, ofrecido en su mayor parte por los emigrantes isleños, desde la nostalgia de la otra orilla, a la madre protectora que aprendieron a amar desde la cuna. Su presentación es quizás el mejor logro de las restauradoras del taller insular de Restauración y del diseñador Juan Alberto Fernández, que han aplicado los recursos más actualizados en montaje e iluminación.

El programa de actuaciones suma en total siete ámbitos o salas:

1. Sala de audiovisuales. Alberga la colección de arte contemporáneo del santuario, con obras de Pedro Fausto, Hugo Pitti, Carmen Cólogan, Miguel Ángel Martín Sánchez, Jorge Lozano, Orestes Anatolio, García Álvarez y Julio Nieto
2. Camarín de la Virgen

3. Sala de exvotos
4. Cuarto de los Esclavos
5. Sacristía
6. Museo de Arte Sacro. Sala Alta «Orbis Nivariense»
7. Museo de Arte Sacro. Sala Baja

El objetivo del proyecto no ha sido montar un museo de arte sacro al uso en el sentido tradicional, con el fin de exponer las piezas que componen el variado patrimonio artístico del santuario, en imaginaria, pintura, vasos u ornamentos sagrados. Se ha buscado, por el contrario, transformarlo en un espacio de interpretación, recreación y justa valoración, tanto para los visitantes de la isla como para los que vienen de fuera, de lo que la Virgen de las Nieves y su santuario representa en la formación de nuestra identidad religiosa y cultural, poniendo de relieve la excepcional importancia del legado histórico y cultural que se ha alumbrado en torno a su imagen; un monumento a la fervorosa devoción y al papel central que ocupa en la historia y en el sentimiento de La Palma y de los palmeros, y un homenaje a todos los que, antes que nosotros, la han venerado. Se trata de un conjunto de extraordinario valor cultural, artístico, histórico, etnográfico, antropológico y espiritual, porque todo eso es inseparable y forma parte de una única realidad. Aquí la forma y el significado, la fe y la cultura, siempre estuvieron unidas y carecen de sentido si las valoramos por separado, de modo que cada obra de las que se exponen esconde una historia humana y comunitaria, y representa un patrimonio material e inmaterial.

Este legado que hemos recibido y que estamos obligados a transmitir a las generaciones venideras constituye una herencia que, por distintas razones, en otras partes no han sabido, no han podido o no han querido conservar. Por el celo de los que a lo largo de los siglos han custodiado este lugar santo, porque no fue víctima de desamortizaciones ni guerras civiles, porque quedó a salvo de conflictos bélicos o destrucciones, de la codicia o de los cambios de moda, por el respeto con el que siempre lo

miraron y conservaron, su santuario posee una serie de piezas y colecciones únicas, cuyo valor e interés trasciende, más allá del ámbito insular o regional, fuera de nuestro país y nuestras fronteras. Es el caso del joyero de la Virgen, uno de los más importantes del mundo hispánico, no tanto por su valor material como por la antigüedad y el interés histórico, artístico, tipológico y antropológico de las piezas que lo integran. Como escribe la máxima especialista en la joyería española, el joyero de Nuestra Señora de las Nieves, patrona de la isla de La Palma, constituye «una colección única e importantísima para la historia de la joyería hispánica y asiática» que merece estar entre las más relevantes de nuestro país, como «parte también de la historia de la joyería del mundo»². En la Sala de exvotos podemos contemplar, del mismo modo, una de las colecciones más numerosas y completas de su clase de España, un conjunto sin parangón integrado por más de 3 000 piezas: cuadros exvotos pintados, retratos y fotografías, mechones de cabellos, décimas y poesías, y figuras de cera o en plata, oro y metal, como pocos santuarios de nuestro país, que sepamos, han conservado, un auténtico monumento a la devoción a la Virgen de las Nieves a lo largo de los siglos, de excepcional valor etnográfico, cultural, histórico y devocional. Y lo mismo cabe decir del tesoro de la Virgen que se exhibe en la Sala Alta del Museo de Arte Sacro, un asombroso conjunto de plata labrada, fruto en su mayor parte de las donaciones de los indianos, del que puede también presumir por su singularidad. Ofrecido por los emigrantes isleños, desde la nostalgia de la otra orilla, a la madre protectora que aprendieron a amar desde la cuna, su destacado número, diversidad, originalidad y valor intrínseco lo convierten en uno de los patrimonios más valiosos y emblemáticos del archipiélago canario. Allí se encuentra, posiblemente, la más completa, variada y antigua representación de la platería cubana de nuestro país. Resulta verdadera-

mente sorprendente que las dos cruces procesionales más antiguas que se han localizado de toda la antigua platería cubana estudiada hasta el momento se encuentren aquí: la manga de cruz enviada por el capitán Gonzalo Benítez en 1643 y la cruz procesional regalada por el maestre de campo don Gaspar Mateo Dacosta en 1704. No es tampoco una casualidad que el reloj de sol más antiguo de cuantos se han conservado en Canarias es el que aún señala las horas en la plaza del santuario, realizado en 1740.

A ello hay que agregar la recuperación del monumental nacimiento que desde ahora se expone permanentemente en la Sala Baja del Museo de Arte Sacro. Su rescate ha sido otro proyecto dentro del proyecto: la restauración de sus figuras por el equipo de restauradores; la restauración de su antigua indumentaria por el equipo de costureras, con una capacidad de interpretación que ha asombrado a los especialistas, y su montaje, bajo la dirección de la doctora Letizia Arbeteta, como arquetipo del nacimiento palmero tradicional y de los altares de Pascua que durante la Navidad sustituían al retablo habitual donde se celebraba la misa. La recuperación de este monumental belén, cuyas figuras más antiguas datan del siglo XVIII, coloca al Santuario de las Nieves, una vez más, como una referencia obligada dentro de la escasa nómina de belenes históricos o monumentales españoles, junto a otros de reconocida importancia histórica conservados en Castilla, Navarra o la isla de Mallorca. Un último regalo nos ha deparado el destino: el hallazgo, en uno de los depósitos del santuario, de una auténtica reliquia para el conocimiento de la música hispánica: un antiguo organito desmontado y fuera de uso, cuya mecánica, o mejor dicho, su falta de ella, se remonta nada más y nada menos que al siglo XV.

Todo esto, en conjunto, pone de manifiesto un profundo y arraigado sentimiento de protección y conservación de un legado cultural, signo de su identidad más auténtica. En nuestro deseo está que este museo se convierta en un espacio de encuentro y reencuentro con todo ello y con lo que representa,

² ARBETETA MIRA, Leticia: «El joyero de la Virgen de Las Nieves merece estar entre los más importantes de España», en <<https://www.Eldiario.es/lapalmaahora>>, 31 enero 2016.

NACIMIENTO MONUMENTAL

Este conjunto, que ha variado a lo largo del tiempo, pudiera proceder de uno anterior, ya perdido. Hasta hace pocos años se colocaba en el altar mayor en la época de Navidad, con un escenario de arquitecturas rústicas pintadas en el siglo XX, figuras de Olot y algunos elementos antiguos como la hornacina central, aquí recuperada.

La noticia más antigua data de 1779, fecha en la que se citan los angelitos de gloria para el misterio del nacimiento, conseguidos a solicitud del párroco don Feliciano Romero.

A finales del siglo XIX el nacimiento, además del telón o velo para el fondo, tenía siete pastores grandes, además del Misterio y los Reyes, trece figuras pequeñas, mula y buey, veintiséis casas de corcho, nueve de madera, cinco de piedra, una noria y dos molinos de movimiento. Se compone en la actualidad de catorce figuras –Misterio, Reyes, un paje, un ángel, dos pastoras y cuatro pastores de madera tallada–, mula y buey recortados y otros elementos.

Las imágenes de la Virgen y San José son de una calidad que permite su atribución –con reservas– a Fernando Estévez (1788-1854), considerado el mejor artista canario del Neoclásico.

Consta documentalmente que su discípulo, el artista palmero Aurelio Carmona López, pintó un velo en 1885 y realizó tres «aserradores» y los Reyes Magos entre 1883 y 1884. El escultor utilizaba frecuentemente la corteza de pino para sus tallas, y pudiera ser que el resto de los pastores que aún existen sean obra suya.

El equipo de restauración, dirigido por Isabel Concepción, al retirar las telas sintéticas de fuerte colorido que cubrían las figuras, encontró debajo otras originales de tela encolada y detalles como el calzado de tipo barroco de los Reyes, además de diversas prendas antiguas que reproducen las vestimentas de la Isla, todo ello recuperado



Nacimiento monumental del Santuario de las Nieves. Siglo XVIII-XX.
Sala Baja del Museo de Arte Sacro (La Palma)



La Virgen y San José, figuras atribuidas a Fernando Estévez, y rey mago, figura de Aurelio Carmona López (1883-1884). Sala Baja del Museo de Arte Sacro (La Palma)

por diestras costureras especializadas en indumentaria histórica. También se han identificado suntuosas prendas, como las capas de los Reyes, el curioso traje cortesano del pajecillo, cetros, coronas y otros accesorios.

En cuanto al escenario, se ha diseñado de forma que sea un resumen de la historia del propio belén, además de incorporar elementos antiguamente utilizados, especialmente los que aluden al peculiar carácter de La Palma, cuyo centro sentimental es, precisamente, el santuario de su Patrona.

En el cielo, el pintor Acenk ha reproducido dos constelaciones: Capricornio, por creer que correspondía a la época del nacimiento de Jesús, y la Osa Menor, con la Estrella Polar, que representa al pasado marinero de la isla, así como a su firmamento, referencia mundial para la observación astronómica.

El ángel divide el escenario en dos ámbitos. A la izquierda del espectador, muestra un jardín ideal, con columnas y arriates floridos, símbolo del mundo barroco y dieciochesco, casi cortesano, cuando se habrían creado las más antiguas figuras, entre ellas el buey y la mula pintados y recortados. La derecha se dedica a la tradición popular isleña, con una montaña de papel arrugado, que desciende en talud –con algunas edificaciones rescatadas e identificadas en las fotografías antiguas– por la que bajan sus habitantes.

En el centro de la escena, pastores y reyes adoran a Jesús, rodeado de ofrendas simbólicas recreadas al modo tradicional. Su cuna dorada representa, en la tradición mística hispánica, el pecho del devoto que acoge al Niño en su corazón.

La iluminación imita la luz de las candilejas que alumbraban los nacimientos antiguos, acentuando el efecto teatral, al igual que las cortinas. Se complementa con dos paramentos laterales de madera dorada con candeleros, de un tipo frecuente en los altares canarios. Finalmente, el ornato vegetal utiliza ramas procedentes de podas que, de cuando en cuando, son sustituidas.

Letizia ARBETETA MIRA

como preciados símbolos y signos de nuestra verdadera identidad, en una sociedad como la nuestra, urgida de reconocerse en sus valores más hermosos, dignos y auténticos.

EL SANTUARIO

En el país de las Nieves.

Locus santo, monte sagrado

A las faldas del monte, sobre la cresta del interfluvio modelado por los barrancos del Río y de la Madera, el santuario de las Nieves se halla enclavado en medio de un paraje natural propicio a la devoción y al misticismo, que ya los antiguos habitantes de la isla consideraban sagrado. Prueba de ello son las cazoletas y canalillos destinados a las ofrendas rituales con leche y manteca y los grabados rupestres, en forma de círculos concéntricos, situados en el alto del *morro de la Virgen* y hacia el naciente de la cresta rocosa, en una suerte de altar. Tanto unos como otros están vinculados a cultos astrales y a los antepasados. Sobre lo alto de las montañas circundantes se halla el lugar conocido como el *Bailadero de las Brujas*, topónimo que hace referencia al lugar donde los aborígenes juntaban su ganado para, con sus balidos, implorar el auxilio de la lluvia.

Útiles y utensilios y otros restos arqueológicos localizados (cerámica, molinos de mano) y la sucesión de cuevas habitación y cuevas sepulcrales que se abren en las paredes de ambos barrancos dan testimonio de una continuada ocupación humana durante la etapa anterior a la conquista de la isla. Por sus numerosos enterramientos, este conjunto de cavernas fue calificado por el científico francés René Verneau, que exploró el lugar en 1876, como una *auténtica necrópolis*.

Tanto en Canarias como en América, misioneros y conquistadores pusieron en práctica un método *indigenista* de evangelización, procurando dar a los recién bautizados, en el ritual católico, un sustituto de sus antiguas creencias. Esto se manifestó, en primer lugar, en la apropiación y cristianización de los anti-

guos lugares de culto. Así los naturales concurrían a los espacios y recintos que les eran familiares. Sobre ellos se levantaron los santuarios marianos más venerados.

Santa María de las Nieves en 1500

Una antigua tradición, recogida en el siglo XVIII por el historiador canario Viera y Clavijo, señala que el santuario de las Nieves «no fue en su origen sino una pequeña ermita, muy anterior a la absoluta conquista del país, puesto que en una bula del papa Martino V, de 1424, ya se hace mención de una capilla bajo la advocación de Santa María de la Palma».

Según se ha transmitido, la Virgen fue entronizada y venerada durante sus primeros tiempos en una cueva no muy distante del templo actual, cuyo entorno fue plantado de miles de sarmientos de vides en los años siguientes a la conquista. Ese primer recinto sagrado pudo haber sido la cueva, lagar y cascos para elaborar y encerrar el mosto situada, según consta en 1530, en la denominada *viña de la Virgen* que se extendía junto a la ermita, después casa y hacienda de la familia de Guisla.

Aquella primera capilla, cuyas referencias documentales más antiguas datan de 1507 –fecha en la que por primera vez se nombra el lugar de *Santa María de las Nieves*–, era una sencilla construcción de una



Plano del Santuario de las Nieves realizado en 1882 por León Felipe Fernández



Balcón de madera con su tejadillo (1757-1760),
único elemento que se conserva
del antiguo camarín

sola nave con una orientación, este-oeste, distinta a la actual. Reedificada de nuevo a partir de 1525, presentaba techumbre de madera y teja, esquilón para su única campana, portada principal de piedra labrada y otra lateral. A ella se hallaba adosada una pequeña casa de labranza que servía de habitación para los cultivadores y arrendadores de la citada viña.

Celeste protectora de volcanes, sequías, langostas y epidemias

Invocada como patrona de la isla, el culto a la Virgen de las Nieves aunaba y aúna a todos los estratos sociales. Como refería en 1681 el licenciado Pinto de Guisla, su santuario era «el primero y prinsepial santuario de esta ysla, que la tiene por patrona, y en las necesidades más vrgentes, así públicas como particulares, se recurre a él por el remedio y quando instan las públicas se lleba la santa ymagen a la ciudad donde se le da muy decente culto, resibiéndola con la maior autoridad y deboción que se puede».

El fervor del pueblo imploraba su auxilio cuando alguna catástrofe assolaba la isla: volcanes, langosta, sequías, epidemias. En 1646 atribuyó a su milagrosa mediación la extinción del primer volcán de Fuencaiente, día en el que, según recogen las actas del Cabildo insular, «amanecieron las cumbres de esta isla llenas de nieve». En tiempos calamitosos y sequía general, se acudía a su protección para propiciar las buenas cosechas; y en 1659 se acordó traer la imagen a la ciudad para remediar la plaga de langosta y cigarrón «suplicando a Dios Nuestro Señor con ynterseción de su madre, la ymajen santísima de Nuestra Señora de las Niebes, patrona de esta ysla, se aplaque la debina magestad y nos mire con misericordia». Como una maldición bíblica, la langosta había destruido viñas, árboles frutales y silvestres y devorado el pan que se había empezado a sembrar, mientras el ganado moría sin remedio por falta de pasto.

CAMARÍN DE LA VIRGEN

Especie de «reconditorio o sancta sanctorum» donde se verificaba el ritual de vestir y desvestir el sagrado icono –ceremonial que recuerda la etiqueta cortesana–, el camarín de la Virgen fue fabricado en 1684 con las limosnas del pueblo y con las que aportó de su caudal el licenciado don Juan Pinto de Guisla, quien, como visitador general de La Palma, había planeado su construcción tres años antes para evitar el peligro que representaba bajar la imagen desde lo alto de su altar y vestirla en la sacristía o en el suelo de la capilla, como hasta entonces se había practicado. Íntimo y recogido, está situado detrás de la hornacina en la que recibe adoración de los fieles, de manera que la Virgen puede extraerse directamente del nicho. A finales del siglo XVIII, su techumbre fue decorada con inusuales sobrepuestos de estilo rococó en estuco, colocados a devoción de don Juan Pinto y don Antonio Pinto de Guisla. En 1820, sus paredes fueron forradas enteramente con el damasco encarnado donado por la camarera doña María de Altigracia Massieu y Sotomayor, viuda del teniente coronel don Juan de Guisla y Pinto. Amplia-



Camarín de la Virgen. Antes y después de su remodelación

do y reconstruido en 1993, la pared hacia la plaza, con el balconcito de madera y tejadillo, realizado entre 1757-1760, es el único elemento que resta del antiguo camarín.

Coincidiendo con «las fiestas principales de Nuestra Señora», a la Virgen se le cambiaba de traje al menos en cinco ocasiones al año. Una vez extraída del nicho, se colocaba sobre un bufete o una mesa para facilitar el trabajo de vestirla y ponerle las prendas, como aún se sigue practicando. Una «mesa grande de pies torneados para vestir a Nuestra Señora» figura en el inventario de 1718, mientras que para guardar los vestidos se emplearon diferentes baúles de madera y cuero tachonado hasta finales del siglo XVIII, cuando se hizo un ropero de caoba para guardarlos con más comodidad y aseo, a costa del capitán don Juan de Guisla y Pinto y doña María de las Nieves Pinto y Vélez, que dio la plata para los herrajes.

La indumentaria de la reina del cielo: el traje a lo cortesano

Desde su llegada a la isla y durante casi un siglo, la Virgen de las Nieves fue venerada por los antiguos aborígenes y por los primeros colonizadores desprovista de vestidos y prendas. La moda de sobrevestir a las imágenes de devoción se manifestó primero con tocados para la cabeza (tocas, cofias y paños de rostro) y más tarde con mantos, sayas, ropillas y corpiños con los que era cubierta *a cuerpo* tanto por su parte delantera como posterior. Este proceso se aceleró a partir de 1571, como recogen los inventarios de 1576, 1589 y 1603, en los que las «ropas y vestidos de Nuestra Señora» se multiplicaron en poco tiempo. El uso excesivo de ropas y postizos sobre el icono original provocó, con el paso del tiempo, el deterioro de la efigie; por lo que, en 1618, consta que la cabeza del Niño se hallaba «quebrada por el cuello y pegada con çera». Como resultado de ello, la escultura quedó sepultada definitivamente en las décadas siguientes bajo una campana textil, de la que solo asoma el óvalo del rostro, puesto que las manos y el Niño son también postizos. Así quedó configurada su iconografía tal y como la conocemos, embutida dentro de una percha triangular y cortesana. De ese modo, en 1681, el licenciado Pinto de Guisla indicaba que la Virgen era «de talla, cuia materia es piedra, pero se uiste y adorna como si se hubiera hecho para uestir».

Durante el primer tercio del siglo XVII, la iconografía de la Virgen de las Nieves quedó fijada como trasunto del traje cortesano definido bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Este estilo de aparato, asociado a la imagen áulica y a la representación de la «Sacra Católica Majestad de la monarquía hispana», puso especial énfasis en borrar las líneas naturales del cuerpo a través del cartón de pecho —corpiños forrados con papelón— y del verdugado interior, un ahuecador de faldas armado sobre aros de mimbre con el que se conseguía el diseño rígido y acampanado que exigía la moda. Caracterizado por su majestad icónica, el vestido completo de Nuestra Señora estaba integrado por las siguientes piezas:

- *Basquiña* o *saya*: falda exterior, de cintura a los pies, entera o reducida únicamente a una delantera o media basquiña. Sobrepuesta a las enaguas, por efecto del verdugado interior tomaba forma cónica y lisa.
- *Jubón* o *corpiño*: prenda o peto ajustada al busto, con galones sobrepuestos en V sobre el pecho, en un pronunciado pico según la regia moda impuesta por las reinas e infantas de la casa de Austria.
- *Mangas largas, caídas o perdidas*, a la manera cortesana, terminadas en punta o redondeadas.
- *Rostrillo*. Símbolo de recato y honestidad adoptado por viudas y dueñas, enmarca el óvalo de la cara. Constituía el elemento más personal de las Vírgenes isleñas, con figura semicircular o de luneto.
- *Vestidos del Niño*. La indumentaria del Niño estaba compuesta por camisitas, calcetas, ligas, medias de seda y de hilo y zapatitos. De diferentes colores (rojo, verde, rosados, azules, blanco), medias y zapatitos están bordados con «ramitos» de hilos de oro y plata, perlitas y lentejuelas.

La prenda más representativa era el «vestidito del Niño», también llamado «vaquero» o «vaquerito». En forma de dalmática trapezoidal, este sayo de faldas largas y acampanadas, de exótico origen turco, toma su nombre de la vestidura talar que usaban pastores y ganaderos.

Vestidos de la Virgen

A través de los siglos, la Virgen de las Nieves ha tenido innumerables ropas y vestidos. En la actualidad posee una veintena de conjuntos de diferentes colores. Además del blanco, desde los primeros momentos en los que comenzó a ser sobrecubierta, la imagen vistió de azul, rojo, verde, amarillo e incluso de negro. Fabricados con hilos de oro, plata y sedas, y entretejidos con flores, rameados y dibujos brisados con hilos de oro, plata y sedas, estos tejidos ricos o preciosos, de lampazo, tisú o lama, se importaban, a través de Cádiz o Sevilla, de las principales



Jubón del vestido de chamelote de plata noguerado. Siglo XVII



Jubones bordados en hilo de oro de finales del siglo XVIII y principios del siglo XX

sederías o manufacturas españolas o europeas, especialmente de Lyon, que adquirió fama y reputación universal, y de Valencia, el «Lyon español».

De «chamelote de plata noguerado –es decir, color nogal– con flores y guarnición de oro» es el vestido más antiguo que posee Nuestra Señora de las Nieves, donado en la década de 1650 por el capitán don Nicolás Massieu Vandale y Rantz (1618-1696). Su diseño presenta acusadas geometrificaciones con franjas verticales y líneas en zigzag (n.º 1). Tejido en origen en Oriente con pelo de camello, el chamelote o camelote se comenzó a elaborar en Europa como una tela muy cara que lo emulaba, pero realizada en seda.

Las «persianas» –de Persia– también imitaban las sedas orientales entretejidas con flores polícromas esparcidas. Con esta clase de telas están confeccionados dos vestidos completos del ropero de

la Virgen, con ramilletes, claveles o capullos sobre vivos fondos de color azul (n.º 6) y encarnado (n.º 2).

De tela pasada o lampazo blanco, con ramos de oro y «matices de seda encarnada y verde», es el vestido completo que don Lucas Fernández de Olivera, canónigo de la catedral de Canarias, obsequió a la Virgen en torno a 1660 (n.º 7). Fue durante mucho tiempo el mejor conjunto que tuvo la imagen, con el que ha sido retratada hasta época reciente. Forrado en tafetán rojo, con él aparece ataviada en el cuadro de vera efigie de la Virgen de las Nieves existente en la iglesia de Mazo, pintado por el artista palmero Juan Manuel de Silva en torno a los años de 1730-1740 (n.º 8). La basquiña reproduce con bastante exactitud su diseño a base de hojarascas verdes y flores rojizas de gran tamaño matizadas en diferentes tonos de sedas.

Del siglo XVIII se conservan diferentes conjuntos de gran riqueza y belleza, cuyos estilos florales responden a los diseños creados por las sederías francesas y lionesas, reproducidos en España por los telares valencianos, sevillanos o cortesanos del mismo periodo. Sus espolinados en oro, plata y sedas o únicamente en entorchados metálicos o sedas polícromas, a base de flores y ramilletes, componen un llamativo contraste con los fondos de vivo color en rojo, rosado, azul, verde o plata.

Las composiciones más características muestran líneas verticales ondulantes que forman meandros de los que sobresalen flores y ramilletes, dispuestos con



Nuestra Señora de las Nieves.
Juan Manuel de Silva, hacia 1730-1740.
Iglesia de San Blas de Mazo (La Palma)

asimetría. A este tipo de diseños responde el vestido de color verde «con ramos de oro y flecos y galones de Francia», forrado en tafetán del mismo color, que dio de limosna doña María de las Nieves Pinto y Vélez hacia 1760 (n.º 9); el de azul de «persiana» con ramilletes amarillos y blancos y claveles rojos (n.º 6); el manto sufragado entre 1745 y 1756 con los mil pesos del legado de don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles (México), confeccionado con cuatro varas y media de tisú de «plata y oro con matices y ramos de diferentes colores», tafetán verde doble para forrarlo, flecos y demás géneros que vinieron encajonados desde Cádiz (n.º 10); o el traje con «ramos de oro y colores» en tonos verdes, azules y rojos sobre fondos



Vestido blanco de tela pasada, de persiana azul y de tela verde de oro, plata y sedas. Siglos XVII y XVIII

en plata, adquirido entre 1733 y 1740 por mano de su hermano, el veedor don Santiago Álvarez de Abreu, costado con el producto de dos pipas de aguardiente que dieron diferentes devotos para enviar a Indias.

Además de los vestidos confeccionados con telas ricas, el ropero de la patrona de la isla de La Palma también posee diferentes conjuntos bordados. De finales del siglo XVIII es el que le regaló el capitán don Juan de Guisla y Pinto, compuesto por una túnica sin manto. Enaguas, jubón, mangas y traje del Niño presentan motivos bordados a realce a base de cornucopias, cestas floridas y tres formas de rocallas aveneradas en la basquiña, una asimétrica en medio de dos afrontadas; bordadas con hilos de diferentes clases, elementos de chapería (lentejuelas, canutillos y pedrería azul) y puntas de encaje sobrepuesto (n.º 4). Del siglo XIX datan otras enaguas, jubón –cubierto íntegramente de encajes y pasamanerías– y mangas bordadas en oro, perlas, lentejuelas, flores y hojas troqueladas, formando guirnalda de gusto neoclásico en la delantera de la basquiña (n.º 5). Las partes no visibles del jubón, las mangas y el reverso de las enaguas son de damasco «color nanquín», salpicado con pequeños ramilletes y aves de plata briscada. De fecha más reciente es un vestido completo (n.º 3), integrado por jubón, enaguas, mangas, manto y esclavina o capa de viaje –capa corta de hombros–, bordado con hilo de oro sobre raso azul con motivos naturalistas en forma de flores, zarcillos, racimos y pájaros.

El joyero de la Virgen

La historia de la joyería en España tiene en los ajuares de las imágenes marianas el mejor campo para su valoración y estudio. De la mayor parte de los joyeros de las advocaciones españolas más célebres solo quedan, sin embargo, las descripciones de lo que existió, mermados por las requisas, fundiciones o el desmontaje de las joyas. Expoliados los joyeros de las patronas de Tenerife y Gran Canaria por las desamortizaciones del siglo XIX y los robos perpetrados en el XX, el de Nuestra Señora de

las Nieves se ha conservado, por fortuna, casi íntegramente. La antigüedad y calidad de sus piezas, su amplio número (superior al millar), así como las noticias documentales que se conservan desde el siglo XVI, le confieren una importancia extraordinaria, que rebasa el interés insular o nacional para merecer la atención internacional. Su valor histórico, artístico, devocional, antropológico y cultural se halla muy por encima de su mero valor material, incomparablemente inferior.

Con una cronología que se extiende desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XX, el joyero de la Virgen permite seguir la evolución de los estilos desde el renacimiento y el manierismo (n.º 1, 2, 14, 15, 16, 17, 19, 33, 34, 35), protobarroco (n.º 39) y barroco (n.º 29, 30, 31, 32, 3), hasta las tendencias clásicas, románticas, historicistas o eclécticas de la joyería decimonónica (n.º 11, 4 y 5) y las formas *art nouveau* y *art déco* de las primeras décadas del siglo XX. La influencia inglesa se advierte en las piezas realizadas para la coronación de la Virgen en 1930, con diseños tomados de las joyas de la corona británica.

El testimonio de una devoción filial: la alhaja-exvoto

Prueba de la piedad y la fervorosa devoción de sus donantes, muchas de ellas fueron ofrecidas como exvotos en agradecimiento a la curación alcanzada, el favor obtenido en el parto, por haber llegado a salvamento a buen puerto superando los embates del mar y la piratería (n.º 14) o por la buena fortuna obtenida lejos del terruño y en la nostalgia del hogar. Sirva de ejemplo el collarete de oro y esmeraldas regalo doña Beatriz Corona y Castilla (†1685), que recuperó su salud después de su primer parto tras encomendarse a la Virgen (n.º 33); o el anillo con una gran esmeralda cuadrada que envió doña Isabel Botino, natural de Caracas, que imploró su auxilio durante la epidemia de fiebre amarilla que azotó el puerto de Santa Cruz de Tenerife en 1811.

A la par que reflejan la posición social de sus donantes, los obsequios representan a todos los estratos sociales; y al lado del regalo de los linajes más nobles y pudientes, encontramos los más humildes de sirvientas y esclavas, como el anillito de oro con una esmeraldita que dio una criada de las monjas catalinas o la tumbaga de oro donada por Manuela, esclava de don Pedro Vélez y Pinto, rector de la iglesia de El Salvador.

Campesinos, marineros y navegantes, indianos y emigrantes retornados, clérigos y regidores de la isla, comerciantes, médicos y escribanos públicos, y especialmente mujeres de toda clase y condición, casadas y solteras, niñas y doncellas, desde las señoras de la más alta alcurnia y *camareras* de la Virgen, encargadas de vestir y enjorar a Nuestra Señora, a devotas anónimas que ocultaban su identidad. Una poma de filigrana con tres calabacitas pendientes fue entregada así por una *tapada* en 1642.

Monjas y religiosas también hicieron frecuentes presentes en forma de anillos, rosas o *concebidas* (n.º 24 y 25), tras despedirse de ella en las periódicas bajadas en las que la imagen tenía por costumbre pasar largas temporadas en los monasterios de clausura de Santa Clara y Santa Catalina.

Origen y procedencia. Joyas de tres continentes

De diverso origen, había y hay joyas españolas (n.º 12 y 22), europeas (n.º 5, 11, 12), americanas (n.º 1, 3, 14, 15, 16, 17, 21, 28) e incluso procedentes de Marruecos, de la India y del lejano Oriente, a las que hay que unir las elaboradas en la isla por los orfebres locales (n.º 8 y 9). La más significativa de estas últimas es la conocida como la *custodia*, excepcional joya de pecho en forma de ostensorio de sol que dio de limosna doña Ana Teresa Massieu y Vélez. Su original diseño, sin parangón conocido, obedece a una visión de la beata María de San José Noguera (1638-1705), que comunicó a su confesor que Nuestra Señora deseaba que se le hiciese una joya semejante para llevar sobre el pecho, cuya sim-



La Lira. Reloj-colgante de cadenas de estilo imperio, hacia 1800-1810

bología expresa el papel de María como primera custodia en la tierra y nave de salvación a través de la cual desembarcó en el mundo el pan divino del cielo (Prov. 31, 14).

Los regalos del Nuevo Mundo.

Oro, perlas y esmeraldas

Los obsequios recibidos del Nuevo Mundo siempre fueron los más espléndidos y numerosos, de tal forma que a finales del siglo XVII llegaron a existir en América dos apoderados del santuario para recibir los presentes, uno en la ciudad de Lima y otro en la de La Habana. De Indias llegaron en abundancia grandes esmeraldas y perlas, procedentes de las minas colombianas o de las pesquerías del Caribe.

Especial valor poseía una cadena de perlas con peso de casi una libra. Apreciada en 1718 en 5000 reales, suponía casi la mitad del valor del joyero de la Virgen, tasado entonces en 13009 reales. Con ella aparece retratada –de forma parecida a la Candelaria– en prácticamente todos los retratos de los siglos XVII y XVIII. De fecha posterior data el «nombre de María» o «eme», confeccionado de la misma manera con las perlas finas y aljófares procedentes de hilos, madejas y sartas que poseía desde antiguo, y seguramente con la madeja anterior, elemento que desaparece en la iconografía de la Virgen

en el siglo XIX. Con más de 20000 perlas, en 1964 su número se redujo a 15174 aproximadamente. Con las restantes se hicieron dos collares de seis hilos dobles, con 2440 perlas cada uno.

De los envíos documentados, sobresale el donado en 1675 por Domingo Hernández, en su nombre y en el de su difunta esposa Isabel Bautista, vecinos de La Habana. Dos singulares piezas pertenecen a este legado: la cruz rica de oro esmaltado, esmeraldas y perlas pendientes (n.º 19) y la medalla de oro y perlas con una figura esmaltada de Nuestra Señora con el Niño (n.º 28).

Los obsequios de los emigrantes no cesaron nunca, en especial de Cuba y Venezuela durante los siglos XIX y XX, como el collar con medalla de oro esmaltada con la Inmaculada Concepción remitido de la Gran Antilla en 1912 por el presbítero José María de Paz. A partir de 1960, llegaron de Venezuela gran cantidad de broches de pecho o alfileres de oro y perlas en forma de orquídeas (n.º 10), así como pulseras, cadenas, monedas o medallas de oro, rotuladas con las iniciales de sus donantes, recordatorios o memorias de agradecimiento.

Pinjantes de cadenas. La lagartija, la sirena y el papagayo

Diseñados con alarde de fantasía, los dijes o colgantes de cadenas representan el modelo más representativo de la joyería hispana de la segunda mitad del siglo XVI y primeras décadas del XVII. Con hechuras de pescado, sirenas, aves o reptiles, pendían de las *tocas de cabos* o como remates de collares, razón por la que también eran conocidos como «brincos porque parecen que van saltando».

Por su temática, a los loros, cacaúas, sirenas, lagartos y caimanes se les suelen considerar americanos. De este tipo son los tres pinjantes de la patrona de la isla de La Palma (n.º 15-17). Con grandes ojos de esmeraldas colombianas en secuencia sobre el cuerpo y esmaltados con tonalidades verdosas, su forma parece asociada a los talleres andinos.

Tipología y aplicación

Como complemento de su indumentaria festiva, el joyero de la Virgen constituía un ejemplo donde la frontera entre lo profano y lo devocional se diluían. Al margen de las joyas de carácter religioso, representadas por cruces (n.º 19 y 20), medallas (n.º 24, 25, 26, 27 y 28), relicarios (n.º 1 y 36) o rosarios (n.º 21, 22 y 23), la mayor parte del aderezo mariano estaba compuesto por prendas de origen profano y uso femenino o indistinto, como los dijes que se colocaban al Niño, pomas, aguacates o bellotas –con figura de perilla– encasquillados en oro; las higas (amuleto contra el mal de ojo en forma de mano cerrada), en marfil, coral o vidrio engastados en oro (n.º 37); y los *brincos* o pinjantes de cadenas con figuras de aves o sabandijas (n.º 15, 16 y 17). Completaban su adorno, las joyas que se aplicaban en las manos y muñecas (manillas, brazaletes y pulseras) y en los dedos (anillos y sortijas).

La indumentaria admitía todo tipo de joyas con independencia de su carácter o aplicación: anillos, pendientes, aretes y zarcillos, collares y gargantillas, junquillos, cintillos, cadenas y medallas, rosarios, cruces, broches, guardapelos, camafeos, leontinas, trabas y alfileres, lazos, rosas de pecho y orquídeas, hilos, madejas y sargas de perlas e incluso monedas de oro, onzas y *centenes* –símbolo de la fortuna de los indios retornados– con cadenas, argollas o alfileres soldados para prenderlos a la ropa de la Virgen (n.º 6).

El efecto logrado con todo ello es el de una imagen que aparece ante sus fieles *cuajada* o *empedrada* de oro y gemas, no solo como expresión de su divina condición de *Reina del Cielo* sino como testimonio del sentido amor que le profesaban sus devotos y de su particular prestigio como hacedora de milagros, en el que también va implícito el de todo un *pueblo* con el cual se identifica como patrona y protectora.

Para cubrir la cabeza de la Virgen se usaron, en los primeros tiempos, tocas, almaizales, paños de rostro, cofias y velos de seda e hilos de oro y plata o de finos lienzos de holán. Con el paso del tiempo



Joyero de la Virgen: colgantes, cruces pectorales y pinjantes de cadenas.
Siglos XVI-XVIII

este tipo de tocados fue progresivamente sustituido por rostrillos cada vez más ceñidos al óvalo de la cara, transformados además en un auténtico conglomerado de joyas (n.º 18).

Adornados con puntas de encaje de oro y plata y cuajados de perlas sobrepuestas y rosas con esmeraldas, adoptaron un típico formato semicircular al mismo tiempo que se convirtieron en la prenda más



El Barco. Medallón del primer tercio del siglo XIX
con doble ventana oval y velero de marfil
engastado en oro

característica de la indumentaria mariana, complemento indisoluble de su iconografía.

Transformadas en un objeto grande y pesado, las cruces pectorales o cruces ricas constituyen un elemento devocional y protector de primer orden. Un modelo característico de la joyería española de finales del siglo XVI y principios del siguiente es la cruz latina, con piedras en cajas de engastes, perlas pendientes y esmaltes excavados al dorso.

De oro y filigrana o de cuentas de perlas, coral, azabache y granates encadenados en oro, en los retratos pintados en el XVII y el XVIII la Virgen siempre desgrana un rosario entre sus dedos. Fue una de las joyas más populares venidas de Indias y son numerosas las citas documentales que recogen rosarios de ese origen, ya sean caribeños, mexicanos o andinos.

Realizadas desde 1590 en adelante y a lo largo del siglo XVII, el motivo más popular de la serie de medallas fueron las conocidas como *concepciones* o *concebidas*, una de las muchas formas, emblemas y representaciones en las que se manifestó en España y sus colonias la campaña en favor de la defensa del dogma de la Inmaculada Concepción de María, de ahí su nombre popular. Con ese nombre se denominaba a un tipo de joya devocional con insignia figurada en su centro fundida, cincelada y esmaltada. Representan «la imagen de la Virgen Apocalíptica, reina del cielo, coronada y con manto de estrellas, orlada por los rayos de la aurora y sobre el creciente lunar».

Perdidos los ejemplares de la Virgen de Candalaria, del Pino y de otros joyeros marianos del Archipiélago, el de las Nieves aún posee hasta seis medallas de este tipo de joya de pecho.

Los medallones-relicarios de filigrana son joyas de pecho con ventana abierta o acristalada, argolla terminal para su suspensión y pinjantes de perlas en número de siete a nueve. En el óvalo central se dispone la imagen de bulto del Niño Jesús bendicente en alabastro o marfil, cuya factura ofrece características orientales. De considerable tamaño, datan de mediados o de la segunda mitad del XVII, coincidiendo con la moda de las joyas de filigrana de oro y perlas engarzadas.

Formados por piezas y entrepiezas de oro esmaltado en dos variantes, una ancha y otra estrecha —equivalentes a *pasos* y *pasillos*—, eran los collarettes de garganta, las manillas ceñidas a las muñecas y las cintas de cadera aplicadas a la indumentaria. De moda en el último tercio del siglo XVI y durante las primeras décadas de la centuria siguiente, restan muy pocos ejemplares.

Los dos collarettes del joyero de la Virgen fueron integrados en el rostrillo en el siglo XVIII, uno alrededor del óvalo central y otro dispuesto en banda horizontal en el borde inferior (n.º 33).

Los dijes, colgantes a manera de menudencia o jugueterillo que reproducen diversas formas, al igual que los pinjantes de cadenas, formaban parte de los *jugueterillos* del Niño (n.º 34, 38). Entre los más antiguos se hallan dos dijes en oro esmaltado, uno en forma de nave, con casco de cristal de roca engastado en oro (n.º 34); y otro de incensario pendiente de una *pieza* o *paso* esmaltado con una esmeralda central en caja de engaste (n.º 35).

Tuvo también la patrona de La Palma diversas pomas, dijes o colgantes con figura de manzana o fruta sujeto por una cadenilla y a veces abridero para introducir sustancias aromáticas.

Colocadas en el centro del escote, durante la primera mitad del siglo XVII la pieza más importante del

aderezo femenino fue la denominada *joya* de pecho o *rosa* si adoptaba perfil redondeado.

SALA DE EXVOTOS

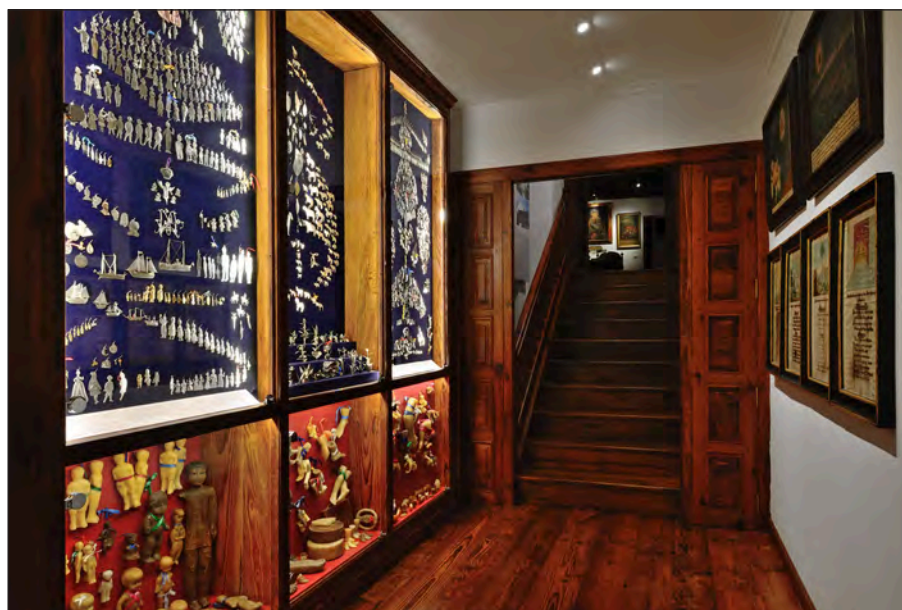
Expresión de la piedad popular y de la fervorosa devoción de sus donantes, los exvotos fueron ofrecidos en cumplimiento de una promesa, con el objeto de dejar testimonio de la milagrosa intervención de la Virgen en las más diversas circunstancias, ya sean calamidades públicas o fortunas y desventuras personales: enfermedades, partos y accidentes, sequías, plagas y malas cosechas, en agradecimiento por haber regresado de la guerra, por llegar a salvo a buen puerto, por la buena fortuna obtenida lejos del terruño y en la nostalgia del hogar o por haber superado las penurias y las dificultades cotidianas.

La colección de exvotos del santuario de la patrona de La Palma es una de las más importantes de España. Constituye un auténtico monumento a la devoción a Nuestra Señora de las Nieves a lo largo de los siglos, de extraordinario valor etnográfico, cultural, histórico y devocional.



Exvotos del Museo de Arte Sacro en plancha de oro recortado y grabado

Su temática es múltiple, así como su diversa plasmación y naturaleza: cuadros o tablas pintadas, retratos y fotografías, figuras de cera o en plata, oro y metal. El franciscano fray Diego Henríquez (1714) recuerda las prodigiosas maravillas obradas por la Virgen de las Nieves con los tullidos, baldados, enfermos de todas clases, despeñados y naufragos que habían implorado su favor y auxilio, de las que daban cuenta «las muletas, pedazos de maromas, cuerdas, pinturas y demás instrumentos que en su iglesia se miran para eterna memoria co-



Sala de exvotos.
Museo de Arte Sacro del Real Santuario de las Nieves (La Palma)

España, ofrecido por un devoto que viajaba en la fragata del capitán Luis de Miranda. Tras encallar en el bajo del Alacrán durante días, el navío pudo retornar al puerto de San Francisco de Campeche.

Emblemas de la Virgen

Los emblemas o «glorias de la Virgen» constituyen una original serie de pinturas sobre papel, de excepcional valor cultural, integrada por diez cuadros que decoraban el antiguo camarín de la Virgen. Pintados por el artista palmero Aurelio Carmona López en 1852, en ellos el arte y la literatura, la imagen y la poesía, entrelazan su retórica, como ha sido tradicional en las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen desde el primer momento, en alabanza de María bajo la forma de la nieve. Conforme al lenguaje emblemático, presentan configuración triple, con un lema o título, tomado de una cita bíblica; un icono o figura alegórica alusiva a la Virgen y a la nieve: el arca de la alianza, el monte nevado, la palmera, la torre, el cedro

del Líbano, la puerta del cielo, la Transfiguración... Una breve composición poética glosa la idea representada en honor de la nieve de María con un epigrama en latín seguido de una octava en castellano.

Fundidos en metal o realizados en plancha recortada, la colección de exvotos en plata, oro y metal del santuario de las Nieves supera con holgura el millar de piezas. Los temas representados son innumerables. Hay toda clase de figuras humanas, desnudas o vestidas según su condición social o la moda de su tiempo: peregrinos, caballeros orantes, militares a caballo, soldados uniformados, damas de faldas abultadas, mujeres de manto y saya, jóvenes y parejas de enamorados, ángeles... Niños, niñas y recién nacidos son, sin embargo, el motivo más repetido, testimonio de la protección y sanación que, para sus hijos, imploraron sus padres a la madre de Dios. Como expresión de curaciones y sanaciones de nuestro cuerpo mortal, todas las partes del organismo humano se hallan representadas en esta colección de



Aurelio Carmona López: emblemas de la Virgen, 1852. Sala de Exvotos

exvotos, un auténtico compendio de anatomía integrado por ojos, narices, orejas, lenguas, dentaduras, muelas, cuellos, pechos, corazones, troncos, brazos, manos, dedos, piernas o pies. Hay también numerosas figuraciones de animales domésticos y de labor, reflejo de las actividades agrarias y ganaderas del pasado: caballos, bueyes, vacas, cabras, ovejas, gallinas, pavos y perros. A ellos hay que añadir hojas y matas de tabaco, flores, ramilletes, vehículos de transporte de todo tipo: barcos, veleros, vapores, coches, volantes, aeroplanos, casas en miniatura, colmenas, así como símbolos, anagramas o letras con las iniciales de sus donantes.

EL «CUARTO DE LOS ESCLAVOS»: FOCO ESPIRITUAL Y CULTURAL

Verdadero foco social, cultural y espiritual, el cuarto de los esclavos –recientemente recuperado tras haber caído en el más absoluto olvido– fue construido en 1684 por el licenciado don Juan Pinto de Guisla sobre la sacristía de la parroquia de



Don Juan Pinto de Guisla , fundador de la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves



Cuarto de los Esclavos del Museo de Arte Sacro del Santuario de las Nieves (La Palma)

las Nieves con el fin de pernoctar en él en aquellas ocasiones que visitaba el santuario. Adosado por el poniente a la capilla mayor, su acceso se practicaba por el patio de la sacristía, desde el cual partía una escalera de madera que conducía al corredor situado en el exterior del aposento, una de las más antiguas balconadas tradicionales de la isla, lamentablemente destruida en 1993.

Su ejemplo fue seguido más tarde por otros miembros del clero, que patrocinaron obras similares. Así, en 1705, el licenciado Vélez y Cubillas, vicario de la isla, edificó un aposento sobre la sacristía de la ermita de la Encarnación, con tribuna de celosías abierta hacia la capilla mayor; y el licenciado Manuel de Párraga y Baute, cura de Breña Alta, otro cuarto «para la quietud y sosiego de su ejercicio» encima de la sacristía de su iglesia parroquial. Como auténticos «guardianes del templo» y, a imitación de los que en el Antiguo Testamento vivían a las puertas del santuario, estos eclesiásticos tuvieron el privilegio especial de dormir y habitar junto a él, prerrogativa esta que luego hicieron extensiva a su familia.

Fundador de la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves, el licenciado Juan Pinto de Guisla (1631-1695) fue una de las personalidades más interesantes del panorama cultural de su tiempo. Sacerdote y poe-

ta, con Pedro Álvarez de Lugo y Juan Bautista Poggio y Monteverde forma el «grupo poético de La Palma», pequeña academia literaria, la de mayor personalidad del momento en las Islas, «que permite percibir el grado de refinamiento intelectual y de preocupación artística a los que había llegado una pequeña élite»³. En la sala capitular de la iglesia matriz de El Salvador se conserva su retrato. De rigurosa y severa etiqueta negra, figura con manto y traje talar, alzacuellos blanco y sombrero de teja en su mano derecha. Alto y de perfil agudo, apoya su mano sobre una mesa de trabajo cubierta de libros, que subrayan la actividad intelectual del retratado.

Obispo de Canarias entre 1665 y 1690, a don Bartolomé García Ximénez se debe la fundación de la Bajada lustral de la Virgen de las Nieves, quizás a instancia o sugerencia del licenciado don Juan Pinto de Guisla, a quien nombró su visitador general de la isla de La Palma. De él llegó a decir que «de haberse dado a conocer en Roma o Madrid le hubieran sobrado puestos que poder distribuir a sus paisanos». El reconocimiento hacia su persona y hacia su desprendimiento en favor del templo de la patrona de la isla también quedó retratado en carta que dirigió al rey en 1687, en la que alababa:

... la devoción antigua de la familia de dicho don Juan Pinto a este santuario, heredada de padres a hijos, y que casi todo el lustre que tiene en aumento de ornamentos, vestidos y otras cosas, bien rico y precioso lo que yo he visto, es dado por esta familia, en que el dicho don Juan Pinto ha excedido a todos y ojalá hallase yo otros muchos que quisieran hacer lo mismo en otros santuarios o iglesias parroquiales.

A la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves, hermandad de carácter familiar que se dedicó a rendir fervoroso culto a su santa imagen, se debe el definitivo impulso que adquirió su devoción como



Pareja de tórtolas para la fiesta de la Purificación, presentadas dentro de una fuente mexicana en plata repujada (en paradero desconocido)

patrona de la isla de La Palma. Como escribe el historiador Viera y Clavijo:

La casa de los señores Pintos, con dirección del licenciado don Juan Pinto de Guisla Vandewalle, benéfico y célebre visitador de La Palma, instituyó y dotó en 1681 una esclavitud, cuyo esclavo mayor se elige todos los años por suerte entre los individuos de la familia, a quien echa el cura una cadena de oro al cuello y le ciñe la frente con una guirnalda de flores, siendo obligación del coronado hacer una solemne fiesta el domingo infraoctavo de la Purificación.

Previamente, el obispo García Ximénez había fundado en 1676 las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen en la octava de Nuestra Señora de Candelaria durante el mes de febrero. Conocida también como fiesta de la Presentación en el Templo o de la Candelaria, para tal celebración se colocaba en las manos de la Virgen de las Nieves una vela o candelaria de madera policromada, que se puede observar junto al cuadro de Nuestra Señora de Candelaria que preside el cuarto de los Esclavos. En la misma ceremonia los esclavos ofrecían, además, en conmemoración al ritual judío, dos tórtolas como símbolo del sacrificio. Talladas y pintadas en madera, eran presentadas dentro de una rica fuente de plata obrada en México a finales del XVII, piezas hoy en paradero desconocido.

³ FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael. *El grupo de La Palma. Tres poetas del siglo XVII: Pedro Álvarez de Lugo, Juan Pinto de Guisla y Juan Bautista Poggio*. Santa Cruz de La Palma, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, 1993.



Andas procesionales de baldaquino en plata (1683),
con inscripción alusiva al mayordomo
don Diego de Guisla y Castilla

Al celo de la esclavitud y de los esclavos de Nuestra Señora de las Nieves se debe el engrandecimiento del templo de la patrona de la isla. Como mayordomos y administradores de su iglesia parroquial, los miembros de la esclavitud se afanaron en renovar, dotar y alhajar el santuario con las mejores obras. Para dejar testimonio de su perpetua devoción a la Virgen, quisieron dejar recuerdo de su nombre unido a la piedra, la madera, la plata labrada o la pintura religiosa.

Del patronazgo de la esclavitud sobre el santuario dan muestra las inscripciones que ostentan la fachada-campanario en piedra (1665); las andas procesionales de baldaquino (1683), el ejemplar más antiguo que existe en Canarias de esta original creación de la platería isleña; el cuadro de medio punto de la Sagrada Familia de la sacristía, pintado por el artista isleño Bernardo Manuel de Silva (1697); el pavimento interior del templo (1703); el original retablo mayor (1707); el pórtico principal (c. 1713); o el espléndido altar-trono de plata (1713). El texto de las leyendas hace alusión, en primer lugar, al sargento mayor don Diego de Guisla y Castilla (1634-1718) y a su esposa doña María Pinto de Guisla; a su padre, el capitán don Diego de Guisla Vandeval; y al regidor don Juan de Guisla y Pinto; primo, hermana, tío y sobrino res-

pectivamente del licenciado don Juan Pinto de Guisla, fundador de la esclavitud.

La biblioteca del «Cuarto de los Esclavos»

El cuarto de los esclavos poseía todo lo necesario para pasar un tiempo de retiro y poder llevar una vida de meditación y recogimiento. Alhajas de plata, muebles, ropa de cama, cubertería y menaje de cocina integraban los enseres de la habitación.

Compuesta por unos 75 libros, contaba además con una rica biblioteca, con obras doctrinales, de meditación, devocionarios, ejercicios espirituales, vidas de santos e historia eclesiástica. Se hallaban también ejemplares de historia de España y Portugal, un tomo del *Templo Militante* de Cairasco, así como una obra única para la historia del Archipiélago canario: las *Antigüedades de las Islas Canarias*, escritas por el licenciado Gabriel Gómez de Pala-



Biblioteca del Cuarto de los Esclavos, detalle

cios, teniente gobernador de La Palma, casado en 1585 con doña Catalina Van de Walle de Aguiar, tía abuela del licenciado Pinto de Guisla.

Ventana de celosía

En 1685 el obispo Bartolomé García Ximénez concedió licencia a Juan Pinto de Guisla, fundador de la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves, para abrir tribuna a la capilla mayor, bajo la expresa condi-



Ventana de celosía del Cuarto de los Esclavos, reconstruida en 2015

ción de que no sobresaliese «ni en un dedo de la pared y sus celosías tan tupidas que no habían de ser vistas desde la iglesia las personas que estuvieran dentro del cuarto». A través de ellas, se alcanzaba a ver la imagen de la Virgen desde dentro del aposento, donde el fundador colocó una cama de barbusano torneada para poder tener el consuelo de contemplar la imagen.

Estos privilegios concedidos a Pinto de Guisla suscitaron la oposición del alguacil mayor del Santo Oficio de la Inquisición, Matías de Escobar Pereyra, quien, en el pleito que interpuso, ganó provisión favo-



Cartela del oratorio portátil del obispo Bartolomé García Ximénez. Cuarto de los Esclavos

table. Los hechos que se sucedieron a raíz de ello causaron profunda impresión en la sociedad de la época. El 15 de enero de 1686 llamó don Juan Pinto de Guisla a los oficiales y les entregó las llaves del aposento para que, al día siguiente, tapiasen la ventana de celosías y retiraran la escalera de acceso al cuarto de los esclavos. Aquella tarde Matías de Escobar sufrió un accidente, falleciendo al día siguiente por la mañana, «a la hora que los oficiales habían de quitar ventana y escalera y el mismo carpintero que lo había de hacer a instancia de don Matías en vez de hacer la obra se ocupó en hacerle el ataúd».

En 1876, cuando se levantaron las paredes de la capilla mayor, se sustituyó la antigua celosía por una falsa ventana ciega, de madera acristalada, con marco de medio punto y cristales pintados. En 2015 se le sobrepuso, por su cara interior, una nueva reja de celosía. Elaborada en madera de tea por artesanos carpinteros de la isla como generosa ofrenda⁴, recupera la visión de la sagrada imagen.

Serie de pinturas sobre la vida de la Virgen

Para adornar sus paredes, el licenciado Juan Pinto de Guisla mandó hacer catorce lienzos sobre la vida

⁴ La nueva reja de celosía fue elaborada con madera de tea expresamente buscada y preparada al efecto por Rafael Orto San Blas Hernández, «Feluco», autor de su diseño, su hijo, Francisco Javier San Blas Montesino, y Javier Brito Hernández, presidente de la Asociación de vecinos de El Planto; a los que hay que agradecer no solo la generosidad demostrada como muestra de su cariño a la Virgen, sino la excelencia de un trabajo artesano, cada vez más difícil de encontrar.



Pareja de tablas con pinturas emblemáticas alusivas a los milagros de la nieve que quizás integraron alas laterales del oratorio del obispo Bartolomé García Ximénez

de la Virgen, hoy reinstaladas de nuevo en su lugar. Según el inventario de 1814, la serie estaba compuesta por las pinturas de la Concepción, la Natividad de Nuestra Señora, la Presentación de la Virgen, los Desposorios, la Encarnación, la Visitación, el Nacimiento, la Adoración de los Reyes, la Purificación, la Huida a Egipto, la Asunción, la Coronación, la Virgen con el Niño y Nuestra Señora con el Niño y Santa Ana. De ellas se conservan en la actualidad ocho lienzos. Obra de anónimos artistas locales, no todos parecen ser de la misma mano. Algunas figuras recuerdan el modo de hacer del pintor palmero Juan Manuel de Silva (1687-1751). La influencia murillesca es muy marcada en la Inmaculada Concepción, mientras que tanto la Presentación como la Adoración de los Magos se inspiran en grabados flamencos.

Los milagros de la nieve

Representan los prodigios obrados por la Virgen bajo la forma de la nieve. De configuración emblemática, presentan un lema, una imagen y una breve composición poética. En ellos se equiparan dos montañas cubiertas por la nieve de María: el monte Esquilino, una de las siete colinas de Roma, y el primer volcán de Fuencaliente, en La Palma. Integrados por dos tablas pintadas por ambas caras, quizás constituyesen las alas laterales del oratorio del obispo

Bartolomé García Ximénez, fundador de las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen. Según la cartela que se conserva, este oratorio portátil fue colocado en la sacristía de la iglesia de las Nieves a solicitud del ex custodio franciscano fray Antonio José Lorenzo.

REFVGIVM PECCATORVM (derecha) muestra el momento en el que el patricio Juan y su esposa Berta comunican al papa Liberio el sueño en el que la Virgen les reveló su voluntad de erigir en su honor la iglesia de Santa María la Mayor, en el lugar señalado por la nieve en el monte Esquilino:

Venció al tiempo tv clemencia
I para refvgio nvestro
Delineaste con tv nieve
En el Exqvilino el templo.

CONSOLATRIX AFLICTORVM (izquierda) representa las cumbres nevadas de la isla de La Palma tras la extinción, ante la presencia de la sagrada imagen, del volcán de Tegalate en 1646:

A tv presencia nevado
El Mongibelo palmense
Zelos le dio al Exqvilino,
Nvevas glorias a tv nieve



Mueble de la sacristía del Santuario de las Nieves



La Sagrada Familia de Bernardo Manuel de Silva (1697).
Sacristía del Museo de Arte Sacro del Santuario

SACRISTÍA

Situada en el lado del evangelio, con puerta al presbiterio, la primera sacristía se mandó hacer en 1568. Cuando se ensanchó y acrecentó la capilla mayor en 1647, quedó embebida dentro de sus muros, de modo que fue necesario hacer una nueva sacristía. Por no tener la capacidad debida y por la acumulación de alhajas, cuyo número creció rápidamente, en 1681, el licenciado Pinto de Guisla la mandó reedificar y acrecentar, circunstancias que se aprovecharon para edificar al mismo tiempo el camarín de la Virgen y, sobre la sacristía, el cuarto de los esclavos, construido por el mismo visitador. En su testero se abre un medio punto de cantería del que se ha dicho que fue, en su origen, «el altar de la ermita fabricada por Antón Pérez, donde la Vir-

gen de las Nieves recibió la veneración de los palmeros». Es más probable, sin embargo, que date de finales del siglo XVII y que se hiciese, al igual que en otras parroquias de la isla, para acoger el cuadro de la Sagrada Familia y la cajonería de la sacristía, cuya pared amenazaba ruina por entonces. El aguamanil de cantería fue labrado y traído de la isla de Gran Canaria poco después de 1712. Su mobiliario y decoración incluye una pareja de mesas con patas salomónicas, que se hicieron ex profeso en la isla entre 1745 y 1756; y diversas pinturas de escuela canaria de los siglos XVII y XVIII, con un antiguo retrato de vera efigie de Nuestra Señora de las Nieves, San Francisco y Santo Domingo, la *Virgen de la Soledad* y el *Ecce Homo* y una pareja de cuadros con San José con el Niño y San Joaquín con la Virgen niña atribuidos al pintor Juan de Miranda (1723-1805).

Cuadro de la sacristía

Adaptado a la curvatura del arco de la cajonería, el medio punto de la sacristía fue pintado en 1697 por encargo del devoto matrimonio formado por don Diego de Guisla y Castilla y su esposa doña María Pinto de Guisla, miembros fundadores de la esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves. El cuadro aúna el doble influjo flamenco y murillesco que caracteriza el arte del pintor isleño Bernardo Manuel de Silva. La escena, plena de ternura familiar y gracia infantil, presenta a la Virgen con el Niño, que juega con un pájaro en sus manos, símbolo del alma del pecador, bajo la dulce mirada de su madre y de la de San José, que sujeta a la avecilla con un delgado cordel para evitar su fuga. Su donante dejó encomendado que el día de San José se diese de comer a tres pobres, un niño, una mujer y un hombre, en memoria de Jesús, María y José, de quien era especial devoto. El cuadro fue restaurado en el año 2017 por el taller de Restauración del Excmo. Cabildo Insular.



¿Antonio de Orbarán? Cajonería donada por don Pedro de Escobar Pereira, canónigo arcediano de la catedral de Canarias en 1658

Cajonería

Es uno de los mejores y más antiguos muebles de sacristía conservados en Canarias, destinado en su origen a guardar la plata y los ornamentos de la iglesia. En madera de viñátigo, sus tallas incluyen cabezas de mascarones que escupen tallos envolventes y jarrones floridos. Como señala la inscripción que presenta en su frente, fue donado en 1658 por don Pedro de Escobar Pereira, canónigo arcediano

de la catedral de Canarias. Por su fecha y motivos decorativos, podría ser obra del maestro Antonio de Orbarán (1602-1671), quien por esos años trabajó para el santuario de las Nieves.

SALA «ORBIS NIVARIENSE». SALA ALTA

Bajo el título de «Orbis Nivariense», la Sala Alta del Museo de Arte Sacro está consagrada en toda su extensión y significado a la nieve de María y a la señora de este lugar, única y verdadera protagonista, a través de seis conjuntos o unidades temáticas con sus correspondientes paneles, vitrinas y expositores. Reciben al visitante, los siguientes versos tomados de la «Loa en el Capítulo», representada en el convento de Santo Domingo durante la Bajada de la Virgen de las Nieves de 1765:

Es la nieve de María,
o es María la que nieva
los pechos con los candores
de su sagrada pureza;
es María de las Nieves,
por quien sacro cantar threna:
morena soy, pero hermosa,
nieve soy, aunque morena

1. Nuestra Señora de las Nieves: una obra gótica dentro de un traje cortesano



Sala Alta del Museo de Arte Sacro del Santuario de las Nieves (La Palma)

Concebida para ser contemplada únicamente desde el punto de vista frontal, presenta la particularidad de estar modelada en terracota o barro cocido. Tiene tan solo 57 cm de altura y fue modelada en barro macizo, seccionada, ahuecada y cocida en un horno como pieza única. Presenta paredes interiores de 2 cm de espesor. Conserva en su base la boca o respiradero para facilitar la salida de los gases dentro del horno. En su policromía se han detectado restos de estuco como imprimación. Sobre esta base se utilizó rojo (bermellón) para la túnica y azul (índigo) para el manto. La túnica del Niño y los galones del traje de la Madre están dorados. El velo de la cabeza es de color blanquecino. Durante las primeras décadas del siglo XVII, fue embutida dentro de una pirámide truncada que elevó su altura en 24 cm con el fin de recibir aderezos postizos y vestidos sobrepuestos. En su interior cerámico guarda tres notas documentales que recogen las intervenciones practicadas en 1838, cuando se le arreglaron las roturas producidas por una caída que sufrió desde lo alto de su trono, en 1944 por don José Felipe Hidalgo, y en 1964, fecha en la que fue preparada para procesionar por toda la isla.

Donada por el presbítero Andrés de las Casas Guerra, una pequeña pintura sobre tabla, fechada a mediados del siglo XVII, constituye el más antiguo retrato de vera efigie que se conserva de Nuestra Señora de las Nieves. Su corta estatura, con canon de cinco cabezas, responde al tamaño de la escultura en terracota original, antes de ser sobrevestida y elevada sobre un pedestal de madera interior con el objeto de darle mayor altura. Conforme a su indumentaria tradicional, inspirada en el traje cortesano de los Austrias, viste jubón, mangas largas, puños de encaje, media saya o basquiña delantera, manto y rostrillo.

Desde 2008, la patrona de La Palma ha sido atribuida por el profesor Miguel Ángel Martín Sánchez al imaginero Lorenzo Mercadante de Bretaña a partir de una indicación que dio en 1984 el eminente profesor Jesús Hernández Perera al vincularla a dos



Virgen de las Nieves sobrevestida y entronizada dentro de la hornacina del retablo mayor

artistas que trabajaron el barro cocido en Sevilla: Lorenzo Mercadante y Miguel Perrín. Originario de Bretaña (Francia), Mercadante estuvo activo entre 1454 y 1468, etapa en la que realizó el *Sepulcro del Cardenal Cervantes* (1454-1458) y la *Virgen del Madroño* (1454) de la catedral hispalense. El imaginero bretón fue el primero en utilizar la escultura en barro cocido, técnica que se hizo popular en Sevilla a partir de las dos series de terracotas que hizo entre 1464-1467 para las portadas del *Bautismo* y del *Nacimiento* de la catedral.

La escultura de la patrona palmera se ajusta al modelo de Virgen con el Niño creado por LoMercadante que, con la ayuda de su taller, repitió tantas veces como exigieron sus encargos. A este prototipo responden al menos una decena de terracotas locali-



Réplica de la Virgen de las Nieves
del escultor Miguel Ángel Martín Sánchez

zadas en el sur peninsular. Entre las obras más afines hay que señalar las vírgenes de la Cinta (Catedral de Sevilla); Colección Topete en Villamartín (Cádiz); San Isidoro del Campo (Sevilla); Fregenal de la Sierra (Badajoz), Iznájar y Fuensanta (Córdoba).

Como todos los santos de barro de Mercadante, la imagen de Nuestra Señora de las Nieves es plana por detrás. Vista de perfil, acusa un curvo desplome delantero de la tela de la túnica, también muy característico de su estilo. De la treintena de puntos de contacto que la efigie presenta con el arte y el prototipo mercadantiano, cabe destacar los siguientes estilemas: 1. Túnica de largos pliegues caídos sobre el suelo, sobra tela; 2. El repliegue escorzado hacia e frente del bajo de la túnica virginal; 3. Cin-

turón muy apretado, talle alto (en cuello de avispa); 4. Pliegues en los costados con forma acanalada (uno a cada lado en la palmera y uno al costado derecho en las piezas peninsulares); 5. El manto dispuesto sobre los hombros con un repliegue a la nuca; de un lado cae en pliegues verticales y de otro en rítmico zigzag; 6. La tela del manto doblado bajo los antebrazos en forma de gota; 7. El galón dorado que orla su manto (liso en la palmera y con textura ajedrezada en las imágenes peninsulares); 8. El borde doblado de la toca de la Virgen enmarcando su rostro; 9. Vista lateral con curvo y blando desplome de la túnica; 10. Parte posterior plana y de escaso modelado; 11. Base elíptica; 12. Rostro hexagonal; 13. Arcos ciliares suaves y elevados; 14. Mejillas infladas; 15. Ojos rasgados y entornados; 16. Nariz fina, casi recta, abombada en su punta; 17. Boca pequeña y poco carnosa; 18. Peinado partido en dos bandas, raya al centro; 19. Cabellos con bucles sigmoideos, sobredorados; 20. Sinuosa sonrisa, un tanto picaresca; 21. Mano estilizada romboidal, abatida sobre el pecho; 22. El Niño dispuesto en forma ortogonal; 23. Túnica infantil cruzada al pecho; 24. Punta del pie infantil asomando por debajo del vestido; 25. Repliegue de la túnica encima del empeine infantil; 26. El Libro Sagrado desplegado sobre los muslos del Niño; 27. El dedo índice infantil señalando un pasaje del Libro; 28. Las yemas de los dedos de Madre e Hijo que se acarician; 29. La elección del color: rojo jacinto para la túnica, azul para el manto y marfil para la toca, y 30. La elección del material y del proceso técnico. Modelado en barro macizo que se ahuecó para su hornada.

2. *Virgen misionera. El evangelio de barro*

Obra del periodo gótico tardío, fue modelada en terracota policromada en la ciudad de Sevilla –plataforma de la evangelización e incorporación a Castilla del archipiélago canario– durante los años anteriores a la conquista de la isla, en torno a 1460-1468. Al igual que la Virgen de Candelaria, pudo haber sido introducida por los misioneros franciscanos que ope-



Coronas del Niño y de Nuestra Señora de las Nieves.
Talleres de Arte Granda, Madrid, 1930

raron en las Islas Canarias en el siglo XV o bien traída por los frailes que acompañaron al conquistador Alonso Fernández de Lugo en 1492.

Acorde con las amables representaciones marianas del gótico, la figura de María muestra sobre su brazo derecho al niño Jesús, que con su dedo índice señala un pasaje del libro Sagrado, al tiempo que con la otra mano entabla un diálogo de caricias con los dedos de su Madre. La contracción de su tamaño, que ha sugerido supuestas reminiscencias románicas, es propia de las imágenes evangelizadoras o de campaña, devotas esculturas portátiles, de reducidas dimensiones, que misioneros y conquistadores portaron como elementos de evangelización, luego entronizadas en las primeras iglesias y santuarios. Se trata de una pequeña Virgen con canon de niña –cinco cabezas de alto–, formato empequeñecido que probablemente obedeció a un encargo específico, como pudiera ser una transportabilidad adecuada a una aventura misionera «allende los mares». Del taller de Mercadante salieron otras imágenes utilizadas con el mismo fin en los últimos momentos de la Reconquista peninsular, como las cordobesas de Iznájar y Fuensanta.

3. *Virgen Coronada*

El 22 de junio de 1930 la Virgen de las Nieves fue coronada canónicamente, con bula del papa Pío XI (n.º 1), por el Excmo. y Rvmo. Federico Tedeschi, arzobispo de Lepanto y Nuncio de Su Santidad

en España, más tarde príncipe de la Iglesia, en una solemne función religiosa oficiada en la entonces Rambla de Cuba, actual avenida El Puente de Santa Cruz de La Palma. Las coronas que la Virgen y el Niño (n.º 2) estrenaron al efecto fueron fabricadas con el oro y las piedras preciosas procedentes de las joyas ofrecidas como expresión del rendido amor y fe del pueblo palmero, recogidas entre todos sus devotos, mediante suscripción popular, por la junta de damas «pro coronacione» constituida desde 1926.

En esa espléndida y luminosa mañana la imagen lució el llamado «traje de la Coronación», compuesto por un vestido y un manto de raso de «color crema» (n.º 3) con rameados de sedas y oro que le regaló para la ocasión doña Dominga Barrera Díaz, natural y vecina de Villa Mazo.

De aquella efeméride se conservan dos proyecciones documentales, una tomada por don Emilio Carrillo y Carballo (1892-1952) y otra por doña María de las Nieves Lugo-Viña y Benítez de Lugo (1908-1958), primera cineasta canaria. Ambas figuran entre las más antiguas películas filmadas en La Palma.

4. *Virgen peregrina*

Para los traslados procesionales de larga distancia, con motivo de rogativas o calamidades públicas, y para conducir la imagen de Nuestra Señora de las Nieves a la ciudad durante las bajadas quinquenales, se utilizó, desde 1598, unas «andas silletas» en forma de silla de manos, del tipo de las que aún conserva la Virgen del Pino en su camarín de la basílica de Teror o la que todavía usa la patrona de la isla de El Hierro. Con posterioridad, en torno a 1720, se hicieron unas «andas de vidrieras o sillón de viaje para traer a Nuestra Señora por el camino», con el objeto de poner en ellas los cuatro cristales, grabados con sus armas heráldicas, que el marqués de San Andrés envió desde París, ciudad en la que residió hasta fecha cercana a su muerte en 1724. Este sillón de viaje, fabricado «para concha de la más divina perla», está configurado por una linterna coronada por cúpula,

tapizada en su interior con terciopelo carmesí. Ex-puesto en la actualidad en el Museo de Arte Sacro, se utilizó por última vez en la Bajada de 1970 y sirvió de modelo para el actual sillón, estrenado en las fiestas lustrales de 1975.

El fervor despertado por la patrona de la isla dio impulso, a mediados del siglo XVII, a sus fieles y devotos a costear unas andas de plata que sustituyeran a las de madera que hasta entonces se habían empleado durante los trayectos procesionales. En forma de templete o baldaquino sostenido por cuatro



Nuestra Señora de las Nieves en su sillón de viaje

columnas cilíndricas, constituyen las más antiguas andas de esta singular creación de la platería isleña conservadas en todo el archipiélago canario, fechadas por inscripción en 1665. En su techo o cielo, del que penden 24 campanillas colgantes, aún se advierten los raíles para las cortinas que en su origen velaban teatralmente y protegían a la sagrada imagen. Otra peculiaridad propia de las andas marianas pal-



Sillón de viaje de Nuestra Señora de las Nieves, fabricado hacia 1720

meras son los grandes ramilletes de flores blancas de talco o flores artificiales que, colocados sobre los perillones o jarrones del techo, rematan el conjunto.

5. *Virgen en majestad*

Además del sillón de viaje y las andas de baldaquino, se exhiben en esta sala los dos últimos cuerpos del trono de plata de Nuestra Señora de las Nieves. Creado y concebido para solemnizar la festividad de Nuestra Señora de las Nieves durante los días de mayor aparato, esta gran máquina de plata, verdaderamente excepcional por su tamaño y originalidad, alcanza los 3,25 metros de altura, testimonio de la fervorosa devoción del pueblo palmero hacia su patrona. Su construcción, iniciada en 1708, se prolongó al menos hasta 1720. Presenta estructu-



Piezas sacramentales y del servicio del altar: atril, cáliz, copón, jarras de aguamanil, concha bautismal, altar portátil para las administraciones y portapaz, fabricadas en La Palma, Madrid, Córdoba y Barcelona. Siglos XVIII y XIX

ra de pirámide escalonada, al modo lusitano, diseño singular que solo se encuentra, dentro del archipiélago canario, en la isla de La Palma, reflejo de la poderosa influencia portuguesa que caracteriza la cultura insular. Realizado en madera sobredorada y policromada, el trono del santuario de las Nieves fue el único de ellos revestido enteramente con planchas de plata repujada de grueso resalte, pregonando el buen hacer de alguno de los plateros establecidos en la isla durante el primer tercio del siglo XVIII, Diego Viñoly o su compañero Diego Sánchez de la Torre. Consta de cuatro escalonamientos semihexagonales con sagrario embutido, montados sobre el gran frontal de plata enviado de La Habana en 1714; y dos gradas superiores destinadas a recibir las andas de baldaquino de la Virgen, encaramadas hasta su cúspide a través de un invisible sistema de elevación diseñado en 1878.

Complemento del sillón de viaje y del trono y las andas de plata, seis grandes faroles del mismo metal acompañan y flanquean el templete de la Virgen, portados por sus acólitos durante las salidas procesiona-

les. Su construcción, obra de los plateros palmeros de la segunda mitad del Setecientos, fue concebida en la Bajada de 1765, cuando varios devotos ofrecieron costear cuatro de ellos a fin de alumbrar a la sagrada imagen en sus salidas procesionales. Tres años más tarde, el visitador don Felipe Alfaro de Franchy dispuso su hechura, agregando al conjunto otros dos faroles más para completar la media docena.

6. Tesoro

Destinadas a la magnificencia del culto durante las principales celebraciones, las piezas del servicio del altar, en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Nieves y Real Santuario de la patrona de la isla, fueron fabricadas con especial suntuosidad y aparato, costeadas con las rentas de fábrica o donadas por los devotos de la Virgen, que rivalizaron entre sí en lujo y riqueza. Además de los vasos sagrados reservados a las especies eucarísticas (n.º 3), para el lavatorio ritual de las manos antes de la consagración se utilizaba el juego de aguamanil, compuesto de jarra y palangana (n.º 6). Cruces (n.º 22) y crucifijos (n.º 50 y 51) recordaban la renovación del

sacrificio de la cruz en cada Eucaristía, mientras que los atriles de altar servían para sostener el libro con el canon de la misa o misal. Fruto de la acendrada devoción del veedor general don Santiago Álvarez de Abreu, avecindado en la isla de Tenerife desde 1699, es la pareja de atriles en plata repujada sobre alma de madera (n.º 1 y 2). Ambos ostentan, en medio del respaldo, los anagramas coronados del nombre de María y de Jesús.

**El testimonio de una devoción filial:
la alhaja-exvoto**

La Virgen de las Nieves fue la principal devoción que acompañó a los palmeros en el camino hacia el Nuevo Mundo. Su santuario es el templo de Canarias que atesora el mayor volumen de platería americana, cuya riqueza, diversidad y originalidad le convierten en uno de los patrimonios más valiosos y emblemáticos del Archipiélago y en un signo de identidad isleña. De las fortunas amasadas por los canarios bajo el sol ardoroso del Caribe, México o Sudamérica siempre se desprendieron piadosos y artísticos regalos con los que, al mismo tiempo, hicieron ostentación de la buena fortuna y del éxito logrado en los territorios de ultramar. Estas donaciones se dirigieron, en primer lugar, a sus iglesias de bautismo y a las devociones que aprendieron a amar desde la cuna. Desde la nostalgia de la tierra nativa, el palmero imploró el amparo y protección

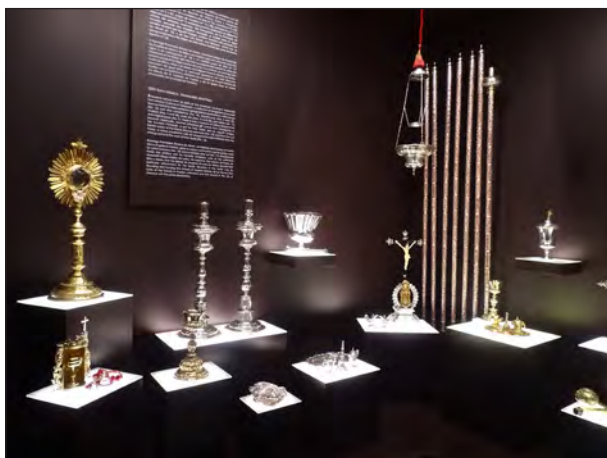


Lámpara votiva enviada de San Luis Potosí hacia 1665
con marca de esta localidad minera

de su madre bendita de las Nieves, invocada en el duro trabajo en los ubérrimos valles y planicies tropicales, en el asiento minero, en el incesante trasiego comercial de las ciudades indianas y en los peligros de la travesía, en medio de las tempestades, durante el ir y venir de las naves que tanta riqueza trajeron a esta orilla. Pero los obsequios no solo llegaron de América. Lámparas y vasos sagrados de origen español (n.º 3, 5, 6, 38) o flamenco (n.º 49), donados por marineros y navegantes, caballeros y príncipes de la Iglesia (n.º 38), pregonan la extensión de la de-



Frontal de plata procedente de La Habana, 1714



Cámara del tesoro: los regalos de América

voción a la patrona de La Palma tanto en el Viejo como en el Nuevo Mundo.

Los regalos de México, Venezuela y Perú

Reflejo de la geografía emigratoria y de los destinos preferidos por los palmeros en el Nuevo Mundo, los envíos llegaron de todas partes del continente americano, en especial de México, Cuba y Venezuela: lámparas votivas (n.º 16) y candeleros de altar (n.º 10), custodias (n.º 8 y 25), cálices (n.º 9, 33), juegos de vinajeras (n.º 12, 35), portapaces (n.º 11) y originales portaviáticos (n.º 7), realizados en Lima, Caracas o en diferentes centros del virreinato mexi-

cano. De Campeche, en la Península de Yucatán, procede otro simpático obsequio: el acetre para el agua bendita remitido por Agustín Crespo, anterior sacristán del santuario de las Nieves (n.º 13); y de San Luis Potosí, una lámpara votiva con la excepcional marca de origen de este centro minero del norte de Nueva España (n.º 16).

A Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles en México,



Juego de altar remitido de Puebla de los Ángeles por el obispo Álvarez de Abreu

se debe una singular copa de comunión para dar agua a los comulgantes (n.º 18) y un notable juego de altar (n.º 17) blasonado en el interior del cáliz con sus expresiones heráldicas, obra del platero catedralicio Diego Matías de Larios. Sus sobrinos, el



Juego de vinajeras y campanilla, y portaviático procedentes de México y Caracas. Siglo XVIII



Cruces procesionales y piezas de filigrana procedentes de La Habana. Siglos XVII y XVIII

canónigo don Pedro de Brito y Abreu y el obispo don Miguel Anselmo Álvarez de Abreu, rubricaron de igual forma su particular querencia por esta devoción familiar con la fundación y dotación de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la catedral de Puebla y de la iglesia bajo la misma advocación de la ciudad de Oaxaca.

Los envíos de Cuba

Por su número, antigüedad y rareza sobresalen los obsequios llegados de La Habana, toda vez que guerras, incautaciones o cambios de moda han reducido la orfebrería cubana anterior al siglo XIX a un pequeño grupo de piezas. Cálices, campanillas y juegos y de altar (n.º 33-35), navetas e incensarios (n.º 27-28), lámparas votivas y arañas (n.º 30), ciriales (n.º 29), horquillas para cargar las andas de la Virgen (n.º 31), piezas de filigrana y plata calada –seña de identidad de la platería cubana–, entre las que se cuentan una custodia de sol (n.º 25), seis varas de palio (n.º 23), una cruz de altar (n.º 22) y dos de guión y estandarte (n.º 20 y 21), integran esta excelente embajada.

Las dos cruces procesionales o parroquiales del santuario (n.º 24 y 26) son además las más antiguas piezas de esta tipología que se han conservado en toda la platería antillana. Obra única en su género, la manga de cruz que aún hoy encabeza las principales salidas procesionales de la sagrada imagen (n.º 26)

fue remitida en 1704 de La Habana por el maestro de campo don Gaspar Mateo Dacosta. Tras rendir el viaje en el Puerto de Santa Cruz de Tenerife, el navío que la conducía fue asaltado por los piratas turcos argelinos frente a las costas de Taganana. Un pequeño cuadro exvoto ofrecido por el capitán Juan Fernández Estrella, piloto de la embarcación, recoge el combate naval, del que salió triunfante el navío palmero. No menos excepcional es el gran frontal de plata para el altar mayor enviado de La Habana poco tiempo después, en 1714, por el licenciado don Juan Vicente de Torres Ayala y Santa Cruz, cura beneficiado de la villa de Guanabacoa (n.º 37).

De ermita a iglesia parroquial: alhajas eucarísticas y sacramentales

Tras el intento de los frailes dominicos de convertir el santuario de Nuestra Señora de las Nieves en convento de su orden, el templo fue consagrado en iglesia parroquial en 1657. Se hizo preciso entonces la dotación de una serie de piezas imprescindibles para atender las necesidades espirituales y administrar los sacramentos a la feligresía que le fue adscrita, integrada por los pagos de Velhoco, La Dehesa y Mirca. Ofrecidas por los devotos o bien mandadas a hacer ex profeso, se trata, por lo común, de obras fabricadas por los plateros isleños desde el siglo XVII en adelante: relicarios eucarísticos (n.º 47) y copones para guardar la reserva con el Santísimo

REALEJO DEL MUSEO DE ARTE SACRO DEL SANTUARIO DE LAS NIEVES EN LA PALMA

En el Museo del Santuario de la Virgen de las Nieves en Santa Cruz de La Palma se exhibe un pequeño órgano que descubrió el doctor e investigador del patrimonio artístico palmero, don Jesús Pérez Morera, en septiembre de 2018 en un almacén de la localidad de San Vicente de Velhoco, entre varios objetos de iglesia desechados. Contactó conmigo y me desplazé a esa isla para ver el hallazgo y comprobar que, efectivamente, se trataba de un realejo del que se conservaba su interesante caja con pinturas de temas vegetales, uno de sus dos fuelles de libro, cinco tubos, más tres pies de otros tantos, 14 teclas y otros pequeños elementos, además de los tirantes que sujetaban los tubos a un lado y a otro de la caja, y bajo el teclado la pequeñísima arca del viento con sus válvulas y resortes que se prolonga en un secreto con canales muy delgados y trabajados con sumo cuidado. El instrumento me pareció fascinante y, aunque sus pequeñas dimensiones no auguraban una función musical esplendorosa, sí que era testimonio del uso en la isla de estos artilugios para el culto de la Virgen de las Nieves, pues la proximidad del almacén a su santuario no dejaba dudas sobre su procedencia y su antiguo uso. Como en aquellos momentos se estaba ultimando este museo para su apertura al público, cuya dirección llevaba el propio don Jesús P. Morera, se decidió llevarlo a una de sus salas una vez restaurado, puesto que hoy en día es una pieza más propia para ser exhibida que para ser usada con fines musicales.

La caja se condujo primero al taller de restauración del Cabildo palmero en Santa Cruz para su limpieza, saneamiento de las maderas y restitución completa de las pinturas, tareas en las que intervinieron las expertas Isabel Santos e Isabel Concepción, y luego se envió al taller del organero alemán Bartelt Immer en Norden para que este se ocupara de la parte sonora, regresando al Santuario de las Nieves a fines de 2019. Fue inaugurado por la organista aragonesa Esther Ciudad Caudevilla el 21 de febrero de 2020, a dos semanas del confinamiento.





Para este acto el instrumento se trasladó a la iglesia, se colocó delante del altar y su aguda y peculiar tesitura llenó la nave del templo ante el numeroso público asistente.

Este órgano portátil, aunque es perfectamente transportable, no fue destinado a las procesiones, sino que su donante, el capitán de navío don Julián Felipe, vecino de la ciudad de La Habana y oriundo de la isla de La Palma, lo regaló al Santuario de las Nieves en la segunda mitad del siglo XVII para que interviniera en las fiestas y sábados de Cuaresma, según lo que se estableció desde 1663¹. Ello no significa que el instrumento se confeccionara por aquellos años, porque sus características, que veremos a continuación, nos retrotraen a casi un siglo antes, sino que Julián Felipe debía tenerlo entre las pertenencias de su familia desde antiguo y tuvo el gesto de donarlo al santuario para el fin expuesto. Además, que el órgano procedía de la isla caribeña lo demuestra la naturaleza de las maderas utilizadas en su construcción: caoba para la caja, palisandro y alguna otra madera exótica para el teclado, además de exhibir unas pinturas muy coloristas con paisajes estilizados y delicada vegetación, configurada por árboles con frutos rojos, flores del mismo color –claveles, rosas y tulipanes– y plantas herbáceas, sobre fondo amarillo, a los que rodean cenefas con motivos vegetales también.

¹ Esto es lo que figura en el Libro de Visitas del Santuario de las Nieves en el fol. 10 v.º, concretamente en la visita que realizó el licenciado don Juan Pinto de Guisla en 1681, donde se explicita lo siguiente: «El coro de esta iglesia es alto, de madera con barandas sobre la puerta principal: no tiene sillas; úsase de bancos. En él está un órgano pequeño que dio de limosna el capitán Julián Felipe y siempre en las fiestas y sábados de la cuaresma ai quien lo toque porque concurre gente de la ciudad». Agradecemos al profesor don Jesús Pérez Morera que nos haya facilitado esta noticia que aclara quién fue el donante y la época en la que este objeto llegó a las Nieves, aunque no diga nada sobre su fecha de construcción.

La caja de este organito mide tan solo $86 \times 72'5 \times 30$ cm. A esta se añaden por la parte posterior dos fuelles de libro ($64 \times 31 \times 12$ cm) con cinco pliegues cada uno encolados con piel de oveja, que entroncan con la caja mediante unos cortos canales de sección rectangular. En el proceso de restauración se reconstruyó totalmente el fuelle que faltaba según el modelo del existente.

El diseño de la caja es sencillo y funcional, pues tan solo sirve para albergar los tubos, el secreto con su arca del viento y el teclado del instrumento, elementos que quedan ocultos por un tablero pintado que cierra su frontis con llave y protege todo su interior. De este tablero tan solo se conservaba el tablón inferior, que estaba decorado con los mismos diseños florales que el resto de la caja, por lo que se limpió y restauró al igual que el resto, mientras que las dos terceras partes que faltaban las restauradoras consideraron oportuno completarlas con tablones de buena madera de caoba, que luego pintaron de color beige neutro, para que se distinguiera perfectamente de la parte conservada. De esta forma se evitaba realizar un «falso histórico». Este tablero así rehecho se ha situado en el frontis del pedestal que sirve de base al organito, es decir, debajo del propio órgano, mientras que la caja se ha protegido con un cristal², para que los visitantes puedan contemplar su interior, pero no acceder al mismo.

La caja está rematada en altura por un cuerpo añadido en forma de artesa invertida, cuya función es la de dar cobijo a los tubos más graves, que por su altura sobrepasan las dimensiones de aquella. Está separado de la caja por un friso liso, también pintado con temas vegetales y enmarcado por cornisas molduradas pintadas de azul turquesa, color este último que también se exhibe en la base del teclado y en todo el interior de la caja. Todo ello le confiere a esta pequeña caja, aparentemente funcional, una elegancia y una belleza que denota el mimo y el cuidado que se puso en su confección.

El teclado, que es de octava corta, tiene 41 teclas, careciendo del sol# 4, lo que apunta a fechas de la segunda mitad del siglo XVI, cronología que refuerzan las teclas diatónicas en forma de teja, y con líneas paralelas rehundidas en la frontera con las cromáticas, mientras que estas muestran una inclinación característica hacia atrás.

Es un instrumento que carece de registros, otro indicio de su temprana fecha de construcción o, al menos, de su arcaísmo, porque la tímbrica conforma el típico blockwert gótico, un bloque de registros fijos con una Flauta tapada de 4' y otra Flauta de chimenea de 4' junto a una Octava de 4'. En total son 64 tubos los que posee, lo que nos habla de su función: dar el tono y acompañar los sencillos cantos litúrgicos en la iglesia o en alguna procesión dentro del templo. Los tubos tienen el labio superior en forma de triángulo isósceles y tienen orejas, puesto que son tapados. Se sostienen verticales no por panderetes, sino por una piel engarzada a un listón que los rodea. En la restauración se han preservado los cinco tubos originales y también los pies de otros tres. Su afinación es mesotónica. El La está a 431 Hz/18 grados y la presión del aire es de 90 mm.

Desde luego, el organito de las Nieves es por ahora único en Canarias, aparte de ser el más antiguo de los que existen en nuestras Islas, pero también me atrevería a afirmar que tampoco en el ámbito peninsular puede encontrarse algo similar, salvo el instrumento que posee el monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, fechado en el siglo XVI, del que no se conserva su tubería original.

Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ

² Este cristal está separado unos centímetros de la caja para permitir la correcta ventilación de la tubería.

Sacramento en el sagrario (n.º 43); custodias portátiles para la exposición pública de la Hostia consagrada (n.º 8, 25); cálices y juegos de altar para la celebración de la misa (n.º 3, 17, 32 y 33); recados de vinajeras, con platillos para la presentación en el altar de las jarritas con el agua y el vino (n.º 41, 46); copas de comunión para dar un sorbo de agua a los comulgantes (n.º 48); conchas bautismales para verter el agua sobre la cabeza de los neófitos (n.º 54); portaviáticos para dar la comunión a los enfermos y moribundos (n.º 7) y vasos o crismas para los santos óleos con el que se les ungía antes de morir (n.º 58). Entre las más originales, cabe destacar el altar portátil para las administraciones de estos últimos sacramentos (n.º 57).

MUSEO DE ARTE SACRO. SALA BAJA

La Sala Baja del Museo de Arte Sacro del santuario de Nuestra Señora de las Nieves alberga obras de pintura y escultura que pertenecieron históricamente al templo, pero que han dejado de tener uso por los cambios litúrgicos (n.º 1-5), al igual que un antiguo órgano portátil de excepcional valor y rareza, envia-



Ángel adorante del retablo mayor.
Sala Baja del Museo de Arte Sacro



¿Bernardo Manuel de Silva? Niño Jesús del baptisterio.
Sala Baja del Museo de Arte Sacro

do presumiblemente desde la ciudad de La Habana hacia 1663 para acompañar las misas cantadas y sermones de los sábados de cuaresma, piadosa celebración y ejercicio de cristiana catequesis que el religioso franciscano fray Juan Antonio comenzó a hacer a su devoción con las limosnas en trigo y cebada que recogía entre los labradores de toda la isla.

A ellas se unen, diversas piezas donadas por los devotos del santuario para formar parte de la colección del Museo de Arte Sacro a partir de 1974 (n.º 6, 7, 8 y 9). Componen en su conjunto una excelente representación del arte isleño y del elevado nivel que alcanzaron los artistas palmeros durante los siglos del barroco, en especial el pintor y escultor Bernardo Manuel de Silva (1655-1721), que trabajó intensamente para el santuario desde finales del siglo XVII. Hijo de un marinero portugués, a él se debe el cuadro de la sacristía (1697) y el original diseño del retablo mayor, donde dejó patente sus vínculos con Portugal en disposición en forma de retablo-hornacina y en el



Bernardo Manuel de Silva: tríptico de altar de la Virgen del Rosario
procedente del oratorio de la casa Massieu Sotomayor de la Montaña de la Breña

tipo de cierre semicircular a la manera lusitana. Con su arte también se relacionan los ángeles músicos y adorantes del mismo conjunto (n.º 2), el niño Jesús del baptisterio (n.º 3) y los ángeles en vuelo que corrían el velo del nicho de la Virgen (n.º 4).

Todo el testero del fondo lo ocupa la monumental escenografía del nacimiento del santuario, formado por las diversas figuras, elementos y mecanismos que se fueron agregando desde el siglo XVIII, donadas por los devotos o encargadas al efecto por el santuario.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA

- FERNÁNDEZ GARCÍA, Alberto-José: «Historia de las Nieves», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, junio de 1970.
- *Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves*. León, 1980.
- PÉREZ GARCÍA, Jaime: «La Esclavitud de Nuestra Señora de las Nieves», programa de las fiestas lustrales de la Bajada de la Virgen, Santa Cruz de La Palma, 1990.
- PÉREZ MORERA, Jesús: «La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos [I]», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 63, Madrid-Las Palmas, 2017, pp. 1-50; y «La joya antigua en Canarias. Análisis histórico a través de los tesoros marianos [II]», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 64, Madrid-Las Palmas, 2018, pp. 1-96.
- «Imperial Señora Nuestra: el vestuario y el joyero de la Virgen de las Nieves», en *María, y es la nieve de su nieve, favor, esmalte y matiz*. Santa Cruz de La Palma, Obra Social y Cultural de CajaCanarias, 2010, pp. 38-87.
- «Real Santuario Insular de Nuestra Señora de las Nieves», en *Magna Palmensis. Retrato de una ciudad*. Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros General de Canarias, 2000.

APÉNDICE

CAMARÍN DE LA VIRGEN

Vestidos de la Virgen

1. Jubón y mangas largas o perdidas del vestido de chamelote de plata noguerado. Sevilla, Granada, Valencia o Toledo, hacia 1650.
2. Jubón del vestido encarnado de persiana. Sevilla, Valencia o Lyon, ca. 1720-1730.
3. Jubón, enaguas, mangas y esclavina del vestido bordado en oro sobre raso azul. ¿La Palma?, siglos XIX-XX.
4. Vestido bordado en oro sobre lama de plata. ¿La Palma?, finales del siglo XVIII.
5. Vestido bordado en oro sobre lama de plata. ¿La Palma?, siglo XIX.
6. Vestido azul de *persiana*. Sevilla o Valencia, mediados del siglo XVIII.
7. Vestido blanco de lampazo en oro y sedas polícromas. Sevilla, Granada, Valencia, Toledo o Lyon, hacia 1660.
8. *Nuestra Sra. de las Nieves*. Juan Manuel de Silva, hacia 1730-1740. Iglesia de San Blas de Mazo (La Palma).
9. Vestido verde de tela de oro, plata y sedas. Sevilla, Valencia o Lyon, hacia 1760.
10. Manto de tisú de plata, oro y sedas polícromas. Sevilla, Valencia o Lyon, mediados del siglo XVIII.

Joyero de la Virgen

1. *Viril de capilla*. De origen mexicano es la más antigua pieza del joyel: un dije o viril arquitectónico de linterna con un calvario en miniatura en su interior en madera de boj, al uso flamenco. Ejemplares de este tipo se conservan en diferentes museos europeos

(Louvre), españoles (Valencia de Don Juan y Lázaro Galdiano, Madrid) y americanos (Metropolitan de Nueva York; y Walters Art Gallery de Baltimore), aunque el viril de la Virgen de las Nieves es el único cuya procedencia americana está probada documentalmente. Consta por primera vez en 1574 como *un viril de Indias* donado por Guillén de Lugo Casaus, regidor de la isla.

2. *Colgante*. Joya de dos cuerpos en oro esmaltado y perlas de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.
3. *Lazo con cruz*. ¿México?, segunda mitad del siglo XVIII. Ofrecido por doña Juana García y Cáceres en 1960.
4. *El Barco*. Medallón del primer tercio del siglo XIX con doble ventana oval y velero de marfil engastado en oro. Obsequio de doña Asunción García Massieu en 1910. Pende de un pasador de oro con las iniciales DTL, donado en la misma fecha por doña Dolores Tabares Leal.
5. *Broche y pendientes*. ¿Alemania? Conjunto de diseño ecléctico de hacia 1870.
6. Conjunto de joyas engarzadas que pertenecieron a don José Crispín de la Paz y Morales, cura párroco del santuario de Nuestra Señora de las Nieves. Entregadas por su heredera en 1955.
7. *Corazón abridero en oro*. Con las iniciales A.F.P. sobre la tapa y el retrato de su donante en su interior, fue obsequiado por don Armando Francisco Pérez en 1961.
8. *La Custodia*. Obrada hacia 1706, es quizás obra del platero isleño Diego Viñoly.
9. *Pluma de oro y esmeraldas*. Compuesta con cinco rosas realizadas por un platero local en 1796, unidas *a posteriori* por el reverso con hilos de seda.

10. *Guirnalda de oro y gemas*. Elaborada en 1972 por el orfebre palmero Manuel Hernández Martín como guarnición de la toca o mantellina que cubre por su parte posterior la cabeza de la Virgen, en ella se insertaron diversas orquídeas venezolanas de oro y perlas.
- 11 y 11a. *La Lira*. ¿Ginebra o París? Reloj-colgante de cadenas de estilo imperio en oro esmaltado, diamantes y perlas de hacia 1800-1810. Donado en 1940 por doña Rosario Becerra y Cosmelli.
- 12 y 12a. *Reloj de bolsillo en oro Echappement Ancre*. Londres, principios del siglo xx. Donado por don Manuel de Sotomayor y Pinto en 1949.
13. *Rosa de oro*. Ofrecida por doña Manuela de Sotomayor y Sotomayor, fue realizada en Madrid en 1960.
14. *Corona de oro, esmaltes y perlas*. Fue enviada de Nueva Granada –actual Colombia– después de 1602 por Pedro de la Puente. En 1598 su donante se examinó en Sevilla como piloto de navío de la carrera de Indias.
- 15 y 15a. *El Papagayo*. Donado hacia 1625 por el capitán Santiago Fierro Bustamante.
16. *La Lagartija*. Recuperada recientemente, fue obsequiada en 1652 por doña Margarita de Guisla Vandeval, viuda del capitán Bartolomé Pinto, mayordomo del santuario. Hurtada en marzo de 1678, semanas más tarde fue reconocida en la tienda de un comerciante holandés. En 1876 fue enajenada con el fin de invertir su valor en la elevación de la capilla mayor.
- 17 y 17a. *La Sirena*. Constituye un legado de doña María de las Nieves Pinto y Vélez de Ontanilla, que a su vez la había heredado de su madre, doña Hipólita Teresa Vélez de Ontanilla (1666-1716), descendiente del licenciado Pedro de Liaño (1552-1604), visitador en la provincia de Charcas (Bolivia).
18. *Rostrillo para las festividades de la Virgen*. Fue realizado hacia 1770 en virtud del mandato dictado en 1757 por el tesorero Estanislao de Lugo, reiterado en la visita de 1769. Con ese fin, se desmontaron los múltiples anillos, sortijas y rosas de pecho que la Virgen no usaba por *tenerlas duplicadas*. Constituye así un auténtico muestrario de chatones y frontales de sortijas de los siglos xvi al xviii. Con nueve rosetas y 144 esmeraldas engastadas en oro, presenta una superficie compacta integrada por perlas orientales y caribeñas.
- 19 y 19a. *Cruz rica*. Enviada de La Habana en 1675 por Domingo Hernández, lleva al frente seis grandes esmeraldas colombianas en cajas de engaste. Presenta en el reverso decoración de esmalte excavado con finos motivos bajorrenacentistas que incluyen caracoles en perfil, derivados de diseños de moda en la década de 1610-1620. Tres años después de su llegada, en 1678, fue robada con otras prendas de la Virgen. Tras el hurto, fue reconocida por el ayudante Domingo Pérez Volcán, quien advirtió –como es visible en la actualidad– que la esmeralda de mayor tamaño estaba *lasqueada* desde una esquina hasta el centro. Se hallaba entonces en poder del mercader holandés Isaac de la Puente, que pagó por ella 200 reales a una mujer que no identificó *porque estaba tapada*.
- 20 y 20a. *Cruz pectoral*. Cruz de oro esmaltado, esmeraldas y perlas donada por doña Tomasina de Espinosa y Valle entre 1675 y 1681.
21. *Rosario de perlas gruesas*. De origen antillano es el rosario donado en 1650 por el capitán Manuel de la Mota, piloto de la carrera de Indias natural de Lisboa, a su regreso de Cuba y Santo Domingo. Está compuesto por perlas gruesas encadenadas en oro y *paternóster* esféricos en oro esmaltado. Con él en las manos aparece retratada la Virgen en el cuadro de la iglesia de Mazo.
22. *Rosario de oro*. Constituye un legado testamentario de doña Hermenegilda Fierro y Espinosa en 1718. La presencia del jarrón –símbolo de María– en el elemento de engarce es habitual en los rosarios andaluces del barroco.
23. *Rosario de oro y cuentas azules*. Cuba, siglo xix. Donado en 1987 por doña Teresa y doña Piedad Hernández Díaz en cumplimiento de la voluntad de su madre, doña María Díaz.

24. *Medalla Concepción*. Oro esmaltado y perlas. Primer tercio del siglo XVII.
25. *Medalla Concepción*. Oro esmaltado y perlas. Primer tercio del siglo XVII.
- 26 y 26a. *Medalla de la Virgen con el Niño*. Oro esmaltado y perlas. Primer tercio del siglo XVII.
- 27 y 27a. *Medalla de la Virgen con el Niño*. Oro esmaltado y perlas. Primer tercio del siglo XVII.
- 28 y 28a. *Medalla de la Virgen con el Niño*. Enviada en 1675 de La Habana por el devoto Domingo Hernández.
29. *Medallón de filigrana*. Es el ejemplar más antiguo, aunque no se documenta en el joyero hasta 1882.
30. *Medallón de filigrana*. Con ventana acristalada, sesenta y seis perlas, cuatro esmeraldas tabla, seis colgantes y una campanilla pendiente, ingresó entre 1757 y 1769 sin indicar su donante.
- 31 y 31a. *Medallón de filigrana*. Donado por doña Juana Felipe Cárdenas, se añade al inventario de alhajas en 1903 con las demás joyas que presentó la camarera doña María de las Nieves Pinto y Poggio.
32. *Colgante con Niño Jesús*. Suspendido de dos cadenas con cuatro rositas de filigrana de oro y un clavo o morrion en forma de rosa. Regalo de doña María Massieu y Monteverde (1670-1759), se incluye en 1757.
33. *Collarete*. Con piezas en forma de cartelas, rosetas en las entrepiezas y broncha o elemento central acorazonado, pudiera ser el collarete de oro y esmeraldas donado hacia 1640 por doña Beatriz Corona y Castilla.
34. *El barquito del Niño*. Dije hechura de nave. Último tercio del siglo XVI.
35. *Joyel de incensario*. Dije en forma de jarrón. Último tercio del siglo XVI.
36. *Dije de capilla*. Viril en forma de linterna con la figura de la Inmaculada Concepción en marfil. Siglo XVII.
37. *Higas en oro y marfil*. Dijes en forma de mano cerrada al que se le atribuían propiedades profilácticas y contra el mal de ojo.
38. *El cochito del Niño*. Dije en forma de auto antiguo. Donado en 1963 por doña Onelia Morera de González.
- 39 y 39a. *Rosa de pecho*. Rosa y cruz de perlas gruesas donada por doña Margarita Grave en torno a 1642.

SACRISTÍA

Expositor de ornamentos

- 1 y 2. *Capa pluvial y dalmáticas del «terno bueno»* de primera clase para el día de la Virgen y su octava. Bordado sobre raso blanco con diversos géneros de oro y plata fina (hilos de diferentes clases, lentejuelas, canutillos, flecos, cordones y borlas), adquiridos en Valencia y Barcelona, lo realizó en la ciudad de La Laguna Antonia Gutiérrez y González bajo la supervisión del presbítero José Rodríguez Moure. Esta virtuosa bordadora es autora del traje y manto «de los Castillos» que el mismo sacerdote encargó en 1887 para la titular de la parroquia de la Concepción de La Laguna.
3. *Casulla de damasco blanco para la festividad de la Virgen*. Obra anónima realizada en la isla entre 1757 y 1768 por encargo de don Diego y su hijo don Juan de Guisla y Pinto, mayordomos del santuario de las Nieves. Presenta escapulario bordado en sedas e hilo de oro inspirado en las cenefas a lo romano típicas del siglo XVI.
4. *Relicario de todos los santos*. Presenta fragmentos de huesos correspondientes a las conmemoraciones que la Iglesia Católica celebra cada uno de los días del año y, en su centro, sobre la efigie yacente de Santa Filomena, una reliquia del *Lignum Crucis* formada por dos astillas del santo madero, además de otras reliquias del manto y toca de la Virgen, la túnica de San José, la columna de la flagelación, el pesebre y la escala del Pretorio. Con fachada de templo clásico concebida dentro del estilo imperio, posee auténtica expedida en Roma en 1847 por el papa Pío IX. Propiedad del presbítero Juan José González Pérez, párroco de Caibarién (Cuba), fue donado al santuario durante la Bajada de la Virgen de 1915 por su sobrina doña Emilia Morales y González.

SALA «ORBIS NIVARIENSE»

Virgen coronada

1. *Bula pontificia pro coronación canónica*. Firmada por el papa Pío XI en Roma en 1930.
2. *Coronas de la Virgen y el Niño*. Oro y piedras preciosas. Talleres de Arte Granda, Madrid, 1930.
3. *Manto del traje de la coronación*. Raso blanco con espolinados en oro y sedas, 1930

Tesoro

1. *Atril de altar*. Plata repujada. La Palma, anterior a 1718. Donado por el veedor don Santiago Álvarez de Abreu, figura por primera vez en el inventario de 1718.
2. *Atril de altar*. Plata repujada. La Palma, c. 1718. Donado por el veedor don Santiago Álvarez de Abreu, se añade al inventario después de 1718.
3. *Cáliz*. Plata sobredorada. Barcelona, c. 1860-1870. Perteneció al presbítero Juan José González Pérez, párroco de Caibarién, en Cuba, regalo en su primera misa de sus padrinos de altar, los marqueses de O'Relly. Marcas en el borde exterior del pie: Escudo oval (localidad), B y R (contraste) y artífice (frusta).
4. *Cruz de guión*. Plata en su color. La Palma, c. 1700. Donada por el sargento mayor don Felipe José Vélez y Guisla, se añade al inventario en 1706.
5. *Jarra de aguamanil*. Plata en su color. Madrid, 1780. Iniciales de propiedad grabadas sobre la tapa: E.W, correspondientes posiblemente al presbítero Esteban Van de Walle (1738-1863). Marcas en el borde exterior del pie: Castillo/80 y oso y madroño/80.
6. *Juego de aguamanil (jarra y palangana)*. Antonio Monserrat Rejano. Plata en su color. Córdoba, c. 1868-1878. Marcas en el interior de la palangana: león rampante coronado dentro de escudo oval (localidad) 68/J. LEON (contraste) y A°/MONSERRAT (artífice).
7. *Portaviático*. ¿Domingo Tomás Núñez? Plata sobredorada. Caracas, c. 1789. Donado en 1792 por don José Fierro y Santa Cruz, vecino de Caracas.
8. *Custodia de sol*. Plata sobredorada y piedras preciosas. Caracas, 1778. Remitida de Caracas por don José Fierro y Santa Cruz, caballero de la orden de Calatrava. Inscripción en el interior del pie: DIOLA D. JOSEF FIERRO SANTA CRVZ.
9. *Cáliz de la coronación*. Plata sobredorada y roseta de brillantes. México, c. 1780-1790. Inscripción en el borde del pie: *Ofrenda a la Santísima Virgen de las Nieves en el día de su coronación de D^a Cecilia Narváez y D. José Miguel de Sotomayor. 22-VI-1930.*
10. *Candeleros* (dos de seis). Plata en su color. Indias (¿México?), c. 1672-1681. Enviados de Indias por Diego de Monteverde después de 1672 y antes de 1681.
11. *Portapaz*. Plata en su color. ¿Lima?, 1757. Dedicado por don Domingo Vicente de Guisla (1696-1755) y doña María Isabel de Larrea, vecinos de Lima (Perú). Inscripción dedicatoria en el reverso: DIOLO DN DOMI VISENE DE GVISLA CAVALLE^o DEL ORDN DE CALTA I DA MARIA ISAVEL DE LAREA SV MUGER PARA ELVSO.
12. *Juego de vinajeras, salvilla y campanilla*. Plata en su color. México, primer cuarto del siglo XVIII. Se añaden al inventario después de 1718.
13. *Acetre e hisopo*. Plata en su color. Campeche, 1769. Enviado por Agustín Crespo y Guerra, natural de Puntallana. Inscripción en la parte inferior de la copa: LO DIO DE LIMOSNA A NRA. AMA. SRA. DE LAS NYEBES DN AGUSTÍN CRESPO Y GUERRA DE LA PAIMA DE 1769 as^o.
14. *Juego de vinajeras*. Plata en su color. Centroamérica, c. 1770. Donadas por don Antonio Martín Ayuso.
15. *Crucifijo de altar con Stabat Mater*. Marfil y madera policromada con aplicaciones de plata. México, siglo XVIII.
16. *Lámpara votiva*. Plata en su color. San Luis Potosí, c. 1665. Traída de Indias por el licenciado Agustín Ángel Poggio, que en 1665 viajó a las minas de San Luis Potosí para cobrar la herencia del capitán Miguel Maldonado. Marcas en el borde del plato: Cabeza varonil de perfil izquierdo sobre SL entre columnas coronadas.

17. *Juego de altar* (cáliz, vinajeras, campanilla y salvilla). Diego Matías de Larios. Plata sobredorada. Puebla de los Ángeles, c. 1754-1757. Donación de don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles. Marcas: LARI/OS en el borde exterior del pie del cáliz.
18. *Copa de comunión*. ¿Diego Martín de Larios? Plata en su color. Puebla de los Ángeles, anterior a 1757. Donación de don Domingo Pantaleón Álvarez de Abreu, arzobispo-obispo de Puebla de los Ángeles. En el remate ángel militante con mitra y báculo alusivos a su donante.
19. *¿Empuñadura?* Plata calada y filigrana. La Habana, último cuarto del siglo XVII.
20. *Cruz del estandarte de Nuestra Señora*. Plata calada y sobredorada. La Habana, c. 1723.
21. *Cruz de guión*. Plata calada y sobredorada. La Habana, 1723. Inscripción en el canto lateral de la cruz: TIBVRCIO FERNANDEZ LIMOSNA A NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES AÑO 1723.
22. *Cruz de altar*. Plata calada y filigrana. La Habana, c. 1672-1681.
23. *Varas de palio, guión y estandarte*. Plata calada en su color. La Habana, 1723. Enviadas de La Habana como limosna por Tiburcio Fernández junto la cruz de guión n.º 21.
24. *Cruz procesional*. Plata en su color. La Habana, 1643. Donada por el capitán Gonzalo Benítez Pereyra, vecino de La Habana. Inscripción alrededor de la macolla: ESTA DIO DE LIMOSNA/EL CAPITAN GONZALO/LA VIRGEN DE LAS NIEVES 1643.
25. *Custodia de sol*. Plata calada y sobredorada. Tenerife o La Habana, 1666. Donada por el canónigo don Pedro de Escobar Pereyra, obispo electo de Puerto Rico. Inscripción en el interior del pie: DIOLA DE LIMOSNA A LA MADRE DE DIOS DE LAS NIEVES SV DEBOTO EL CANONIGO DON PEDRO ESCOBAR PEREIRA AÑO DE 1666.
26. *Cruz procesional*. Plata en su color. La Habana, c. 1704. Remitida de la ciudad de La Habana por el maestre de campo don Gaspar Mateo Dacosta en el navío del capitán Juan Fernández Estrella en 1704.
27. *Incensario*. Plata en su color. La Habana, anterior a 1658. Juego de incensario y naveta (n.º 28) donado a Nuestra Señora de las Nieves por el capitán Gonzalo Benítez, vecino de La Habana.
28. *Naveta*. Plata en su color. La Habana, anterior a 1658. Inscripción en torno a la borda: ESTA NABETA I SV INCENSARIO DIO DE LIMOSNA/EL CAPITAN GONZALO BENITES VRGN DE LAS NIEVES.
29. *Ciriales* (par). Plata en su color. La Habana, anteriores a 1697. Enviados de La Habana por el maestre de campo don Gaspar Mateo Dacosta.
30. *Arañas* (par). Plata en su color. La Habana, 1692. Donadas por el capitán don Felipe Lazcano Gorderjuela, juez superintendente del comercio de Indias. Inscripción en los tres óvalos del cuerpo inferior: ESTAS/ARAÑAS/SON DE N./S. DE/LAS NI/EVES, LAS/DIO EL CAP./D. PH./LASCA/NO Y GOR/DEJVELA/AÑO 1692.
31. *Horquillas* (cuatro). Plata en su color. La Habana, c. 1700. Enviadas de La Habana por el licenciado Amaro Rodríguez de Herrera, presbítero, entre 1697 y 1706.
32. *Cáliz*. Plata en su color. Canarias o Indias, siglo XVII. Perteneciente a la ermita de San Vicente de Velhoco.
33. *Cáliz*. Plata sobredorada. La Habana, c. 1690. Remitido de La Habana por el licenciado Juan Méndez, se añade al inventario en 1691.
34. *Campanilla de altar*. Plata sobredorada. Cuba, 1663. Consagrada por el obispo de Santiago de Cuba, enviada de Indias por el licenciado Juan Méndez. Inscripciones: *S. Thomas de Villanueva/Consagrome el Illmo Sor D. Juº de Stº Mathia Saenz de Manos y Murillo/pbro. De S. tiago de Cuba, en 30 de/Noviembre de 1663 años.*
35. *Juego de vinajeras*. Plata sobredorada. La Habana, c. 1690. Remitidas de La Habana por el licenciado Juan Méndez, presbítero.

36. *Salvilla*. Plata en su color. ¿Indias?, principios del siglo XVIII. Donada por el navegante don Jerónimo de Guisla, fallecido en México en 1714. Inscripción en el reverso: *Soi de N^a S^a de las Niebes que la dio d Geronimo de gisla*.
37. *Frontal de altar* (detalle). Plata repujada. La Habana, 1714. Frontal de plata enviado de La Habana por el licenciado don Juan Vicente de Torres Ayala y Santa Cruz, cura beneficiado de la villa de Guanabacoa.
38. *Cáliz*. Plata en su color. ¿Cartagena?, c. 1620-1630. Blasonado en el pie con escudo episcopal grabado de fray Antonio de Trejo, obispo de Cartagena (Murcia) entre 1618-1635. Hermano de orden del obispo de Canarias fray Francisco de Sosa, quien dedicó a Trejo el tratado que publicó en Salamanca en 1623.
39. *Cáliz*. Plata en su color, 1645. Ofrecido a Nuestra Señora de las Nieves por Manuel Antonio. Inscripción en el borde exterior del pie: + ESTE CALIX DIO DE LIMSNA A NVES-TRA SENORA DE LAS NIEVES MANVEL ANTONIO A DE 1645.
40. *Cáliz*. Plata en su color. Siglo XVII. Ofrecido a Nuestra Señora de las Nieves por el franciscano fray Simón Viera. Inscripción en el borde exterior del pie: DYO EL PADRE FR SIMON BIERA DE LIMOSNA A VG DE LS NIEBES.
41. *Vinajeras y salvilla*. Plata en su color, c. 1700. Salvilla para la presentación de vinajeras donada por doña María Rexe. Inscripción en el reverso: *esta saluilla y binageras dio de limosna d^a m^a rexe A nuestra S^a de las nieves*.
42. *Salvilla*. Plata en su color. Siglo XVII. Donada por Domingo Luis Parola. Inscripción en la orilla exterior: DOMINGOS LVIS PAROLA ASDEV.
43. *Copón*. Plata sobredorada. La Palma, 1778. Estrenado en febrero de 1778, en su hechura, costeada por doña María de las Nieve Pinto y Vélez, se empleó la plata del copón antiguo.
44. *Hostiario*. Plata sobredorada. La Palma, siglo XVIII.
45. *Cáliz*. Plata en su color. Canarias, siglo XVIII.
46. *Vinajeras*. Plata en su color. La Palma, siglo XVIII.
47. *Relicario eucarístico*. Diego González Moreno. Plata sobredorada. La Palma, c. 1665. Urna o relicario para el sagrario realizado por el platero Diego González Moreno, natural de la isla de Santo Domingo, según las cuentas de 1664-1672.
48. *Copa de comunión*. Plata en su color. Siglo XVII.
49. *Lámpara de los Vandale*. Plata repujada. Amberes, anterior a 1574. Blasonada con su escudo heráldico de su donante, el caballero flamenco Pablo Vandale, propietario de las haciendas de Argual y Tazacorte desde 1562.
50. *Crucifijo de altar*. Cristo de marfil sobre cruz de ébano con cantoneras de plata en su color. Siglo XVII.
51. *Crucifijo de altar*. Cristo de marfil sobre cruz de ébano con cantoneras de plata sobredorada. Siglo XVII.
52. *Coronas*. La Palma, siglos XVII y XVIII. Plata en su color y sobredorada.
53. *Despabiladeras*. Plata en su color, c. 1700-1710. Tijeras de plata adquiridas entre 1706-1711 por la fábrica parroquial con el fin de cortar los pábilos de las velas.
54. *Concha bautismal*. Plata en su color. La Palma, segundo cuarto del siglo XVIII. Realizada después de 1718, se añade al inventario en 1745 como una concha de la pila.
55. *Campanillas de altar*. Plata en su color, siglo XVIII.
56. *Portapaz*. Plata en su color. Canarias, 1698. Donado por Antonio Vázquez, secretario del cabildo capitular de la isla de La Palma. Inscripción en el reverso: DIOLA EL SECI^o ANT VASQUES 1698.
57. *Altar portátil para las administraciones*. ¿Salvador Luján? Madera sobredorada con aplicaciones de plata repujada y calada. La Palma, c. 1800. Altar portátil en forma de libro desplegable en madera sobredorada, con cruz de ébano en su interior sobre respaldo tapizado con terciopelo de seda.
58. *Ánforas de los santos óleos*. Plata en su color. La Palma, c. 1657-1658. Figuran por primera vez en el inventario de 1658 como tres vasos de plata con sus tapaderas y punzones para los santos óleos.

MUSEO DE ARTE SACRO. SALA BAJA

- 1 y 2. *Sagrario y ángeles adorantes del altar mayor*. Fabricado entre 1702 y 1706 por el maestro Marcos Hernández Duarte (1652-1710), el retablo mayor fue diseñado, pintado y sobredorado por el artista palmero Bernardo Manuel de Silva, autor seguramente de sus complementos escultóricos (ángeles músicos y adorantes). La construcción del trono de plata a partir de 1708, que se anteponía al retablo mayor durante la festividad de la Virgen y después de forma permanente, dejó sin uso con el tiempo el antiguo sagrario de madera sobredorada expuesto en esta sala.
3. *Niño Jesús del baptisterio*. Colocado sobre el antiguo sagrario del altar mayor, se hallaba antiguamente sobre la pila bautismal. La pieza, de marcada influencia sevillana y montañesina, acusa la mano del imaginero Bernardo Manuel de Silva.
4. *Ángeles de la hornacina de la Virgen*. Pareja de ángeles en vuelo, tallados probablemente por Bernardo Manuel de Silva para descubrir los velos corredizos que, de ordinario, ocultaban la imagen de la patrona de la isla.
5. *Alcancía de la Virgen*. Se hizo en tiempos del mayordomo don Juan de Guisla y Pinto (1719-1732) para recoger las limosnas de los devotos, colocada sobre el arco toral. Por las fechas y por el tipo de talla y motivos vegetales, debe ser obra del maestro Bernabé Fernández (1674-1755). Repintada bajo gruesas capas de purpúrina, su restauración por el taller insular de Restauración ha dejado a la luz un espléndido retrato de la patrona de la isla oculto bajo una litografía del siglo XIX recortada y pegada.
6. *Tríptico de los señores de Lilloot y Zuitland*. Pintado a principios del siglo XVIII por Bernardo Manuel de Silva, este cuadro de altar procede del oratorio rural que,

por privilegio concedido por el papa Clemente XI en 1701, poseían el maestre de campo don Nicolás Vandale Massieu y Vélez, señor de Lilloot y Zuitland, en Flandes, y su esposa doña Jerónima de Sotomayor en su hacienda de la Montaña de La Breña. A los pies de la Virgen del Rosario, se arrodillan San Jerónimo y un santo ermitaño, identificado también con la figura de un salvaje, símbolo heráldico de la familia Vandale, a quien correspondían ambos señoríos. Tras la muerte de doña Rosario de Becerra y Cosmelli (1863-1943), fervorosa devota de la Virgen de las Nieves y última propietaria del oratorio, la pintura fue donada en 1975 al Museo de Arte Sacro por don Cayetano Gómez Felipe.

7. *Niño Jesús de plomo*. Réplicas del famoso modelo montañesino del niño Jesús de la hermandad sacramental del Sagrario de Sevilla, este tipo de esculturas, vaciadas en plomo, se fabricaban en Sevilla en el siglo XVII para la exportación.
8. *San José*. Talla flamenca en madera obrada posiblemente en los talleres de la ciudad de Amberes. Titular de la ermita fundada en 1761 por el presbítero Diego de Urbina en el lomo de Los Gomeros (Mirca), jurisdicción de la parroquia de las Nieves, en 1974 ingresó en el Museo de Arte Sacro. Ha sido identificada con la primitiva imagen del patrono de la iglesia de San José de Breña Baja, traída de Flandes en 1552 por el caballero Luis Van de Walle, el Viejo.
9. *San Pedro Mártir*. Escultura en madera policromada y sobredorada que acusa las formas de la escuela sevillana del siglo XVII. Procede de la ermita de San Sebastián y anteriormente del convento dominico de Santa Cruz de La Palma, donde fue venerada en el altar de Ánimas. En 1975 fue localizada, por la patrulla del programa juvenil «Misión Rescate», en una casa de campo deshabitada en el pago de Velhoco.

ENRIQUE PÉREZ SOTO, FILÁNTRPO Y PRESIDENTE DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

Al investigar sobre su existencia hemos descubierto una persona cuya vida fue fructífera, pero cuya huella cada vez más se diluye en un pasado envuelto por la nebulosa del triste olvido, a pesar de legados como el de trescientos volúmenes suyos a la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife. Este artículo sobre el primer presidente, tras la refundación de la entonces Academia Provincial de Bellas Artes, sugiere iluminar el recuerdo de quien fuera un eficaz gestor, mas también el «caritativo y humilde don Enrique Pérez Soto», según definición periodística impresa cuando ya estaba maltrecha su salud.

MARCO BIOGRÁFICO

Ámbito familiar

Fruto del matrimonio de D. Enrique Pérez de Nueros Mateos¹ y Dña. Cecilia de Soto y Riverol nació en Santa Cruz de Tenerife en 1854, según se

ha reseñado, aunque el *Boletín Oficial de Canarias* en octubre de 1912 publicó que entonces tenía 56 años de edad². El registro civil de la capital tinerfeña indica que el cabeza de familia era natural de Cádiz, otras muchas noticias se descubren en el rastreo de la prensa insular de su época, como indicaremos a continuación, para situar mejor la impronta que marcaría en su descendiente.

Su padre, en 1854, figura como «abanderado» en la plana mayor del «Batallón de Milicia nacional», en Santa Cruz de Tenerife³, sin embargo, lo castrense no marcará su biografía. Su medio de vida era el comercio, en su tienda de la calle del Castillo, esquina a Cruz Verde, se expendía materiales de construcción, productos industriales, elementos domésticos, frutos y vinos... Todo ello le permitía sustentar a su familia holgadamente y ampliar sus horizontes más allá del municipio capitalino; formó parte de la empresa de explotación y canalización de aguas del

¹ Su primer apellido sería el compuesto Pérez de Nueros, cual mantuvo su hermano D. Cristóbal. El segundo aparece escrito indistintamente 'Mateo' y 'Mateos', grafías ambas aceptadas por la heráldica.

² *Boletín Oficial de Canarias* (BOC), 11 de octubre de 1912, p. 6. Relación de licencias de armas.

³ *El Noticioso de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 29 de octubre de 1854, p. 2; *El Eco del Comercio*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de noviembre de 1854, p. 3, «Crónica local».



Retrato de D. Enrique Pérez Soto
Fotografía de J. Martí, c/ Castillo 4, Santa Cruz de Tenerife
(Gentileza de Carlos Gaviño de Franchy)

monte público de Candelaria⁴, compró tierras en Tacoronte⁵... A comienzos de 1860 la junta del Tribunal de Comercio de la capital antedicha la regentaba D. Antonio Cifra y Ríos en calidad de Prior, el Primer cónsul era D. Enrique Pérez⁶; dos años después se le nombró vicepresidente de la Junta Provincial de Agricultura y Comercio⁷.

⁴ *Diario de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de junio de 1891, p. 2, «Crónica». Presidía la junta D. Juan de la Puerta Canseco, ocupaba la vicepresidencia D. Enrique Pérez Mateos.

⁵ BOC, 16 de junio de 1897, p. 2. Fincas a ocupar en el término municipal de Tacoronte para construir una carretera entre ese pueblo y Tejina por Valle Guerra: se cita entre otras la perteneciente a D. Enrique Pérez Mateo en c/San Agustín.

⁶ *El Eco del Comercio*, 4 de enero de 1860, p. 3.

⁷ *Ibidem*, 1 de octubre de 1862, p. 1, «Crónica del país»; y 19 de diciembre de 1863, p. 2, firma un edicto como vicepresidente.

Fue forjando una sólida situación económica que trascendió a otros ámbitos. En 1856, el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife lo rige el alcalde D. Lorenzo Tolosa y Manín, presidente de la Academia Provincial de Bellas Artes, constando entre los regidores D. Enrique Pérez y su cuñado D. Félix Soto⁸; a comienzos de 1859 es alcalde D. Bernabé Rodríguez con los antedichos ediles⁹. La actividad política parece serle proclive, pues a finales de 1863 por unanimidad salen elegidos él y D. Isidro Guimerá diputados provinciales¹⁰, aunque no permaneció mucho tiempo con tal puesto, en agosto de 1864 se hacía pública una disposición oficial para su reemplazo¹¹. No debió de ser por causa grave, lo cierto es que en ese mes es nombrado miembro de la Junta local de Instrucción pública¹², al año siguiente en calidad de vocales de la Junta Provincial de Sanidad él y D. Juan García son encargados del lazareto¹³.

Aparece integrado en varias corporaciones, caso de la establecida para la prolongación de la calle del Castillo¹⁴, vía importante del enclave urbano, aunque él residía en Ruiz de Padrón n.º 1, según indican las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife¹⁵, donde había ingresado el 25 de febrero de 1864. Además, fue miembro fundador de la Sociedad de Edificaciones y reformas

⁸ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 11 (2018), Santa Cruz de Tenerife, p. 110.

⁹ *El Fénix*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de enero de 1859, p. 2.

¹⁰ *Ibidem*, 11 de diciembre de 1863, p. 2. Periódicos tinerfeños: *El Guanche*, 27 de noviembre de 1863, p. 2, y 3 de enero de 1864, p. 2; *El Eco del Comercio*, 2 de enero de 1864, p. 2; *El Omnibus*, 9 de enero de 1864, p. 2, «Crónica del País». Oficialmente se comunica en el BOC, 1 de enero de 1864, p. 1.

¹¹ *El Guanche*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de agosto de 1864, p. 2.

¹² *Ibidem*, 23 de agosto de 1864, p. 2.

¹³ *Ibidem*, 11 de noviembre de 1865, p. 1, «Crónica Isleña».

¹⁴ *El Progreso de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de mayo de 1868, p. 3.

¹⁵ BOC, 16 de enero de 1893, p. 4.

urbanas¹⁶, tal como detallaremos posteriormente. Asimismo, en 1895 se reseña su nombre en la aportación voluntaria de la Sociedad Patriótica¹⁷.

Tenía 70 años de edad al morir el 3 de noviembre de 1897, el domicilio compartido con su mujer se hallaba en la antedicha casa n.º 1 en calle Ruiz de Padrón¹⁸. Su hermano D. Cristóbal Pérez de Nueros y Mateo falleció en septiembre de 1904 en esta ciudad, figurando como suegro de D. Claudio Rojas¹⁹.

Respecto a esposa, Dña. Cecilia era fruto del matrimonio contraído por D. Miguel de Soto y Martín con Dña. Micaela Riverol y Barrios; en el padrón vecinal de Santa Cruz de Tenerife en 1818 se anotó su domicilio en la calle del Castillo n.º 68, señalándose que él tenía 41 años de edad y era comerciante, su esposa 37, sus hijos Félix 4 y medio, Cándida 2 años y Cecilia 6 meses²⁰. Posteriormente, formarían una familia numerosa y con raigambre²¹: el primogénito Félix Rufino (27 de agosto de 1813)²², las féminas Cándida (30 de noviembre de 1815), Cecilia (22 de noviembre de 1817), Feliciano (9 de junio de 1819) y M.ª Ascensión Gregoria (25 de mayo de 1821)²³.

¹⁶ *Las Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de febrero, p. 2, y 18 de marzo de 1888, p. 4; *El Auxiliar*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de marzo de 1888, p. 1. Formó parte de su consejo de administración.

¹⁷ *El Liberal de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de marzo de 1895, p. 2.

¹⁸ El 4 de noviembre de 1897 publican los datos del «Registro civil» los periódicos *El Liberal de Tenerife*, p. 2, y *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, p. 3. Era natural de Cádiz y falleció por «necrobiosis cerebral».

¹⁹ *Diario de Tenerife*, 19 de septiembre de 1904, p. 2; *La Opinión*, 20 de septiembre de 1904, p. 2.

²⁰ Archivo Histórico Municipal de Santa Cruz de Tenerife, padrón vecinal de 1818, «Cuartel» n.º 4, folio 12.

²¹ *Nobiliario de Canarias* (1959), J. Régulo Editor, La Laguna, tomo III, pp. 323-327.

²² Desposó en junio de 1859 con Dña. Isabel Sayer, habiendo tenido tres hijos (Miguel, Corina e Isabel).

²³ Dña. Cándida, nacida en 1815, contrajo matrimonio con D. Ramón Mandillo Martínón; su hermana Dña. María Ascensión desposó con D. Joaquín José Fernando García de Mesa. Y doña Feliciano falleció soltera en su casa de la calle Cruz Verde n.º 8, tenía 77 años de edad. Véase *Diario de Tenerife*, 28 de noviembre de 1896, p. 1; y *El Liberal de Tenerife*, 27 y 28 de noviembre de 1896, p. 2.

Los descendientes de D. Enrique y Dña. Cecilia fueron independizándose, el primogénito permanecería soltero y moraba en 1893 en la calle Cruz Verde²⁴, luego lo haría en la calle del Castillo n.º 8. Su hija Dña. Florinda el 7 de enero de 1884, cuando tenía 27 años de edad, contrajo matrimonio con D. José Hernández Alfonso (1854-1943)²⁵, rico hacendado de San Miguel de Abona (Tenerife) y sobrino del erudito J. Bethencourt Alfonso, aunque residirían en la capital tinerfeña, donde fue teniente de alcalde, además de diputado provincial²⁶ y consejero del Cabildo Insular²⁷.

Herencia paterna y labor personal

A comienzos del año 1889 se anunciaba el cese de D. Enrique Pérez Mateos en la titularidad del comercio de la calle del Castillo a favor de su hijo D. Enrique Pérez Soto²⁸, ello no significaba sino el deseo de ir delegando cometidos paulatinamente, sin sobresaltos perjudiciales para su economía. Allí vendían gran multiplicidad de productos: alimentación (bacalao, tocino, pasas, azúcar...), bebidas (vino de Jerez, champagne), domésticos (lámparas, camas de hierro, relojes, rosetones para techos, floreros, maceteros...), textiles (vestidos de niño, elementos para cortinas...), quincallería, baúles y maletas, perfumería, cuadros al óleo y pianos, «faroles» de coches... Un largo etcétera que incluía también elementos destinados a la construcción: barras y flejes para arcos de hierro, clavos, tablas, tablones y vigas, madera de riga procedente de los Estados Unidos.

²⁴ En las actas de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife, se lee que en 1893 vivía en la casa n.º 15 de la calle Cruz Verde, pero en las correspondientes al año siguiente el n.º consignado es el 23. Véase BOC, 16 de enero de 1893, p. 4, y 12 de enero de 1894, p. 4.

²⁵ RODRÍGUEZ DELGADO, Octavio: «Don José Hernández Alfonso», en *La Tajea*, San Miguel Abona, n.º 26 (2011), pp. 7-9.

²⁶ HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Miguel Ángel, y PÉREZ TORRES, Pedro Pablo: *San Miguel de Abona y su historia*. Ayuntamiento de San Miguel de Abona, 1998, pp. 310-1.

²⁷ En calidad de tal cargo presidió un funeral a comienzos de 1922, véase *Gaceta de Tenerife*, 18 de enero de 1922, p. 2.

²⁸ *Diario de Tenerife*, 25 de enero de 1889, p. 2.

Esta última relación de surtidos explica mejor que tanto el progenitor como su hijo se inscribieran en la Sociedad de Edificaciones y reformas urbanas. D. Enrique Pérez Soto fue elegido consejero de esa entidad²⁹, de la cual era accionista, y en marzo de 1892 adquirió sendas casas por ella alzasdas, las entonces numeradas con el 6 y 8 en la calle General Antequera³⁰; ambas habían sido trazadas por el arquitecto Manuel de Cámara³¹, pero ya han desaparecido al haberse alzado allí otra edificación posterior.

Incluían sus propiedades urbanas más casas, una de estas en la calle del Castillo –entonces Alfonso XIII– n.º 8. Precisamente en ella había morado, según el censo del año 1862, D. Antonio Alfaro, militar retirado, con sus hijos solteros Dña. Manuela y D. Nicolás Alfaro, citado en calidad de «comerciante» no de pintor³². Luego pertenecería a D. Enrique Pérez Soto, quien se propuso en 1903 dar un nuevo aspecto a su fachada, encargando su remodelación al joven arquitecto Mariano Estanga³³, recién llegado a Tenerife. En la siguiente década se registra esta como su domicilio en la relación de contribuyentes publicada por el Boletín Oficial de Canarias³⁴, aunque albergaba también la empresa fundada por su padre, acogiendo ferretería, papelería, maquinaria...

Su implicación en el comercio lleva a que forme parte del Círculo Mercantil de Tenerife, denominado a partir de mayo de 1892 Círculo de la Unión mercantil y agrícola de Tenerife, en cuya junta es vocal suplente³⁵. Su actitud profesional se vislumbra abierta a las mejoras, de modo que el periódico insular *El Obrero* a principios de la centuria siguiente incluye su empresa entre las respetuosas con el descanso dominical³⁶. No se constriñó a tal actividad, fue ampliando cada vez más su círculo social y en el verano de 1892 se le nombró cónsul de Méjico en Santa Cruz de Tenerife³⁷, lo que facilitaría sus transacciones ultramarinas; a dicha representación oficial renunciará dos lustros más tarde³⁸.

Por aquella época existían sociedades de muy diversa índole en las que se integró. Ya en la convocatoria del 4 febrero de 1887 emitida por el Gabinete Instructivo figura en la pertinente lista de socios³⁹ y, a comienzos de 1892, era vocal cuando lo presidía D. Darío Cullen⁴⁰; su hermana Dña. Florinda en velada organizada por esa sociedad el 21 de abril de 1881 en el Teatro Municipal interpretó un fragmento de *Mejor está que estaba* (P. Calderón de la Barca) con D. Ramón Gil-Roldán⁴¹. Igual acaeció con el Casino, en diciembre de 1891 se designó la junta directiva para el año siguiente, cuyo presidente sería D. Rafael Calzadilla y cuyo secretario, D. Enrique Pérez Soto⁴².

Un sello de su carácter fue su espíritu viajero, marcha a la península Ibérica en 1891, 1899, 1901,

²⁹ *Ibidem*, 26 de febrero de 1892, p. 3; *Ibidem*, 18 de febrero de 1897, p. 2, renuncia a su cargo.

³⁰ *Ibidem*, 15 de marzo de 1892, p. 3; *El Liberal de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de marzo de 1892, p. 2, «Noticias», se utiliza la palabra 'hoteles' para referirse a ellas.

³¹ DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1985, p. 141.

³² Archivo Histórico Municipal, Santa Cruz de Tenerife, censo año 1862, sin foliar calle del Castillo.

³³ *Diario de Tenerife*, 23 de junio, p. 2, y 9 de julio de 1903, p. 2, se indica que es la numerada con el 8, pero señalan el 12 en *La Opinión*, 9 de julio de 1903, p. 2. Publican que es el n.º 18 en el periódico *Unión Conservadora*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1903, p. 2, mas luego señalan que es el n.º 8 en 11 de mayo de 1904, p. 4.

³⁴ BOC, 29 de mayo de 1912, p. 8, consta como vendedor de armas; *Ibidem*, 2 de junio de 1913, p. 6.

³⁵ *El Liberal de Tenerife y La Opinión*, 31 de mayo de 1892, pp. 2 y 3, respectivamente.

³⁶ *El Obrero*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de mayo de 1901, p. 4.

³⁷ *Diario de Tenerife*, 5 de septiembre de 1892, p. 2; *El Liberal de Tenerife*, 22 de diciembre de 1892, p. 2.

³⁸ *La Opinión*, 23 de marzo de 1903, p. 2.

³⁹ COLA BENÍTEZ, Luis: *El Gabinete Instructivo de Santa Cruz de Tenerife (1869-1901)*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 131.

⁴⁰ *La Opinión*, 26 de enero 1892, p. 6.

⁴¹ COLA BENÍTEZ, *El Gabinete Instructivo...*, op. cit., p. 49.

⁴² *El Liberal de Tenerife*, 19 de diciembre de 1891, p. 3.

1903, 1910, 1911, 1912, 1913...⁴³, algo nada extraño, pues su familia paterna era gaditana. Está fuera de la isla por periodos considerables de tiempo, por ejemplo, en julio de 1899 retorna en el vapor correo *Reina María Cristina* «después de una larga ausencia»⁴⁴ y a finales de enero del siguiente año vuelve a estar en Madrid⁴⁵. Además, huye de la canícula del mes de agosto: en 1894 visita París⁴⁶, cuatro años después veranea en Ávila⁴⁷ y en 1902 acude al balneario de Ontaneda⁴⁸. En 1910 asiste a la «Fiesta de la colonia canaria de Madrid» para homenajear con un banquete a D. Ricardo Ruiz Benítez por su nombramiento como hijo adoptivo de La Palma⁴⁹. En 1901 y 1913 vuelve al extranjero⁵⁰, al respecto se intuye que los viajes al vecino país se relacionan con la preparación de su sobrino D. José Hernández Pérez (1885-1918) en lengua francesa, de la que fue catedrático en la Escuela de Comercio de Santa Cruz de Tenerife.

PRESENCIA INSTITUCIONAL Y FILANTROPÍA

Su personalidad y sólida base económica explican bien que fuera miembro de otras variadas entidades oficiales y corporativas. Aún es joven cuando se le nombra vocal del Ayuntamiento capitalino⁵¹,

figurando como tal en 1894 por «Riqueza territorial»⁵², de modo que a menudo se le cita entre los mayores contribuyentes de la urbe⁵³. No obstante, ha de tenerse en cuenta su propia ideología política, eludiendo el factor pecuniario. Se manifestará públicamente en 1896 a favor de la candidatura de D. Imeldo Serís Granier, marqués de Villasegura (1848-1905), para diputado a Cortes⁵⁴, y hemos llegado a la conclusión de que su ejemplo caló hondo en nuestro biografiado, a nivel político y social. Es muy significativo que a finales de enero del año 1900 se le nombre entre los canarios asistentes en Madrid al entierro de D. Feliciano Pérez Zamora (1819-1900), exdiputado provincial y exconsejero de Estado⁵⁵. En noviembre de 1905, se publica su candidatura a las elecciones municipales también por el Partido Liberal⁵⁶ y resultó elegido por el Barrio Nuevo⁵⁷.

En realidad, la política no era su vocación personal, sino el volcarse hacia las necesidades del entorno con los medios a su alcance. A mediados de noviembre de 1893, se convocó en el Círculo Mercantil una reunión presidida por el alcalde Sr. Miranda y cuyo objetivo era dinamizar la vida urbana, conmocionada por la epidemia de cólera desatada en la isla, entonces se le incluyó en la comisión Benéfencia⁵⁸; consta asimismo que fue donante para las cocinas benéficas y demás servicios⁵⁹, organizados en ayuda de los más desfavorecidos ante la

⁴³ *Diario de Tenerife*, 5 de noviembre de 1891, p. 2; *Ibidem*, 10 de julio de 1899, p. 2; *Ibidem*, 19 de noviembre de 1903, p. 2; *Ibidem*, 4 de noviembre de 1911, p. 1; *Ibidem*, 2 de enero de 1913; *Unión Conservadora*, 10 de julio de 1899, p. 3; *Ibidem*, 19 de junio de 1901, p. 3; *Las Canarias*, 13 junio de 1901, p. 4; *Ibidem*, 25 de junio de 1903, p. 3; *Ibidem*, 1 de diciembre de 1910, p. 1; *La Opinión*, 10 de diciembre de 1913, p. 2.

⁴⁴ *Diario de Tenerife*, 10 de julio de 1899, p. 2.

⁴⁵ *Diario de Tenerife*, 29 de enero de 1900, p. 2, «Crónica».

⁴⁶ *El Liberal de Tenerife*, 18 de agosto de 1894, p. 2, «Noticias de la Provincia».

⁴⁷ *El Heraldo de Madrid*, 9 de agosto de 1898, p. 3.

⁴⁸ *La Época*, Madrid, 5 de agosto de 1902, p. 2.

⁴⁹ *Las Canarias*, Madrid, 1 de diciembre de 1910, p. 1.

⁵⁰ *Diario de Tenerife*, 18 de junio de 1901, p. 2, retornó «después de una larga ausencia en Europa»; *Ibidem*, 6 de agosto de 1913, p. 1, «Crónica»; *Gaceta de Tenerife*, 7 de agosto de 1913, p. 2; *La Región*, 7 de agosto de 1913, p. 2, «Noticias».

⁵¹ BOC, 7 de abril de 1890, p. 5, y 23 de diciembre de 1891, p. 4.

⁵² *Ibidem*, 28 de diciembre de 1894, p. 3.

⁵³ *Ibidem*, 19 de marzo de 1897, p. 1; 1 de marzo de 1901, p. 4.

⁵⁴ *Ibidem*, 27 de marzo de 1896, p. 1.

⁵⁵ *Diario de Tenerife*, 29 de enero de 1900, p. 2, «Crónica».

⁵⁶ *La Opinión*, 8 de noviembre de 1905, p. 1; *Diario de Tenerife*, 13 de noviembre de 1905, p. 1; *El Tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de noviembre de 1905, p. 1.

⁵⁷ *La Opinión*, 14 de noviembre de 1905, p. 2; *Diario de Tenerife*, 18 de noviembre de 1905, p. 1.

⁵⁸ *El Liberal de Tenerife*, 16 de noviembre de 1893, p. 2, «Noticias de la Provincia».

⁵⁹ *Ibidem*, 29 de diciembre de 1893, p. 3, «Relación». Al año siguiente intervino asimismo en el reparto de comida, véase *Diario de Tenerife*, 27 de septiembre de 1894, p. 3.

adversidad sanitaria. Respecto a esta última labor mucho después, ya en el mes de enero de 1910, se instituye las denominadas «Cocinas económicas», cuyo presidente honorario era el gobernador civil y entre los vocales se le incluye⁶⁰.

Su filantropía queda bien clara desde tempranas fechas, la lista se alarga y buena prueba es el hecho de que a comienzos de 1898 ordenó a sus representantes que traspasaran veinte acciones suyas de la Sociedad de Edificaciones y reformas urbanas a favor de la edificación del manicomio, quince de ellas, y las restantes a la tienda del asilo⁶¹.

Con el estímulo del Dr. Febles Campos, se trataba por entonces de reanudar las obras del antedicho centro de salud, elevando un segundo pabellón y una galería de enlace con el primero⁶², todo ello con trazas del arquitecto municipal D. Antonio Pintor.

No convenía a las entidades de aquella época soslayar su intervención para lograr buenos resultados, pues era todo un salvoconducto a su favor. El Hospital de Niños, propiciado por el Dr. D. Diego Guigou y Costa en colaboración con Dña. Carmen Monteverde de Hamilton, en calidad de presidenta de la Asociación Caritativa de la Infancia, abrió sus puertas en 1901 en la calle Santa Isabel⁶³ y conoció su generosidad, tal hecho lo evidenció la revista cubana *Islas Canarias*, cuando en 1910 publicó un artículo de J. Cabrera Díaz recabando medios económicos y señaló que «la sala de San Diego» se había edificado con donativos de D. Enrique Pérez Soto⁶⁴. En realidad, sus aportaciones para dicho centro fueron tan grandes como aquella, y menores como juguetes



Antiguo psiquiátrico provincial.
Santa Cruz de Tenerife

en las fiestas navideñas⁶⁵, además de un «cuadro al óleo, un coche para muñecas, un álbum para postales, y un porta-llaves de madera», a sumar al bazar benéfico dispuesto en dicho año⁶⁶.

Todo ello no colmaba su prodigalidad. Ya en 1905 se impulsó la idea de construir un nuevo Asilo de Desamparados y en la relación de propiciadores se leen⁶⁷ los nombres de Enrique Pérez Soto, Henry Wolfson, Juan Febles Campos, Antonio Pintor..., es decir, comerciantes, médico, arquitecto...

La docencia de los más pequeños no le fue ajena, buena prueba es su aportación para la escuela de las Asuncionistas bajo diseño del arquitecto Mariano Estanga. Según Herraiz Melo,

fué fundada en 1909, y donde reciben educación 120 niñas, se estableció para facilitar a los padres de familia de la clase obrera los medios de dar a sus hijas una educación cristiana, unida a la instrucción y conocimientos que pueden serles útiles en su posición. Contribuyeron a su construcción varios bienhechores, y entre ellos en primera línea, como siempre que se trataba de hacer un bien, el caritativo señor don Enrique Pérez Soto...⁶⁸.

⁶⁰ *El Tiempo*, 22 de enero de 1910, «Cocinas económicas».

⁶¹ *El Liberal de Tenerife*, 12 de enero de 1898, p. 1; *La Opinión*, 13 de enero de 1898, p. 2.

⁶² *Diario de Tenerife*, 25 de enero de 1899, p. 1, «Crónica».

⁶³ Luego denominada Carmen Monteverde por su altruista labor allí.

⁶⁴ Fue reproducido en Santa Cruz de Tenerife por el periódico *El Tiempo*, 10 de mayo de 1910, p. 1, «De la prensa habanera. El Hospital de Niños».

⁶⁵ *Diario de Tenerife*, 10 de enero de 1910, p. 1, «Crónica».

⁶⁶ *El Tiempo*, 4 de mayo de 1910, p. 3, «Donativos recibidos para el Hospital de niños».

⁶⁷ *El Tiempo*, 25 de mayo de 1905, p. 5, «Asilo de Desamparados».

⁶⁸ HERRAIZ MELO: «Justicia y caridad», en *Gaceta de Tenerife*, 26 de noviembre de 1920, p. 1.

Asimismo, alzado junto al puente de Galce-rán con trazas del arquitecto municipal D. Antonio Pintor, el 17 de abril de 1911 se inauguró el «Asilo Victoria» para acoger a niños pobres, asistieron las autoridades y muchos ciudadanos, como recoge la crónica periodística⁶⁹ y concreta además: «Enhora-buena, á la Junta de Damas del referido Asilo y á cuantos han contribuido á esa obra de caridad y de cultura, entre los que se cuenta muy especialmente nuestro distinguido amigo D. Enrique Pérez Soto»⁷⁰.

A finales de 1893, había asistido a una Comisión de Higiene, en donde se resaltó:

debido á la perseverante iniciativa del Sr. Pérez Soto estaba en vías de realizarse la creación de un Monte de Piedad y Caja de Ahorros que en breve em-pezaría a funcionar; instituciones de la mayor conve-niencia y utilidad para la clase trabajadora...⁷¹.



Antiguo Hospital de Niños, Santa Cruz de Tenerife

Entre los aportadores de una suma «que produzca la suscripción de acciones que en esta fecha queda abierta» se registran los nombres de D. Juan Cume-lla, D. Federico Ucar, D. José Ruiz Arteaga, D. Car-los y D. Hugo Hamilton, D. Juan Febles, D. Juan P. Torres, D. Antonio Lecuona, D. Eduardo Domín-



Edificio de Enrique Pérez Soto, c/ Juan de Padrón esquina c/ Carmen Monteverde. Santa Cruz de Tenerife

guez Alfonso, D. Carlos Jaacks y D. Enrique Pérez Soto. Entonces se dictaminó que «Para obtener el título de fundador se necesita suscribir por lo menos una acción de 500 pesetas pagables al contado ó en plazos que al constituirse acuerde la Junta de funda-dores». Todo ello se acometería según la Ley de 29 de junio de 1880 entonces en vigor⁷².

Ese propósito quedó aparcado durante mucho tiempo, será en 23 de septiembre de 1908 cuan-do remitan los estatutos al ministerio de Trabajo, cuya aprobación se obtendrá mediante Real Orden dictada por el ministerio de Gobernación en 13 de abril de 1910. Ya en agosto se constituye la junta de gobierno: presidente D. Enrique Pérez Soto, vi-cepresidente D. Juan Martí Dehesa, vocales D. An-tonio Luque, D. José Espejo y D. Sebastián Suárez Alemán. El consejo de administración lo presidía

⁶⁹ *El Tiempo*, 17 de abril de 1911, p. 2, «Solemne inauguración».

⁷⁰ *Gaceta de Tenerife*, 18 de abril de 1911, p. 1, «El Asilo Victoria».

⁷¹ *El Liberal de Tenerife*, 15 de diciembre de 1893, pp. 1 y 2, «Co-misión de Higiene».

⁷² *Ibidem*, 21 de diciembre de 1893, p. 2.

D. Eduardo Domínguez Alfonso, vicepresidente
D. Luis Estremera Sánchez⁷³.

Se procedió entonces a buscar los pertinentes locales para efectuar los servicios y será una vez más nuestro biografiado quien se prestará a solucionar ese asunto. Meses antes el Ayuntamiento había tramitado un «Expediente sobre tasación y valoración de un terreno cedido por D. Enrique Pérez Soto para ensanche de la calle de Santa Isabel»⁷⁴, en esa mencionada vía esquina a la de Juan Padrón, había alzado recientemente un edificio de tres pisos, siendo arquitecto municipal D. Antonio Pintor, y transfirió la planta baja para instalar las oficinas, abiertas al público en 15 de marzo de 1911. Dos años después, en calidad de vicepresidente de la junta de gobierno firma el balance de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife⁷⁵.

Su desvelo se plasmó incluso tras su muerte, pues con su legado el 2 de enero de 1928 se puso la primera piedra de un nuevo edificio para esa entidad en la calle Pérez Galdós⁷⁶. Se encargó su traza al arquitecto D. Domingo Pisaca Burgada⁷⁷ y se mantuvo la justa referencia a D. Enrique con la pertinente inscripción de su nombre. El inmueble hoy forma parte de la institución parlamentaria de Canarias.

Era un ser humano que sabía responder al necesitado y a veces este respondía con el agradecimiento público. En 1905 el presbítero D. Ángel Bello García, quien padecía una completa parálisis, expone



Antigua sede de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, c/Pérez Galdós 13.
Santa Cruz de Tenerife

cómo la enfermedad le había acuciado en Arico, donde moraba, no contando con medios

si no hubiera sido por la parte muy activa que en ese mi traslado puso el comerciante de esta plaza señor don Enrique Pérez Soto cuyos hermosos sentimientos de filantropía soy el primero en reconocer. Dicho señor, con el auxilio eficacísimo de otras varias personas—doña Petra y don Tomás Sanjuán, don Martín Rodríguez Díaz-Llanos, don Irencio Hernández y otros más—llevó a cabo la caritativa obra de trasladarme a esta ciudad, alojándome en la clínica del doctor don Eduardo Domínguez...⁷⁸.

⁷³ *Diario de Tenerife*, 11 de agosto de 1910, p. 1, «Crónica»; *La Opinión*, 11 de agosto de 1910, p. 2, «Varias noticias»; *Gaceta de Tenerife*, 12 de agosto de 1910, p. 3, «Junta de gobierno»; *La Región Canaria*, La Laguna, 12 de noviembre de 1910, p. 4.

⁷⁴ *Diario de Tenerife*, 30 de junio de 1910, p. 3, «Del Municipio».

⁷⁵ *Gaceta de Tenerife*, 4 de julio de 1913, p. 3.

⁷⁶ *El Progreso*, 3 de enero de 1928, p. 1, «La primera piedra de la Caja de Ahorros».

⁷⁷ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, tomo IV, 1976, p. 301; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, Arquitectura y Memoria Histórica 1500-1981*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, pp. 274-5.

⁷⁸ *La Opinión*, 25 de octubre de 1905, p. 2, «Comunicado».

En la glosa funeraria del presbítero († diciembre de 1914) se añade: «En algunas ocasiones y con su amigo el Sr. Pérez Soto» era llevado por las calles en una camilla de la Cruz Roja⁷⁹.

Fijaba sus objetivos en los desfavorecidos por la fortuna, así pues, resulta lógico que en 1914 actuara como vocal en la «Junta provincial de Beneficencia», presidida por el Gobernador Civil y con el pintor Filiberto Lallier como vicepresidente⁸⁰.

ACADEMIA PROVINCIAL DE BELLAS ARTES

El 17 de julio de 1913, el ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, D. Joaquín Ruiz Jiménez, exponía al rey Alfonso XIII la conveniencia de restablecer «Ese Centro de cultura que existió ya un día en la ilustre ciudad de Santa Cruz de Tenerife, fué su Academia provincial de Bellas Artes, creada en 1849, y desaparecida después»⁸¹. Días más tarde los periódicos recogían los asuntos tratados por el último consejo ministerial, en Instrucción Pública y Bellas Artes se insertaba el Real Decreto del monarca Alfonso XIII, fechado en 18 de julio, reponiéndola bajo la presidencia de D. Enrique Pérez Soto, consiliarios 1.º D. Patricio Estévez y Murphi, 2.º D. Eduardo Tarquis Rodríguez, además de otros diecinueve académicos⁸².

En Santa Cruz de Tenerife el Real Decreto fue inserto en la prensa⁸³ y al respecto la pertinente edición del *Diario de Tenerife* titulaba «Un documento antiguo, de actualidad» para referirse a la fundación

de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1849 y en el presente⁸⁴. Los trámites oficiales continuaron en la isla, de modo que el 6 de agosto la directiva y consiliarios propuestos fueron recibidos en el despacho del Gobernador Civil, Sr. Torres Guerrero, quien les dio posesión, pronunciando con este motivo un elocuente discurso. Después:

El Sr. Presidente D. Enrique Pérez Soto, en breves y sentidas frases hizo presente al Sr. Gobernador, en nombre de todos su agradecimiento por las manifestaciones hechas por aquella digna autoridad superior de la provincia y el apoyo tan sincero y entusiasta ofrecido a esta Academia, declarando su firme propósito expresado desde el momento que aceptó el cargo de Presidente, de contribuir con verdadero empeño, y siempre que en estos propósitos sea por todos ayudado, al sostenimiento y esplendor de la misma para obtener la finalidad tan hermosa que persigue este organismo, llamado a influir grandemente en la educación artística de nuestro pueblo y en la cultura general del país.

Al mismo tiempo hace constar su satisfacción interpretando el sentir de los demás compañeros por la reorganización de esta Academia, que tan importante papel tiene reservada en el progreso del país»⁸⁵.

Luego se procedió al nombramiento de secretario, «quedando elegido por unanimidad nuestro querido amigo y correligionario é ilustrado colaborador, D. Miguel Fera y Concepción», según publicaba el diario *La Opinión*⁸⁶.

Es la primera vez que hallamos a D. Enrique dando un discurso, pero sin duda la ocasión lo merecía, al igual que resulta clara la conveniencia de su designación, pues, aunque es lógico suponer que la afinidad política con el ministro D. Joaquín Ruiz Jiménez la hubiera propiciado, en cualquier caso

⁷⁹ *La Región*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1914, p. 2, «Don Ángel Bello».

⁸⁰ *Guía Oficial de España, año 1914*. Madrid, p. 598.

⁸¹ *BOC*, 30 de julio de 1913, p. 2.

⁸² *La Opinión*, 22 de julio de 1913, p. 2, «Servicio telegráfico». Periódicos madrileños: *La Correspondencia de España*, 22 de julio de 1913, p. 5; *El Globo*, 22 de julio de 1913, p. 2, «Estafeta de enseñanza»; *El País*, 23 de julio de 1913, p. 2, «La Gaceta de ayer»; *El Heraldillo militar*, 23 de julio de 1913, p. 2, y *Revista general de enseñanza y bellas artes*, 1 de agosto de 1913, p. 9.

⁸³ *La Opinión*, 30 de julio de 1913, p. 1, «La Academia provincial de Bellas Artes».

⁸⁴ *Diario de Tenerife*, 22 de julio de 1913, p. 2.

⁸⁵ Real Academia Canaria de Bellas Artes: Libro de Actas, años 1913-1924, primeros folios.

⁸⁶ *La Opinión*, 7 de agosto de 1913, p. 2, «La Academia de Bellas Artes».

era una persona que se había labrado un prestigio atestiguado por los cargos —entre ellos, el presidir la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife— y por su filantropía. A lo anterior se sumaba el conectar su nombre con la primera etapa de la Academia provincial de Bellas Artes, cuando su tío D. Félix Rufino Soto y Riverol⁸⁷ asumió en buena medida su gestión con el primer presidente D. Lorenzo Tolosa y Manín⁸⁸.

Ahora bien, cabe sospechar que no se esperaba esa refundación en tales fechas, pues al día siguiente marchaba para el extranjero, entonces ya es citado por los periodistas como presidente de dicha Academia de Bellas Artes; iba, asimismo, D. Juan Febles Campos, vicepresidente del Cabildo Insular de Tenerife⁸⁹. Su retorno sería en noviembre en el mismo buque, pero el antedicho doctor embarcó en Barcelona y D. Enrique lo hizo en Cádiz⁹⁰. En aquella época los viajes tan largos no se improvisaban, sino que debían ser preparados con buena antelación.

Otro hecho sorprendente a primera vista fue el haberle incorporado a la sección de Música y en el rastreo de sus circunstancias personales hallamos dos elementos que confluyen a una posible respuesta. Al no haber contraído matrimonio, estaría muy unido a sus padres y hermana Dña. Florinda⁹¹, precisamente de ella joven se habían alabado sus ac-

tuaciones en veladas organizadas por la «Sociedad Filarmónica» en sus locales de la calle Candelaria: en 22 de febrero de 1881 cantó la romanza de los *Hugontes* (Giacomo Meyerbeer, 1791-1864), y en la primera semana de junio un dúo de *Saffo* (Giovanni Pacini, 1796-1867) con la señora de Hernández⁹²; al año siguiente, en abril interpretó el aria de *Roberto el diablo* (G. Meyerbeer) e intervino el 28 de junio en otra velada⁹³. Durante 1883 se cita que en la noche del 10 de enero participó con *Il sospiro* (Gaetano Donizetti, 1794-1848) en un concierto vocal e instrumental⁹⁴; en mayo cantó con el señor C. Martí el dúo de *Belisario*, del antedicho compositor⁹⁵. Ya casada, «la señora Dña. Florinda Pérez de Hernández y la señorita Emilia González» ofrecieron un dúo⁹⁶.

Esto muestra que la música había impregnado su hogar familiar, pero también hay otro detalle aparentemente superficial. En su comercio de la calle del Castillo, además de la variedad de productos ya relacionados, se vendían pianos franceses y alemanes, que anunciaban en los periódicos⁹⁷. Los profesionales y los aficionados pasaban por su establecimiento, fomentando un nexo que confirman otras noticias, por ejemplo D. Amador López del Rosario afinó tanto el órgano de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, como el de la parroquia matriz en Santa Cruz de Tenerife⁹⁸, luego se anunciaba como afinador de pianos, composición de órganos y cajas de música, señalándose que para información debía

⁸⁷ Fue nombrado concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en septiembre de 1869, véase *La Correspondencia isleña*, 17 de septiembre de 1869 y *La Federación*, 27 de septiembre de 1869, p. 3. Un año después, figura entre los citados para constituir la Junta Municipal, véase BOC, 21 de septiembre de 1870, p. 2, «Edictos». Había muerto ya en 22 de noviembre de 1871, cuando se decide pedir a sus albaceas testamentarios el libro de altas y bajas de expósitos, para entregarlos al administrador depositario de los Establecimientos de Beneficencia capitalinos, véase BOC, 22 de enero de 1872, p. 1, «Comisión Provincial de Canarias».

⁸⁸ FRAGA, «Lorenzo Tolosa...», op. cit., p. 111.

⁸⁹ *Diario de Tenerife*, 6 de agosto de 1913, p. 1, «Crónica»; *Gaceta de Tenerife*, 7 de agosto de 1913, p. 2; *La Región*, 7 de agosto de 1913, p. 2, «Noticias».

⁹⁰ *Gaceta de Tenerife*, 11 de noviembre de 1913, p. 2, «Pasajeros».

⁹¹ Su entierro había sido el 12 de octubre de 1912, véase *La Opinión*, 12 de octubre de 1912, p. 2, esquel.

⁹² Río OSELEZA. L.: *Revista de Canarias*, 23 de febrero, p. 64; *Revista de Canarias*, 8 de junio de 1881, p. 175.

⁹³ *Revista de Canarias*, 23 de abril de 1882, p. 128; *La Democracia*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de julio de 1882, p. 3.

⁹⁴ *La Ilustración de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de enero de 1883, p. 7.

⁹⁵ Ortiguilla, *La Ilustración de Canarias*, 15 de mayo de 1883, p. 176.

⁹⁶ MALVA, *La Ilustración de Canarias*, 31 de marzo de 1884, p. 152.

⁹⁷ Por ejemplo, *Diario de Tenerife*, 9 de noviembre de 1889, p. 4; *La Prensa: diario republicano*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de febrero de 1918, p. 2, 7 de enero de 1919, p. 2...

⁹⁸ *Gaceta de Tenerife*, 13 de mayo de 1914, p. 2, «Noticias».

acudirse a la Librería Católica o almacén de D. Enrique Pérez Soto⁹⁹.

En la Academia compartiría la sección musical con «el prestigioso pianista Antonio Bonnín Fuster (1842-1919), el compositor y maestro de bandas Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), el tenor y crítico musical Miguel Fera Concepción (ca. 1865-1933), el médico y violinista Diego Guigou y Costa (1861-1936)»¹⁰⁰. Escasamente podría intervenir en el desarrollo de la institución, pues tras retornar de su viaje al extranjero caería enfermo y marchó a la península Ibérica para restablecerse¹⁰¹.

A finales de marzo en la junta de la Academia Provincial de Bellas Artes se declaran cuatro vacantes: Filiberto Lallier (sección de Pintura), por fallecimiento, al igual que D. Juan Béthencourt (Arquitectura), por «ausencia» D. Enrique Pérez Soto y D. Miguel Fera Concepción (ambos de Música)¹⁰². Dos años más tarde permanecían todavía vacantes las plazas de esta última sección¹⁰³.

TUTELA FAMILIAR

Volvería a la isla, pero el descanso no surtió efecto y en marzo de 1915 acompañado por su sobrino D. José Hernández Pérez embarcó de nuevo para la Península, esta vez el traslado tenía como objetivo ingresarlo en una «casa de salud»¹⁰⁴. Será su familia quien vele por todo lo relativo a su persona, pues se designó como tutor legal a su cuñado D. José

Hernández Alfonso, viudo de su hermana Dña. Florinda Pérez Soto. Esta era vicepresidenta de la sección de Señoras de la Cruz Roja de España cuando en octubre de 1912 acaeció su muerte y dejaba tres hijos¹⁰⁵, el citado D. José (1885-1918), Dña. Cecilia (1888-1930) y Dña. Mercedes Hernández Pérez (1890-1966)¹⁰⁶. Intervendrán activamente a favor del tutelado, en cuanto a su persona y patrimonio.

En la sesión municipal del 18 de julio de 1920 se da las gracias al Consejo de familia de D. Enrique «por la entrega en calidad de depósito de unos cuadros del pintor tinerfeño Sr. Miranda», según memoria documental efectuada por el presidente del Patronato de Museos y Bibliotecas¹⁰⁷. Tal decisión por parte de su entorno se debió a su voluntad previa, manifestada en su testamento, cuando su salud aún no había quebrado.

Ese dato nos parece interesante porque añade una referencia documental a dichos óleos, conservados en el Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña. Esos grandes lienzos (129 × 150 cm) son los expuestos allí bajo los títulos *Visita de la Virgen a su prima Isabel* y *La Inmaculada Concepción*, aunque la crítica contemporánea no los adscribe a Juan de Miranda ni a pintor concreto, sino como anónimos españoles del siglo XVIII y que han pertenecido al Sr. Pérez Soto¹⁰⁸.

A dicho museo se incorporó décadas más tarde un lienzo (128 × 86 cm) del pintor Juan de Miranda, el denominado *Purísima Concepción y España*, que formaba parte del legado de D. Arturo López de Ver-

⁹⁹ *Ibidem*, 3, 19...de agosto 1915, pp. 2, 3... «Afinador de pianos».

¹⁰⁰ SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «Breve historia de la Real Academia Canaria de Bellas Artes», en *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913 – 2013*. Santa Cruz de Tenerife, Excmo. Ayuntamiento-Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2013, p. 14.

¹⁰¹ *La Opinión*, 22 de noviembre de 1913, p. 2, «Ecos de Sociedad». *Ibidem*, 10 de diciembre de 1913, p. 2, «Ecos de Sociedad»; *Diario de Tenerife*, 9 de diciembre de 1913, p. 1, «Crónica».

¹⁰² *Diario de Tenerife*, 29 de marzo de 1915, p. 2, «Reunión».

¹⁰³ *Ibidem*, 11 de abril de 1917, p. 2, «Académica».

¹⁰⁴ *La Opinión*, 12 de marzo de 1915, p. 2, «Notas de Sociedad»; *El Progreso*, 12 de marzo de 1915, p. 2, «Carnet de Sociedad».

¹⁰⁵ Esquela en el periódico *La Opinión*, 12 de octubre de 1912, p. 2. El matrimonio había tenido otro hijo, el pequeño Alfonso, muerto a finales de 1892, véase *El Liberal de Tenerife*, 26 de diciembre de 1892, p. 2.

¹⁰⁶ RODRÍGUEZ DELGADO, «Don José Hernández Alfonso» op. cit., p. 9.

¹⁰⁷ *Boletín de la estadística municipal de Santa Cruz de Tenerife*, 1 de agosto de 1920, p. 17.

¹⁰⁸ GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa: «Edición, Introducción y Notas» del libro de TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001, p. 61, nota 29, ilustraciones pp. 372 y 391.

gara (1874-1956), quien fuera, asimismo, presidente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes¹⁰⁹. El patronazgo artístico a veces reincide, cual sucede en este caso.

La *Gaceta de Canarias* es el periódico que, a partir de 1920, fomenta el recuerdo de nuestro biografiado¹¹⁰, F. Herraiz Melo escribe tres artículos titulados «Justicia y caridad» en torno a tres instituciones: el Manicomio, el Hospital de Niños y el Asilo Victoria, señalando los donativos (para este último 25 000 pesetas) del «caritativo y humilde don Enrique Pérez Soto»¹¹¹.

Muy esclarecedor lo publicado a finales de marzo de 1921, se informa de que en el manicomio se construye un pabellón «para que en él se instale don Enrique Pérez Soto», pues «En la última reunión del consejo de familia, y con asistencia del tutor don José Hernández Alfonso, se acordó por unanimidad trasladar al señor Pérez Soto a éste su país, desde el Instituto Pedro Mata, en Reus, donde se halla hoy recluido». Se añade que con ese objetivo se ha encargado al maestro de obras D. José Ruiz tal obra, y se termina el artículo periodístico con un elogio a la postura del Dr. Febles Campos en todo este asunto¹¹². Dicho médico fomentaba el proyecto de alzar pequeños pabellones para personas pudientes, al costado izquierdo del paseo frontal donde se ubica el conjunto¹¹³.

Cabe suponer que para afrontar sus considerables gastos en ello recurren a la «subasta voluntaria» – autorizada por el tutor – de una casa de su propiedad ubicada en la calle del Algarve en Jerez de la Frontera, dicha venta se tramitaría ante el notario D. Blas



Visita de la Virgen a Santa Isabel,
Museo Municipal de Bellas Artes.
Santa Cruz de Tenerife

Cabrera Topham en Santa Cruz de Tenerife¹¹⁴. El resultado de tales iniciativas obtendría el fin propuesto, la *Gaceta de Tenerife* el 23 de octubre de ese año informaba haber llegado de la Península «con objeto de continuar en esta capital la curación de su enfermedad, nuestro distinguido amigo y paisano don Enrique Pérez Soto»¹¹⁵. En los mismos términos *La Prensa: diario republicano* anunciaba su retorno de Barcelona¹¹⁶.

TÉRMINO VITAL Y POSTERIDAD

Pasarán algunos años y el 5 de junio de 1925 publican el óbito¹¹⁷, cual «Muerte sentida», de D. Enrique Pérez Soto el día anterior¹¹⁸. La pertinente

¹⁰⁹ FRAGA, «Lorenzo Tolosa...», op. cit., p. 127.

¹¹⁰ *Gaceta de Tenerife*, 18 de noviembre de 1920, p. 1. Se concreta que D. Enrique, privado de la razón, se halla en un manicomio.

¹¹¹ HERRAIZ MELO, F.: «Justicia y caridad», en *Gaceta de Tenerife*, 23, 24 y 26 de noviembre de 1920, p. 1.

¹¹² *Gaceta de Tenerife*, 29 de marzo de 1921, p. 2, «El Manicomio».

¹¹³ *La Prensa: diario republicano*, 30 de marzo de 1921, «Noticias varias».

¹¹⁴ *La Prensa: diario republicano*, 4, 5, 8 y 9 de marzo de 1921, pp. 2, 3, 2 y 2, respectivamente; *Gaceta de Tenerife*, 8 y 11 de marzo de 1921, pp. 4 y 2, respectivamente.

¹¹⁵ *Gaceta de Tenerife*, 23 de octubre de 1921, p. 2, «Ecos de Sociedad».

¹¹⁶ *La Prensa: diario republicano*, 23 de octubre de 1921, p. 2.

¹¹⁷ *La Prensa: diario republicano*, 5 de junio de 1925, p. 1; *El Progreso*, 5 de junio de 1925, p. 1, «Obituario».

¹¹⁸ *Gaceta de Tenerife*, 5 de junio de 1925, p. 2, además esquela. Los días 10 y 11, p. 2, se insertarían otras para concretar las misas por su alma en la iglesia de San Francisco en Santa Cruz de Tenerife y parroquial de Tegueste.



Inmaculada Concepción,
Museo Municipal de Bellas Artes.
Santa Cruz de Tenerife

esquela indicaba que la conducción del cadáver sería desde la plaza de Weyler hasta el cementerio de San Rafael y San Roque, lo cual no debe extrañar, pues, a pesar de llevar años abierto el nuevo camposanto de Santa Lastenia, consta que en el primero está el panteón familiar de D. José Hernández Alfonso, con la fecha 1901 en su lápida¹¹⁹.

La comisión municipal permanente expresó el pésame por el fallecimiento de quien había sido su concejal¹²⁰, a lo cual responderá cortésmente D. José¹²¹. También insertaron sendas esquelas «La Presidenta y damas de la junta directiva del Asilo Victoria», así como «La Presidenta y damas de la Junta Directiva del Hospital de Niños», para señalar las misas que se oficiarán en sus respectivos oratorios¹²².

Al año siguiente el diario *La Prensa* hacía público «Los legados del señor Pérez Soto» en sus disposiciones testamentarias:

- 100000 pesetas para la construcción de un edificio en el cual se instalará la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de esta capital.
- 2000 pesetas para las obras en la iglesia parroquial de Tegueste.
- 3000 pesetas para las obras en la Iglesia Catedral de San Cristóbal de La Laguna.
- 3000 pesetas para distribuir, por sus albaceas, entre personas necesitadas.
- 2000 pesetas para el Hospital de Niños de Santa Cruz de Tenerife.
- 2000 pesetas para el Asilo Victoria, de la misma población.
- 500 pesetas para la Cruz Roja de Santa Cruz de Tenerife.
- 500 pesetas para la Cruz Roja de La Laguna.
- 5000 pesetas para el manicomio que se está construyendo en Santa Cruz de Tenerife.
- 2000 pesetas para las escuelas gratuitas del colegio de la Asunción.
- A cada uno de los empleados que el testador tenga a su fallecimiento en el comercio que posee en esta capital, tantas mensualidades de su sueldo como años hayan estado a su servicio.
- Al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, dos cuadros al óleo.
- A la Biblioteca Municipal trescientos volúmenes de su biblioteca¹²³.

Ahora, transcurrido casi un siglo, ostenta sus apellidos una calle en Santa Cruz de Tenerife. Además, tiene su nombre la Escuela de Educación Infantil establecida por el Gobierno de Canarias en 1991 en El Cardonal (Taco, municipio de La Laguna)¹²⁴, habiendo incorporado luego el Ayuntamiento junto a ella un centro sociocultural, de manera que las nuevas generaciones pueden evocar un modelo de comportamiento social, como fue el de D. Enrique Pérez Soto.

¹¹⁹ GARCÍA PULIDO, Daniel: *San Rafael y San Roque. Un camposanto con historia (1810-1916)*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 130, C61.

¹²⁰ *Gaceta de Tenerife*, 10 de junio de 1925, p. 1.

¹²¹ *Ibidem*, 6 de agosto de 1925, p.2, «Ayuntamiento».

¹²² *Ibidem*, 19 y 21 de junio de 1925, pp. 1 y 2, respectivamente.

¹²³ *La Prensa: diario republicano*, «Los legados del señor Pérez Soto», 6 de junio de 1926, p. 1.

¹²⁴ *Boletín Oficial de Canarias*, Decreto 62/1991, 9 de abril.

HISTORIA DEL ÓRGANO DE LA PARROQUIA DE SAN JUAN BAUTISTA DE LA VILLA DE ARICO, UN EJEMPLAR ÚNICO DE LA ORGANERÍA TINERFEÑA

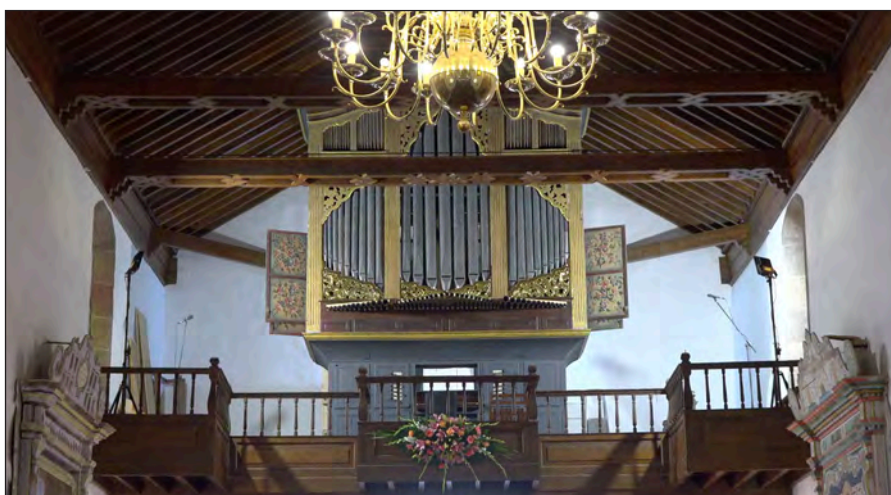
ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

En diciembre de 2020 se terminó de restaurar el gran órgano que se encuentra en la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, que estaba auténticamente desmantelado y destrozado, en especial su teclado y su tubería, debido al maltrato que sufrió por parte de jóvenes inconscientes de la localidad que por diversión –sospecho– se dedicaron a machacar los tubos con objetos contundentes para dejarlos planos, ante la mirada pasiva o la ignorancia supina del responsable del templo de hace muchas décadas. De los 961 tubos que debió tener el órgano

en su época de apogeo, faltaban o estaban muy dañados 813¹.

La importancia que tiene para nosotros este instrumento es que fue construido aquí, en la isla de

¹ Estoy segura de que si los ciudadanos supieran lo que cuesta una hilera de tubos (en este caso concreto la hilera es de 51 tubos, que es lo que tiene cada registro simple = a número de notas que tiene el teclado) cuidarían mejor los instrumentos y no permitirían que estas cosas ocurrieran. Ahora, los tinerfeños hemos tenido que pagar con nuestros impuestos, a través del Cabildo Insular, este desgastado.



Tenerife, en dos etapas diferentes (primera mitad del siglo XVII y década de los noventa del siglo XVIII). Frente a la gran mayoría de los órganos históricos conservados en Canarias, que son europeos: alemanes, ingleses, franceses, además de uno italiano y alguno ibérico, este órgano es autóctono, algo que para nosotros tiene un gran valor, porque el instrumento en sí es muy bueno y nos enorgullece mostrar, ¡por fin!, una obra hecha en esta isla, aunque por un organero peninsular de origen cordobés, Antonio Corchado Fernández (1750-1813), como ejemplo de todo lo que hubo y que ya lamentablemente ha desaparecido para siempre.

Este órgano perteneció a la parroquia de la Concepción de La Orotava y se hizo en el siglo XVII, aunque no sabemos exactamente en qué fecha, al no haber encontrado el documento que lo acredite, porque el primer libro de fábrica que se conserva de esta iglesia orotavense es un libro de cuentas *sui generis*, en el que hay numerosas anotaciones de diversas partidas sin ningún orden ni fecha, y sin ninguna estructura racional. Esto, unido al mal estado de conservación del mismo, hace inviable cualquier consulta. Pero existe un inventario de 1604 al final de un libro de escrituras donde se reseña «el órgano que está en lo alto»², que bien podría haber sido el órgano anterior, pues con toda seguridad debió tener un órgano en el siglo XVI, al igual que otras iglesias importantes de la isla³, teniendo en cuenta que su primitiva fábrica estaba terminada en 1516. Es la mención más antigua que tenemos de un instrumento en este templo. Y el investigador Manuel Rodríguez Mesa nos informa de que en las cuentas siguientes a

las de 1610 y anteriores a 1617 figuran reparaciones efectuadas en el órgano, aunque no hace mención de los folios ni del tipo de reparaciones⁴. Ante esta incertidumbre sobre el primer órgano que tuvo la iglesia y del que lo único que sabemos es que existió, no tenemos otra opción que centrarnos en los datos que nos ofrece posteriormente el considerado segundo libro de fábrica, que comienza en la tardía fecha de 1664-65, y que se ocupa ya del segundo órgano de este templo, que sería este que estamos estudiando.

Por esos años, se construye una tribuna para colocarlo, cuyo coste de 550 reales figura en las cuentas de 1669, así como el nombre de su artífice, el carpintero Diego Díaz. En años sucesivos aparecen pagos a varios organeros, como Juan Bautista Ramos, Alexo Alberto, Mateo de Quesada, por diversos arreglos en el instrumento, que comportaban la compostura de los fuelles en dos ocasiones, seguramente porque hubo que adaptar el instrumento a la tribuna, o el hacer caños nuevos, entre otros arreglos menores.

De esta manera nos encontramos que entre 1666 y 1668 se descargan 12000 maravedíes, «que importan dosientos cinquenta reales dados a Juan Bautista Ramos vesino de La Laguna en quenta del adereso del organo el qual está obligado a benir cada vez que se le mande por haberse hecho así y concertado»⁵. Y en ese mismo período también se descargan otros 22568 maravedíes «que importa-

² Caja 2 del Archivo de la Parroquia de la Concepción de La Orotava (APCLO).

³ Parroquias de La Concepción y los Remedios de La Laguna, así como las iglesias de los conventos dominico, franciscano y agustino de la misma población, parroquia de Santa Ana de Garachico y parroquias de La Concepción y de Santiago del Realejo Bajo y Alto, respectivamente, según nuestras pesquisas. Todos estos templos fueron dotados con órgano en fechas diferentes de la decimosexta centuria. No es de extrañar, pues, que una iglesia tan importante como la orotavense, fundada sobre una ermita anterior, tuviera también un instrumento similar.

⁴ RODRÍGUEZ MESA, Manuel: 1574-1914. *Órganos y actividades musicales en la Iglesia matriz y su entorno. Datos para su historia*. Comisión para la restauración de los órganos, Iglesia de Ntra. Sra. de la Concepción, La Orotava, 2005, pp. 15 y ss. Es muy posible que pudiera haber leído todo esto en ese primer libro de fábrica al que hemos aludido y que está tan deteriorado. Sin embargo, él piensa que se trata del segundo libro de fábrica, algo que no comparten otros investigadores avezados en la historia de esta iglesia.

⁵ Nos preguntamos si esta obligación contraída por este organero con el órgano de esta parroquia se debía a que había sido su constructor, algo que, como ya hemos apostillado, será difícil saber con certeza toda vez que carecemos del documento pertinente. Quizás su enfermedad o su muerte por aquellos años obligaría a la parroquia a llamar a un nuevo organero, que fue Alejo Alberto, establecido temporalmente en La Laguna. Aunque no pasa de ser una mera hipótesis, podría haber sido posible.

ron los aderexos de las caxas del horgano y fuelles nuevos de dicho horgano que corrió todo ello por mano del maestro Lorenzo Jimenez carpintero». Entre 1668 y 1671, se descargan otros «44 reales que costó la pestillera de la puerta del organo y 22 que dio a don Alexo Alberto por refinarlo (afinarlo) y los 10 que hicieron de costo dos esquinas labradas por los pesos de los fuelles». Las siguientes reparaciones las realiza Matheo de Quesada, quien cobró 330 reales, «doscientos y veinte de hechura de mano y el resto por badanas, gamusas, argollas, alambres, tablas y engrudo a los precios que se reguló», es decir, otra vez problemas con los fuelles. Y aún se pagan en este período otros 900 reales «a Alexo Alberto maestro de organista por adersar los fuelles y refinarlo y ponerle unos caños que faltaban». De estos tres personajes reseñados es tan solo el catalán Alejo Alberto o Albert, del que el documento resalta que era «maestro de organista», es decir, organero profesional, quien realizó otros trabajos importantes de su especialidad en nuestra isla de los que tenemos constancia documental, como el órgano que construyó para la parroquia de Santa Ana de Garachico en 1668, del que existe un contrato notarial⁶, o el que realizó para la iglesia de la Concepción de La Laguna en 1675, del que se conserva una fotografía⁷ tomada antes de que desapareciera al desmontarse el coro que estaba en la zona trasera de la nave central, en tiempos del párroco Rodríguez Moure (1885-1936). Después de estas obras en Tenerife, Alejo Alberto regresó a la Península donde lo encontramos trabajando en la provincia de Guadalajara en 1679 y en 1680 para

las iglesias de San Pedro y de Santa María de Cogolludo, respectivamente⁸.

En los años sucesivos a las obras citadas, nos encontramos en el mencionado segundo libro de fábrica con diversas partidas dedicadas siempre al arreglo del órgano, que necesitaba revisiones periódicas, como era normal, sobre todo en lo que a los fuelles respecta, cuyas pieles de oveja había que renovar con frecuencia, un material que en muchas ocasiones se traía de Gran Canaria. El que se hace entre 1686 y 1689, que tuvo de costo 226 reales con 5 cuartos debió ser bastante notable, porque se enumeran pormenorizadamente todos los materiales comprados, sus precios y el carpintero que intervino en ello, que fue nuevamente Diego Díaz. Esta intervención, reseñada en el libro bajo el epígrafe «Caxa nueva del Órgano»⁹ puede confundirnos y llevarnos a pensar que se trataba de una nueva caja para el instrumento, pero cuando revisamos los materiales que se adquirieron para ello (badanas primordialmente, bisagras, engonces, engrudo, tachuelas o 5 tablas de *pinavete*¹⁰) nos damos cuenta de que de nuevo el documento se está refiriendo a los fuelles y a las cajas que los contenían. De ningún modo la auténtica gran caja del instrumento con las buenas maderas que se utilizaron para ella podía haber costado una suma tan baja.

Ahora bien, todas estas composturas del órgano en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta de este siglo XVII nos llevan a suponer que el instrumento debió construirse en la década de los cuarenta o cincuenta de esa centuria, o quizás un poco antes.

⁶ El contrato viene reproducido y ampliamente comentado en ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, vol. VI de la colección Documentos para la Historia de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife-Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 2001, pp. 22-23 y 71-77.

⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Los órganos de la parroquia y su devenir», en *La Laguna y su parroquia matriz. Estudios sobre la Iglesia de la Concepción*. Juan Alejandro Lorenzo Lima (ed.). La Laguna, Instituto de Estudios Canarios-Ayuntamiento de La Laguna, 2016, p. 305.

⁸ Noticias biográficas de este organero en PÉREZ ARRIBAS, Juan Luis: *Historia de los órganos de las Iglesias de Santa María y de San Pedro de Cogolludo*. Cogolludo, 2011, pp. 12 y ss.

⁹ Cuentas de este año correspondiente a la mayordomía de Martínez Alayón, que cita RODRÍGUEZ MESA en el opúsculo mencionado pp. 19 y 20, y que nosotros también habíamos recogido del libro de fábrica en 1989 al tener que realizar un trabajo sobre «La música en la parroquia de la Concepción de La Orotava» para las *III Jornadas de Historia de la Iglesia en Canarias (siglo XVIII)*, organizadas por el ISTIC en Las Palmas de Gran Canaria, cuyas actas no llegaron a publicarse.

¹⁰ Con solo cinco tablas hubiera sido imposible hacer un mueble de esta envergadura.

Su fachada plana, que aprovechó Antonio Corchado para su nuevo órgano de 1793-1794, como más adelante veremos, así lo apunta, pues es heredera de las fachadas renacentistas, además de contener el famoso «Flautado de 13 palmos» que tuvo que conservar por mandato del obispo Cervera y que hoy luce de nuevo en su primitiva ubicación.

Los arreglos comienzan a espaciarse con la llegada del nuevo siglo: 1696, 1702, 1731, 1746, 1748 y 1758 son los años en que hay pagos por la compostura del instrumento¹¹. Pero también es verdad que el propio edificio empieza a ocasionar muchos problemas estructurales a consecuencia de los movimientos sísmicos producidos por las erupciones volcánicas del sur de la isla (en Arafo, Güímar y Fasnia) en 1704 y 1705. Y, lógicamente, los arreglos del órgano quedan ya en un segundo plano, pues el agrietamiento de los muros y los derrumbamientos parciales de la fábrica condujeron a su demolición en 1768, como se sabe.

Y es entonces, en la época de reedificación del templo, cuando sus responsables se plantean la construcción de un órgano grande nuevo para el culto. Esto fue posible gracias al establecimiento en La Laguna del organero cordobés Antonio Corchado, cuyo nombre callan los documentos, pero cuya autoría hemos podido deducir a través de las características de este órgano orotavense (ahora en la iglesia de la Villa de Arico), cotejadas con las de aquellos instrumentos que realizó en esta y otras islas y que aún hoy se conservan *in situ*.

Así pues, en 1776, el obispo ordena

que habiendo falta asimismo de un organo por no tener composición el que oy está sirviendo y es por de más gastar en él dinero, dicho mayordomo de fábrica (que lo era el cura-párroco don Francisco Domingo Román y Lugo) tomare sus medidas para costearlo, y

si pareciese se podrá conducir a esa villa¹² o a otra parte el flautado del viejo por ser bueno, y todo con aquellas seguridades que es devido¹³.

Como vemos, el instrumento del siglo XVII había seguido dando muchos problemas, por lo que ahora era el momento de sustituirlo por uno nuevo.

De todas formas, el órgano tardó muchos años en construirse (unos dieciocho en total), porque la parroquia debía tener un déficit económico en aquellos momentos y la suma a la que ascendía su costo era muy elevada. En 1781 ya se había pagado una cantidad como anticipo, como lo indican las cuentas dadas por el mayordomo de fábrica y clérigo de menores, don Domingo Valcárcel y Larena, el 4 de diciembre de ese año ante el visitador Antonio de Torres¹⁴, pero hubo un parón de varios años mientras duró la fase final de construcción del templo, hasta que una vez inaugurado este en 1788, aparece de nuevo en las cuentas del año siguiente el pago de 12432 reales y 20 maravedíes «que hasta el presente se han gastado en el organo nuevo que se está ha-

¹² Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ en su libro sobre *Fray Juan Bautista Cervera, de franciscano descalzo a obispo ilustrado* (Las Palmas de Gran Canaria, 2010, p. 300), transcribe la frase «conducir a esa villa» por «conducir a Sevilla», lo que es de todo punto imposible, pues se trata de trasladar el registro de Flautado otra vez a la Villa de La Orotava, toda vez que al demoler el templo el instrumento debió trasladarse a otra localidad. ¿Quizás al colindante Realejo de Abajo donde estaba alojado entonces este obispo? La verdad es que no sabemos qué destino tuvo el órgano una vez desmontado, pero sí podemos asegurar que la parroquia no se deshizo de él, pues la orden del obispo de conservar el Flautado fue dada ocho años después de demoler la iglesia, en 1776; por consiguiente, el órgano existía y era propiedad de la iglesia parroquial, y cuando Corchado acepta construir un órgano nuevo aprovecha el marco de fachada de este órgano del siglo XVII, como veremos, además de otros registros, luego el viejo órgano estaba disponible para su reaprovechamiento.

¹³ APCLO: Libro III de Cuentas de fábrica, Mandato del obispo fray Juan Bautista Cervera, dado en el Realejo de Abajo el 19 de junio de 1776, fol. 122.

¹⁴ APCLO: Libro III de Cuentas de fábrica, f. 140. Cuentas de 4 de diciembre de 1781. «Alcanse: 10934 reales, 9 y cuarta maravedíes. Y visto por su muy reverendísima el señor visitador / Dixo que aprovaba y aprobó estas cuentas (...) y condenó a dicho mayordomo en el referido alcanse; el que estando presente dixo que la maior parte del citado alcanse la tiene ya entregada o gastada en el organo grande que se esta fabricando para esta parrochia ...».

¹¹ APCLO: Libros 2.º y 3.º de Fábrica. Partidas correspondientes a los años mencionados.

ciendo para la parroquia»¹⁵. Como se desprende de este texto, el instrumento nuevo no participó en las solemnidades organizadas con motivo de la inauguración de la nueva iglesia, porque debió terminarse entre 1793 y 1794, según los datos que nos ofrece el libro de fábrica. En las cuentas de ese último año se descargan 9686 reales «por la conclusión del órgano nuevo», cantidad que sumada a la anterior nos da una cifra total de 22118 reales, una suma bastante elevada para aquella época, pero que respondía a las dimensiones y número de juegos que tenía el nuevo instrumento, acordes con la magnificencia del recién inaugurado templo al que estaba destinado.

Esta tardanza en la construcción del órgano y su elevado coste preocupó mucho a los párrocos de la iglesia, don Juan Nepomuceno Montenegro y don Pablo Alayón, que elevan un escrito al provisor de la diócesis quejándose de la actuación del mayordomo y de la tardanza del nuevo órgano. Toda esta cuestión del enfrentamiento de los párrocos con Valcárcel la trata Manuel Rodríguez Mesa en su opúsculo ya citado¹⁶, añadiendo sus propios comentarios, que nosotros recogemos a continuación por ser interesantes:

[...] molestos por la imposibilidad de intervenir en los asuntos de la mayordomía, culpan a Valcárcel de lo sucedido. Reconocen su ingente actividad, pero no comparten su modo de actuar. Se lo hacen saber cierto tiempo después —el 6 de noviembre de 1790— para que «no se expongan caudales de la Iglesia a perderse o gastarse mal, como ha sucedido con la cantidad [...] que ha gastado Vmd en un órgano, del que caresemos y estamos sin esperanza de lograrlo, porque el maestro a quien se encargó ha quebrado...». El eficaz mayordomo, convencido de la rectitud de su proceder, opta por no malgastar el tiempo en rebatir sus opiniones. Silencio no esperado por Montenegro y Alayón que, sin dilaciones, escriben al provisor y vicario general de la diócesis: «[Valcárcel] se ha figurado que le corresponde [...] disponer de todos los caudales y alhajas



Órgano del convento de Santo Domingo.
Las Palmas de Gran Canaria

[...] gastándolos en lo que a él le parese..., vendiendo el órgano que tenía la Iglesia para poner otro en su lugar que hasta ahora no hemos visto después de muchos años, con un considerable consumo de dinero...»¹⁷.

Aunque en el escrito de los párrocos, parcialmente reproducido aquí, se alude a la quiebra del organero, nosotros sabemos que esto no fue así. Antonio Corchado, con taller abierto en La Laguna en la calle Fagundo (actual Cabrera Pinto) desde los años setenta de esa centuria, estaba trabajando en aquellos momentos para algunas iglesias de Gran Canaria (San Juan de Telde era una de ellas) y concretamente debía estar entonces ocupado en terminar el gran órgano para la iglesia del convento de Santo Domingo

¹⁵ APCLO: Libro III de Cuentas de fábrica, f. 149. Cuentas de 1789.

¹⁶ RODRÍGUEZ MESA: 1574-1914. *Órganos y actividades musicales...*, op. cit., pp. 26 y 27.

¹⁷ Archivo Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDLL), expediente de fecha citada en Fondo Histórico Diocesano 1790, documentación organizada por pueblos, caja 32. Tenemos que resaltar aquí que el órgano no se había vendido, según lo ya dicho en la nota 12 y ampliado más abajo en este texto.

de Las Palmas, que se inauguró en marzo de 1793¹⁸, y lógicamente no podía afrontar la hechura del instrumento orotavense al mismo tiempo. Valcárcel debía saberlo y simplemente actuó con paciencia y discreción, al ser consciente del mérito de los instrumentos de Corchado –había realizado para entonces cuatro órganos grandes: los de las parroquias de los Remedios de La Laguna, de la Asunción de San Sebastián de La Gomera y de Santiago del Realejo Alto, además del de la iglesia conventual de San Francisco de Santa Cruz, entre otros trabajos menores–, al mismo tiempo que sabía que era el único organero activo entonces en nuestro Archipiélago. Por tanto, ante este panorama, decide encargarle a Corchado un órgano pequeño que pudiera servir al culto hasta que llegara el órgano grande, que por fin se instala en 1794 en la cabecera de la iglesia donde estaba el coro, ámbito que quedará cerrado en 1823 con la llegada e instalación del baldaquino de Giuseppe Gaggini en el presbiterio. Allí estará hasta 1835 cuando se trae a la iglesia el pequeño órgano germano de la iglesia de los agustinos, trasladándose entonces a la tribuna elevada ex profeso para él a los pies de la iglesia¹⁹. Es ahí donde va a permanecer hasta 1912, año en el que la parroquia se deshace de él –ahora sí se vende– seguramente por cuestiones de moda.

En efecto, en este espacio de tiempo (1835-1912) el órgano europeo va a sufrir una serie de transformaciones con la finalidad de «mejorar» las transmisiones²⁰, añadir nuevos recursos y buscar una nueva

estética sonora, más acorde con la música sinfónica de la época, dominada por el Romanticismo. La figura del organero francés Aristide Cavaille-Coll (1811-1899) se erige en pionero de las grandes transformaciones, junto a talleres alemanes capaces de construir órganos sinfónicos con una amplia gama de sonoridades, desde las más suaves y dulces, expresión del intimismo propio del momento, hasta los registros más potentes utilizados en los *tutti*, con una extensa variedad de timbres. Y a ellos se les sumó, como una gran novedad, la posibilidad de realizar una gama de dinámicas (*p*, *pp*, *mf*, *f* y *ff*) hasta entonces inexistentes, además de *crescendi* y *diminuendi*, recursos con los que se le confería a la música una nueva expresividad, algo impensable en los órganos barrocos con sus dinámicas en terraza y su lengüetería agresiva «en llamada», como la de los órganos de Corchado.

Siendo esto así, los responsables de la Iglesia de la Concepción de La Orotava se plantean modernizarse y adquirir un gran órgano de estas características de la casa alemana E. F. Walcker, como el que ya había llegado en 1912 para la parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (Gran Canaria). Y es esta la razón por la que venden el órgano barroco de Antonio Corchado a la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico por 1500 pesetas²¹. No obstante, el costo del órgano alemán al final lo asumió una rica feligresa, la señora María del Pilar Casañas, y así figura en una banda horizontal, a modo de filacteria, en la fachada del instrumento.

Los pormenores del traslado hasta la Villa de Arico y los gastos que generaron tanto el transporte como el montaje (497 pesetas en total) los recoge el Dr. Domingo Martínez de la Peña en su *Historia de Arico*, donde explica que el órgano se trajo a Santa Cruz, luego se llevó en barco hasta el Porís de Abona y, por último, fue en camello como se subió

¹⁸ Este órgano ya debía estar terminado desde el año anterior, según la etiqueta aparecida bajo una ménsula de la fachada, pero se estaba a la espera de la finalización de la tribuna para instalarlo, siendo inaugurado en marzo de 1793, tal y como nos informa el cronista Isidoro ROMERO DE CEBALLOS en su *Diario*, tomo II, cap. IV, lustró 3.º, f. 9. Manuscrito conservado en El Museo Canario. Cfr: ÁLVAREZ, Rosario: «Un órgano rescatado: el de la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas», en *El Museo Canario*, vol. LI (1996), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 456 y 462.

¹⁹ Todo este itinerario del órgano dentro del templo nos lo ha facilitado oralmente el ya mencionado investigador Juan Alejandro Lorenzo Lima, a quien agradecemos su contribución.

²⁰ Se pasó de la transmisión mecánica a la neumática, un sistema muy complicado que acabó por abandonarse y pasar a la transmisión eléctrica y volver en los años setenta del siglo XX a la mecánica.

²¹ APCLO: Papel suelto en ÁLVAREZ, R.: «El órgano en Tenerife: aportaciones para su catalogación y estudio», en *V Coloquio de Historia Canario-Americana* (1982), vol. II (1985), Las Palmas de Gran Canaria, p. 684.



Fotografía de Efraín Pintos Barate

hasta la iglesia de San Juan Bautista, donde hoy se conserva²².

Pues bien, con el paso de los años y de las décadas el órgano sufrió el consabido deterioro y problemas de funcionamiento, que la carencia de organeros en las Islas no hizo sino agudizar. En 1918 pasaron por la localidad unos organeros con criterios erróneos, los hermanos Amador y Cecilio López del Rosario, que con la intención de «modernizar» el instrumento, suprimieron la lengüetería de fachada –Clarín y Bajoncillo–, además de modificar completamente

los fuelles, algo de lo que hablaremos más adelante. El mal funcionamiento de este nuevo fuelle de pliegues paralelos, la carencia de alguien experto en su reparación, así como la falta de organistas, condujo al abandono del instrumento, agravado en los años sesenta y setenta del pasado siglo por los cambios litúrgicos sobrevenidos tras el Concilio Vaticano II y la promulgación del documento *Universa laus* de 1966, que permitía el uso de guitarras y de otros instrumentos populares en las iglesias. De esta manera, el órgano fue sentenciado a muerte.

Cuando me planteé realizar un estudio sobre los órganos de Canarias a principios de los años ochenta, Arico fue una de las últimas iglesias de Tenerife que visité por la lejanía y la carencia entonces de una carretera idónea. Estuve en esta iglesia por primera vez en 1989 tras la construcción de la autopista del sur y de un acceso a la Villa menos complicado que la serpenteante vía anterior. Entonces, tomé todos los datos pertinentes y saqué varias fotos, que conservo, en las que se percibe el gran problema que hubo al situar un órgano tan alto en la tribuna, asimismo muy elevada²³ de esta iglesia. Se tuvieron que suprimir varias tablas del almizate, para encajar el coronamiento de la caja dentro del techo, quedando a la vista el interior de la techumbre, algo que se subsanó con posterioridad, pues en la visita que hice en febrero de 1996, esto se había corregido e, incluso, se había barnizado la madera de la techumbre. En 1989 el órgano todavía conservaba todos los pomos de los tiradores de los registros en su sitio y muchos tubos estaban aún enhiestos sobre el secreto, pero cuando volví en 1996 todo esto había cambiado y se notaba que el órgano estaba ya casi en la ruina con el teclado totalmente desajustado, sucísimo y carente de varias teclas y del panel de acceso a la reducción, etc. Faltaba, además, uno de los paneles correderos

²² MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Historia de Arico*. Ayuntamiento de la Villa de Arico, p. 174, y Archivo parroquial de San Juan Bautista de la Villa de Arico. Libro de fábrica iniciado en 1905: 62 pesetas por su traída a Santa Cruz; 60 pesetas, el flete del vapor, 30 pesetas, la subida a camello desde El Porís; 30 pesetas, la comida de los arrieros; 160 pesetas, al organista que lo colocó, que cobraba a 10 pesetas diarias; 75 pesetas, al carpintero, a 6 pesetas diarias, y 75 pesetas, el traslado de estos maestros.

²³ El obispo Tavira ordenó en 1794 suprimir el coro bajo que tenía esta iglesia delante de la puerta principal, donde estaba situado un pequeño órgano anterior. Y fue ya en 1805 cuando se erigió la actual tribuna alta donde está situado ahora el órgano que nos ocupa. Cfr.: MARTÍNEZ DE LA PEÑA: *Historia de Arico*, op. cit., pp. 119-127.

traseros... De todas formas, alguien debió trasladar los pomos labrados al interior de la caja para que no se perdieran y allí se los encontró el organero, afortunadamente.

Dado el estado en que se encontraba el instrumento y lo costoso que pensábamos debía ser su restauración, necesitada de un estudio previo de los organeros para evaluar los daños y analizar la escasa tubería existente, nunca pensé que algún día esta fuera posible. Pero, por fin, se produjo el milagro y el órgano entró en el plan de restauraciones de los bienes de la Iglesia nivariense llevado a cabo por el Área de Patrimonio del Cabildo Insular de Tenerife en el cuatrienio 2016-2019, que para el caso de este instrumento se prorrogó hasta finales de 2020, ya que los trabajos de este instrumento duraron dos años completos debido a la gran cantidad de tubos nuevos que hubo que hacer. Se restauró en el taller de Bartelt Immer de Norden (Alemania) y se terminó de instalar en la iglesia en diciembre de 2020. Debido a las restricciones de la pandemia, no se pudo inaugurar hasta el 7 de julio de 2021 con un concierto barroco a cargo del organista titular de la catedral de Segovia, Ángel Montero Herrero, concierto que fue organizado como viene siendo habitual por la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Veamos a continuación las características del instrumento:

La caja y la fachada

La caja es de grandes dimensiones para la época, capaz de alojar tubos del Flautado de 13 palmos en la fachada. Está confeccionada en madera de nogal y mide unos 6,70 m de altura, por 3,57 m de ancho en el cuerpo superior (3,20 en el pedestal) y 1,25 m de fondo, teniendo en cuenta que los fuelles no estaban dentro de la caja, sino en otras cajas aparte, fuera del mueble. Este tiene la típica estructura barroca, al abrirse en aletas, no muy anchas, a la altura del secreto, al igual que algunos de los grandes órganos construidos por Corchado, como los de las parroquias de San Francisco de Santa Cruz de Tene-

rife (1781), San Juan Bautista de Telde (1790), o el de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria (1792), mientras que el de la parroquia de Santiago del Realejo Alto (1777), al ser más pequeño y llevar tubos de 4 pies en fachada, tenía los costados rectos. Pero sin ser por las aletas, todas las cajas de sus instrumentos estaban configuradas por una serie de paneles entrepañados rectangulares o cuadrados distribuidos casi de la misma manera, algo que también se observa en las partes anteriores de los cuerpos inferiores o pedestales, siendo las superiores las que marcaban las diferencias. Todos sus órganos tienen las cinco mismas tablillas rectangulares y entrepañadas cerrando la abertura del secreto, por ejemplo, o el mismo tipo de paneles delanteros donde se insertan los tiradores de los registros.



Fotografía de Bartelt Immer

Ahora bien, lo que diferencia al órgano de Arico del resto de instrumentos confeccionados por Corchado es la parte superior de la fachada, muy distinta no solo a la de sus instrumentos, sino a la de los restantes órganos de Canarias e, incluso, me atrevería a decir, a la de la mayoría de los de la Península. Se presenta como un gran marco dorado distribuido en tres calles o planibandas separadas por pilastras acanaladas, donde se aloja el famoso Flautado de 13 palmos del siglo XVII que ordenó conservar el obispo Cervera. La planibanda central ocupa todo

el alto del mueble, mientras que las laterales están divididas en dos alturas, con dos compartimentos de tubos canónicos (10 y 8 respectivamente a cada lado) en las superiores, rematadas por bordes mixtilíneos. Todo él está confeccionado en madera de tea y dorado. Esto es lo que se conserva, sin duda, del órgano anterior, pues Corchado, seguramente, se vio obligado a mantener este marco para poder alojar el Flautado anterior, ya que le hubiera sido complicado adaptarlo a sus fachadas con torreones. Y para rematar todo este bello y sereno frontis, que se asemeja al de un ropero francés del siglo XVII, Corchado lo coronó con una ancha y contracurvada cornisa configurada por un juego de molduras en las que se combinan los dorados con el marrón oscuro de su sección convexa central²⁴. Esta le confiere al mueble una innegable prestancia y elegancia, que acrecienta la que le confieren los paneles triangulares calados y dorados que ocultan los huecos que deja la tubería tanto en las zonas superiores como a los pies de los tubos. Estos tableros calados con dibujos de flores de acanto y riñones nos confunden, pues indudablemente apuntan a una decoración rococó, que no se corresponde con las fechas de la hechura de este marco (mediados del siglo XVII, tal y como hemos apuntado), pero que tampoco se deben a Corchado, pues este confeccionó unos simples paneles de bordes superiores recortados y pintados de marrón con algunas manchas en dorado, bastante burdos por cierto, para simular las hojas de acanto de los paneles calados²⁵, pues sin duda estos habían desaparecido o estaban muy deteriorados en el momento en el que él reconstruye el mueble. Estos paneles de Corchado se conservaron hasta la actualidad y guardamos fotografías de los mismos, por lo que se puede comprobar la diferencia de factura con los superiores de madera calada de décadas anteriores. Ha sido



Fotografía de Efraín Pintos Barate

el organero restaurador Immer quien encargó a una tallista alemana la reconstrucción de los antiguos de madera calada recubiertos de panes de oro, copiando los modelos triangulares existentes en la parte superior de la fachada. Son bellísimos y nada tienen que desmerecer de los originales²⁶. Pero la fecha en que se debieron hacer estos paneles, ya en el siglo XVIII sin duda, queda en el más absoluto de los silencios, al no existir en el libro tercero de fábrica ningún indicio de su hechura, ni el nombre de su posible autor, algún carpintero y dorador avezado, ni un pago por

²⁴ Que esta cornisa es de Corchado lo atestigua el pequeño añadido curvado, a modo de parche, que rellena la cúspide del mueble, lo que demuestra que el marco primitivo en esa zona era recto y horizontal y no curvado.

²⁵ Pinturas similares presenta el órgano que hizo Corchado para la iglesia de San Francisco de Santa Cruz.

²⁶ Los originales podían haber sido muy simples y lisos, como los del órgano que hizo Alexo Alberto para la Concepción de La Laguna, según se muestra en la foto conservada que ya hemos citado.

los mismos. Son paneles fácilmente desmontables, por lo que debieron sustituir a los originales en algún momento de su historia, para enriquecer la caja del siglo XVII, mucho antes de que la edificación de la iglesia se arruinara por completo.

Por último, debemos mencionar que cuatro puertas laterales del cuerpo superior, dos a cada lado del mueble, que dan acceso al interior del órgano, exhiben pinturas de flores imaginarias en rojo, amarillo y azul con hojas verdes, sobre fondo gris azulado, que animan la monotonía de la caja, cuyo pedestal estuvo pintado de marrón oscuro y que tomó el mismo color gris azulado del fondo de estas puertas coloristas tras la reciente restauración. Se abren mientras dura la ejecución de la música para que las ondas sonoras puedan expandirse bien por el interior del templo. Fueron hechas estas pinturas por Cristóbal Afonso, quien estuvo al servicio de la parroquia de la Concepción de La Orotava durante muchos años y realizó varios trabajos para el templo²⁷.

El teclado

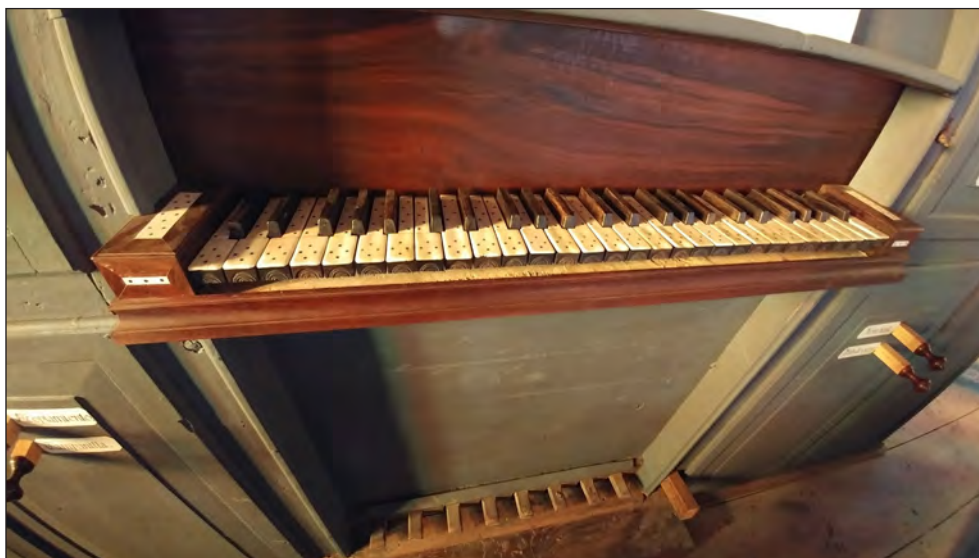
En el centro del pedestal se abre la ventana del teclado, cuyo tablero, a modo de caja, es rectangular, inclinado hacia atrás y perfectamente desmontable en su parte superior, terminando en una estrecha tablilla en ángulo, a todo lo largo del mismo (80 cm), que hace de atril. Este panel no cerraba toda la ventana, sino que terminaba a unos veinte centímetros de la cola de las teclas, dejando ver sus enganches y el arranque de las varillas, por lo que el organero Immer le añadió allí un panel de caoba de unos 20 cm, cuyo bello tono rojizo contrasta con el gris azulado del resto de la caja. Esta misma disposición de la ventana la tenía el órgano de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria, aunque el espacio dejado para manipular cualquier desperfecto eventual en el enganche de las teclas era mucho menor.

El teclado, que sobresale 13 cm al ser de balcón, como en muchos órganos alemanes conservados en Canarias, tiene 51 notas (Do₁-re₅) y su varillaje es de pino, mientras que la mesa que lo soporta es de caoba, con delgadas molduras muy bien labradas. La factura del mismo es muy original, única en los instrumentos de las Islas, pero muy típica de la familia cordobesa de Corchado (padre, tío y hermano de Antonio), según se comprueba en los órganos que construyeron en Córdoba. Concretamente, su hermano Rafael hizo un teclado de este tipo para el órgano de la iglesia de San Juan y de Todos los Santos (1779-1780) de la mencionada población andaluza, si bien la disposición de los puntitos ornamentales sobre las teclas es diferente²⁸. Y es que la peculiaridad de estos teclados consiste en la incrustación de minúsculos puntitos de ébano sobre las uñas de hueso de las teclas naturales e, incluso, de hueso sobre ébano en el caso del órgano de Rafael. Estos puntitos en el órgano de Arico configuran rombos en las palas delanteras de las teclas naturales y tresbolillos en su interior, dando la impresión de ser fichas de dominó. También los tacos que flanquean el teclado se embellecen con placas de hueso que reproducen la misma ornamentación. Y esa minuciosidad en el tratamiento de las teclas se traslada también a los frontis de las naturales, labrados en palo santo, donde se exhiben unos semicírculos concéntricos, como los de algunos órganos alemanes. Tan solo se conservaba uno de estos frontis, por lo que hubo que reconstruir cincuenta.

Es muy curioso que las medidas del ancho de las teclas no sean exactamente iguales en todas las octavas, sino que hay diferencias de milímetros de una a otra, lo que podría crear despistes en organistas inexpertos. Por ejemplo, las octavas primera y tercera miden 161 mm, la segunda 166 y la tercera 164.

²⁷ Información oral facilitada por el ya citado historiador del arte Juan Alejandro Lorenzo Lima, quien ha estudiado en profundidad todo lo concerniente a esta iglesia en su extensa y bien documentada tesis doctoral.

²⁸ Cfr. CEA GALÁN, Andrés, y CHÍA TRIGOS, Isabel: *Órganos en la provincia de Córdoba. Inventario y Catálogo*. Centro de Documentación de Andalucía, Granada, 2004, pp. 121-125. Incluso en este teclado también se le han incrustado puntitos, en este caso de hueso, en las teclas negras.



Pisas de contras

Bajo el teclado hay ocho pisas de Contrás (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, La $\sharp$ y Si), cuyos tubos de madera de 16 pies, situados en el lado izquierdo, se conservaban todos junto con su secretillo y parte de la mecánica como los cojinetes y muelles, pero se tuvieron que reconstruir los molinetes y bracillos para conectar las teclas de la primera octava con el secreto del pedal.

La mecánica de notas y de registros

La ventana del teclado oculta la reducción, cuyo tablero, así como parte de sus elementos, son de pino. Las colas de las teclas se sujetan a las varillas de cedro por medio de un simple alambre grueso doblado, que engancha por un lado con la hembrilla embutida en la tecla y por el otro extremo con la varilla que lleva un trefilado de hilo y cola. Los molinetes son ochavados (2 cm de diámetro) y sus bracillos de hierro (7 cm). El alambre que tira de las válvulas va protegido por un canutillo de sauce que atraviesa la tabla inferior de la caja del aire. El organero ha sustituido los deteriorados por otros nuevos.

A ambos lados de la ventana del teclado y en sendos paneles entrepañados se encuentran los catorce

tiradores de los registros que alimenta el secreto, siete a cada lado. En los paneles inferiores, debajo de estos hay otros cuatro tiradores de igual formato añadidos por el organero en esta restauración, según su propio criterio al desconocerse la función que tenían –Acoplamiento y Campanilla para avisar al entonador a la izquierda, Temblante y Válvula de cierre a la derecha, más un cordón para el Tambor–. Afortunadamente, estos tiradores torneados en madera de nogal se habían conservado todos dentro de la caja del órgano. A la derecha o izquierda de los tiradores, según el lado del órgano en el que se insertan, aparecen las etiquetas con sus nombres. Como de ellas apenas quedaban unos restos de papel con esquinas matadas, el organero ha optado por copiar la forma y el tipo de letra de aquellas que exhibe el órgano construido por Pedro II Echevarría en la catedral de Segovia en 1772, órgano que visitó acompañado por el organista don Miguel Bernal Ripoll para ampliar sus conocimientos sobre órganos castellanos.

Los pomos torneados tiran de árboles horizontales, de sección cuadrada (2,2 cm de lado), que a su vez mueven los árboles verticales de sección ochavada (4,5 cm). Los brazos de unión entre estos árboles son de madera y llevan una reata con gancho de hierro para hacer el juego. Todas estas piezas de la mecánica

eran de diferentes clases de pino, algunas de tea muy antigua. No estaban muy bien trabajadas y alguna es muy burda. Los vástagos que tiran de las correderas son de madera y van encajadas en un tablón adosado al costado del secreto para facilitar y asegurar el movimiento. Tan solo ha tenido que reconstruirse alguno de los brazos de todo este juego de árboles, por su mal estado de conservación. Indudablemente, toda esta mecánica fue realizada por Corchado, ya que es similar a la de los otros órganos suyos.

El secreto

Sobre el tablero de la reducción que está oculta por la ventana del teclado, se encuentran los dos tableros rectangulares que cierran el frontis de las cajas del aire. Estos tableros encajan perfectamente en sus huecos por medio de pieles que recubren sus bordes, tableros que se sujetan con trabillas de madera gruesa fijadas a la parte superior del mueble por un tornillo, mientras que la inferior exhibe la típica ranura que encaja en un clavo. Las arcas del viento miden 9 cm de alto y 31 cm de fondo. Las válvulas, de 17 cm de largo, tienen frentes trape-

zoidales y su ancho oscila entre 3,5 cm y 2,5 cm. Llevan dos guías, resortes de ojo y tetillas, cuya piel es enteriza, es decir, encolada a todo lo largo de la tabla inferior y luego horadada por palitos de sauce, que son huecos por dentro, con lo cual permiten el paso del gancho de latón que tira de cada válvula. Al ser enteriza la piel y no individualizada como en otros órganos, la estanqueidad es total, no dejando traspasar el aire.

Las cajas de los secretos fueron desarmadas completamente, limpiadas y vueltas a encolar, con sus correderas situadas en canales recubiertos de pieles y por encima se le añadió fieltro de cachemira para facilitar el deslizamiento de las mismas.

El secreto es partido y su disposición es diatónica, con los tubos asentados sobre él en forma de mitra, excepto la Corneta que está dispuesta en un tabloncillo elevado, con sus correspondientes portavientos en la parte izquierda adosada a la caja del secreto. Las cajas de estos están confeccionadas en caoba con válvulas de roble. La mayoría de los panderetes había desaparecido, por lo que ha habido que reconstruirlos



Fotografía de Efraín Pintos Barate

casi todos, salvo los de la Corneta, que conservaba los suyos originales que son de tea muy dura. Los dos medios secretos están conectados por correderas enterizas, salvo los del Lleno y la Trompeta real.

Los 26 tubos del Flautado que no están en fachada van dispuestos en el centro de un tablón sobre la parte trasera del secreto, conformando la parte más elevada de la mitra.

Además de los secretos principales, el órgano tiene un pequeño secreto para las seis Contras de 16', que está situado abajo y en el lado izquierdo de la caja, tras el panel frontal. También se ha reparado completamente con el mismo sistema de los secretos mayores. Lo mismo sucedía con el secretillo para los cuatro tubos del Tambor. Ambos han sido confeccionados en buena madera de pino y sus tapas encajan perfectamente con pieles en sus aberturas. Se manipulan con un pedal situado a la derecha de las contras.

La composición

Hay que señalar que esta fue la parte más complicada de la restauración porque no estaba nada clara, al haber sido destrozada una gran parte de la tubería, como hemos dicho al principio. Para llegar a determinar su naturaleza el organero tuvo que ir a Las Palmas de Gran Canaria a estudiar el órgano que hizo Corchado para la iglesia de Santo Domingo de esa población y, después de un concienzudo estudio de comparación con lo que allí vio, más los datos que le ofrecían los tabloneros superiores del secreto, llegó a la siguiente composición reflejada en los tiradores de los registros de ambos lados.

Trompeta real	Trompeta real
Címbala	Quinzena
Lleno discante	Lleno basso
Tapadillo	Sesquialtera
Octava	Flautado tapadillo
Flautado de 13	Corneta discante
Clarín de cara	Bajoncillo
Acoplamiento (nuevo)	Temblante (nuevo)
Campanilla (nueva)	Válvula de cierre (nueva)

En este punto debemos señalar una particularidad de este órgano en cuanto a la situación de los tiradores de los registros y su correspondencia con la tubería situada sobre el secreto, que no es la habitual, pues todos entendemos que a la izquierda irían aquellos correspondientes al ámbito de sonidos más graves y los de la derecha al ámbito de sonidos más agudos, tal y como debería ser la distribución sobre el teclado, pero aquí vemos que un par de tiradores de la derecha abren el Lleno basso y el Bajoncillo, mientras que el Lleno discante y el Clarín son manipulados por tiradores de la izquierda. Curiosa disposición esta desde luego.

Relación de registros con su material de construcción y su tesitura:

Flautado (metal)	8 pies = 13 palmos
Flauta tapada	
de nogal (madera)	8 pies
Octava (metal)	4 pies
Tapadillo (metal)	4 pies
Sesquialtera,	
basso Docena (metal)	3 pies + 1 $\frac{3}{5}$
Quincena (metal)	2 pies
Lleno partido (metal)	3 hileras basso
	y 4 discante
Címbala (metal)	3 hileras
Corneta (metal)	6 hileras discante
Trompeta Real partida	8 pies
Bajoncillo (fachada)	4 pies
Clarín (fachada)	8 pies
Más 8 Contras	
de pedal (madera)	

Acoplamiento pedal con el manual
Tambor 4 tubos, afinados dos en Mi y dos en La
Temperamento mesotónico
Altura de los tonos, La₂ = 440 Hz/23 grados

La tubería

Como al órgano le faltaban 813 tubos, pues tan solo 148 eran los que se conservaban, hubo que hacerlos nuevos y para ello se compraron 650 kg de metal (estaño y plomo). Fueron trabajados por varios

organeros de otros talleres que colaboraron con Immer en esta compleja, larga y tediosa tarea, ya que el tiempo apremiaba y tan solo tenían dos años para realizarlos todos. Con este material se hicieron no solo los tubos sino también las cañas en forma de barquillo de toda la lengüetería. La labor más compleja fue la de reconstruir aquellos tubos aplastados (cuerpos y pies) que se conservaban para volverles a conferir su volumen. Nunca antes los organeros alemanes habían visto tal «escabechina». Con los tubos de madera pasó otro tanto: era rápida la hechura de los tubos nuevos, pero muy tediosa la labor de reconstrucción de los conservados, algunos de los cuales tenían clavos en lugar de la cola habitual para sus tapas.

A continuación, expondremos todo lo que se conserva de cada registro y lo que es nuevo para que nos hagamos una idea de esta compleja restauración:

- El *Flautado de 8 pies* (13 palmos en la nomenclatura castellana) es el original del siglo XVII, según hemos venido diciendo, con sus labios en forma de triángulo isósceles, pero le faltaban 11 tubos (se conservaron 40, los 25 de la fachada más 15 asentados sobre el secreto), que hubo que hacer nuevos siguiendo las características de los primitivos. Según el organero, su metal está compuesto por un 42% de estaño y un 52% de plomo y sus paredes son muy delgadas. Los pies de los tubos del discante son muy largos (26 cm), frente a los 15 cm usuales de los otros registros.
- También la *Flauta tapada de 8 pies o Violón*, de nogal, puede haber sido reaprovechada por Corchado del órgano del siglo XVII. Tiene 15 tubos nuevos. Los 8 tubos más graves son de pino hasta el Sol₁. Seis de ellos están colocados detrás de la fachada en la zona central del secreto.
- *Octava de 4 pies*. Es original (de Corchado) con 14 tubos nuevos y con medidas mucho más estrechas que el Flautado.
- *Tapadillo de 4 pies*. Se ha reconstruido completamente, al igual que los tapados de la Corneta.



- *Docena y Sesquialtera* desde C₃#. Quinta de 3 pies + Tercera de 1 ³/₅ pies. De la Docena 32 tubos son nuevos, mientras que los tubos de la Tercera son todos nuevos.
- *Quincena de 2 pies*. Es original (de Corchado), pero tiene 17 tubos nuevos, con medidas un poco más estrechas que los de la Octava.
- *Corneta de 6 hileras* conformada por un 8 pies tapado + 4, 3, 2, 1 ³/₅ y 1 ¹/₃ pies, es decir, el unísono, la octava, la docena, la quincena, la decisetena y la decinovenena. Los pies de todos ellos son gruesos como los de los Nasardos. De ellos, diez son originales. Hay que añadir con relación a este registro que los tubos del tapado presentan una hechura muy particular con el labio superior configurado por una línea recta más profunda de lo habitual, lo que lo convierte en casi cuadrán-

gular, siendo su boca más alta que la de los restantes tubos de Corchado, además de tener unas incipientes orejas. Ya comentamos esto mismo cuando hicimos el artículo sobre el órgano de Santo Domingo de Las Palmas²⁹, en el que también la Corneta tenía esta peculiaridad, por lo que pensamos entonces que se trataba de algo excepcional (una influencia de Jorge Bosch, el autor del órgano del Palacio Real), pero al reproducirse aquí en el de Arico, está claro que era habitual en los instrumentos de Corchado.

- *Lleno partido*: en el bajo (3 hileras) y en el discante (4 hileras). Es todo nuevo, con medidas como las de la Quincena.
- *Cimbala de 3 hileras*. Todo nuevo con medidas como las de la Quincena.
- *Trompeta Real de 8 pies*, partida en basso y discante. Este es un registro totalmente nuevo, realizado según las características del órgano de Longares, con cañas en forma de pico de pato y en forma de barquillo.
- *Clarín de 8 pies* en fachada desde el Do³. Es igual a la Trompeta, pero con cañas más estrechas. El tubo del Do³ es original.
- *Bajoncillo de 4 pies* en fachada hasta el Do³. Es igual a la Trompeta, pero con resonadores más estrechos.

En la fachada y tras papeles encolados, se encontraron los 52 orificios del Clarín y del Bajoncillo y, sobre ellos, otros cuadrangulares para colocar los listones que sujetan los resonadores de estas lengüetas, que fueron suprimidas por los organeros del siglo XX, de los que hablaremos en el apartado siguiente.

El fuelle

Este elemento tan fundamental en un órgano, pues es el que proporciona el aire a los tubos, se ha-

bía modificado en el siglo XX, en 1918 concretamente, época en la que el instrumento se encontraba ya en Arico. Esto lo sabemos por una inscripción a lápiz que encontró el organero en el panel superior del fuelle de tipo paralelo que construyeron los hermanos Amador y Cecilio López del Rosario, los mismos que también intervinieron en 1905 en el órgano de San Francisco de Santa Cruz, con las mismas pretensiones en ambos casos: modernizar los instrumentos suprimiéndole toda la lengüetería horizontal y algunos registros compuestos, haciendo desaparecer más de 800 tubos. En el caso del fuelle su intervención consistió en suprimir el fuelle original de cuña y fabricar uno de pliegues paralelos, aprovechando algunos elementos del anterior.

Es por ello por lo que el organero Bartelt Immer en esta restauración se planteó volver al sistema



Fotografía de Efraín Pintos Barate

²⁹ ÁLVAREZ, Rosario: «Un órgano rescatado...», op. cit., p. 470.

antiguo, para lo cual construyó un alto almacén de madera en la trasera del coro para situar el fuelle de cuña y su alimentador. También bajo él colocó el motor-ventilador de la casa Laukhuff del que está dotado el órgano. En este almacén de dos pisos situó en la parte inferior el fuelle de cuña conservando las palancas para su manipulación, ya que en este órgano es posible utilizar los dos procedimientos: el tradicional manual y el de motor. El portavientos que sale del fuelle baja hasta el suelo y entra en la caja del órgano por el lado izquierdo. La presión del aire es de 59 mm.

Consideraciones finales

Como ya dije al principio, este instrumento es único en Canarias, debido a que ha conservado la fachada del cuerpo superior de un órgano anterior del siglo XVII, cuyo autor ignoramos, además de algunos tubos, primordialmente los del Flautado de 13 palmos de la fachada más algunos de la Flauta tapada o Violón. El resto es obra de Antonio Corchado, por lo que este órgano responde en gran medida a la tradición organera castellano-andaluza del Barroco, aunque presenta determinados elementos que difieren bastante de dicha tradición. Por ejemplo, el hecho de tener el secreto dividido en dos cuerpos con algunas correderas enterizas y los tubos colocados de forma diatónica, combinando los juegos enteros y los partidos nos habla de un concepto bien diferente al del órgano español. Creemos que Corchado tuvo que

quedar impresionado por los órganos alemanes que sin duda debió ver y, posiblemente, reparar en Tenerife, todos ellos con secretos enteros diatónicos, y algunos con juegos de correderas partidas como uno de los que se encuentran en el convento de Santa Catalina de La Laguna. Por otro lado, el tipo de ventana del teclado y de atril, la forma de trabajar el teclado y su número de notas (51), el tipo de mecánica, la forma de los tiradores de los registros, por ejemplo, en el órgano del Realejo Alto, el hecho de utilizar nombres de registros como *Mixtura* (en España se habla siempre de *Lleno*) o *Quintatón* (en España se utiliza el de *Docena*), etc. nos hablan de características germanas. En cambio, el hecho de tener pisas de *Contras*, dos de *Tambor* u otros juegos festivos, como en el caso del órgano del Realejo Bajo o los secretos partidos de los órganos de San Francisco de Santa Cruz y este de Arico, la *trompetería* horizontal de fachada, la *Corneta* en *secretillo* aparte, etc. apunta hacia el órgano español.

Por tanto, podemos considerar la labor de Corchado como ecléctica, originada por las especiales circunstancias organeras que se encontró en Tenerife a su llegada debido, fundamentalmente, a la gran cantidad de instrumentos germanos que existían entonces, pero no podemos hablar de una escuela autóctona, porque desgraciadamente a su muerte nadie siguió su labor. Durante el siglo XIX se siguieron importando órganos extranjeros, ingleses esta vez, y la organería isleña no volvió a despuntar nunca más.

FRANCISCO BORGES SALAS 1930-1941: DEL RECONOCIMIENTO POPULAR A LA OCULTACIÓN

JONÁS ARMAS NÚÑEZ

Paco Borges, como era conocido en las Islas, y en especial en los círculos culturales, fue un hombre que, si bien contó con importantes apoyos en su vida, no lo tuvo nada fácil. Quizás sea, junto a Néstor de la Torre, el artista más versátil del siglo xx insular. Pintor, dibujante, muralista, grabador y escultor, era Borges el creador que las élites intelectuales tinerfeñas anhelaban y, aun así, el contexto en el que le tocó vivir truncó esos deseos populares.

Fue el padre de obras icónicas de la creación insular, admirado por sus contemporáneos, nombre propio en los manuales de la Historia del Arte en Canarias y, sin embargo, es un gran desconocido. Sus biografías redundan en errores y en afirmaciones repetidas no contrastadas¹. Por eso, se hace imprescin-



Autorretrato. Francisco Borges Salas.
Óleo sobre lienzo. Colección particular, c.1940

¹ A pesar de ello, hay que reconocer los esfuerzos realizados por diversos historiadores, en especial los trabajos de Eliseo Izquierdo y Leandra Estévez en sus diversas publicaciones, basadas en el conocimiento directo y las entrevistas hechas al propio artista, entre las que cabe destacar las siguientes: ESTÉVEZ, L.: *El grabado en Canarias: desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx*. San Cristóbal de La Laguna. Tesis doctoral Universidad de La Laguna, 1997; IZQUIERDO, E.: *Noticia de Francisco Borges Salas*. Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1988; *Idem*: «Borges Salas, Francisco», en *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo III. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias, 1995, p. 638.

dible una revisión de su vida y obra cuando se han cumplido 27 años de su defunción, en particular el periodo que abarca desde la década de los treinta del pasado siglo hasta su exilio. Fue este un momento de su vida por el que, por la especial situación na-

cional, se ha pasado de puntillas o, simplemente, se obvió de su trayectoria vital y profesional. Este es el objetivo de este artículo, dedicado a un destacado artista insular, miembro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, académico de número desde el 4 de mayo de 1972, en pos de su puesta en valor y justo reconocimiento.

Para ello se ha utilizado como base de esta investigación la prensa local, con la intención de dar a conocer datos contrastados y mostrar la visión que de él tenían sus contemporáneos².

1901-1929

Francisco Borges Salas vio la luz en el Toscal, uno de los más populares barrios de Santa Cruz de Tenerife, en esos momentos capital de la Provincia de Canarias, naciendo el siglo, el 11 de enero de 1901. Sus inquietudes por el saber y el arte, junto a sus habilidades, se vieron alimentadas por el ambiente cultural de la capital canaria, y las aspiraciones de su padre y la complicidad con su hermano Miguel llevaron a ambos a estudiar en la Escuela de Artes y Oficios³. Posteriormente, esto se vio reforzado por el círculo intelectual en el que entró a formar parte cuando se integró en la familia de Patricio Estévez Murphy –destacada personalidad de la política y de las letras tinerfeñas–, al contraer matrimonio con su hija Cristina en 1926.

Aunque él mismo comentaba que su primera exposición la había realizado con apenas 11 años⁴, realmente fue a partir de 1921 cuando el artista comenzó a frecuentar los círculos artísticos y comenzaron a aparecer referencias constantes a su trabajo en la prensa insular.

La década de los veinte fue la del reconocimiento y apoyo de los intelectuales canarios al joven Borges, en quien ven al artista que necesita Canarias para adornar sus plazas y honrar a sus próceres con los necesarios bustos y las complejas composiciones escultóricas. Así, en estos años hizo las dedicadas a José Tabares Barlett, Nicolás Estévez Murphy, doctor Guigou, Antonio Zero, entre otros; e ilustró obras de insignes escritores canarios como Eduardo Díez del Corral, Manuel Verdugo Barlett, Antonio Martí, Pedro García Cabrera, Carlos Cruz, Francisco González Díaz o Pedro Pinto de la Rosa.

Al mismo tiempo, su fama como ilustrador crece dentro y fuera de la isla, haciendo creaciones para revistas nacionales como *La Esfera* y regionales como *Hespérides* o *Castalia*, pero también publicitarias como la de la casa Myrurgia.

Son estos primeros trabajos en los que se basaron no solo Francisco Bonnín y Eduardo Westerdhal, entre otros miembros destacados del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, al que ya pertenecía Borges como presidente de su sección de escultura, sino también los periodistas y colaboradores de los diarios tinerfeños para poner de relieve los méritos de este joven artista y solicitar ayudas de las instituciones. Este esfuerzo de los círculos culturales, además de las aptitudes de Borges, hizo posible que fuese becado por el Cabildo Insular de Tenerife en 1923 para ampliar estudios en Madrid, lo que le permitió su formación con Victorio Macho, y en 1929 para continuarlos en París en el taller de Émile Antoine Bourdelle.

² Desgraciadamente uno de los periódicos clave para conocer la actividad cultural tinerfeña, *La Tarde*, sigue sin estar digitalizado, lo que ha hecho casi imposible su consulta en estos tiempos de pandemia, en el que el trabajo en archivos y bibliotecas conlleva una gran dificultad.

³ Miguel Borges Salas (1899-1986) es otro de los injustamente grandes olvidados de Canarias. No puede entenderse la vida de Francisco Borges sin su hermano, con el que compartió la familia política, casa, ahorros, formación, sueños y viajes, tanto en Canarias como en Venezuela. Fue Miguel un famoso agrónomo formado en Nancy, doctorado en edafología en Estados Unidos, quien realizó importantes servicios en agricultura en Venezuela durante su exilio. Dibujante y periodista, fue asiduo colaborador de revistas como *Castalia* y *Hespérides*, y de diarios insulares como *La Prensa*.

⁴ Entrevista a Francisco Borges Salas por Francisco Gorroño para *El Día* el año 1992. Grabación facilitada por Laura y Cristina Borges Gargano.



Héroes del 25 de julio.
Proyecto del monumento.
Francisco Borges Salas, 1930

Su estancia en la capital francesa se inició a finales de 1928, cuando presenta sus dibujos a Bourdelle, quien, impresionado, acepta al tinerfeño entre los que se formaban en su taller. La beca no llegó hasta finales de 1929, para entonces Bourdelle había fallecido, pues se aprobó el 16 de diciembre de 1929⁵. Como vemos, Borges no estuvo ni un año en el taller de Bourdelle, pero permaneció en la ciudad

formándose. No hay constancia cierta de qué hizo tras el fallecimiento del maestro francés, aunque presumo que ya debía tener contactos con otros escultores. Incluso se sabe que expuso en la ciudad, en el *Salon Petit*, tal y como ya había adelantado *Hespérides* desde el mes de enero⁶.

Así que la década de los treinta comenzó con Francisco Borges Salas en la ciudad de la luz, no obstante, al final de esta década, que justamente coincide con el final de la Guerra Civil, vemos cómo se acabó relegando al genial artista a la más injusta de las sombras⁷.

1930: EL REGRESO INSULAR

Su regreso a las Islas no se produjo hasta finales de mayo de 1930⁸, donde se insertó de nuevo en los círculos intelectuales. Pronto se le confiaron nuevos proyectos, como el busto de Teobaldo Power o el monumento a los *Héroes del 25 de julio* de 1797, y pasó a ocupar una plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios. Una prometedora carrera que quedaría truncada por la fratricida Guerra Civil y las consecuencias de la misma.

Aunque a su partida ya era popular, a su vuelta fue un artista altamente reconocido y admirado por los tinerfeños, de ahí que sus conciudadanos acudieran a él cuando se pensaba en crear nuevas obras, pero esta situación de privilegio lo convirtió también en objeto de envidias.

La prensa se hizo eco de su llegada, y pronto se suceden los homenajes, especialmente en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde desempeñó un relevante papel en 1930. Así, el 3 de

⁶ «Nuestros editoriales» en *Hespérides* (22 de enero de 1929), p. 1.

⁷ Para más información sobre las primeras décadas de Francisco Borges Salas, véase. ARMAS NÚÑEZ, J.: «Francisco Borges Salas, promesa del arte canario del primer tercio del siglo XX. Formación, viajes, obras y visión en prensa», en *Actas del XXIV Coloquio de Historia canarioamericana*. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, 2020. (En prensa).

⁸ «Gacetillas» en *La Prensa* (18 de mayo de 1930), p. 5.

⁵ «Del Cabildo» en *El Progreso* (19 de diciembre de 1928), p. 2.

julio se le nombró, nuevamente, presidente de la sección de escultura⁹, diez días más tarde se inauguró una exposición de varios de sus miembros, entre los que se hallaba Borges¹⁰, y el 25 del mismo mes esta institución le preparó una reunión de reconocimiento, donde el escultor explicó sus proyectos escultóricos para la ciudad, como los ya citados de los de los *Héroes del 25 de julio* y el de Teobaldo Power¹¹.

De estas dos obras es el monumento al creador de los *Cantos canarios* el que recibe un mayor protagonismo en prensa, tal vez por ser una iniciativa del Círculo de Bellas Artes¹². Sin embargo, el monumento a los tinerfeños que derrotaron a Nelson fue un proyecto muy valorado que cayó en el olvido. Su intención era la de crear un faro de piedra, a modo de columna conmemorativa, que enalteciese a los fallecidos en aquella gesta, pero que huyese de la exaltación belicista. En sus charlas el escultor reconocía que sería una obra costosa, especialmente si debía realizarla en la capital francesa, por la distancia y falta de una buena piedra, lo que le supondría una década de trabajo y un coste de unos 4 millones de francos. Con este trabajo, como puntualizó en una entrevista en el periódico *La Tarde*, no buscaba ningún lucro, pues consideraba que era este el proyecto de su vida, lo que expresó de la siguiente forma:

Yo –dijo–, me entregaría a la obra como un simple obrero y con la asignación decorosa que se me asignase por quienes patrocinasen este patriótico empeño.

Ha de pensarse –agregó– que este monumento representa la mayor ilusión de mi vida, con lo que queda dicho que será una obra verdaderamente honrada y sincera. Creo que tardaría en su realización

unos diez años, y ello es ya bastante para creer que tendré que dar en ella mucho –acaso lo mejor– de mi vida y todo aquello de lo que pueda ser capaz¹³.

La presencia de Borges la vieron sus paisanos como algo momentáneo, dando la impresión de que el artista volvería a salir de Tenerife, tal y como indican las noticias en prensa en relación al encargo del monumento de Teobaldo Power, «aprovechando la estancia en Tenerife del joven escultor Francisco Borges»¹⁴, o al homenaje que, con una comida en un hotel de Santa Cruz de Tenerife, le hicieron algunos amigos íntimos a comienzos de agosto, «un acto de simpatía y homenaje hacia el distinguido artista tinerfeño, aprovechando su estancia en Santa Cruz»¹⁵.

Tal vez, la idea de volver a París rondase por la cabeza de Borges, pero la permanencia de su mujer e hijos en Tenerife y el ofrecimiento de la plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de la capital hicieron que el artista volviese a fijar su residencia en su isla natal.

1931-1936: LOS AÑOS REPUBLICANOS

Los años de la Segunda República fueron de una enorme singularidad al imponerse en ellos un interés nacional por avanzar culturalmente y, en especial, en cuanto a la educación. Las instituciones culturales vieron en la República una etapa de apertura de horizontes, un momento de avance. Fue el caso del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que supo ampliar su oferta y erigirse en bandera de la enseñanza y del arte contemporáneo. Borges, que jugó un papel destacado en esta institución, fue en estos años reconocido por los tinerfeños, quienes unieron su nombre al de las importantes obras públicas.

⁹ «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (3 de julio de 1930), p. 1.

¹⁰ «Gacetillas» en *La Prensa* (13 de julio de 1930), p. 5; «La exposición de fin de curso» en *La Prensa* (23 de julio de 1930), p. 1.

¹¹ «Gacetillas» en *La Prensa* (25 de julio de 1930), p. 5.

¹² «Una intensa labor de cultura» en *La Prensa* (15 de julio de 1930), p. 1; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (24 de julio de 1930), p. 1.

¹³ «Proyecto de faro conmemorativo» en *La Tarde* (26 de junio de 1930), p. 5.

¹⁴ «Una intensa labor de cultura» en *La Prensa* (15 de julio de 1930), p. 1.

¹⁵ «Ecos de sociedad» en *Gaceta de Tenerife* (2 de agosto de 1930), p. 2.

Una vez que decidió permanecer en la isla, mantiene una producción constante y prometedora, pues fue esta la época de demostrar a sus paisanos los conocimientos adquiridos en la capital francesa.

Durante 1931, sin embargo, apenas se le menciona en la prensa, tan solo aparece su nombre en relación a la citada institución, en la que se mantiene muy activo, tanto donando obras como exponiendo con otros miembros¹⁶.

Al año siguiente, las funciones del Círculo se incrementaron, haciéndolo también las que desempeñaba Borges Salas. En la institución se creó una nueva Academia para el curso 1932-1933, que llevó hasta su sede a todo el alumnado de las escuelas locales. La idea era la de fundar una escuela gratuita de educación artística¹⁷. En esta Academia se impartieron clases de Dibujo, Talla y Modelado, pero también de Pintura y Escultura, así como de Historia del Arte. Se hicieron cargo de su dirección Francisco Bonnín, Pedro de Guezala y Francisco Borges Salas. Este último dio clases de Anatomía Pictórica y, compartiéndolas con Jesús Lantada, Talla y Modelado.

En esos meses expone en el Círculo de Bellas Artes obras en papel, lienzo y talla, donde dio a conocer el nuevo camino que había adoptado tras su formación en el país vecino, tendentes a la austeridad de formas y colorido. Las obras no dejaron indiferentes a nadie, atrayendo dispares críticas, como las de Domingo López Torres, en *Gaceta de Arte*, quien apuntó ideas de todos los artistas y de él dice: «Borges es de lo más perfecto dentro de su manera; pero tan alejado de nosotros, de nuestras inquietudes, que contemplamos sus obras completamente

¹⁶ «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (12 de mayo de 1931), p. 4; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (9 de diciembre de 1931), p. 1.

¹⁷ «Círculo de Bellas Artes» en *Hoy* (8 de octubre de 1932), p. 1, «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (8 de octubre de 1932), p. 2; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (8 de noviembre de 1932), p. 2, «El Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (16 de diciembre de 1932), p. 1.



Cuerpo femenino. Francisco Borges Salas.
Escultura en madera.
Colección particular, c. 1932

fríos»¹⁸; o las halagadoras de José Rial, quien le dedicó un artículo exclusivo a Borges y a sus obras, y en el que reconoce sus méritos y su formación en palabras como:

En Borges ocurre un fenómeno, cada vez más raro en esta época de audaces improvisaciones. Es el eterno descontento de sí mismo. Peregrino de un ideal de perfección, va escalando cumbres y haciendo en cada una un corto descanso: el preciso para contemplar el



Portada del libro *La fragancia cautiva*.
Francisco Borges Salas, 1933

*panorama que se le ofrece desde ese collado y medir la altura señera que se le perfila para la próxima parada, como un hito itinerario*¹⁹.

¹⁸ «Expresión de G. A. La exposición del Círculo de Bellas Artes de Tenerife» en *La Prensa* (21 de diciembre de 1932), p. 1.

¹⁹ «En el Círculo de Bellas Artes. La exposición de escultura y pintura. La austeridad de Borges» en *La Prensa* (24 de diciembre de 1932), p. 5.

Y una vez más fue Borges el artista escogido para la creación de una pieza que debía representar a Canarias en el exterior. Para ello talló la escultura de la Virgen de Candelaria, encargada por la Asociación Canaria de La Habana, que fue bendecida en la parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife por el obispo nivariense el 4 de mayo de ese año en solemne acto²⁰.

No abandonó su labor ilustradora y, en 1933, recibió diversos elogios por las creaciones que ilustraban la novela *La fragancia cautiva*, de José Pérez Andreu. Aunque apenas si hay imágenes suyas en el interior, cuatro con la portada, sus creaciones fueron un reclamo publicitario para la venta de la publicación²¹.

Muchas de las referencias a Borges que aparecen en prensa suelen relacionarlo con otros artistas tinerfeños, como es el caso del homenaje que se le hizo a Guezala el 26 de febrero de 1933, por haber ganado la cátedra de Dibujo de la Escuela de Náutica de Santa Cruz de Tenerife, citando entre los presentes a Francisco Borges Salas²². Durante el acto, tal como destaca el diario, los artistas propusieron dar un impulso a las artes tinerfeñas más allá de nuestro ámbito insular, alentando a participar en exposiciones nacionales y extranjeras.

Hay una clara excepción, el reportaje que se le dedicó en el periódico *Hoy* el 25 de julio en su número especial por el aniversario de ese periódico republicano. Borges creó la portada e ilustró con seis dibujos los artículos, cuatro de los cuales estaban dedicados a los Estévez Murphy: dos retratos de los hermanos Nicolás y Patricio, la Ermita de Gracia, la Casa de Gracia y el Almendro. En la página

²⁰ «Bendición de una imagen» en *La Prensa* (4 de mayo de 1932), p. 4; «Bendición de una imagen» en *La Prensa* (6 de mayo de 1932), p. 3.

²¹ «Lector» en *La Prensa* (24 de enero de 1933), p. 4; «Lector» en *La Prensa* (26 de enero de 1933), p. 4; «Lector» en *Gaceta de Tenerife* (27 de enero de 1933), p. 6; «Crónica de La Orotava» en *La Prensa* (12 de febrero de 1933), p. 5.

²² «Homenaje al pintor Guezala» en *Hoy* (28 de febrero de 1933), p. 3.



Retrato de Francisco Estévez López.
Francisco Borges Salas, c. 1932.
Óleo sobre lienzo. Colección particular

que se le dedicó, Elfidio Alonso habló de él como un escultor desconocido para el gran público, que debió abandonar París por falta de recursos. Las alabanzas y honores se unen aquí a las fotos del artista y de siete de sus obras²³.

Más significativo resultó, en ese año, su implicación en el proyecto de decoración y mobiliario del

Palacio de Justicia de Santa Cruz de Tenerife, hasta el punto de ser rechazado el presupuesto del contratista al no contar con la colaboración de Francisco Borges Salas:

El señor Ramírez Vizcaya expuso que no se podía aprobar dicho presupuesto, porque estaba sujeto a un trámite que no se había cumplido, toda vez que el Ayuntamiento había acordado que por el escultor don Francisco Borges se confeccionara un proyecto sobre la decoración y mobiliario del Palacio de Jus-

²³ ALONSO, Elfidio: «La obra de Francisco Borges» en *Hoy* (25 de julio de 1933), p. 25.

*ticia, para llevarlo a la práctica, cosa que no aparece en el expediente*²⁴.

Será unos meses más tarde, en febrero de 1934, cuando se confirme la decoración del palacio por parte de nuestro artista²⁵. Es este un año en el que sigue muy vinculado, según la prensa, en el Círculo de Bellas Artes, y en el que su nombre es reiteradamente mencionado para las obras municipales, pues se le encarga, junto al arquitecto José Blasco, el diseño y la confección de una placa dedicada a Blasco Ibáñez, que se colocó el 28 de agosto en el Paseo de las Asuncionistas, momento en el que esta conocida vía santacruzera pasó a llevar el nombre del periodista y político español, y que se instaló en el edificio del Cine La Paz²⁶.

*La lápida que rotula la nueva Avenida está colocada en el edificio del Cine La Paz y es obra del notable escultor Borges. Representa una alegoría de mujer, a cuya diestra figuran ramos de naranjos y a la izquierda un dragón. Al pie se lee la inscripción: «Avenida de Blasco Ibáñez»*²⁷.

Esta obra le valió un artículo en la prensa canaria dedicado a su persona tras recibir el encargo. En ella se deshicieron en elogios hacia el artista y sus obras, donde se utilizaron adjetivos como «artista genial», «valor inestimable», «el que es capaz de cantar las glorias de la Patria», etc.:

²⁴ «Ayer celebró sesión el ayuntamiento» en *La Prensa* (14 de diciembre de 1933), p. 3. Francisco Borges había expresado años antes (1928) sus opciones estéticas para este nuevo inmueble. Frente al proyecto regionalista del arquitecto Eladio Laredo, el artista pugnaba por un lenguaje más vanguardista. Véase DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*. Tomo I. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 338.

²⁵ «Ayuntamiento» en *La Prensa* (11 de febrero de 1934), p. 5. No se ha podido comprobar la labor de Borges en este edificio, más si tenemos en cuenta la somera decoración con la que cuenta interiormente. Tal vez su labor se centraba en la decoración exterior de los proyectos iniciales, en los que se incluía escultura, y que finalmente no fueron realizadas.

²⁶ «Ayuntamiento» en *La Prensa* (5 de agosto de 1934), p. 3.

²⁷ «El acto de ayer en honor de Blasco Ibáñez» en *La Prensa* (29 de agosto de 1934), p. 1.



Placa de la Avenida Blasco Ibáñez.
Francisco Borges Salas, 1934

Esta obra de ocasión que se le encarga a Borges puede ser la ocasión de la otra gran obra: la que ha de dar a Tenerife la gloria de descubrir en ella misma, en su propia matriz, al hijo que ha de darle la otra más alta: la de haberlo sabido comprender, y la de haberlo sabido ayudar a que los demás lo comprendan²⁸.

Su nombre fue cada vez más frecuente en los medios, reconocido por sus conciudadanos y admirado. Así, pudo aparecer en un artículo sobre el insigne José Luján Pérez:

Hay con la gubia una manera de herir la fibra de la madera que sólo pueden hacer los maestros por sí mismos, con su garra poderosa...—Yo he percibido

²⁸ RIAL, José: «El escultor Borges» en *La Prensa* (23 de agosto de 1934), pp. 1-2.

*bien, recientemente, paladeándolo deleitosamente, este sabor antiguo y eterno, en el taller de Francisco Borges, ese otro desconocido y prodigioso imaginero, descolocado y descentrado, al margen de la vida, por la época...*²⁹.

O en otro relativo a la Ermita y Hacienda de Gracia, donde residía:

*(¡Oh, Borges, si yo esculpiera como tú esculpes, cómo devolvería su perdida nobleza al evocador lugar immortalizando el choque de españoles y guanches, que conmemora la ermita, en un friso todo a lo largo de la antigua calzada hoy vuelta a emplear!)*³⁰.

Estas publicaciones hicieron crecer su fama, por lo que los encargos se fueron sumando, como el del busto de Ramón y Cajal por parte del Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, destinado a una plaza circular en la unión de las avenidas de Ramón y Cajal y de la Universidad de este municipio³¹.

Entre este año y el siguiente formó parte de uno de los proyectos artísticos más singulares del Archipiélago, la decoración del Casino de Tenerife. La sociedad santacruzera contrató los servicios del arquitecto de Gran Canaria, Miguel Martín Fernández de la Torre, con la idea de crear un inmueble que representase la modernidad, así como el nivel social y cultural de sus miembros. Siguiendo esta idea, se encargaron obras que ornasen sus nuevos espacios a los más reconocidos artistas insulares, entre los que destacaron Néstor de la Torre, hermano del arquitecto, José Aguiar, Francisco Bonnín y el propio Borges Salas. El edificio se inauguró el 4 de mayo de 1935 y la prensa hizo un especial seguimiento, deteniéndose en los logros artísticos de los pintores y escultores que en él trabajaron, además de desta-

car el discurso de arte e insularidad que ello llevaba implícito³².

A su vez, el nombre de Francisco Borges sonó para nuevas creaciones insulares, como las de un almanaque de artistas canarios para el nuevo año³³, o bien, en relación a los Estévez y su colección artística en la que contaban con obra suya³⁴.

El último fin de año de la República se presentaba esperanzador para la cultura, contando el Círculo de Bellas Artes con grandes proyectos educativos, para los que sus salones fueron remodelados y decorados siguiendo las ideas de Pedro de Guezala y Borges Salas³⁵. Su última referencia antes del conflicto bélico tiene que ver con su participación en la exposición de pinturas del citado Círculo durante el mes de mayo, siendo uno de los artistas invitados por la sección de Pintura³⁶.

Uno de los hechos que suele destacarse de nuestro investigado en estos años es su presencia en la Bienal de Venecia de 1935. A pesar de que el propio artista reconocía en entrevistas que había tomado parte en este evento, incluso que Victorio Macho había influido para que participara en ella, y consideraba que la escultura presentada se habría perdido debido a la Guerra Civil³⁷, la realidad es que no

²⁹ RIAL, José: «Biografías. Noticia del célebre escultor canario José Luján Pérez» en *La Prensa* (13 de mayo de 1934), p.5.

³⁰ HARDISSON Y PIZARROSO, Emilio: «Tenerife. Santa María de Gracia» en *La Prensa* (13 de mayo de 1934), p.1.

³¹ «Noticias de la Isla» en *La Prensa* (30 de octubre de 1934), p.2.

³² «La composición del pintor Aguiar para el “hall” del Casino» en *La Prensa* (28 de enero de 1934), p. 3; «Del Poema de Néstor» en *La Prensa* (5 de mayo de 1935), p.3; «El banquete del domingo en honor de la junta del Casino» en *La Prensa* (14 de mayo de 1935), p.2. El Real Casino cuenta con dibujos a plumilla de Borges que recrean el tema de los ángeles caídos y las esculturas de *El Mar y La Tierra*.

³³ «El Almanaque - Álbum Tenerife para 1936» en *La Prensa* (3 de diciembre de 1935), p.2.

³⁴ «Las ediciones extraordinarias de nuestro diario» en *La Prensa* (15 de octubre de 1935), p.7. Se trataba de una edición especial dedicada a la familia Estévez, y él es citado por constar obra suya entre las que guardaba en su casa su suegro, Patricio Estévez Murphy. El artículo cuenta con escrito de agradecimiento de Cristina Estévez, mujer de Francisco Borges e hija de Patricio.

³⁵ «Anoche en el Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (28 de diciembre de 1935), p.4.

³⁶ «Exposición de pinturas» en *La Prensa* (29 de abril de 1936), p.1.

³⁷ IZQUIERDO: *Noticia de Francisco Borges Salas*, op. cit., p.13.

consta oficialmente su participación. La Bienal no se celebró en 1935, sino en 1936, y en el catálogo de la muestra española no aparece referencia alguna³⁸. Es probable que Borges crease una obra para ser expuesta en la citada ciudad italiana que no llegó a exponerse.

1936-1939: LOS AÑOS DE LA GUERRA

La guerra fratricida supuso un duro golpe para todo el estado, la cultura se vio relegada y la intelectualidad fue puesta bajo sospecha, de forma que

³⁸ *XX Esposizione Biennale Internazionale d'Arte*. Catálogo de la Mostra Spagnola. Venezia, 1936.



El creador. Francisco Borges Salas.
Grafito Sobre papel. 1936

esta suponía un indicio de pensamiento contra el Régimen. Pese a que su familia asegura que él se reconocía como republicano y ateo, fue un hombre que siempre se mantuvo al margen de los movimientos políticos de la España del primer tercio de la pasada centuria³⁹. Se relacionó y contó con amigos influyentes de ambos bandos, como José Pérez Andreu, Teniente Coronel y Delegado Militar de Primera Enseñanza en Canarias, encargado de la depuración de los maestros durante el conflicto⁴⁰, a quien ilustró su novela, como se ha reseñado.

Desde el momento mismo del estallido de la guerra existió una etapa inicial de significación, es decir, de huir de las relaciones con los republicanos, para Borges y para cualquier intelectual. Es por ello por lo que aparecen, su mujer y él, en los listados de donantes de oro de la Junta de Economía, de ropa para los soldados de operaciones, del Taller Patriótico o del aguinaldo del combatiente⁴¹.

Sus excelencias como dibujante y escultor, y sus trabajos en el ámbito público, son aprovechadas por el nuevo gobierno, lo que le llevó a formar parte de dos proyectos relacionados con el propio Franco.

El mismo año del golpe de estado se decidió crear un monumento al general Franco. La idea parece surgir de Emilio Ramón González de Mesa y Suárez, quien había sido diputado conservador durante la República, proyectando instalar esta obra en Las Cañadas del Teide. La idea fue acogida en todas

³⁹ Agradecer la inestimable y decisiva ayuda prestada por sus nietas, Cristina y Laura Borges Gargano para conocer mejor la figura del excelso artista.

⁴⁰ FERRAZ LORENZO, Manuel: «El proceso depurador en la Enseñanza Primaria durante la España franquista: un estudio de caso en la Provincia de Santa Cruz de Tenerife», en *História da Educação*, vol. 23, 2019. <https://doi.org/10.1590/2236-3459/81871>.

⁴¹ «Notas de la Comandancia Militar» en *Gaceta de Tenerife* (10 de septiembre de 1936), p. 3; «Notas de la Comandancia General» en *Gaceta de Tenerife* (11 de noviembre de 1936), p. 6.; «Taller Patriótico» en *La Prensa* (25 de noviembre de 1937), p. 3; «Aguinaldo para el Combatiente» en *Amanecer* (29 de diciembre de 1937), p. 3.; «Vida oficial» en *Amanecer* (5 de enero de 1938). *Amanecer*. p. 2.

las Islas, donde comenzó una colecta con la que sufragar los gastos que ocasionaría la realización del monumento⁴².

La excusa de esta singular evocación era la de señalar a la isla tinerfeña como punto de partida de la gesta del general, y así lo justifican personas cercanas al proyecto como Alfonso de Ascanio o Teódulo González Peral⁴³. La magnitud del monumento era tal que debía otearse desde el mar, ser vista en toda la vertiente norte desde su llegada a La Victoria de Acentejo⁴⁴. A fin de conseguir el dinero necesario y escoger entre los mejores a quienes debían llevar a cabo esta obra, se crearon seis comités: dos en Santa Cruz –de Honor y de Comité Técnico–, otros dos en el municipio que había de acoger el monumento, La Orotava, –de Honor y de Comité Ejecutivo–, uno en La Laguna y otro en el Puerto de la Cruz. Para este estudio se debe destacar el Comité Técnico de Santa Cruz, conformado por Teódulo González Peral, jefe del Estado Mayor, el ingeniero Alfonso de Ascanio, el arquitecto José Enrique Marrero Regalado, nuestro escultor Francisco Borges Salas y los señores José Rodrigo Vallabriga, Jorge Meléndez, Faustino Martín y Manuel García Castro. El comité quedó, por tanto, en manos de tres técnicos y una serie de personas afines y cercanas a las ideas y a la creación artística. Borges debió ser elegido aquí tanto por sus dotes como por ser el principal escultor insular, pero también por haber tenido apoyos desde dentro.

En una entrevista a Raúl Gorroño del periódico *El Día*, Borges reconoce haber pasado mucho tiempo durante su juventud en el estudio de Marrero Rega-

lado, a quien le unía una buena amistad, y en donde se encontraba con otros amigos, como el pintor José Aguiar y Faustino Martín Albertos, quien fuera el presidente del Casino de Tenerife (1925-1935) durante la creación de su nueva sede⁴⁵ y quien, bajo



Proyecto de monumento a Franco.
Vista desde La Victoria de Acentejo, 1936
Francisco Borges Salas

su presidencia, encargó las obras citadas más arriba a Borges Salas. Marrero Regalado y Martín Albertos también formaron parte de este comité junto al artista. Aunque las noticias de la prensa no indican quién debía ser el creador, todo apunta a que estos serían Borges y Marrero Regalado, los cuales ya estaban colaborando en otro monumento, el de García Sanabria.

A mediados del mes de octubre, se fijó el emplazamiento en Montaña Blanca, a 2733 metros sobre el nivel del mar, y se decidió que llevaría una placa con la fecha 16 de julio de 1936, fecha de la partida de Franco de Tenerife⁴⁶. La decisión sobre el mejor lugar la adoptó el 15 de noviembre el comité técnico, junto a algunas autoridades en Las Cañadas del

⁴² «Un monumento al general Franco en el Teide» en *Acción* (9 de octubre de 1936). Las Palmas de Gran Canaria, p.9.

⁴³ «El monumento al general Franco» en *Gaceta de Tenerife* (4 de octubre de 1936), pp. 1 y 8; «El monumento a Franco» en *La Tarde* (20 de octubre de 1936), p. 1.

⁴⁴ *Idem*. A pesar de ello hay quienes propugnan que el emplazamiento en el actual Parque Nacional es un error, y que sería más plausible colocarlo en el centro del Valle de La Orotava. «El monumento al general Franco» en *La Tarde* (20 de octubre de 1936), p. 1.

⁴⁵ Entrevista a Francisco Borges Salas por Francisco Gorroño para *El Día* el año 1992. Grabación facilitada por Laura y Cristina Borges Gargano.

⁴⁶ «Monumento a Franco» en *Gaceta de Tenerife* (18 de octubre de 1936), p. 1.



Ilustración del libro *En Tenerife planeó Franco el movimiento nacionalista*, p. 2.
Francisco Borges Salas, 1937

Teide. El monumento debía ser erigido a las faldas del volcán, en el lugar conocido como Cañada del Montón de Trigo. Diversas son las fotos en prensa que muestran en ese paraje natural a los participantes en esta reunión, entre los que se halla el escultor⁴⁷.

A pesar de los esfuerzos de los comités por acumular el dinero necesario para este proyecto, las penurias de la guerra debieron desviar los fondos de esta iniciativa a otras más necesarias. Llegaron a realizarse funciones a su beneficio, entre las que destacan las zarzuelas y obras teatrales que llevó a cabo la Escuela de Artes⁴⁸. Así pues, el proyecto comenzó a diluirse y, en 1937, no vuelven a hacerse referencias

al mismo. Hay constancia de que Franco era conocedor del proyecto desde sus inicios, pues respondió con un telegrama a tal iniciativa el 30 de septiembre de 1936: «ruego aplase construcción Monumento hasta terminación campaña. Salúdole».

Lo que sí realizó Borges fue la ilustración del libro *En Tenerife planeó Franco el movimiento nacionalista*. Este pretendía ser una reseña biográfica del general durante su estancia en Tenerife, resaltando así la importancia de la isla en la sublevación. Para tan publicación se recurrió a dos renombrados artistas tinerfeños: Juan Davó, que se encargó de la portada, y Borges, quien se hizo cargo de trece ilustraciones simbólicas de corte clásico y potente musculatura, que aluden a la patria y al valor guerrero, de una única figuración acompañada de iconografía; excepto la de la primera página, de abigarrada composición.

Algo similar ocurrió en el *Concurso de Carteles Patrióticos* de 1937, en el que, si bien venció Alfre-



Proyecto de fachada de la Iglesia de San Isidro (El Chorrillo, Santa Cruz de Tenerife), donde se aprecia la escultura que debía crear Borges para la fachada, 1937

⁴⁷ «El comité técnico del Monumento a Franco precisa sobre el terreno el lugar del emplazamiento» en *Gaceta de Tenerife* (15 de noviembre de 1936), p. 1.

⁴⁸ «La función de mañana a beneficio del Monumento al general Franco en el Teide» en *Gaceta de Tenerife* (9 de enero de 1937), p. 2.



San Isidro. Francisco Borges Salas, 1937.
Busto de la escultura hecha para el altar mayor de la iglesia de San Isidro del Chorrillo.
Escultura en madera. Colección particular

do Torres Edwards, la obra de Borges fue seleccionada fuera de concurso. En ella, visible en prensa, muestra un hombre que porta una vara florida y mira hacia la izquierda levantando el brazo de este lado y tras él campanas. Sobre la composición la frase «SUEÑAN DE ESPAÑA. AHORA SÍ»⁴⁹.

⁴⁹ «Del Concurso de Carteles Patrióticos» en *La Prensa* (20 de febrero de 1937), p. 1.

Este mismo año de 1937 aceptó un nuevo trabajo. Se iniciaba la construcción de la nueva iglesia de San Isidro en el barrio de El Chorrillo⁵⁰, única en Tenerife incendiada durante la Guerra Civil, por lo que a Borges Salas se le encomendó esculpir dos figuras del santo titular. Era él quien, desinteresadamente,

⁵⁰ «La nueva iglesia de El Chorrillo» en *La Prensa* (13 de marzo de 1937), p. 3.

debía realizar las dos esculturas: una para la fachada, en piedra, y otra en madera para el retablo mayor. Por desgracia, la iglesia de San Isidro no cuenta con ninguna de estas dos obras. La hornacina de la fachada, donde debía instalarse la figura en piedra, se transformó en una ventana, mientras que en el retablo mayor, en el lugar que debía corresponderle a la talla de Borges, lo que se observa es una imagen seriada de procedencia peninsular.

Borges llegó a realizar la obra en madera, pero antes de su instalación en el templo se le mostró al obispo Fray Albino, quien no le dio el visto bueno con el argumento de que no se ajustaba a lo que pretendían con la imagen del santo titular⁵¹. Es más que probable que los motivos de tal decisión fuesen políticos y no artísticos.

Al ser excluido del proyecto, Borges Salas, que sentía un especial orgullo por esta obra, la conservó y, cuando se vio obligado a emigrar, quiso llevársela consigo. Por ser demasiado grande para embarcarla, pues era una obra de tamaño natural, decidió mutilarla. San Isidro pasó a ser un busto que acompañó a su creador toda su vida y adornó diferentes salas en las distintas residencias tanto venezolanas como tinerfeñas en las que vivió hasta su muerte. De esta forma el artista vio rechazado otro nuevo proyecto escultórico de los varios que le encargaron.

Especialmente fecundo para el artista fue el año de 1938, en el que la personalidad de Borges Salas pareció despuntar de nuevo en el ambiente artístico tinerfeño. Inició esta andadura la exposición de primavera del Círculo de Bellas Artes de la capital⁵², en la que exhibió obras junto a otros compañeros de esta institución, como Francisco Bonnín, Pedro de



San Pablo. Francisco Borges Salas.
Plumilla sobre papel, 1937.
Colección particular.

Guezala o Manuel Martín González. Presentó dibujos, yesos, retratos y motivos religiosos.

La crítica en la prensa se deshizo en halagos hacia el artista. Si bien los retratos al óleo pasaron algo desapercibidos, la cabeza de hombre en madera y los cuatro dibujos a plumilla de cuatro santos –San Juan Evangelista, San Pablo, San Juan Bautista y Santiago Apóstol– levantaron pasiones, al igual que el dibujo de la Ascensión⁵³. Todos los críticos resaltaron

⁵¹ Información facilitada por la hija del escultor, Isabel Borges Estévez.

⁵² «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (1 de mayo de 1938), p.1; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (7 de mayo de 1938), p.2; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (13 de mayo de 1938), p.1; «Tenerife: exponente de arte sobre el Atlántico» en *La Prensa* (26 de mayo de 1938), pp. 1-2.

⁵³ Parece que, por error en el catálogo, fue titulada *Anunciación*. Pero las descripciones hablan del cuerpo de Cristo Crucificado subido a los cielos por una pléyade de ángeles de enormes y virtuosas alas.



Santiago. Francisco Borges Salas.
Plumilla sobre papel, 1937.
Colección particular.

el estilo propio y el misticismo de sus nuevas obras, de cuerpos alargados y de gran fuerza interior. Probablemente fuesen el fruto de las propias inquietudes vividas por Borges Salas en tan complejo contexto⁵⁴.

Esto, que sus contemporáneos interpretaron como misticismo y religiosidad, lo llevó a ilustrar la portada del especial sobre Semana Santa que *Amanecer*, el diario de Falange, publicó ese año. La composición

muestra un franciscano de rodillas con las manos extendidas en el interior de un arco de medio punto de una arquitectura que parece venirse abajo, y que recibe la visita de un ángel de desproporcionadas y elegantes alas, que con su mano señala un rompimiento de gloria en la zona superior⁵⁵. No fue el único de los reconocidos artistas en participar en este número. También contó con dibujos de Bonnín y Alfredo Torres, junto a reproducciones fotográficas de algunos de los principales elementos de la imaginería religiosa tinerfeña.

El periodo en el que España estuvo en guerra fue de luces y sombras para Borges, y acabarían ganando las últimas. Las envidias que suscitaba su éxito lo llevaron a ser denunciado en el año 1937 por masón y republicano. La sentencia fue del 16 de diciembre de 1947, dictada cuando se encontraba ya exiliado en Venezuela; de ahí que, al no encontrarse en el país, el gobierno lo declarara en rebelión. La prueba aportada de su pertenencia a la Logia de Añaza fue una simple hoja mecanografiada en la que constaba su nombre. La única relación real y documentada con ella es el servicio prestado como profesor de clases de arte impartidas a niños en la misma en el año 1926, según consta en los pagos de la logia. Además, la policía de Santa Cruz de Tenerife dijo poseer información de que el escultor habría ingresado en Unión Republicana el 18 de marzo de 1936⁵⁶.

⁵⁵ «En este Jueves Santo de España que espera la Resurrección gloriosa» en *Amanecer* (14 de abril de 1938), p. 1.

⁵⁶ Archivo de la Memoria Histórica. CDMH TERMC. Expediente: 25212C. Es de agradecer la información facilitada también por el Dr. Manuel de Paz, máxima autoridad sobre Masonería en Canarias, quien niega la pertenencia de Borges Salas a esta. Sí es cierto que contó con amigos y familiares en la misma, como su propio suegro, quien jugó en ella un papel relevante. El expediente dura hasta 1963, pues una vez regresado Borges a Tenerife la policía se personó en su casa de la calle San Fernando de la capital tinerfeña (consta en esa vivienda desde el 18 de diciembre de 1962), citándolo en comisaría, donde se le explicó el día 23 de octubre de 1963 que tenía causas abiertas. Dudamos de la relación de Francisco Borges con Unión Republicana. Si bien se declaraba republicano, fue un hombre alejado de las agrupaciones políticas, según nos revela su propia familia.

⁵⁴ «Círculo de Bellas Artes» en (1 de mayo de 1938), p. 1; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (7 de mayo de 1938), p. 2; «Círculo de Bellas Artes» en *La Prensa* (13 de mayo de 1938), p. 1; «Tenerife: exponente de arte sobre el Atlántico» en *La Prensa* (26 de mayo de 1938), pp. 1-2.



Portada del periódico *Amanecer*
del 14 de abril de 1938

En el mismo año de 1937 se comunicó la denuncia en su lugar de trabajo, donde debían tener constancia del hecho y vigilar al investigado. Eduardo Tarquis, director de la Escuela de Artes y Oficios, en carta al Comandante General de Canarias, reconoce el 3 de marzo de 1938 que se le notificó el 10 de julio anterior, y que sabe que se encuentra su docente en la investigación depuradora, pero que este no ha cesado en su cargo⁵⁷. Esta Comisión Depuradora debió finalmente expulsar a Borges Salas del magisterio artístico, cerrando cualquier ingreso fijo en el hogar familiar, razón por la cual abandonó las Islas.

Fue una época de angustia para el escultor, que tantos contactos tuvo con la intelectualidad republicana y que intentó sobrevivir y seguir creando

bajo el nuevo gobierno. Esa fue la única finalidad de Francisco Borges Salas durante toda su vida, seguir trabajando, expresarse silenciosamente a través del cincel, el pincel, la acuarela, el grabado o la plumilla, alejado de ideales políticos o rencillas personales. Ejemplo de lo dicho anteriormente es la respuesta a la pregunta hecha en entrevista el año 1992, «¿Cómo era aquella época?», en referencia a los años de la Guerra Civil: «Mejor no “meneallo”, si se mueve eso da mal olor»⁵⁸.

A pesar de todo, es en estos años cuando se instaló su obra cumbre, por la que aún es conocido popularmente entre los tinerfeños, la *Fecundidad* del monumento a García Sanabria, en el parque que lleva su nombre; obra considerada como la escultura pública de artista canario más importante realizada en el Archipiélago la pasada centuria⁵⁹.

Como no es el objetivo redundar en las obras populares, sino ampliar la información de este autor, no nos detendremos en su obra más conocida⁶⁰. Pero sí hay que resaltar que esa envidia, ya comentada, fue la que llevó a censurarla, de modo que pocos años después, la conocida *Fecundidad* fuese retirada del monumento acusada de deshonestas, relegada lejos de la vista de los ciudadanos y depositada en dependencias municipales durante dos décadas.

1939-1941: EL OLVIDO

Las últimas referencias en la prensa local Francisco Borges Salas son las publicadas en 1938. La persecución de la que fue objeto, a raíz de la falsa acusación, lo llevaron al abandono y al ostracismo. Se le retiró de su plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y

⁵⁸ Entrevista a Francisco Borges Salas por Francisco Gorroño para *El Día* el año 1992.

⁵⁹ PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, p. 161.

⁶⁰ VV.AA.: *Guía del Parque García Sanabria*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1994, pp. 28-34.

⁵⁷ Archivo Militar Almeida. Exp.: Francisco Borges Salas. Caja 6608.

los centros oficiales se alejaron de él. Su situación económica se complicó bastante, pues se reconocía por encima de todo como escultor, dependiendo principalmente de los encargos oficiales para subsistir.

Tanto a él como a su hermano Miguel se les excluyó de la vida cultural y artística, privándolos de su medio de vida; de ahí que decidieran emigrar junto con sus familias. Inicialmente su destino fue Cuba, donde tenían contactos. Allí realizaron una estancia temporal, para partir más tarde hacia Estados Unidos. Esta idea se vio truncada por el contexto internacional. El ataque a Pearl Harbor en diciembre de ese año llevó a la compañía naviera a evitar Cuba, pues podría tratarse de un nuevo objetivo, desviándose hacia Venezuela.

Pero antes de llegar a Venezuela, el buque en que viajaban, el *Cabo de Buena Esperanza*, fue detenido en Bahamas por las autoridades británicas debido a la Segunda Guerra Mundial. Los equipajes fueron inspeccionados, con especial atención a los documentos, incluyendo los dibujos en papel de Borges Salas que fueron examinados uno a uno. Una vez hecho esto, se llamó al Duque de Windsor, quien más tarde subiese al trono como Eduardo VIII, y quien, como gobernador, se personó en el barco para hablar con el artista. El duque revisó, admirado, los dibujos y mostró interés por poseer uno. Según indica su familia, Borges no regaló ninguno al gobernador inglés como este esperaba⁶¹.

Por todo ello, en diciembre de 1941, el contexto internacional y la casualidad hicieron desembarcar a Borges en una tierra que ya contaba con múltiples canarios y a través de la cual mantuvo el contacto con el Archipiélago. En Venezuela desarrolló una extensa e intensa labor creadora hasta su regreso a Tenerife en diciembre de 1962.

CONCLUSIÓN

Durante ochenta años las andanzas de Francisco Borges Salas en la singular década de los treinta del pasado siglo fueron ocultadas y silenciadas. Él mismo quiso olvidar esa etapa a la que se enfrentó con ilusión, pero que terminó preparando una salida no deseada de las Islas. No es posible, sin embargo, conocer plenamente a este gran artista tinerfeño si no se rellena esta laguna. Fueron años confusos en los que, a pesar o gracias a ello, supo crear mucho y bien, para unos y otros.

Frente a los años veinte, su etapa de formación, la de los treinta es la del artista maduro que busca su propio lenguaje: único, cargado de modernidad y con resabios de los clásicos, a los que había estudiado y admiraba. No es más, ni menos, que un creador treintañero, pleno, que solo quiere demostrar que los esfuerzos de sus paisanos para que pudiese mejorar y formarse en Madrid y París habían valido la pena. Fue el gran escultor que el Archipiélago anhelaba y necesitaba, y que el contexto español separó de su tierra natal.

Siendo un referente para el encargo privado y el proyecto público, esta década se considera la de la creación de obras esenciales de su producción, el citado monumento a García Sanabria o las conocidas popularmente como plumillas de los apóstoles⁶².

Este artículo ha pretendido mostrar los proyectos e ilusiones artísticas de un hombre que solo pensaba en crear, su potencial y relaciones con el círculo cultural de la Isla, que fue un intelectual apolítico, neutral, o que al menos lo intentó; en un momento en el que la neutralidad no era posible. Y fueron las ideas y la fama alcanzadas las que frustraron los grandes proyectos y los pequeños encargos. Es este hombre un artista del siglo xx, que tuvo que plegarse a un contexto bélico, de imposición de ideas y que,

⁶¹ Estos datos me fueron facilitados por la hija del artista, Isabel Borges Estévez, en diversas entrevistas. La misma estaba a punto de cumplir 9 años cuando emigró junto a sus padres, tíos y sus dos hermanos.

⁶² Se trata de los cuatro santos creados en 1937 y expuestos en 1938 en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, ya citados en este texto.

a pesar de ello, no dejó de modelar, esculpir, tallar, dibujar, pintar, idear e inventar sentimientos y sensaciones plasmados en diversos materiales, lenguajes y colores; y lo hacía para aquellos que simplemente quisiesen acercarse a su obra de manera humilde y silenciosa, tal y como él era.

La historia personal no es más que historia, y no siempre los finales son felices. Sin trabajo, y sin respaldo, Borges Salas hubo de emigrar cuando perdió toda esperanza de mantener a su familia, en 1941, privando a Canarias de dos décadas de creaciones de un genial artista local y universal.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMAS NÚÑEZ, Jonás: «Francisco Borges Salas, promesa del arte canario del primer tercio del siglo XX. Formación, viajes, obras y visión en prensa», en *Actas del XXIV Coloquio de Historia canarioamericana*. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, 2020. (*En prensa*).
- *Francisco Borges, un genio olvidado*. San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2017.
- BORGES SALAS, Miguel: *Historia, arte, viajes, humorismo*. Santa Cruz de Tenerife. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Tenerife, 1979.
- CASTRO MORALES, Federico: *Regionalismo y vanguardia en la escultura y la pintura de Canarias: historia de las ideas artísticas*. San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 1987.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*, tomo I. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004.
- ESTÉVEZ, L.: *El grabado en Canarias: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XX*. San Cristóbal de La Laguna. Tesis doctoral Universidad de La Laguna, 1997.
- FERRAZ LORENZO, Manuel: «El proceso depurador en la enseñanza primaria durante la España franquista: un estudio de caso en la Provincia de Santa Cruz de Tenerife», en *História da Educação*, vol. 23, 2019. <<https://doi.org/10.1590/2236-3459/81871>>.
- IZQUIERDO, Eliseo: *Noticia de Francisco Borges Salas*. Madrid, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1988.
- «Borges Salas, Francisco», en *Gran Enciclopedia Canaria*, tomo III. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Canarias, 1995, p. 638.
- MARTÍ, Antonio: *70 años de la vida de un hombre y de un pueblo*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Editora Católica, 1975.
- PÉREZ REYES, Carlos: *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria. 1984.
- VV.AA.: *XXª Esposizione Biennale Internazionale d'Arte. Catalogo della mostra spagnuola*. Madrid, Ministerio de Instrucción Pública, 1936.
- VV.AA.: *Francisco Borges Salas (1901-1994). Exposición antológica*. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife, 1973.
- VV.AA.: *Guía del Parque García Sanabria*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1994.
- VV.AA.: *El Monumento a los Héroes del 25 de Julio de 1797*. Santa Cruz de Tenerife, Museo Militar Regional de Canarias, 1998.
- VV.AA.: *Francisco Borges Salas: una mirada retrospectiva (1901-1994)*, catálogo de la exposición. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2002.
- VV.AA.: *Francisco Borges, un genio olvidado*, catálogo de la exposición. San Cristóbal de La Laguna, Universidad de La Laguna, 2017.

EL ESCUDO DEL MAYORAZGO DE LLARENA CONSERVADO EN LA HACIENDA DEL BUEN SUCESO EN ARUCAS

JUAN GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO

En la hacienda del Buen Suceso, situada en el municipio grancanario de Arucas, podemos admirar una labra de mármol de gran tamaño formada por dos bloques: representa un escudo de armas, rodeado de hojarasca finamente esculpida, cuyo campo está dividido en tres cuarteles y timbrado por un yelmo situado de frente. La identificación de sus emblemas heráldicos nos permite afirmar su procedencia de la casa del mayorazgo de Llarena, después de los marqueses de Arucas, ubicada en la calle Doctor Chil de Las Palmas de Gran Canaria.

La presencia de un escudo de armas en el lugar para el que fue destinado nos suele proporcionar las referencias adecuadas para su correcta catalogación. En el caso de que haya experimentado un traslado y no se encuentre en su ubicación original, la interpretación de sus piezas puede resultar problemática.

LOS EMBLEMAS DEL ESCUDO

Se trata de un escudo cortado y medio partido, esto indica que se organiza en tres cuarteles, uno en la parte superior y dos en la inferior. Cada uno de ellos porta los emblemas heráldicos de una familia. El primer cuartel lleva la cruz de Santiago acompa-



Armas de Llarena, Casabuena e Icaza.
Hacienda del Buen Suceso, Arucas (Gran Canaria)

ñada de dos roeles, en realidad deberían figurar dos veneras o conchas, y las letras F y E, de Llarena; el

segundo, las tres banderas, de Casabuena, y el tercero, cortado de una estrella y un lobo, de Icaza.

Las armas de Llarena se encuentran representadas en numerosos lugares de la isla de Tenerife y, en menor medida, en Gran Canaria. Mencionaremos solamente una selección de ejemplos significativos. Los miembros de ese linaje, que fueron marqueses de Acialcázar y de Torrehermosa, usaron tradicionalmente un escudo cuartelado, cuyo primer cuartel portaba un castillo sumado de una cruz y acompañado de dos estrellas; el segundo llevaba la cruz de Santiago, acompañada de dos conchas y las letras F y E; el tercero, un bezante jironado, y el cuarto, un bandado¹. Así está representado en la fachada de la iglesia de San Agustín de La Laguna, timbrado por un yelmo. En la Catedral de esa ciudad, en un escudo de mármol situado en una pared de la capilla de Nuestra Señora de los Remedios, figuran combinadas las armas de Llarena, Calderón y Valcárcel. Está timbrado de una corona con la M en su fondo y sostenido por dos dragones como soportes. La cruz-espada de Santiago está acompañada solo por las dos veneras².

Cuando los emblemas de Llarena se combinaban con otras armerías, se solían usar solamente los cuarteles del castillo y de la cruz de Santiago, acompañada de dos conchas y de la F y de la E. Así figuran en los marcos de dos lienzos que custodia el monasterio de Santa Catalina de Siena de La Laguna: uno representa a Santo Domingo de Guzmán y otro el sueño de San José. En la parte superior de los marcos está pintado un escudo de armas cuartelado en el que figuran las armas de Llarena, Calderón, Mesa, Ponte y Lugo; podemos apreciar de

nuevo la cruz de Santiago de Llarena. El tabernáculo de plata de la iglesia del monasterio citado tiene labrados dos escudos terciados en palo y cortados, es decir, que cada uno contiene seis cuarteles. Las armas representadas lo relacionan con los marqueses de Acialcázar y Torrehermosa. Uno de ellos lleva en primer lugar el castillo sumado de una cruz y acompañado de dos estrellas, de Llarena; segundo, la cruz flordelisada angulada de espigas, de Lugo; tercero, las cinco calderas, de Calderón; cuarto, las dos mesas con cabezas de moro, de Mesa; quinto, la cruz de Santiago con las veneras y las letras F y la E, también de Llarena; y sexto, las dos cabras, de Cabrera. El otro escudo labrado en plata en el tabernáculo lleva en sus seis cuarteles las armas de Mesa, Lugo, el castillo sumado de una cruz de Llarena, Calderón, la cruz de Llarena con las letras F y E, y Cabrera³.

Dos grandes escudos ovalados de piedra, procedentes del desaparecido palacio marquesal de Celada en la Orotava, se encuentran actualmente en el hotel Nivaria, construido en la que fue residencia lagunera de los marqueses. Uno de ellos porta en un cuartelado las armas de Lugo y Llarena: primero, la cruz flordelisada angulada de cuatro espigas, de Lugo; segundo, el castillo sumado de la cruz y acompañado de dos estrellas, de Llarena; tercero, las tres peñas con matas de ortiga, presentes en las armas del primer adelantado; cuarto, la cruz-espada de Santiago acompañada de dos conchas, también de Llarena. En el jefe, una corona con la M, dos dragones de soporte y al timbre, un yelmo⁴.

En Gran Canaria se conserva una labra de mármol con los emblemas de Llarena, Mesa, Lugo, Ayala, San Martín, Casaus y Cabrera en la fachada de la casona de los marqueses de Acialcázar en su hacienda de la Data de la Concepción en el Monte Lentiscal. La casa palacio que doña Úrsula de Quin-

¹ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco: *Nobiliario de Canarias*. La Laguna (Tenerife), J. Régulo, 1952-1967, v. 4, pp. 933 y 1020-1021.

² GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan: «La cruz en la heráldica de San Cristóbal de La Laguna», en *Victoria, tú reinarás: la cruz en la iconografía y en la historia de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna, Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, 2007, pp. 149-175, pp. 159 y 161.

³ *Ibidem*, pp. 154-155 y 159-161.

⁴ *Ibidem*, pp. 169 y 171.



Armas de Casabuena, Icaza, Botello y Cabrejas en el Retrato de Diego Casabuena e Icaza, de Manuel de León. Fotografía de Carlos Odeh Alonso

tana Llarena encargó a Manuel Ponce de León en la ciudad de Las Palmas⁵, ostenta, en su fachada a la calle Muro, un escudo con los emblemas de Quintana, Nava Grimón, Falcón y Llarena, la cruz de Santiago acompañada de dos veneras y las letras F y E⁶.

Las armas de Casabuena se describen como un escudo de plata con las tres banderas de gules⁷.

⁵ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes: *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992, p. 512.

⁶ GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan: «Emblemas heráldicos en la iglesia de San Francisco y su entorno», en *La parroquia de San Francisco de Asís 1821-1996: una visión plural*. Las Palmas de Gran Canaria, Parroquia de San Francisco de Asís, 1997, pp. 395-410, pp. 403-404 y 409.

⁷ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT: *Nobiliario de Canarias*, op. cit., v. 1, p. 729.

Mencionaremos alguna de sus representaciones. En el expediente de pruebas para ingresar en la orden de Carlos III, presentado por Bartolomé Benítez de Ponte y Casabuena y aprobado en 1793⁸, se incorpora una certificación del escribano público Domingo Anselmo González. Este acredita la realización por el maestro de pintor Miguel Artacho Ramírez de una copia del escudo de armas original que se encontraba en la capilla de San Bartolomé de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Concepción en La Laguna. El artista, que firma el documento, había copiado las armas que figuraban en un escudo cuartelado de Casabuena, que describe como tres banderas de plata en campo rojo, Guerra, Mesa y Rosel. Fernández de Béthencourt afirmaba que ese escudo de la capilla ya había desaparecido en las décadas finales del siglo XIX⁹. En el citado expediente figura un sello con los mencionados emblemas y en el archivo del marqués de Acialcázar en Las Palmas de Gran Canaria se conserva una lámina que repite la misma composición¹⁰.

Las armas de Casabuena y de Icaza fueron certificadas en 4 de diciembre de 1827 por Antonio Rújula y Busel, Cronista y Rey de Armas de Fernando VII, en favor de Don Diego de Casabuena y de Icaza, Maestrante de Sevilla¹¹. Un retrato al óleo de este caballero¹², conservado en una colección privada de Gran Canaria, se debe al pincel de Manuel de León¹³. El lienzo figura fechado en 1845, sobre una columna

⁸ AHN//ESTADO-CARLOS III, Exp.740.

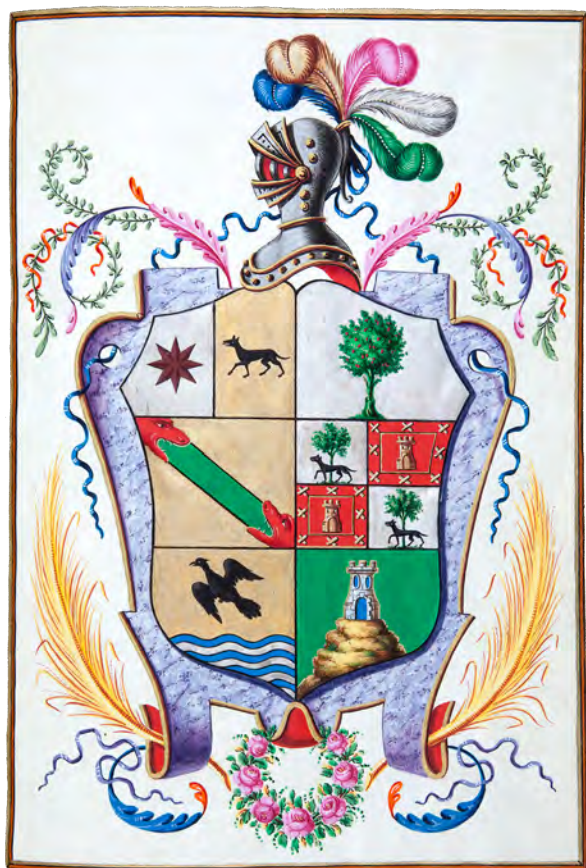
⁹ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F.: *Nobiliario y blasón de Canarias: diccionario histórico, biográfico, genealógico y heráldico de la provincia*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña, 1878-1886, v. 3, p. 6; y FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT: *Nobiliario de Canarias*, op. cit., v. 1, p. 671.

¹⁰ *Ibidem*, v. 1, lám. CXVI.

¹¹ *Ibidem*, v. 1, p. 670 y p. 715, nota.

¹² *Ibidem*, v. 1, lám. CXVIII.

¹³ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.R.: *Manuel Ponce de León y Falcón: pintor grancanario del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1996, pp. 141-142; y HERNÁNDEZ SOCORRO: *Un artista para una ciudad y una época: Manuel Ponce de León*. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004, v. 1, pp. 114-115.



Armas de Icaza.
Archivo de Acialcázar

se presenta un escudo cuartelado, con los emblemas heráldicos de Casabuena, Icaza, Botello y Cabrejas. Las armas de Icaza se representan en un escudo cortado, en la parte superior la estrella y en la inferior el lobo. El mencionado archivo de Acialcázar custodia una lámina miniada que reproduce un escudo terciado en faja y partido, el primero de los seis cuarteles lleva las armas de Icaza representadas en un partido de una estrella púrpura en campo de plata y un lobo pasante de sable en campo de oro.

LA CASA DE BALTASAR LLARENA Y AGUSTINA CASABUENA

Una vez identificadas las armerías heráldicas que se representan en el escudo que se encuentra ac-

tualmente en la hacienda del Buen Suceso (Aruacas), resulta más sencillo acreditar cuál fue su primitivo emplazamiento. Sin duda, coronaba la fachada de la residencia del matrimonio formado por don Baltasar Llarena y doña Agustina Casabuena.

Néstor Álamo comentaba con respecto al pintor y proyectista Manuel Ponce de León:

Sus esfuerzos y conocimientos de arquitectura, le hicieron alzar en la ciudad edificios, como el de la casa de Llarena -hoy de la Marquesa de Arucas- de la cual dijeron sus enemigos la habla copiado de la cromolitografía de una caja de puros de la Habana¹⁴.

Rodríguez Díaz de Quintana menciona, como una de las obras del artista decimonónico,

el palacio que construyó el Mayorazgo de Llarena, convertido después en casa marquesal de Arucas por adquisición de don Ramón Madan y Uriondo, cuya armería en lo alto del imafronte sustituyó a la de aquella familia¹⁵.

La profesora María de los Reyes Hernández Socorro nos proporciona abundante información sobre el inmueble al que denomina casa Llarena¹⁶, por haber sido proyectada en 1859 para residencia de don Baltasar Llarena y Casabuena y su esposa y prima doña Agustina Casabuena y Bravo. En el clásico *Nobiliario de Canarias* de Francisco Fernández de Béthencourt figuran datos biográficos del matrimonio: Baltasar era poseedor de la mitad reservable de los mayorazgos familiares y fue subteniente de milicias del Regimiento Provincial de Telde, había nacido en Las Palmas en 1816, ciudad

¹⁴ ÁLAMO, Néstor: *El Gabinete Literario: crónica de un siglo: 1844-1944*. Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2004, p. 202.

¹⁵ RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, Miguel: *Los arquitectos del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1978, p. 29.

¹⁶ HERNÁNDEZ SOCORRO: *Manuel Ponce de León y la arquitectura...*, op. cit., pp. 418-425; y HERNÁNDEZ SOCORRO: *Un artista para una ciudad...*, op. cit., v. 2, pp. 80-84.

en la que falleció en 1895, viudo desde 1877 de su prima hermana, un año más joven, Agustina de Casabuena, hija del ya mencionado Diego de Casabuena y de Icaza¹⁷.

En su detallada descripción del inmueble, Hernández Socorro menciona «la grandilocuente fachada formada por tres pisos y azotea» y señala que «el escudo familiar, decorado con yelmos y ondulantes tallos vegetales, presidía el edificio». Acompaña el texto con imágenes de las trazas realizadas por Manuel de León, en las que se distingue claramente el diseño de un escudo cortado y medio partido. Igualmente, proporciona una fotografía estereoscópica de Luis Gonzaga del Mármol, fechada en 1868¹⁸, que ofrece una vista panorámica de Vegueta, en la que se percibe claramente que un gran escudo corona la fa-

chada de esa mansión. Indica asimismo que fue sustituido por la armería de la casa marquesal de Arucas al ser adquirida la vivienda por don Ramón Madan y Uriondo, primer titular de esa dignidad nobiliaria.

La cancela de acceso al interior de la residencia desde el zaguán tiene una vidriera que representa a un guerrero que lleva en su armadura la cruz de Santiago, posible alusión al conocido emblema de los Llarena.

Tras la adquisición por don Ramón Madan de la antigua casa levantada por el titular del mayorazgo de Llarena, el escudo con los emblemas heráldicos de esta familia fue trasladado a una de sus propiedades del Norte de Gran Canaria. El primer marqués de Arucas dispuso que fuera sustituido por dos escudos acolados con las armas de Madan y Uriondo. Actualmente el primitivo escudo de mármol con los emblemas de Llarena, Casabuena e Icaza se puede contemplar encajado en uno de muros de los jardines de la hacienda del Buen Suceso, en la campiña del municipio de Arucas.

¹⁷ FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT: *Nobiliario de Canarias*, op. cit., v. 4, p. 966-967.

¹⁸ HERNÁNDEZ SOCORRO: *Un artista para una ciudad...*, op. cit., v. 1, pp. 64-65.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLAMO, Néstor: *El Gabinete Literario: crónica de un siglo: 1844-1944*. Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2004.

FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco: *Nobiliario y blason de Canarias: diccionario histórico, biográfico, genealógico y heráldico de la provincia*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña, 1878-1886.

— *Nobiliario de Canarias*. La Laguna (Tenerife), Juan Régulo, 1952-1967.

GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO, Juan: «Emblemas heráldicos en la iglesia de San Francisco y su entorno», en *La parroquia de San Francisco de Asís 1821-1996: una visión plural*. Las Palmas de Gran Canaria, Párrroquia de San Francisco de Asís, 1997, pp. 395-410.

— «La cruz en la heráldica de San Cristóbal de La Laguna». En *Victoria, tú reinarás: la cruz en la icono-*

grafía y en la historia de La Laguna. San Cristóbal de La Laguna, Junta de Hermandades y Cofradías de San Cristóbal de La Laguna, 2007, pp. 149-175.

HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes: *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992.

— *Manuel Ponce de León y Falcón: pintor grancanario del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1996.

— *Un artista para una ciudad y una época: Manuel Ponce de León*. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Mapfre Guanarteme, 2004.

RODRÍGUEZ DÍAZ DE QUINTANA, Miguel: *Los arquitectos del siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 1978.

TRADICIONES E INFLUENCIAS CONSTRUCTIVAS DEL FORTEPIANO EN LA PENÍNSULA IBÉRICA Y EN CANARIAS.

LA COLECCIÓN DE PIANOFORTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES*

PABLO GÓMEZ ÁBALOS

Cuando pensamos en la historia del piano, generalmente imaginamos una trayectoria evolutiva más o menos lineal que llevó al instrumento hasta su forma actual. Esta imagen, generada por una idea anacrónica de instrumento supuestamente perfecto, se asentó a través de la aceptación y repetición de ciertos mitos a lo largo del siglo XIX. La visión elitista de la historia durante el siglo XX acabó por consolidar la imagen del «piano moderno» como culminación del proceso y por centralizarla en la versión de concierto –piano de cola–, minusvalorando la versión vertical como una variante para estudiantes o *amateurs*. Por ello, los instrumentos históricos cuya forma no es la de cola han sido vistos, hasta hace muy pocos años, de la misma manera y con el mismo criterio que se ve actualmente el piano vertical. Es decir, los pianos que no eran de cola se consideraban instrumentos derivados de los anteriores y menores; no para música

profesionales, sino para estudiantes o *amateurs* y, por lo tanto, sin una verdadera importancia en la historia del repertorio, más allá de lo anecdótico.

En la visión evolutiva y elitista se entiende que los diferentes estadios fueron formas imperfectas y rudimentarias antes del flamante piano negro brillante de nuestros días, presente en las salas de concierto. Así mismo, se entiende que el anhelo de los constructores de renombre fue encontrar la mejor versión de piano potente y con un gran rango dinámico controlado desde el teclado. Cuántas veces hemos escuchado, aun a día de hoy: «si Bach hubiera tenido la posibilidad de tener un piano moderno, sin duda, lo habría preferido a cualquiera de los teclados de su época»; la objeción a esa afirmación simplista es: ¿bajo qué principio estético?; sin duda, el nuestro, generado desde el piano moderno.

Las contradicciones de la visión evolutiva del piano son numerosas. Incluso fijándonos en el caso del propio instrumento que creó Bartolomeo Cristofori alrededor de 1700, no deja de ser llamativo lo sofisticado de su maquinaria que, como veremos, responde a contextos y criterios estéticos concretos. Precisamente, la sofisticación de esta maquinaria, con la cantidad de elementos técnicos coincidentes con los que posee la maquinaria del piano moderno,

* Este artículo es fruto de la conferencia ofrecida en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel dentro del marco de las *Jornadas sobre el Pianoforte* (9-12 de diciembre de 2020), organizadas por esta entidad y patrocinadas por la Fundación CajaCanarias. Agradezco a la Dra. Rosario Álvarez Martínez, vicepresidenta primera de la RACBA, su amable invitación para participar en estas jornadas, así como el haberme solicitado este artículo para incluirlo en los Anales de la Academia.

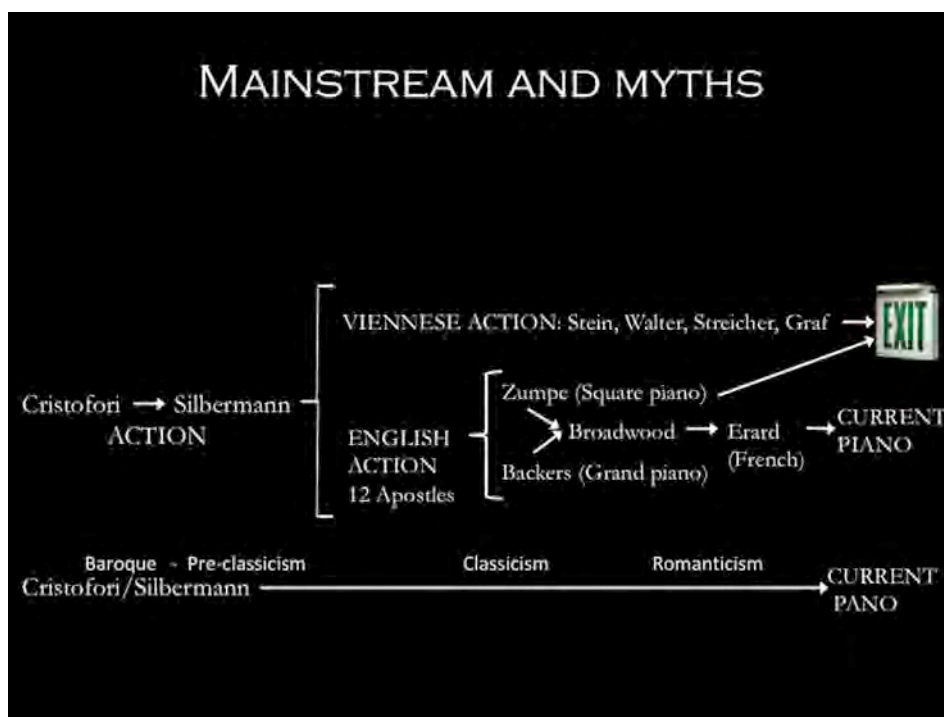


Gráfico de síntesis del pensamiento común de la historia del piano

debería poner en duda la visión evolutiva. De hecho, deberíamos preguntarnos cuál fue, entonces, la razón por la que existieron tantos otros instrumentos con maquinarias y condiciones acústicas tan diversas y ajenas que, aun así, deben formar parte de la historia del piano, aunque partan de tradiciones constructivas y estéticas sonoras diferentes. Utilizando Wikipedia como ejemplo de acceso al conocimiento actual, universal, usual y flexible, podemos ver la perpetuación de ese pensamiento común, tanto en su entrada 'piano', como en la de 'fortepiano', o la dedicada al propio 'Cristofori'¹. Así, por ejemplo, en la entrada sobre Cristofori afirma: «Los subsiguientes desarrollos tecnológicos del piano solían ser *reinventaciones* del trabajo de Cristofori; en los primeros años hubo

quizás tantos atrasos como avances», pero también, en la versión inglesa del mismo artículo dice:

The piano is thus an unusual case in which an important invention can be ascribed unambiguously to a single individual, who brought it to an unusual degree of perfection all on his own².

El siguiente gráfico sintetiza el pensamiento común de la historia del piano. En él se muestra esta línea evolutiva desde la atribución de la invención a Bartolomeo Cristofori, las supuestas mejoras de Silbermann, y la continuación de la línea a través del mito de los discípulos de Silbermann –los «doce apóstoles del piano»– quienes, tras el cierre del taller por la guerra de los Siete Años (1756-1763), emigraron a Londres. Sorprendentemente, a día de

¹ Pese a referencias de prototipos anteriores, Cristofori es considerado comúnmente el inventor del piano, véase por ejemplo la entrada en Wikipedia: Colaboradores de Wikipedia, «Bartolomeo Cristofori», en *Wikipedia, La enciclopedia libre*, en <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bartolomeo_Cristofori&oldid=135792450> [Consulta: 30 de mayo de 2021].

² Wikipedia contributors, «Bartolomeo Cristofori», en *Wikipedia, The Free Encyclopedia*: en <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Bartolomeo_Cristofori&oldid=1012505492>. [Accessed, May 30, 2021].

hoy, todavía se argumenta la historia del piano de esta manera.

El indispensable libro de Michael Cole, *The Pianoforte in the Classical Era*³, abrió de forma pionera en 1998 el camino no evolucionista de la historiografía del piano⁴. Fue precisamente Michael Cole, quien, con su profusamente argumentado artículo «The Twelve Apostles? An inquiry into the Origin of the English Pianoforte»⁵, desmintió también muchos de los mitos en torno a la historia del piano, donde se asentaba la idea evolucionista (véase el gráfico). Recientemente, Michael Latham, en su último libro *Towards a new history of the piano*, de 2019⁶, muestra abiertamente, especificándolo en el prólogo, una visión de la historia del piano desvinculada de la idea evolucionista desde la invención de Cristofori⁷.

Este artículo pretende mostrar el contexto de algunas de las estéticas sonoras y tradiciones constructivas que enriquecen la historia del piano. Contextos que, sin duda, diversificaron el origen y las diferencias. Asimismo, se pretende defender que la historia del piano es una historia vertical, no horizontal, y por ello no es evolutiva, sino aditiva y adaptativa. A lo largo del siglo XIX, esta historia de historias fue tamizándose y reduciéndose en pro de una globa-

lización contextual en torno al concepto de *música clásica* opuesto al de *música popular*, lo que asentó un modelo preponderante de piano de concierto en el XX; y así nuestra mirada al pasado fue desdibujándose. Por tanto, la afirmación tan arraigada en el pensamiento común sobre la historia e invención del piano (representada en Wikipedia) es, en cierta medida, empobrecedora, tanto para la historia del instrumento como para la comprensión de su praxis y su repertorio.

Por el contexto en el que se enmarca este artículo, el hilo argumental del mismo se dará a través de los contextos de los primeros fortepianos llegados a la Península (desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX) y también, como caso específico, los primeros instrumentos llegados a las Islas Canarias, gracias al testimonio de los instrumentos pertenecientes a la colección de la RACBA.

EL FORTEPIANO FLORENTINO (EL CLAVE CON PIANO Y FORTE)

PRIMERA INFLUENCIA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA A TRAVÉS DE LAS CORTES DE PORTUGAL Y ESPAÑA

Los primeros fortepianos llegados a la Península Ibérica fueron de origen florentino, es decir, contruidos por el propio Bartolomeo Cristofori (1655-1731) o por su discípulo más famoso, Giovanni Ferrini (1698-1758).

Cristofori inventó y desarrolló, bajo el auspicio de la corte de los Medici, claves de macillos con la intención de aumentar la capacidad expresiva del clavecín, dotándolo de posibilidades dinámicas. Se puso el foco en conseguir el control dinámico a través del toque del instrumentista. En contexto, la motivación de Cristofori para diseñar una mecánica de macillos era alcanzar desde el teclado una respuesta de máxima calidad sonora y control dinámico. Es decir, hacer que el clavicémbalo fuera dinámicamente expresivo, alcanzando toda la gradación posible desde el *piano* hasta el *forte*. Como explicó en

³ COLE, Michael: *The Pianoforte in the Classical Era*. Oxford, Oxford University Press, 1998.

⁴ Aunque ya había publicado algún artículo anterior que planteaba una visión diferente en cuanto a los orígenes y tipos de piano. Véase, por ejemplo, COLE: «Tafelklaviere in the Germanisches Nationalmuseum: Some Preliminary Observations», en *The Galpin Society Journal*, vol. 50 (1997), pp. 180-207.

⁵ COLE, M.: «The Twelve Apostles? An inquiry into the Origin of the English Pianoforte», en *Early Keyboard Journal*, vol. 18 (2000), pp. 9-52.

⁶ LATHAM, Michael: *Towards a new history of the piano*. Munich/Salzburg, Musikverlag Katzschler, 2019.

⁷ Véase también mi propio artículo sobre las historias ocultas del piano. GÓMEZ ÁBALOS, Pablo: «Hidden stories of sound effects and timbre changes in the early piano history. A case study: the *Clavecín rojal* and the art of sound mutations for the musical sublime», en MARINHO, Helena; PESTANA, Maria do Rosário; ARTIAGA, Maria José, y PENHA, Rui (eds.): *Hidden archives, Hidden practices: Debates about music-making*, Aveiro, University of Aveiro, 2020, pp. 196-219.

1711 el dramaturgo Scipione Maffei (1675-1755) en un artículo del volumen V del *Giornale de' letterati d'Italia*⁸:

[En este gravecembalo col piano e forte] conseguir un sonido más fuerte o más suave depende de la diferente fuerza con la que el ejecutante presione las teclas; regulándola, no solo se escucha el piano y el forte, sino la gradación y diversidad de la voz, como se podría hacer con un violonchelo [...] para elegir intencionalmente los sujetos, y [tocar] delicadamente, y sobre todo separar, y hacer que las partes caminen y se escuchen los sujetos en más puntos⁹.

En las primeras fuentes italianas, estos nuevos instrumentos fueron denominados por ello claves con *piano* y *forte* o de macillos: «Arpicembalo [...] che fa il piano e il forte»¹⁰; «Gravecembalo col piano e forte»¹¹; y también «Cimbalo di piano, e forte detto volgarmente di marteletti»¹². Los claves italianos de los siglos XVII y XVIII no disponían de la variedad de timbres de los claves alemanes o franco-flamencos. Su expresividad se basaba en la dicción, la articulación y los artificios del músico en el teclado. Como indica Edward Kottick, por lo general, los claves italianos poseían dos registros de ocho pies (2 × 8') con un «solo manual, y la casi total falta de interés en los



Gravecembalo col piano e forte de 1726 de Cristofori. Museo de Instrumentos Musicales. Universidad de Leipzig. (De Opus 33 - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, en <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=42139922>>)

dispositivos de alteración de sonido, incluso uno tan simple como el registro de laúd»¹³. Este fue el punto de partida para Cristofori; como argumenta la constructora y restauradora de teclados históricos Kerstin Schwarz, especializada en los instrumentos de Cristofori y Silbermann, los claves italianos influyeron en los elementos estructurales y las características sonoras de sus pianos¹⁴.

De hecho, la sonoridad de los pianos de Cristofori es muy cercana a la del clave, pero con la aportación de la ductilidad dinámica. El propio hecho de ser bicornal se ajusta al concepto de los 2 × 8' de los claves de un solo manual comentado por Kottick. De hecho, tanto en el inventario anónimo de la colección de instrumentos del príncipe Ferdinando de' Medici del año 1700 (véase nota 6), como en los instrumentos supervivientes de 1722 y 1726, existe la posibilidad de desplazar el teclado hacia la izquierda para percu-

⁸ «Articolo IX. Nuova invenzione d'un Gravecembalo col piano e forte; aggiunte alcune considerazioni sopra gli strumenti musicali», en *Giornale de' letterati d'Italia*, vol. V. Venecia, 1711, pp. 144-159.

⁹ Mi traducción del italiano (texto en inglés y el original en italiano, citado en POLLENS, Stewart: *The Early Pianoforte*. Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 238-243; y en BADURA-SKODA, Eva: *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand and its Patrons. From Scarlatti to Beethoven*. Bloomington, Indiana University Press, 2017, pp. 469-470).

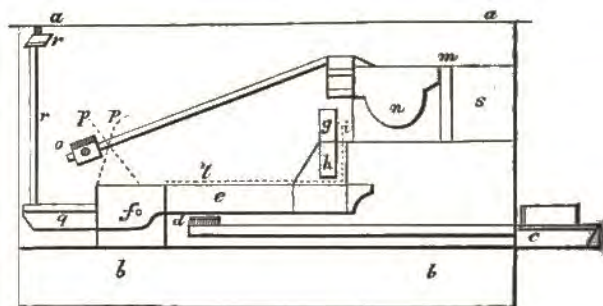
¹⁰ «Inventario di diversi sorte d'instromenti musicali in proprio del Serenissimo Sig. Principe Ferdinando di Toscana» (anónimo de 1700), citado en POLLENS, S.: *The Early Pianoforte...*, op. cit., p. 40; véase también en BADURA-SKODA, E.: *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand...*, op. cit., pp. 39-40.

¹¹ Artículo de Maffei (1711).

¹² Portada de las 12 Sonatas de Lodovico Giustini de 1732. Estas son las primeras piezas compuestas específicamente para esos instrumentos y dedicadas a Don Antonio, infante de Portugal, hermano del rey João V.

¹³ KOTTICK, Edward L.: *A History of the Harpsichord*. Bloomington, Indiana University Press, 2003, p. 232.

¹⁴ SCHWARZ, Kerstin: «The pianos of Bartolomeo Cristofori and Gottfried Silbermann: different instruments with the same hammer action», en LATCHAM, M., y DI STEFANO, G. P. (eds.), *The cembalo a martelli from Bartolomeo Cristofori to Giovanni Ferrini*, Bolonia, Edizioni Pendragon, 2019, pp. 65-83.



Y lo más importante: afortunadamente, en el fortepiano el acompañamiento puede acallarse fácilmente en volumen y tocarse mucho más suave que las líneas melódicas principales en las piezas homofónicas galantes de dos partes. Esta posibilidad se pudo dar gracias al nuevo cembalo piano e forte, evitando un acompañamiento demasiado fuerte en los clavecines italianos comunes de un manual. Esto fue, y es, de hecho, una gran ventaja para los pianistas que quieren lograr interpretaciones musicalmente inspiradoras¹⁸.

El fortepiano florentino creado por Cristofori y continuado en Italia por Ferrini y unos cuantos constructores más, de los que pocos son conocidos¹⁹, es un tipo de piano que pertenece a un contexto instrumental y musical puramente italiano. Era caro y la clientela a la que se dirigió fue la aristocracia. Por ello, los músicos que pudieron tocarlo fueron aquellos pertenecientes a cortes o palacetes y sus propios pupilos aristócratas, como fue el caso de Scarlatti y María Bárbara. Al introducirse en otros contextos geográficos diferentes, alejados de la esfera teclista italiana, el piano florentino recibió notables modificaciones, como en el caso alemán. Al contrario de lo que asume el pensamiento común de la historia del piano, como indica Kerstin Schwarz, Gottfried Silbermann (1683-1753) no mejoró la segunda mecánica de Cristofori:

La extraordinaria mecánica de macillos [segundo diseño] de Cristofori, al menos tal como la concibió, funciona de la mejor manera en sus propios instrumentos. Insertado en las altas cajas del Hammerflügel [fortepiano] de Silbermann, implicaba un mayor recorrido del macillo, llevando la mecánica de macillos de Cristofori al límite²⁰.

La mecánica de Cristofori, aun habiendo sido copiada por Silbermann con exactitud, se volvió mucho



Retrato de Domenico Scarlatti,
de Domingo Antonio Velasco, 1738

más lenta, con una repetición menos precisa y un toque más pesado. Por otra parte, Silbermann no continuó primando únicamente la diferenciación dinámica como elemento expresivo (como se ha indicado en la estética sonora del piano florentino); por el contrario, con su instrumento introdujo esa mecánica en un contexto nuevo, cuya estética sonora nacía del enorme impacto que produjo Pantaleon Hebenstreit y su gran *dulcimer* en el paisaje sonoro alemán del siglo XVIII²¹.

¹⁸ BADURA-SKODA: *The Eighteenth-Century Fortepiano Grand...*, op. cit., p. 468.

¹⁹ Entre los posibles constructores están los propios hijos de Ferrini, Giuseppe y Filippo, el también discípulo de Cristofori, Domenico del Mela (1681/83?-1755) y Paolo Morellati (1741-1807).

²⁰ SCHWARZ: «The pianos of Bartolomeo Cristofori...», op. cit., p. 82.

²¹ A principios del siglo XVIII, el enorme *dulcimer* de Pantaleon Hebenstreit (llamado *Pantalon*, *Pantaleon* o *Pantalone*) y sus impactantes interpretaciones originaron una moda sonora que se caracterizaba por la resonancia continua (sonido no amortiguado con apagadores) y los cambios de timbre mediante el uso de diferentes baquetas (con y sin cubierta de piel o tejido) y cuerdas (combinando dos juegos, uno de tripa y otro de metal). Esto influyó a lo largo del siglo en muchos constructores de instrumentos, quienes ingeniaran artilugios y registros —incluyendo también las mecánicas de macillos— en clavicordios y claves para imitar las características sonoras del *Pantaleon* (véase GÓMEZ ÁBALOS: «Hidden stories of sound effects...», op. cit., pp. 201-205).



Retrato de Maria Bárbara de Bragança,
de Jean Ranc, 1729

La aparición del piano florentino durante el primer tercio del siglo XVIII, tanto en la corte portuguesa de João V (1689-1750) como, posteriormente, en la corte española de Fernando VI (1713-1759)²², se debe en gran medida a Domenico Scarlatti (1685-1757) y su prolongado servicio como tutor de música de la hija del rey João V, la princesa Maria Bárbara de Bragança (1711-1758), encargándose de esa labor desde 1719 hasta su muerte.

Antes de entrar al servicio de la corte portuguesa, Scarlatti visitó con su padre la corte del príncipe Ferdinando de' Medici (1663-1713) en Florencia en dos ocasiones, en 1702 y de nuevo en 1705. Allí, sin

duda, Scarlatti pudo conocer en persona la primera versión de piano de Cristofori. Por esos años, el príncipe Ferdinando de' Medici ya disponía al menos de uno, como queda constatado en el inventario de su colección de instrumentos del año 1700. Stewart Pollens sugiere que Scarlatti pudo conocer el segundo diseño de Cristofori en sus viajes a Italia en 1724 y 1728²³, siendo ya músico de la corte portuguesa – cargo que ocupó entre 1719 y 1729– y, por tanto, tutor musical del infante Don Antonio, hermano menor del rey, y de la princesa Maria Bárbara. Es probable que Scarlatti valorara los instrumentos de Cristofori lo suficiente como para recomendarlos o, al menos, aconsejar la adquisición de este tipo de instrumentos al rey João V²⁴. Como indica Pollens, factiblemente en la corte coexistieron pianos de Cristofori con los dos tipos conocidos de maquinaria (véase arriba)²⁵. El aprecio por los «Cimbali di *piano*, e *forte*» en la corte portuguesa motivó, sin duda, la dedicatoria por parte Lodovico Giustini (1685-1743) de sus 12 sonatas al infante Don Antonio en 1732 (véase nota 8). Además, la estima del piano florentino en la corte portuguesa despertó el interés, por parte de algunos constructores (véase *infra*), por realizar sus propias versiones de este tipo de piano. Desgraciadamente, como indica Pollens, es muy probable que la mayoría de los instrumentos portugueses de este tipo construidos en la primera mitad del siglo XVIII se destruyeran con el terremoto de 1755²⁶.

Cuando la princesa Maria Bárbara viajó a España en 1729 para contraer matrimonio con el entonces

²³ POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., p. 122.

²⁴ Niccolò Susier, tiorbista de la corte de los Medici, indicó en una entrada de su diario, dedicada al fallecimiento de Cristofori, que el renombrado constructor, «conocido en toda Europa, sirvió a Su Majestad el Rey de Portugal [João V], por el pago de 200 Luises de oro, dichos instrumentos [Cimbalo del Piano, e Forte]» (citado en POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., p. 55; y en LATCHAM: *Towards a new history ...*, op. cit., p.30). Véase también LATCHAM, Michael: «Pianos and harpsichords for Their Majesties», en *Early Music*, vol. 36-3 (2008), p. 373.

²⁵ POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., p. 123.

²⁶ *Ibidem*, p. 124.

²² Con la denominación en primeras fuentes de Portugal como «cra-vo con martelos» (privilegio real del constructor Antunes – véase *infra*) y en España, tal y como aparece en el inventario de instrumentos de la reina de España, Maria Bárbara, «clavicordio de piano» diferenciándose del «clavicordio de pluma» (clave). Otras fuentes posteriores los denominan «clave de piano».

príncipe de Asturias Fernando (posteriormente, sería reina de España en 1746), no solo se llevó consigo a su querido tutor de música, Scarlatti, sino su devoción por el *cimbalo di piano e forte*, es decir, el fortepiano florentino. Antes de instalarse en la corte de Madrid, entre 1729 y 1733, Maria Bárbara y su séquito se instalaron en el Real Alcázar de Sevilla. En el inventario de instrumentos de la reina Maria Bárbara, añadido a su testamento tras su muerte en 1758²⁷, constan doce instrumentos de teclado, de los cuales cinco son fortepianos. Aunque dos de ellos fueron reconvertidos en claves, esto se produjo mucho más tarde, probablemente a partir de 1749, como concluye Latcham:

*[...] en el período anterior a que María Bárbara se convirtiera en reina de España, [y] probablemente estando aun en Lisboa, ella y Scarlatti mostraron gran interés por el piano. Los emocionantes años que comenzaron aproximadamente un año después de la coronación, en 1746, parecen haber coincidido más o menos con el pedido de un nuevo clavicordio de pluma [clave] de 61 notas, o en todo caso el que llegó en 1749, sugiriendo un nuevo interés por el clavecín. El nombramiento de Farinelli como director de la ópera de la corte se produjo aproximadamente al mismo tiempo; su necesidad de instrumentos de continuo, no habría hecho otra cosa más que acentuar el nuevo interés por el clavecín*²⁸.

El hecho es que uno de los fortepianos florentinos²⁹, instrumento del que se tiene la total certeza de la autoría de Giovanni Ferrini en 1730, queda reflejado en el testamento de la reina Maria Bárbara

como uno de sus mejores instrumentos. Este instrumento tuvo con toda seguridad la misma maquinaria del segundo diseño de Cristofori y una extensión de 56 teclas. Siguiendo la argumentación de Latcham, probablemente fuera el preferido de todos. Por las fechas de construcción, el fortepiano de Ferrini podría haber sido adquirido durante los cinco años en que Maria Bárbara y Scarlatti permanecieron en Sevilla. De los otros cuatro fortepianos que aparecen en el inventario, tres fueron construidos en Florencia (como indica el inventario) con una extensión de 56, 50 y 49 teclas, y la autoría de los mismos podría ser de Ferrini o del propio Cristofori (seguramente los dos que tienen la extensión más corta). El último de los cinco fortepianos tiene una extensión de 54 teclas. Por la extensión podría haber sido construido por Ferrini, pero en el inventario no se indica su procedencia de Florencia (a diferencia de los otros cuatro); en este caso, cabría también la posibilidad de haberse construido en España o Portugal³⁰. Por tanto, en caso de ser español, Diego Fernández (1703-1775), constructor de claves de la corte, podría haber sido el autor de este fortepiano, copiando alguno de los instrumentos florentinos anteriores.

La presencia de estos instrumentos en la corte española —como también en el caso de Portugal—, además del aval de una reina y de uno de los músicos más considerados tanto en la Península como en Europa no cabe duda de que llamó la atención de algunos constructores nativos. Así, en la Península Ibérica, algunos constructores oriundos, o algunos flamencos afincados en Portugal, vieron la posibilidad de ofrecer instrumentos novedosos copiando los procedentes de Florencia. Siguieron, pues, la tradición constructiva florentina, creando una secuela del segundo diseño de maquinaria de Cristofori. Sin embargo, también mantuvieron características propias asociadas en cada caso a las características particulares de la construcción de claves local, por lo que modificaron elementos estructurales de los pianos florentinos.

²⁷ Preservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

²⁸ Latcham: «Pianos and harpsichords...», op. cit., p. 378.

²⁹ Este instrumento fue legado por la reina al famoso castrato Carlo Broschi «Farinelli» (1705 -1782), gracias a este hecho, se tienen las referencias a este fortepiano del músico e historiador Charles Burney, así como del biógrafo de Farinelli Giovenale Sacchi. Junto a este fortepiano de Ferrini, la reina legó también dos claves de Diego Fernández, uno de ellos un formidable clave de diez registros de 1753 diseñado por el propio Farinelli. Véase LATCHAM: *Towards a new history...*, op. cit., pp. 55, 61-71; y LATCHAM: «Pianos and harpsichords...», op. cit., p. 374.

³⁰ Latcham: «Pianos and harpsichords...», op. cit., p. 377.



Fortepiano (c. 1750) atribuido a Pérez Mirabal.
Museo de Bellas Artes de Sevilla

En España, que se sepa hasta la fecha, el único constructor del que han perdurado instrumentos de tipo florentino es Francisco Pérez Mirabal (c. 1698-después de 1773). Pérez Mirabal nació en Antequera (Málaga), pero abrió un taller de claves en 1727 en Sevilla. Siendo constructor de claves³¹, no es de extrañar que intentara entablar contacto con los músicos más renombrados del lugar, como la familia Blasco de Nebra³². Por ello, es muy probable que tuviera un contacto con el propio Scarlatti, quien vivió durante sus años en Sevilla en la collación de Santa Cruz, como Pérez Mirabal. Tal vez así, a través de Scarlatti pudo conocer el instrumento de Ferrini de 1730 —en el caso de que hubiera sido adquirido en esos años, (véase *supra*)—, convirtiéndose, así, en el

verdadero modelo de los pianos de Pérez Mirabal. Fermín Arana de Varflora dice en su *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ò dignidad*, de 1791, que Pérez Mirabal «no fabricaba mas que Claves de plumas, y Pianos grandes, según se hacían en Italia y Alemania [...]»³³.

Existen actualmente dos instrumentos que se atribuyen a Pérez Mirabal: uno de ellos, datado en 1745, con la extensión de 56 teclas y el otro, probablemente posterior, de 61 teclas³⁴. Aunque la maquinaria en ambos es igual a la del segundo modelo de Cristofori, tienen ciertamente rasgos que muestran cierta influencia alemana, al menos en cuanto a la decoración y el mueble. Los dos instrumentos tienen aparentemente todas las características que forman parte de la misma estética sonora de los instrumentos de Cristofori, es decir, la expresividad a través de la dinámica sin más medios que ser controlada por el toque. No tienen la posibilidad de elevar todos los apagadores a

³¹ En las *Respuestas Generales del Catastro de Ensenada de 1755 aparece dentro de la catalogación de constructor de órganos y claves* (véase RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Fabricantes de claves, órganos y pianos (1755)», en *Paisajes Sonoros Históricos*, 2016. ISSN: 2603-686X. En: <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/579/sevilla/es>>).

³² RUIZ JIMÉNEZ, Juan: «Taller de Francisco Pérez de Mirabal, constructor de claves y pianos (c. 1727-c. 1773)», en *Paisajes Sonoros Históricos*, 2019. ISSN: 2603-686X. En: <<http://www.historicalsoundscapes.com/evento/1013/sevilla/es>>..

³³ ARANA DE VARFLORA, Fermín: *Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas, artes, ò dignidad*. Sevilla, Vázquez e Hidalgo, 1791, p. 115.

³⁴ Véase en POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., pp. 124-135.

la vez ni registros para modificar el timbre aparentemente, aunque hay un registro extra, cuyo uso podría implicar esta posibilidad (véase *infra*).

Aparte de tener características constructivas propias de los claves sevillanos, tal vez por la influencia alemana, como la doble curva de la cola, el clavijero no está invertido, al contrario que en los instrumentos de 1722 y 1726 de Cristofori y, ciertamente, la cabeza de los macillos es muy parecida a las del fortepiano-clave de Ferrini de 1746³⁵. Estos dos instrumentos atribuidos a Pérez Mirabal no disponen del registro de *una corda*, pero la característica más llamativa y específica en ambos es la existencia de una tercera cuerda con una nuez separada y con un sistema de apagador independiente del mecanismo de apagadores general. El sistema de apagado exclusivo para la tercera cuerda tiene características semejantes a un registro de arpa. Este dispositivo con la tercera cuerda podría ser una manera de conseguir una disposición de 3×8' (o 2×8' más 1×?). No obstante, al ser instrumentos que no están en condiciones de uso y han recibido algunas modificaciones a lo largo de su historia, no hay una idea concluyente de este registro, despertando muchas dudas sobre cuál pudiera ser su verdadera utilidad³⁶.

Otros constructores sobre los que se puede especular que construyeran pianos al estilo florentino o, al menos, continuando la tradición constructiva de Pérez Mirabal, son su propio hijo Juan Manuel Pérez Mirabal (fechas desconocidas), quien trabajó con su padre en el taller hasta su defunción, y su discípulo más famoso, Juan del Mármol (1737-?), como indica el propio Arana de Varflora en su texto (véase nota 34). Por ahora tampoco podemos saber si Diego

Fernández llegó a copiar alguno de los instrumentos florentinos en Madrid (véase *supra*). Existe un tercer instrumento peninsular anónimo que tiene indicios de haber sido un fortepiano de tipo florentino, aunque Arnold Dolmetsch decidió reconvertirlo en clave en 1919. Así pues, este instrumento plantea muchas dudas sobre sus orígenes y datación. Podría ser tanto de factura española como portuguesa por la mezcla de sus características constructivas y las señales que han quedado de su maquinaria³⁷. Por tanto, el único punto en España productor de pianos de tipo florentino (verificado hasta ahora) fue Sevilla. No obstante, esto no quiere decir que los pianos nacionales de tipo florentino no pudieran haber sido conocidos y vendidos en otros centros como Madrid. Un anuncio en *La Gaceta de Madrid* del 6 de mayo de 1783 muestra esta cuestión (el subrayado es mío) y nos adelanta un punto fundamental para este artículo: cómo una tradición constructiva fue descartada por otra (véase *infra*):

Don Juan del Mármol, natural y vecino de la ciudad de Sevilla, artista y constructor de claves, pensionado por el rey [...] ha conseguido inventar unos pianos grandes de orquesta, suprimiendo aquellas construcciones compuestas que se han visto hasta ahora en esta clase de claves, reduciéndola a una muy sencilla que solo consta de dos piezas en cada punto que son las teclas y el martillo, con lo que se logra una pulsación suavísima, careciendo del ruido que regularmente ocasionaban los claves de composición más complicada [...]. Construye también claves de pluma y piano en una sola caja con total independencia y un solo teclado.

En Portugal, el mercado en torno al fortepiano de tipo florentino parece ser que fue más activo y más extenso; probablemente desde la década de 1720 hasta la década de 1780. Encontramos varias referencias de constructores de fortepianos de este tipo en Lisboa, sin embargo, como se indicó ante-

³⁵ El instrumento de Ferrini es su único piano que ha sobrevivido hasta la fecha y tampoco tiene el clavijero invertido, siendo, además, un instrumento doble (piano-clave). Véase en POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., pp. 100-103. Los macillos de los instrumentos de Ferrini y Pérez Mirabal se pueden observar en las figuras 4.9 (p. 102), 5.5 y 5.6 (p. 130).

³⁶ POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., p. 134; LATCHAM: *Towards a new history ...*, op. cit., p. 31.

³⁷ KENYON DE PASCUAL, Beryl, y LAW, David: «Another Early Iberian Grand Piano», en *The Galpin Society Journal*, vol. 48 (1995), pp. 68-93.

riormente, los instrumentos supervivientes hasta la fecha son posteriores al terremoto de 1755. Que se sepa, han llegado cuatro hasta nuestros días, sin contar el modificado por Dolmetsch (véase *supra*). Dos son de la factura del constructor belga afincado en Lisboa Henrique van Casteel (1722-1790): uno del año 1763 y el otro instrumento, no datado, se le atribuye por la similitud de sus características. Por otra parte, las referencias del constructor portugués Manuel Antunes (1707-1796), como las de su hermano menor Joachim Jozé Antunes (1731-1811), dan crédito a la actividad de su taller construyendo este tipo de pianos en la segunda mitad del siglo XVIII. De hecho, Manuel consiguió un privilegio real que les permitía construir y vender en exclusividad los *cra-vos de martelos* en el reino de Portugal entre 1760 y 1770, «mejorados» y a precio razonable. Sin embargo, de los Antunes solo ha sobrevivido un piano de 1767. El último instrumento conocido, que ha llegado hasta nuestros días, siguiendo el modelo florentino está datado en 1777 y es de un alemán llamado Mathias Bostem (c. 1732-1806).

Todos estos instrumentos portugueses tienen características muy similares a los de Cristofori: una maquinaria igual a su segundo diseño, la posibilidad de desplazar el teclado a la izquierda como registro de *una corda* (1 × 8'), excepto, en este caso, el instrumento de los Antunes. Además, la forma de la culata de los macillos recuerda especialmente al instrumento de 1722 de Cristofori, sin embargo, la alargada cabeza del macillo es similar a la del instrumento de 1720, por ser el único con el clavijero no invertido. Curiosamente, ninguno de los instrumentos portugueses conocidos, así como los dos atribuidos a Pérez Mirabal y el anónimo reconvertido en clave por Dolmetsch, tienen el clavijero invertido³⁸. Asimismo, los constructores portugueses de fortepianos de tipo florentino mantuvieron las características es-

tructurales y formales de la caja y la peana de los claves locales³⁹. Sin embargo, el concepto de piano y su estética sonora siguió ligada a la de Cristofori.

En Canarias no hay ninguna evidencia que muestre la mínima existencia del tipo de piano florentino; ni importado ni hecho por constructores locales. Por ello, ni la tradición constructiva surgida de Cristofori ni la estética sonora en la que se inscriben estos *cimbalos con piano e forte* llegaron a las islas. Es decir, la historia del piano en Canarias, como veremos, parte de otros contextos, estando imbuidos en estéticas sonoras ajenas a las de Cristofori.

EL PIANOFORTE INGLÉS (PIANO DE MESA)

SEGUNDA INFLUENCIA EN LA PENÍNSULA IBÉRICA A TRAVÉS DE LA COMERCIALIZACIÓN

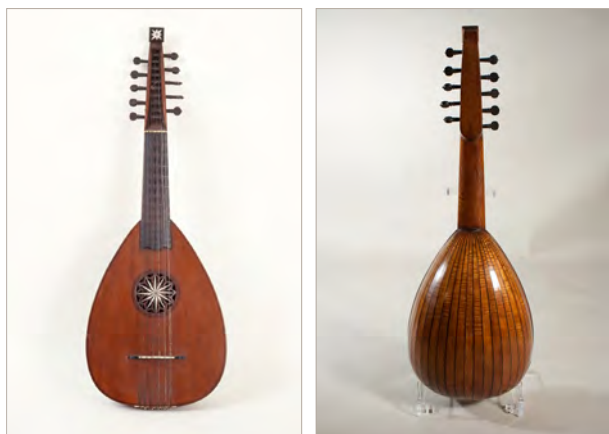
La segunda remesa de fortepianos importados a la Península llegó en la segunda mitad del siglo XVIII, siendo del tipo «pianoforte inglés»⁴⁰, conocido posteriormente como *square piano* (piano de mesa). Este tipo de pianos dejó su impronta en importantes constructores españoles y se impuso, como veremos, descartando los referentes florentinos.

El pianoforte inglés fue inventado por Johannes Zumpe (1726-1790), alemán de nacimiento y formado como ebanista, quien abandonó su ciudad natal, Fürth (cerca de Núremberg), en busca de fortuna para asentarse en Londres alrededor de 1750. En contra de lo que se ha repetido muchas veces bajo la idea evolucionista, Zumpe no fue discípulo de Silbermann antes de llegar a Londres ni emigró por motivos de la

³⁸ A diferencia de los fortepianos alemanes con la maquinaria de Cristofori de Gottfried Silbermann, o los de su sobrino Johann Heinrich Silbermann (1727-1799), que sí mantuvieron esta característica pese a montarlo en la caja del clave alemán.

³⁹ Sobre los instrumentos portugueses de Van Casteel y Antunes véase POLLENS: *The Early Pianoforte...*, op. cit., pp. 136-156. Sobre el instrumento de Mathias Bostem, véase DODERER, Gerhard: «Mathias Bostem: Remarks about a little known 18th-century german keyboard maker in Portugal», en *Inter-American Music Review*, vol. 17, n.º 1-2 (2007), pp. 163-165. Consultado de <<https://revistas.uchile.cl/index.php/IAMR/article/view/53417/56052>>

⁴⁰ Habitualmente en Inglaterra se utilizó la designación de pianoforte en lugar de fortepiano (más habitual desde la segunda mitad del siglo XVIII, sobre todo, en regiones de habla alemana).



Guittar de 1764 de Zumpe de la colección de la Universidad de Edimburgo, inv. 1731. (Foto: The University of Edinburgh, 2010)

guerra de los Siete Años⁴¹. En esta ciudad entró como trabajador en el taller del afamado constructor de claves suizo Burkat Shudi (1702-1773), desarrollando allí sus destrezas para la construcción de instrumentos. En 1761, Zumpe abrió su propio taller tras casarse con Elizabeth Beeston. Elizabeth provenía de una familia adinerada de Hampshire, lo que probablemente facilitó la independencia de Zumpe del taller de Shudi y la apertura de su propio negocio⁴².

Sin embargo, en su nuevo taller, Zumpe no empezó a construir claves ni ningún otro instrumento de teclado; se centró en la construcción de guitarras inglesas (*guittar*) y esto es crucial para entender el pianoforte inglés. La *guittar* –también llamada *cittra*–, inventada a partir de los cistros moravos por otro alemán, Johann Friedrich Hintz (1711-1772), se había puesto de moda en Londres aproximadamente una década antes de que Zumpe abriera su taller. Tiene una forma parecida al cistro, cuerdas de metal (acero y latón) ordenadas en seis notas, cuya afinación es una triada mayor en dos octavas (nor-

malmente do_2 - mi_2 - sol_2 - do_3 - mi_3 - sol_3). Las cuerdas se agrupan en cuatro parejas en los agudos y dos cuerdas simples entorchadas en los graves, produciendo un sonido particularmente reverberante. Otra característica de estos instrumentos es poseer un puente móvil, es decir, no pegado a la tabla armónica como en la guitarra española⁴³.

Cuando Miss [Maria] Macklin (1733-1781) interpretó en 1753 el papel de Lucinda, tocando este instrumento (llamado entonces *Pandola*) en la comedia *The Englishman in Paris*, de Samuel Foote (1720-1777), en el Covent Garden, dio el pistoletazo de salida de un negocio boyante en torno a este instrumento. Muestra de ello es un anuncio aparecido en marzo de 1754 en el *Public Advertiser*, donde Thomas Call ofrecía sus clases para este instrumento:

*Damas o caballeros deseosos de aprender a tocar la Citter, también llamada Guittarra, pueden escuchar [ya] a una Persona que enseña el instrumento. [...] Es un instrumento muy adecuado [...] especialmente para aquellas Damas que encuentran demasiado difícil el clave, siendo [un instrumento] de placentera y melodiosa Música, adaptada a la Voz y delicioso para cantar con ella [...]*⁴⁴.

El éxito de la *guittar* se debió a su placentero sonido, su comodidad y capacidad para acompañar la voz, pero, sobre todo, a su accesibilidad para un amplio margen de clientela con un precio mucho más económico que el del clave. De esta manera, se puso de moda entre las damas de la aristocracia y las de una emergente clase burguesa, así como las de otros estratos sociales menos acomodados que querían imitar las convenciones y elegancias de las clases altas. Así se generó todo un mercado alrededor del instrumento

⁴¹ COLE: «The Twelve Apostles? An inquiry...», op. cit.

⁴² COLE, Michael: «Johannes Zumpe, Gabriel Buntebart y su pequeño pianoforte en contexto», en GÓMEZ ÁBALOS, Pablo (ed.): *El piano de mesa Zumpe & Buntebart (1776) del Museu de la Música de Barcelona*, Girona, Documenta Universitaria, 2019, p. 14.

⁴³ A veces presenta una forma parecida al laúd con la trasera abombada, como es el caso de los dos instrumentos conocidos que han sobrevivido de Zumpe. Véase en GÓMEZ ÁBALOS, Pablo: «El pianoforte Zumpe desde el teclado. Un estudio de fuentes, organológico y biomecánico», en GÓMEZ ÁBALOS (ed.): *El piano de mesa Zumpe & Buntebart (1776) del Museu de la Música de Barcelona*, Girona, Documenta Universitaria, 2019, p. 81.

⁴⁴ Citado *ibidem*, p. 85.



Tablón frontal del pianoforte Zumpe de 1766.
National Music Centre Collection de Calgary, Alberta, Canadá. (Foto: Don Kenedy)



Tablón frontal y placa con la inscripción del Clavecin roial de Wagner de 1788,
de la Bach Haus en Eisenach. (Foto: Kerstin Schwarz)

del que se nutrían constructores, comerciantes, músicos –intérpretes y/o profesores–, editores, etc.

El pianoforte inventado por Zumpe se debió precisamente a la combinación de su agudo olfato empresarial con su inteligencia y destrezas artesanas. Las motivaciones de Zumpe fueron principalmente mercantiles. De hecho, en sus instrumentos siempre aparece su nombre, el año de construcción y la dirección exacta del taller, tanto en las *guitars* como en los pianofortes, pero no en el arpa inglesa, cuando

aún no disponía de taller propio. Esto es algo que todos los constructores ingleses siguieron después de Zumpe, cosa que no fue así en otras regiones como en las zonas alemanas donde lo más habitual era indicar el constructor, el año –incluso día y mes– y la ciudad, como en el caso de Johann Gottlob Wagner (1748-1789) (compárense ambos frontales).

Desde sus primeros años en Londres, Zumpe estuvo siguiendo la estela de un instrumento de gran impacto comercial en la floreciente sociedad burgue-

sa inglesa⁴⁵, copiando y aprendiendo las sutilezas de la construcción de instrumentos de gran calidad, a la par que el arte del *marketing* y los contactos comerciales. Pese a convertirse en uno de los constructores más afamados de *guittars*⁴⁶, en 1766 Zumpe enfocó decididamente su negocio hacia un nuevo instrumento con el nombre de *pianoforte*, abandonando definitivamente la construcción de *guittars* durante ese año. En los cinco pianofortes de 1766 que han perdurado hasta la fecha, Zumpe muestra un intenso proceso de investigación y refinamiento con el asesoramiento musical de Johann Christian Bach (1735-1782)⁴⁷.

El punto de partida de Zumpe no fue en absoluto el *Cimballo de Piano e Forte* de Cristofori; de hecho, es bastante probable que nunca llegara a cruzarse con alguno de ellos, incluso que no supiera de su existencia⁴⁸. Por el contrario, Zumpe pudo haber aprovechado la casualidad de haberse encontrado con alguno de los instrumentos contruidos desde 1761 por otro alemán de origen, Herman Bernard Viator

(fechas desconocidas)⁴⁹. Viator era organista y constructor *amateur* de instrumentos, llegado a Londres en 1759. Entre otros instrumentos, construía algunos con mecánica de macillos en forma de clavicordio, propios de la región del centro-norte de Alemania. Es decir, instrumentos nacidos a partir de la estética sonora del *Pantaleon* de Hebenstreit (véase nota 22) llamados *Pantalons*, por su imitación al *dulcimer* de Hebenstreit, originando tradiciones constructivas diferentes, pero con las mismas características sonoras: resonancia y mutaciones del timbre⁵⁰. Como se puede entender, estos instrumentos también forman parte de la historia del piano y, de hecho, jugaron un papel más importante del que habitualmente se les ha otorgado, pero son completamente ajenos al invento de Cristofori y verdaderamente contrastantes en cuanto a su estética sonora. Por tanto, difíciles de encajar en la línea evolucionista.

En la región del centro-norte alemán, de donde seguramente provenía Viator, existieron instrumentos de este tipo con doble juego de macillos por tecla –con y sin cubierta–, que se podían seleccionar mediante un registro de palanca, con maquinaria del tipo *Stoßmechanik*, sin apagadores, y con registro de arpa⁵¹. Una prueba de que Viator podría haberse traído consigo a Londres esta tradición constructiva, comenzando a construir sus instrumentos con anterioridad a la difusión del pianoforte de Zumpe en 1766, es el anuncio aparecido el 1 de febrero de 1768 en el *Public Advertiser*, donde dice llevar siete años vendiéndolos:

[Organista Viator] quien continúa vendiendo Forte Pianos de diferentes Tamaños y Construcción, del que

⁴⁵ Incluso experimentando con el «arpa inglesa», de la que ha llegado hasta nuestros días un ejemplar firmado por Zumpe, probablemente de finales de la década de 1750, estando aún en el taller de Shudi (véase en GÓMEZ ÁBALOS: «El pianoforte Zumpe desde el teclado...», op. cit., pp. 91-97).

⁴⁶ Hasta el punto de ser visitado por Leopold Mozart y sus hijos Nannerl y Wolfgang a finales de 1764 o principios de 1765, todavía como constructor de *guittars*.

⁴⁷ GÓMEZ ÁBALOS: «El pianoforte Zumpe desde el teclado...», op. cit., pp. 117-155.

⁴⁸ Solo se tiene constancia de cuatro fortepianos de tipo florentino en el Londres de la primera mitad del siglo XVIII, cuyo acceso fue limitado a un pequeño grupo de eruditos y entusiastas. Charles Burney solo menciona dos de ellos en sus memorias de 1747 y en la entrada «Harpsichord» para la *Cyclopaedia* de Abraham Rees publicada en 1819: uno construido en Roma por un monje llamado padre Woods y traído a Inglaterra por el dramaturgo Samuel Crisp (1707-1783), y una copia de este mismo instrumento, realizada con la intención de mejorar sus defectos por el constructor de origen holandés Rutger Plenius (1696-1774). Los otros dos pianos florentinos fueron del propio Cristofori y llevados a Inglaterra en 1727 o 1728 por el 4.º conde de Abingdon, Willoughby Bertie (1692-1760) y en 1732 por el mecenas y amigo de Georg Friedrich Händel (1685-1759), Charles Jennens (1700-1773). De hecho, este último fortepiano pudo ser el instrumento que tocara Händel en dos ocasiones, en 1740 y 1756. Véase en LATCHAM: *Towards a new history ...*, op. cit., pp. 225-230.

⁴⁹ También escrito Harman B. Viator.

⁵⁰ Con mecánicas diferentes (Prellmechanik y Stoßmechanik), dispositivos diferentes (tipos de registros), formas del mueble diferentes, etc. (véase COLE, Michael: «The Pantalon—and what it tells us», en STEINER, Thomas (ed.): *Instruments à claviers—expressivité et flexibilité sonore*, Berna, Peter Lang, 2004, pp. 63-88).

⁵¹ En el caso concreto del instrumento de Viator, gamuza que se pone en contacto con las cuerdas por debajo, a la altura de la nuez (véase en GÓMEZ ÁBALOS: «El pianoforte Zumpe desde el teclado...», op. cit., pp. 101-107).

*es el exclusivo Inventor, y ha tenido el Honor de vender bastantes de ellos durante estos siete Años, a gran Parte de la Nobleza y la Alta Burguesía en estos Reinos*⁵².

Este anuncio parece sugerir la necesidad de Viator de reivindicar su autoría como inventor del nuevo pianoforte cuando el éxito de Zumpe ya lo había acaparado y eclipsado. En anuncios anteriores, como uno de mayo de 1766⁵³, Viator anunció estos instrumentos llamándolos *Coelestin de Amour* o *Piano ex Forte*. Desgraciadamente para Viator, sus instrumentos eran demasiado toscos, como muestra el único ejemplar que ha llegado hasta nosotros de 1767, pero, sobre todo, su sonoridad no se adaptaba al gusto inglés del momento.

⁵² Citado *ibidem*, p. 99.

⁵³ Seguramente, en esa fecha, Zumpe no había dado a conocer sus instrumentos todavía.

Sin duda, la perspicacia constructiva y comercial de Zumpe lo llevó a entender que un instrumento así tenía muchas posibilidades de abrir un mercado fructífero y novedoso, si se le aplicaban mejoras y modificaciones que lo acercaran mucho más al gusto sonoro de moda en Londres. Ese gusto estaba marcado en ese momento por la *guittar*. Así pues, el éxito se tenía que cimentar en los mismos principios estéticos que los de la *guittar*; «la dulzura y brillantez de un sonido peculiar, junto a su conveniente tamaño», como había destacado Francesco Geminiani (1687-1762) en la introducción a su método de 1760, *The Art of Playing the Guitar or Citra*.

Peses a que con la *guittar* Zumpe había alcanzado prestigio, había muchos otros constructores profesionales, como el propio Hintz, que lo aventajaban en este mercado, habiendo comenzado varios años antes. Por ello, Zumpe cambió el rumbo de su nego-



Coelestin de Amour de Viator, 1767.
(Foto cortesía de Graham Walker)

cio en 1766, sabiendo que, si Viator fue, o no, el «exclusivo inventor» de estos *Forte pianos*, en cualquier caso, no había alcanzado fama alguna, ni despertado el interés de músicos o aristócratas. Es decir, hasta entonces Viator, a pesar de vender los instrumentos desde 1761, como reivindicaba en el anuncio de 1768, como constructor *amateur* permanecía en el más absoluto anonimato.

Los instrumentos de Viator y Zumpe comparan la misma mecánica, una maquinaria simple que consta de dos palancas únicamente: la tecla con un pilotín insertado hacia su extremo posterior y el macillo. Una mecánica muy alejada del complejo sistema de palancas de Cristofori al no disponer de escape, palanca intermedia ni atrape del macillo – elementos fundamentales también en el piano moderno—. Pero las mejoras que Zumpe realizó de la maquinaria de Viator para ampliar el control de la propulsión del macillo se deben a un sofisticado cálculo de las distancias y los ángulos de las palancas de esa maquinaria, así como la forma del pilotín. De esa manera se alcanza la expresividad dinámica que tiene la propia *guittar*. A la par, las modificaciones sobre el modelo de Viator, eliminando el juego de macillos sin cubierta y añadiendo los apagadores, lo desligaron de la estética sonora del *Pantaleon*. Las cuerdas de metal con bastante tensión –lo que aprendió construyendo las *guittars*–, mucho mayor que las del instrumento de Viator, y la fina capa de piel marrón pulida –como la utilizada para encuadernar libros en la época– en la cabeza del macillo acercaron su sonido al de la *guittar*.

Zumpe diseñó en principio su instrumento con un solo registro de tirador (palanca de mano) que levantaba todos los apagadores a la vez, sin embargo, a partir de 1767 se añade un segundo registro para dividir los apagadores entre graves (hasta el do_3) y agudos. Por las características descritas anteriormente, con este registro para los apagadores se imita con mayor precisión la sonoridad y los efectos reverberantes de la *guittar*, o incluso del *arpa inglesa*, que la sonoridad más estrambótica del *Pantaleon*. A



Maquinaria del pianoforte Zumpe de 1766 de la Colonial Williamsburg Foundation de Virginia, EE.UU. (Foto cortesía de John Watson)

partir de la asociación en 1768 de Zumpe con Gabriel Buntebart (1726-1795), se estandarizó el modelo de pianoforte con los tres registros habituales de palanca de mano: los dos descritos para los apagadores y el tercero como registro de arpa –al igual que el instrumento de Viator–⁵⁴. Por lo tanto, por las características técnicas y estructurales, así como por las tradiciones constructivas de las que provenían y las estéticas sonoras a las que se adscriben, se puede decir que el piano de Cristofori y el de Zumpe son instrumentos completamente ajenos. La única característica común que tienen es ser teclados con maquinaria de macillos.

El pianoforte inglés llegó a España en la década de 1770 y, a diferencia del *cimbalo di piano e forte* (el caro piano florentino) que se valió de las cortes europeas para internacionalizarse, el pianoforte inglés se expandió gracias a su bajo coste, la moda y los modales que iba adoptando la burguesía y la expansión comercial. Tanto los instrumentos de Zumpe & Buntebart, como los de otros renombrados constructores londinenses, como Adam Beyer

⁵⁴ Registro que se conoce habitualmente como *buff stop* (registro de gamuza), pero también se le llamó en fuentes de la época registro de laúd.

(1730-1804), Johannes Polhman (muerto en 1793), Frederick Beck (muerto en 1798) y los de la casa comercial Longman & Broderip (desde 1767), comenzaron a exportarse a lugares cada vez más remotos⁵⁵. En España, muchas de las noticias o anuncios de finales del siglo XVIII de pianofortes (o forte-pianos) se refieren al tipo inglés y solían especificar si estaban hechos en Londres e incluso, a veces, quién era el constructor.

A diferencia de lo que pasó con el piano de tipo florentino en España, a finales del siglo XVIII los constructores que se dedicaron a copiar los instrumentos venidos de Londres aumentaron exponencialmente, creando así, a lo largo de la década de 1780, varios centros de producción a lo largo y ancho de la geografía española. Los más célebres constructores de este tipo de pianos en los principales centros de producción fueron⁵⁶:

- En Sevilla, Juan del Mármol⁵⁷ y, quizás también, Juan Manuel Pérez Mirabal, hijo de Francisco.
- En Zaragoza, Antonio Enríquez (1747-muerto con posterioridad a 1801), primero, y posteriormente, entrando en el siglo XIX, Tomás Torrente (fechas no conocidas) tras ganar un premio de la Sociedad Económica en 1796 por un instrumento con registros especiales.
- En Murcia, Tadeo Tornel (1729-1793), del que existe un pianoforte de mesa de 1784 (n.º 28) y un instrumento compuesto de cola (clave/órgano/piano) de 1777 (véase *infra*).

- En Madrid, Francisco Flórez (activo desde 1784, muerto en 1824) quien viajó a Inglaterra para perfeccionarse entre 1789 y 1790, bajo el patrocinio del rey Carlos IV, convirtiéndose en organero y constructor de claves de la Capilla Real⁵⁸, y Francisco Fernández (1766-1852).

- En Barcelona, hubo al menos cuatro constructores locales desde la década de 1780, sin embargo, se desconoce el tipo de pianos que hacían. Por otra parte, los constructores que más sobresalen, ya en los albores del siglo XIX, son los organistas Francisco Otter y Juan Kyburz de origen suizo y alemán, respectivamente, cuyos fortepianos, sin embargo, no son del tipo inglés, sino con características germánicas.

Como se puede observar en los instrumentos que han perdurado de Juan del Mármol⁵⁹, este constructor siguió fielmente el modelo de Zumpe en todos los sentidos, alcanzando una gran calidad y lujo en sus instrumentos, siendo del agrado de la corte y surtiendo, por ello, a la familia real con sus pianos de mesa. Por la calidad de sus instrumentos, disfrutó de una pensión vitalicia otorgada por Carlos III. El constructor Antonio Enríquez se basó en instrumentos de este tipo venidos de Inglaterra y Holanda —país que también asumió rápidamente este tipo de instrumentos—, como indica la reseña de 1780 del *Mercurio histórico y político que contiene el estado presente de la Europa*:

Antonio Enriquez, Maestro Ensamblador y Carpintero de esta ciudad, ha llegado á perfeccionar (á influjo de la Real Sociedad económica) unos Cimbalos ó Claves á imitacion de los trabajados en Holanda é Inglaterra, conocidos por la denominacion de Pianos fortes, de igual calidad, y con rebaxa considerable en

⁵⁵ Por ejemplo, Longman & Broderip abre mercado en Calcuta en 1786 y en 1788 llegó el primer piano a Australia; un instrumento de Frederick Beck o Longman & Broderip (véase LANCASTER, Geoffrey: *The First Fleet Piano: a musician's view*. Canberra, A.C.T. ANU Press, 2015).

⁵⁶ KENYON DE PASCUAL, Beryl: «Some aspects of the square piano in Spain», en SCHMUHL, Boje E. Hans y LUSTIG, Monika (eds.): *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg/Michaelstein, Wißner, 2006, pp. 261-266.

⁵⁷ Probablemente el constructor que alcanzó el mayor prestigio en España del que, al menos, se han conservado veinte instrumentos.

⁵⁸ BORDAS, Cristina: «Flórez, Francisco», en *Grove Music Online*. Oxford University Press. En: <<https://www.oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050914>>. [Consulta: 28 jun. 2021]

⁵⁹ El más antiguo conservado es de 1781.

*el precio á favor de las personas que se dediquen a la música*⁶⁰.

Por otra parte, Enríquez anunció en 1797 la venta de un instrumento con cuatro pedales –apagadores divididos, registro de arpa⁶¹ y la tapa móvil–, basándose, con toda seguridad, en algunos de los refinados instrumentos de Adam Beyer, surtidos con tres pedales para los registros habituales y un dispositivo que utilizaba como recurso de efectos dinámicos la sección de tapa sobre la tabla armónica, controlado a través del cuarto pedal.

Un punto que resulta interesante destacar, y que contradice completamente la visión evolutiva, es cómo la mecánica simple inglesa, es decir, la maquinaria desarrollada por Zumpe, llegó a ser preferida e incluso se impuso a finales de siglo a la de Cristofori en el ámbito peninsular. De hecho, lo que resulta más llamativo es que esta cuestión se enfatiza con los *claves de piano* a partir de la década de 1780: «suprimiendo aquellas construcciones compuestas que se han visto hasta ahora en esta clase de claves», como decía el anuncio de Juan del Mármol en la *Gaceta de Madrid* de 1783 (véase *supra*), para lograr «una pulsación suavísima, careciendo del ruido que regularmente ocasionaban los claves de composición más complicada». Eliminar el escape, la palanca intermedia y el atrape del macillo, los elementos que precisamente acercaban la mecánica de Cristofori a la mecánica moderna, «reduciéndola a una muy sencilla que solo consta de dos piezas en cada punto que son las teclas y el martillo», en el criterio evolucionista parece un «atraso». Pero no lo fue en absoluto; en la época, esto supuso una mejora y adaptación a los nuevos contextos musicales y sociales. Este cambio no solo lo dio Juan del Mármol (como refleja la *Gaceta*), lo podemos ver también en la maquinaria

del instrumento de cola de Tornel (1777), o incluso en los dos claves conservados de Mathias Bostem de 1786 y 1789, reconvertidos en pianos⁶².

Otro punto que contradice la idea evolucionista es cómo se fue creando en España un gusto por sonoridades exóticas y variadas en el piano. Un interés generado a partir del pianoforte inglés y sus registros habituales, pero, sobre todo, por las influencias que venían de Centroeuropa, derivadas del *Pantaleon* y de los instrumentos combinados. A partir de la década de 1780, aparecen en prensa muchos anuncios donde se enfatizan los registros de los pianofortes como un atractivo especial y, además, comenzaron a proliferar las noticias de pianofortes organizados importados de Inglaterra, como la siguiente, aparecida en el *Diario de Madrid* el 1 de abril de 1791:

Ha llegado de Londres un piano forte, organizado superior, construido por el celebre maestro Buntebar [Gabriel Buntebart, socio de Zumpe hasta 1779]: el piano forte tiene apagador de mano derecha é izquierda, sordina y registros al pie por donde se hace qué los fuertes sean mayores, ó menores; que el órgano tiene el mismo tiempo qué el piano, ó bien que cada uno de los dos instrumentos suenen con separacion: el órgano tiene una casta de voces singulares y muy bien contrastadas con las del piano, de modo que no se confunden los sonidos de los dos instrumentos, y siendo ambos suaves dan un tono bastante fuerte para, hacer el baxo sin necesidad de violoncello en una orquesta...

Así pues, en las últimas décadas del XVIII, los constructores locales se esforzaron en crear instrumentos con cada vez más timbres a través de registros o combinaciones. De hecho, todos los constructores mencionados arriba crearon instrumentos de muchos timbres o, como el instrumento de Tornel de 1777, combinados. Por ejemplo, Juan del Mármol construyó un instrumento con mecánica de macillos de 15 registros en 1779, por lo que Car-

⁶⁰ *Mercurio histórico y político, que contiene el estado presente de la Europa, lo sucedido en todas las Cortes, los intereses de los Príncipes, y generalmente todo lo mas curioso, perteneciente al mes de Enero de 1780*, vol. 1. Madrid, Imprenta real de la Gazeta, 1780, pp. 435-436.

⁶¹ En España, a veces se denominaba *sordina*.

⁶² DODERER: «Mathias Bostem: Remarks...», op. cit., pp. 160-163.



Pianoforte organizado de Zumpe & Buntebart, 1774.
Musée de la Musique de París, n.º E.991. (Foto: Claude Germain)

los III le concedió la pensión vitalicia⁶³. Su hijo Juan Manuel hacía instrumentos combinados clave/piano (seguramente, con su padre también). Por su parte, Francisco Flórez desde 1786 empezó a anunciar sus pianofortes con hasta siete pedales:

D. Francisco Flórez [...] ha descubierto y construye otros [fortes pianos] con 7, registros: resultando del 1.º unas voces pardas de buen gusto y dulzura: del 2.º otras más brillantes: del 3.º unas tan particulares que fingen con bastante propiedad un salterio: del 4.º una arpa suprimida: del 5.º una hermosa sordina clara y de mucho gusto: del 6.º las mayores y mas fuertes voces del piano; y del 7.º unos ecos con la posible propiedad: de suerte que todas

*las voces de por si son muy dulces y apacibles, y combinados algunos registros, como se usen á un tiempo, se nota un armonioso pandelon; previniendo que todos ellos se usan con el pie en la misma forma que los tres registros de los instrumentos comunes: todo lo qual ha descubierto con unas máquinas simples y permanentes*⁶⁴.

En Canarias, como fue el caso con los pianos florentinos, no existen constructores de pianofortes de tipo inglés conocidos hasta la fecha. En realidad, con toda probabilidad nunca los hubo, porque la única posibilidad habría sido que los organeros canarios hubieran copiado esos instrumentos. Se conocen algunos nombres de organeros canarios de siglos atrás, como Baltasar de Armas (c. 1515-1572) de padre portugués, también de organeros afincados durante algún tiempo en las islas, como Francisco Mesquita, el sevillano Matías Páez o el vasco Domingo de

⁶³ Kenyon de Pascual sospecha que este instrumento de Del Mármol emula el *clavecin harmonique et céleste* inventado por Virbès en París en 1766, aunque este instrumento no tiene maquinaria de macillos (KENYON DE PASCUAL: «Some aspects of the square piano in Spain...», op. cit., p. 262; véase también LATCHAM: *Towards a new history* ..., op. cit., pp. 267-268).

⁶⁴ *Mercurio histórico y político*, mayo de 1786, p. 94.



Pianoforte Longman & Broderip de Álvarez Rixo.
Colección de instrumentos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

Sibisquiza, todavía en el siglo XVI. En el siglo XVII se sabe que acudió ex profeso a Gran Canaria un organero de Sevilla, Juan Márquez, para construir en 1617 un órgano en el templo catedralicio grancanario. Llegados al siglo XVIII, los órganos comenzaron a ser importados desde Hamburgo, a partir de una iniciativa del comerciante de origen irlandés afincado en las islas Bernardo Valois [Walsh] Carew (1663-1727). Esta importación de órganos fue muy intensa entre 1760 y 1800, justo el periodo de expansión del pianoforte inglés, pero este hecho muestra la escasez de artesanos organeros en las islas. Solo hay referencias del cordobés Antonio Corchado Fernández, que llegó a Tenerife en 1771 y permaneció en las islas hasta su muerte, siendo el autor del órgano de la iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria y del de la parroquia de San Juan de Telde⁶⁵.

Así pues, no habiendo posibilidad de constructores, los instrumentos que pudieron aparecer en las islas fueron todos de importación. Sin embargo,

resulta interesante saber cuándo se produjo este hecho: la llegada del pianoforte a las islas. Entre los instrumentos de la colección de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel se encuentra un instrumento especialmente llamativo perteneciente al legado del cronista y polígrafo, José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883), donado en 2014 por sus descendientes Carmen y Rosario Fernández Álvarez y Eladio Santaella Álvarez. Este instrumento es un lujoso piano de mesa inglés de la casa comercial Longman & Broderip, con cuatro patas en lugar de peana y una extensión de cinco octavas (de Fa₁ a Fa₅) con 61 teclas y todas las alteraciones⁶⁶. Tiene los tres registros habituales –apagadores divididos graves-agudos y registro de arpa– con los tiradores o palancas de mano. Sin embargo, lo más llamativo es, sin duda, la antigüedad del mismo, siendo muy probablemente el primer piano que llegó a las islas.

El año de construcción de este pianoforte es posterior a 1776 y anterior a 1782, ya que ese año la casa

⁶⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Los órganos históricos en Canarias», en *Boletín de Patrimonio Histórico*, n.º 2 (2004), p. 26.

⁶⁶ Era bastante habitual en los pianofortes ingleses que se omitiera el Fa₁.

Longman & Broderip adquirió su segunda tienda, indicando, a partir de ese momento, la nueva dirección en el tablón frontal de los instrumentos: *N.º 26 Cheapside and N.º 13 Haymarket*. La casa comercial fundada por James Longman en 1767 tuvo como socio a Charles Lukey desde 1769 hasta su muerte en 1776 y a Francis Broderip desde 1775. Por ello, a partir de 1776 solo aparecen en el frontal dos socios: *Longman and Broderip*. La decoración del frontal alrededor de la marca también fue cambiando a lo largo del tiempo. Por eso, comparando el frontal de este instrumento con otro idéntico, pero con la indicación de la segunda tienda (véase fig. 15 y fig. 16), podemos saber que muy probablemente la fecha exacta del instrumento de Álvarez Rixo esté entre 1780 y 1782).

Cuándo y cómo llegó este instrumento a Tenerife es algo que, desafortunadamente, no ha podido ser del todo aclarado hasta la fecha. Por desgracia, los libros de cuentas de la compañía Longman & Broderip se destruyeron alrededor de 1807 en un incendio en la fábrica en Tottenham Court Road⁶⁷, lo que dificulta el seguimiento del instrumento desde su construcción.

Lo que podemos saber es que este instrumento fue adquirido, en algún momento entre 1787 y 1815, por el padre de Álvarez Rixo, el comerciante portugués Manuel José Álvarez Pereira (1763/1764-1815), y pasaría en herencia, tras la muerte de su mujer Gregoria A. Rixo de Chaves (1769-1825), a su hija Catalina Leonarda (1798-1864), única hermana viva de Álvarez Rixo, «por dación del padre»⁶⁸. Catalina quedó viuda y sin descendencia, viviendo en casa de su hermano, por lo que el piano siempre



Tablón frontal de un instrumento de Longman & Broderip (c. 1780), con la indicación de la primera y segunda tienda. (Propiedad del autor)



Tablón frontal del pianoforte Longman & Broderip (c. 1780) de Álvarez Rixo, con la indicación de la primera tienda. Colección de instrumentos de la RACBA

siguió en la línea de descendientes de José Agustín Álvarez Rixo. Siguiendo la biografía que el propio Álvarez Rixo escribió de su padre⁶⁹, una opción de cómo pudo llegar el instrumento a Tenerife es que fuera adquirido por Manuel José Álvarez Pereira como un obsequio, junto con un legado de libros, de su tío, el vicecónsul de Sicilia—cuyo nombre es igual al de su sobrino: Manuel Álvarez Pereira—, para

⁶⁷ Mi agradecimiento a Michael Cole por esta información.

⁶⁸ Biblioteca ULL: AP JAAR 12/2(2). Agradezco a la directora del fondo antiguo de esta biblioteca universitaria, doña Paz Fernández Palomeque, responsable a su vez del fondo Álvarez Rixo, su inestimable apoyo para la elaboración de este artículo. Asimismo, mi agradecimiento se extiende a doña Carmen Fernández Álvarez, descendiente de este personaje por facilitarme noticias sobre su familia y sobre el instrumento.

⁶⁹ ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: «Noticias de la familia de Alvarez segun las pude obtener por los que alcansé de ella y apuntes originales» (ms.). Biblioteca ULL: AP JAAR 9/16 (5).

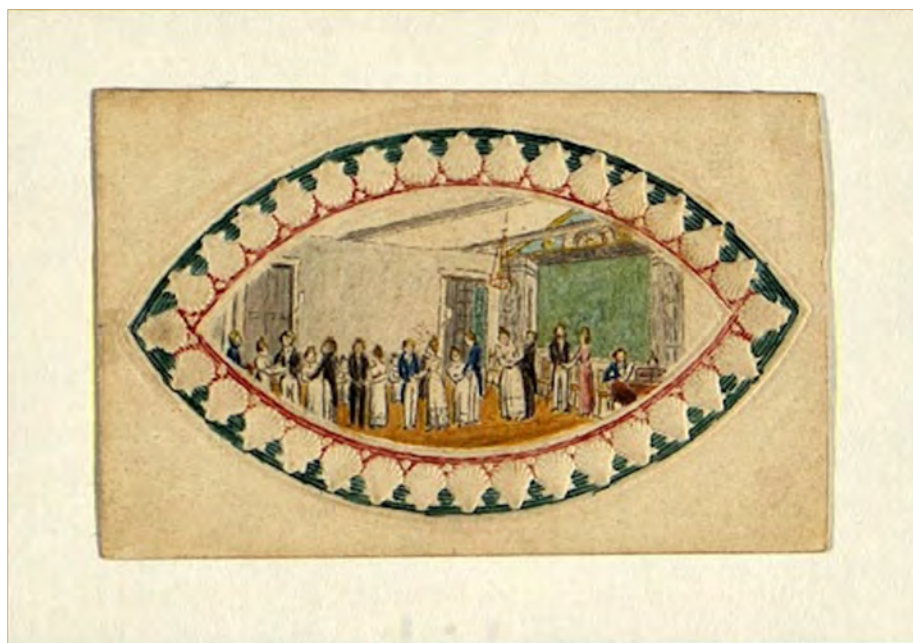
quien trabajó entre 1787 y 1788 durante su estancia en Funchal (Madeira) y quien, además, recibió una herencia de bodegas y casas de un tío suyo mayor (y de igual nombre) al fallecer en marzo de 1788, unos meses antes de que Manuel José Álvarez Pereira se afincara en Tenerife. Por lo que el pianoforte podría haber sido comprado por alguno de los dos tíos e importado a tierras portuguesas (Madeira o Portugal) y regalado a su sobrino como gratificación por sus servicios, cuando este dejó Funchal en 1788.

Dado que, al parecer, Manuel José Álvarez Pereira no tenía conocimientos musicales –al menos, Álvarez Rixo no comenta nada al respecto en la biografía–, otra opción es que hubiera sido adquirido como objeto de estatus burgués a través de los contactos, ya en Tenerife, con otros comerciantes como Francisco de Lugo y Viña (1752-1809), persona ilustrada y amante de la cultura y la música para quien trabajó hasta 1791⁷⁰.

⁷⁰ LORENZO TENA, Antonio. «La biblioteca de un ilustrado canario: don Francisco de Lugo-Viña y Molina (1752-1809)», en *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, n.º 14 (2004), pp. 71-74.



Retrato de Manuel José Álvarez Pereira, pintado por Luis de la Cruz y Ríos



Sarao en la Casa del Baile, por Álvarez Rixo (1825)

No sabemos si este pianoforte Longman & Broderip de c. 1780, llegó a las Canarias a finales de la década de 1780 o ya en la de 1790 (o incluso posteriormente), tampoco si se tocó en veladas entre amigos ilustrados o si por sus teclas se deslizó algún músico que llegara a la casa de los Álvarez Rixo. Asimismo, no sabemos el impacto e influencia que este pianoforte temprano pudo tener en Tenerife para que sus habitantes se interesaran en adquirir otros ejemplares. Solo sabemos que Gregoria y sus hijos José Agustín y Catalina Leonarda debieron tocarlo y que esto acrecentó el interés por la música y la cultura de Álvarez Rixo, dejando su huella en su legado intelectual⁷¹.

*La afición a la música a la que alude el historiador de la Rosa, fue cierta; también su madre doña Gregoria tocaba el clavicordio o Forte-pia; en casa de una nieta en el Puerto de la Cruz, está el de fabricación inglesa, enmudecido ahora por el tiempo, pero aún elegante, frágil y evocador, con el cual ella primero y luego él en su casa de La Luz, distraían sus ratos de descanso*⁷².

Los demás fortepianos de la colección de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, ya de inicios del siglo XIX, muestran cómo se fue normalizando la entrada de fortepianos en las islas, siguiendo las modas en Europa, sobre todo provenientes de Inglaterra y Francia. Y así, igualando el consumo y actividad musical con lo que ocurría en la Península, excepto en cuanto a la construcción autóctona, ya que los constructores canarios de fortepianos siguieron ausentes. La estampa pintada por José Agustín Álvarez Rixo de 1825, *Sarao en la Casa del Baile*, también nos muestra un instrumento de cola en uso, en un salón de música, muy similar



Cabinet piano John Broadwood, c. 1820.
Colección de instrumentos de la RACBA

al Broadwood de 1812, propiedad de don Fernando del Hoyo y doña Mercedes Calzadilla.

En la colección de la RACBA, por una parte, encontramos instrumentos ingleses que muestran cómo en Inglaterra se empezó a renunciar ya a los registros para modificar el timbre (con palancas o pedales) en pro de una búsqueda del color y dinámica del sonido a través del toque, volviendo a la estética sonora que guió a Cristofori. Entre esos instrumentos vemos un *cabinet piano* [piano armario] de John Broadwood de c. 1820⁷³, de seis octavas (73 teclas de Do₁ a Do₆) y dos pedales (*una corda* y apagadores como en los instrumentos de cola) y un *square piano* de Collard

⁷¹ Álvarez Rixo escribió algunas partituras sencillas para piano y varias melodías.

⁷² ÁLVAREZ RIXO, José Agustín: *Historia del Puerto de Arrecife en la isla de Lanzarote, una de las Canarias*. Prólogo de Enrique Roméu Palazuelos. Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular, Aula de Cultura, 1982, p. 23.

⁷³ Donado en 2016 por Julia Acosta Ascanio, heredera del médico orotavense don Miguel Rodríguez Vivas.



Square piano Collard & Collard, c.1840.
Colección de instrumentos de la RACBA



Piano *carré* Systemans frère, c.1840.
Colección de instrumentos de la RACBA

& Collard de c.1840⁷⁴, de seis octavas (75 teclas de Fa₁ a Sol₆) con la mecánica inglesa doble (diseñada a partir de los instrumentos de cola de finales del siglo XVIII) y el típico y único pedal en el centro del instrumento para los apagadores, con el que se surtían estos pianofortes.

Por otra parte, también encontramos un piano *carré* (piano de mesa) de origen francés que nos muestra cómo se mantuvo, aún a mediados del siglo XIX, el gusto por los cambios de timbre con un registro de arpa para las notas graves —idéntico a aquel presente en algunos *Pantalons*, como el de Viator, o el propio pianoforte inglés del siglo anterior—, operado con pedal. Este es un instrumento de la casa Systemans

frère de c. 1840⁷⁵, de seis octavas (73 teclas de Fa₁ a Fa₄). También posee el pedal de resonancia (apagadores) y sigue las características sonoras y el diseño de peana en forma de X patentado por Pleyel en 1829⁷⁶.

Los instrumentos ingleses y franceses, así como instrumentos de origen germano (con mecánica vienesa) fueron copiados y fabricados en España por constructores como José Larrú, Juan Hosse-Schrüeders, Vicente Ferrer —especialmente instrumentos ingleses o franceses—, Joan Munné y Gerónimo Bordas —instrumentos de mecánica vienesa—.

⁷⁵ Donado en 2009 por Guzmán Llarena Codesido.

⁷⁶ HAURY, Jean: «The square piano and its French patents», en SCHMUHL, Boje E. Hans y LUSTIG, Monika (eds.): *Geschichte und Bauweise des Tafelklaviers*, Augsburg/Michaelstein, Wißner, 2006, p. 188.

⁷⁴ Donado en 2009 por Conrado Álvarez Fariña.

SALVADOR FÁBREGAS GIL (1931-2020)

JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

A Salvador Fábregas *in memoriam*

Quizás la mejor manera –o puede que la única– de comprender la obra de un arquitecto sea observando el proceso por el que, desde sus propios pensamientos iniciales, logra llegar a las formas concretas del proyecto. Tratar de entender el modo en que Salvador Fábregas Gil, recientemente fallecido, se acercaba a los proyectos, y cómo, desde esa aproximación, tras un insistente y riguroso trabajo de estudio, apoyado en sus estimados colaboradores, surge su arquitectura.

En 1974, Fábregas, impartió en la Escuela de Arquitectura, su conferencia «La responsabilidad social del arquitecto». Lo hizo como Decano del Colegio de Arquitectos (poco después sería nombrado profesor adjunto de Composición Arquitectónica en la misma). Ese mismo año, construía su importante proyecto de 1152 viviendas sociales de Las Remudas en Telde (Gran Canaria) –junto a los también arquitectos Andrés Boyer y Eduardo García Berenguer–.

No creo que fuera casual la confluencia de ambos eventos. Las Remudas es un ejemplo de magnífica arquitectura social, que destaca sobremanera en esos años, en los que aún se repetía en exceso la solución del bloque aislado. El proyecto de Las Re-



Las Remudas en Telde (Gran Canaria).
Arquitectos: Salvador Fábregas, Andrés Boyer
y Eduardo García Berenguer

mudas evita deliberadamente esa disposición abierta y de vacíos entre bloques, apostando decididamente por reforzar, a través de la arquitectura, la identidad urbana del barrio. Esa fue su apuesta. El conjunto de viviendas sociales se organiza a partir de dos elementos básicos: el bloque cruciforme, compuesto por cuatro viviendas por planta que giran en torno a la espiral de la escalera (buscando de ese modo el máximo soleamiento), y la intención de lograr un conjun-

to urbano, el carácter de ciudad. Respondía así a una corriente arquitectónica, heredera del TEAM X o de las propuestas urbanas de van der Broek y Bakema o los Smithson, por citar algunos, por la que el edificio en sí mismo no es el elemento fundamental, sino la pieza que ayuda a lograr la preponderancia de la identidad social y del espacio común compartido. Lo logró a partir de la continuidad edificatoria, a través del maclaje de los edificios, que, al entrelazarse por los extremos de las cruces, van generando plazas de diferentes dimensiones; de la separación de la circulación rodada respecto a la peatonal mediante la creación de un anillo de tráfico exterior, que va muriendo en aparcamientos en peine entre los edificios, y del gran eje verde interior, que actúa como lugar de encuentro comunal. Uno podría preguntarse qué relación tiene este proyecto con otros de Fábregas. Y esta es la clave de lo que trato de exponer. Probablemente la relación esté en el modo en que Fábregas enfoca cada proyecto, centrando la mirada en un aspecto dominante –en este caso, la intención de construir un barrio cohesionado– que luego se desarrolla con insistencia hasta la excelencia.

El proyecto de Las Remudas, que no es el más conocido de Fábregas, se ha afianzado como modelo de éxito social con el paso de los años, demostrando una vez más la trascendencia que la calidad de la arquitectura aporta a la sociedad. Y sirve, en este texto, para entender su modo de aproximación a la arquitectura. No se trata en él de una voluntad formal *a priori*, a pesar de que sus edificios puedan aparentar lo contrario. El proyecto emerge –mediante un alto grado de disciplina y coherencia– de una idea matriz proyectual (en el caso de las Remudas, la sucesión de «plazas» urbanas de diferente dimensión). De una matriz primigenia, que es habitualmente producto de un criterio específico dominante. El proyecto no es resultado de una idea feliz, ni de una «visión» sorprendente, sino de un proceso laborioso cuyo recorrido viene condicionado por la idea inicial. Esta forma de trabajar fue propia de muy buenos arquitectos durante los años sesenta. Durante la *Segunda*

Modernidad, se complejizó y mixtificó la arquitectura de preguerra a través de la apertura a nuevos procedimientos, nuevos materiales, nuevas asociaciones formales, pero sin perderse la capacidad inventiva y propositiva que caracteriza de manera inevitable a la modernidad. Este proceder en Fábregas es el que permite entender las «familias» formales en las que pueden ordenarse sus proyectos: viviendas sociales, edificios de hormigón visto, proyectos modulares... Lejos de cualquier sospecha de formalismo infundado, en Fábregas, como en los mejores arquitectos del momento, los proyectos son el producto de un pensamiento, luego sostenido, de forma casi obsesiva, en busca de la coherencia.

Si se observan sus complejos de apartamentos en el Sur, contruidos a mediados de los sesenta (*Biarritz* en Playa del Inglés, *Alhambra* o *Buganvilla* en San Agustín), la matriz de estos proyectos, parece surgir del paralelismo reiterativo de las paredes de carga que conforman las unidades alojativas y que delimitan el espacio habitable. Es la repetición y resalte de estos muros de carga la que da sentido a la organización compositiva y, con ellos, al característico remate de cubierta, en bóveda rebajada, que acentúa la existencia estructural de los muros, y que vemos –por establecer referencias externas– en *La Ricarda* (1953-63) de Bonet Castellana, o anterior a este, en el proyecto *Roq et Rob* en Roquebrune-Cap-Martin (1949), de Le Corbusier. Referencias que nombro con el ánimo de reforzar su modo de actuar moderno, incluso mediante el uso de elementos «primitivos» como diría Kenneth Frampton, refiriéndose a estas mismas bóvedas en *Maisons Jaoul*.

Una angulación diferente tiene su grupo de edificios de hormigón visto. Quizás los más conocidos suyos. Entre ellos, el Hotel Concorde en Las Canteras (1969), el edificio Tamarco –en la Fuente Luminosa– (1972-76) o el Colegio de San Ignacio de Loyola en Vegueta (también 1972-76). En estos, es el aspecto tectónico el que se convierte claramente en la matriz del proyecto. Este aspecto se hace muy visible en los tres proyectos, que son diferentes entre sí, pero

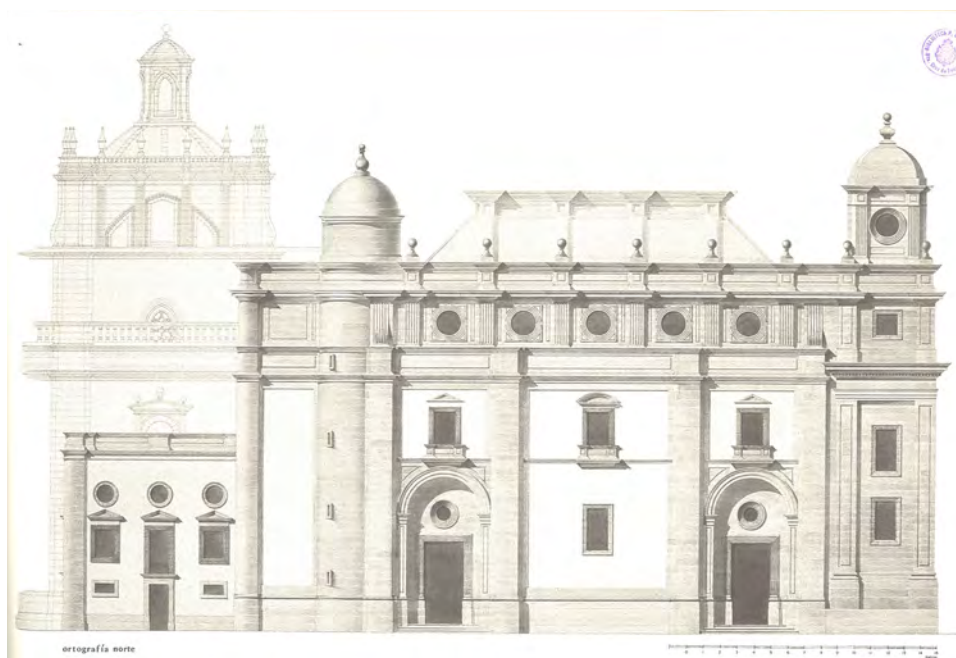


Cimborrio y linterna de la Catedral de Canarias. Las Palmas de Gran Canaria.
Restauración realizada por el arquitecto Salvador Fábregas

que comparten la expresión directa de su estructura y su «reverberación» en los prefabricados. Salvador Fábregas, terminó la carrera en 1957 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y, tras unas prácticas en Canarias, se desplazó a París en 1958. Allí realizó una estancia profesional, durante la que participó nada menos que en la construcción del CNIT (*La Défense*), proyecto de Camelot, de Mailly y Zehrfuss, con la colaboración de Jean Prouvé en la fachada. Creo que este proyecto tuvo una visible influencia formativa en la trayectoria posterior de Fábregas.

Especialmente, por el principio de «poética de la estructura», defendido con ahínco por Zehrfuss (antiguo discípulo de Nervi). Su enorme espacialidad y su estructura de hormigón visto nervado mediante pliegues en zigzag, aparece –quizás a modo de recuerdo de aquella estancia– en los ábacos de las columnas y fachadas del Hotel Concorde.

No se puede evitar un último comentario, en este breve repaso de la obra de Fábregas, sobre su extensa dedicación a la Catedral de Canarias, edificio al que dedicó gran parte de su labor profesional y



Trazas para la terminación del lado norte de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria.
Arquitecto: Salvador Fábregas

de divulgación desde 1984 hasta el año 2001. Aún recordamos todos la imagen de la linterna del cimborrio que, en 1991, se alzaba por los aires, colgando de una gigantesca grúa de muchas toneladas. Era una obra de gran riesgo, derivado de los desequilibrios de esfuerzos en la estructura de la catedral, y que Fábregas resolvió con maestría, sustituyendo el peso de la linterna por contrapesos provisionales hasta tanto se volvió a recolocar en su sitio la pieza original restaurada. Al oeste de la catedral, cerrando los jardines del Obispado, realizó, asimismo, la recuperación (había sido desmontado en 1962) y reciclaje del antiguo Coro Catedralicio, que publicó, junto a las diferentes intervenciones realizadas en el número 3 de la revista *Basa*. En 1992, Fábregas ingresó como Académico Numerario en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, con un discurso titulado «Trazas para la Terminación del Lado Norte de la Catedral de Canarias», en el que presentó con maestría su imponente propuesta arquitectónica para retomar, tras 200 años de paralización de las

obras de la Capilla del Sagrario, la culminación de la Catedral. Queda en la Real Academia la bellísima publicación de este proyecto donada por Fábregas, en el que se expone, en detallados planos, la estereotomía de la cantería de Arucas, que hubiera culminado, de encontrar financiación, el largo y complejo devenir del edificio catedralicio.

Termino este improvisado homenaje a la insigne figura que fue Salvador Fábregas, Doctor Arquitecto con mayúsculas, recientemente fallecido, que en el campo profesional alcanzó la excelencia, brindándonos a todos el regalo de su magnífica arquitectura. Muchas veces me pregunto cuánto debe una ciudad y su sociedad a sus arquitectos insignes. Y, sin embargo, cuántas dificultades se le ponen a veces a los que trabajan denodadamente por lograr su enaltecimiento. Cuánto se debe a aquellos que, como Salvador Fábregas, dejan el alto legado de sus obras y no me refiero solo, insisto, a los aspectos formales, sino a lo que es y siempre será la arquitectura como compromiso social y cultural.

FÉLIX JUAN BORDES CABALLERO (1939-2020)

FLORA PESCADOR MONAGAS

Escribo este obituario en fechas muy próximas al aniversario de la muerte de Félix Juan Bordes Caballero, hecho que sucedió de forma inesperada el 14 de septiembre de 2020 con 80 años de edad. Era un artista extraordinario que se movía con gran facilidad en distintos campos disciplinares: la pintura, la arquitectura, la ordenación del territorio, la docencia y el paisaje. Apasionado y sereno,

templado e insólito, concentrado y creativo, era un artista único y especial que transmitía un complejo mundo interior de una dimensión inconmensurable entre la realidad y la irrealidad. Félix Juan contenía en sí mismo lo incontenible, mantenía bajo control un espíritu desbordante que dejaba vislumbrar a través de sus intervenciones de arquitectura, de pintura, grabados, escritos, conversaciones o ponencias. Era



Félix Juan Bordes Caballero

un hombre único, culto, explorador y observador, libre y polifacético cuya amplia trayectoria en el arte difícilmente se puede expresar en unas breves líneas.

Era arquitecto de formación, finalizando sus estudios en el año 1964 en la Escuela de Arquitectura de Madrid, lugar en donde también realizó estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En su infancia había recibido clases de dibujo artístico con Cirilo Suárez y durante la preparación de los estudios de arquitectura con el profesor Mariano Laforet. Su enorme curiosidad lo llevó a hacer largos viajes y a profundizar sus estudios en muchos campos artísticos. Lector compulsivo y amante del cine era un erudito con profundos conocimientos en el mundo del arte, algo que siempre transmitía en sus conversaciones o en sus conferencias, era un gran divulgador. En el año 1973 se inicia como docente en la que más tarde se convirtió en la Universidad Politécnica de las Palmas, en donde alcanzaría la cátedra de Proyectos Arquitectónicos en el año 1981, año en el que se inicia también como director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, lugar en donde impartirá su docencia hasta el año 2011. A partir de ese año concentrará preferentemente su dedicación en el mundo de la pintura.

Es difícil hablar de una persona y su obra cuando comprende un espléndido conjunto de realizaciones en distintas disciplinas, en arquitectura, en arte y en paisaje, a las que dedicó su vida con un altísimo nivel de calidad creativa. Esta transversalidad comprende una extensa obra en la que se empeñó hasta sus últimos días. Sería imposible en una reseña como esta recoger la compleja y amplísima obra realizada o intentar inútilmente alguna síntesis que pueda abarcar con seriedad la ingente tarea realizada por Félix Juan Bordes Caballero. Justamente habría que comenzar afirmando con prudencia que, si algo destaca de la obra de este artista, es precisamente el altísimo nivel de intensidad que se extiende y se desborda a lo largo de muchísimos años de actividad creativa. Esta cualidad es ya de entrada un valor muy destacable de su capacidad y su energía. En este texto se hará

alguna reflexión del camino trazado por Félix Juan, seleccionando por su interés algunos de los momentos más importantes de su amplio recorrido.

Como arquitecto entre los años 1972 y 1973 fue Presidente de la Demarcación del Colegio Oficial de Arquitectos en Las Palmas de Gran Canaria, en unos años de inicio y despegue de la entidad. En relación con la obra de arquitectura, es preciso señalar que tuvo una larga relación profesional con el arquitecto Agustín Juárez. Realizaron, conjuntamente, grandes obras en la isla de Gran Canaria. Quisiera destacar aquí la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, obra que realizaron en colaboración con el también arquitecto Jaime López de Asiain. Su ubicación fue decidida por el Gabinete Técnico del Cabildo Insular de Gran Canaria en 1976 en un espacio espléndido del palmeral de El Salvago. El edificio mantiene en su traza la vocación de articular a través de una eficaz calle interior una ambiciosa estructura universitaria de otra escala a través de los espacios colectivos interiores, los espacios libres exteriores y los sucesivos centros universitarios que habrían de conectarse entre sí a modo de Mat-Building en un orden superpuesto en diálogo con el paisaje. Posteriormente, la modificación del Plan Parcial de 1984 y la protección del suelo dejó fuera esta lógica estructural; no obstante, su austeridad y materialidad, su claridad y generosidad espacial lo convierten sin duda en una de las edificaciones más porosas y abiertas y de mayor calidad del Campus Universitario de Tafira. Algo muy destacado de este edificio son las denominadas «peceras», espacios abiertos al palmeral diseñadas con una gran intencionalidad. En su interior cualquier observador puede sentirse partícipe de la belleza del mundo rural exterior y de los alineamientos de las palmeras enmarcando el paisaje con la misma fuerza y expresividad con la que de forma analógica se expresan imágenes aparentemente biológicas en muchos de sus murales de arte. Félix Juan Bordes expone el mundo natural fundido en el suyo propio.

También en esta pequeña reseña de la obra de arquitectura es muy destacable por su excelente calidad el Palacio de Congresos de Infecar en la Feria del Atlántico. Por este proyecto recibió el Premio Manuel Oraá de Arquitectura. En el edificio destaca especialmente el *hall* de recepciones y la espléndida sala de congresos donde se dan cita eventos de carácter nacional e internacional y se inauguran ferias y exposiciones, jornadas y conferencias, actos musicales y muchas orlas de muchos centros universitarios. Este palacio ocupa un lugar protagonista en todo el recinto y con su presencia amplía la trascendencia que tiene este lugar en la sociedad grancanaria.

En este breve recorrido por la obra de arquitectura, por la que recibió numerosos premios, también quisiera destacar el edificio del Conservatorio Superior de Música de Las Palmas. Una edificación muy expresiva por la intencionalidad de sus ventanas con un juego casi escultórico de la piel que lo recubre con una doble fachada, la exterior neutra y continua y la interior exponiendo la carne del edificio en un juego de multicapas que también se puede reconocer en muchas de sus obras de arquitectura. Sus grandes ventanales y sus murales se abren al mundo como lo hacen los acuarios exponiendo un mundo de múltiples e intensos cromatismos que parecen moverse en medio del caos.

El compromiso de Félix Juan Bordes por Canarias y la defensa de sus paisajes, especialmente por la isla de Gran Canaria, era muy grande. Su preocupación por el deterioro del paisaje y la degradación ambiental lo llevó a fundar el colectivo multidisciplinar en defensa del paisaje isleño que denominó Grupo Atlántico de Diseño, Arquitectura, Planeamiento y Paisaje (GADAP-Bordes) implicándose en el desarrollo del Plan especial Territorial de Paisaje de la isla de Gran Canaria o en el Plan Territorial Litoral de Levante de Las Palmas de Gran Canaria, entre otros muchos proyectos, que iban dirigidos a la preservación de la excepcionalidad del paisaje canario. Hizo un trabajo muy interesante de análisis y sistematización de los asentamientos poblacionales

de Gran Canaria, siendo este una tarea muy coherente con sus intereses, siempre implicado en tratar de encontrar el orden en el caos, en este caso con una propuesta de mejora de muchas de las urbanizaciones que se han construido en las islas desde la más absoluta improvisación.

Su interés por el arte, la pintura y el grabado fue una constante en su vida, una forma de expresión consustancial con su persona y su temperamento, una verdadera obsesión que desgranó de forma infatigable a largo de una dilatada vida dedicada al arte. Se inicia desde muy joven en Madrid en el grabado con el artista Dimitri Papageorgiou como tutor y, en 1980, forma parte del grupo de artistas fundadores de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo (ACAAC). Tiene obra en las colecciones de muchos centros de arte de prestigio. Su obra ha sido expuesta en galerías y salas de arte, nacionales e internacionales, de Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife, París, Helsingborg, Bratislava, Madrid, Valencia, Praga, Caracas, entre otras muchas ciudades, y abarca una extensa producción plástica de una vida dedicada con pasión y energía al arte. Desde su primera exposición en el Museo Canario en el año 1963 hasta la última en el año 2017, la producción de Félix Juan es de una gran cantidad y calidad.

En su ingreso a la Real Academia Canaria de Bellas Artes, el 28 de mayo de 2010, por la sección de Pintura, Dibujo y Grabado mostró su trayectoria a lo largo de más de cincuenta años con un discurso denominado: «Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda». Las imágenes que acompañan a este ingreso se encuentran alojadas en la web de la RACBA¹ en una extensa selección de imágenes propias con las que acompañó su disertación.

El recorrido por su obra muestra un mundo lleno de expresividad y dinamismo, sus cuadros y murales

¹ https://racba.es/wp-content/uploads/Academicos/bordes_caballero_felix_juan/presentacion_FJ_Bordes_conferencia_bellas_artes.pdf

hipnotizan a través de un mundo propio de lugares, masas, naturalezas y formas de un cromatismo intenso que nos seducen tanto como aparentan reconocerse. Denominados de forma muy sugerente como escenarios astrales, recorridos y sendas, ectoplasmas, anélidos, entomología, artefactos o esencias africanas, entre muchas otras denominaciones exóticas, anuncian atmósferas y escenarios que se mueven entre el desorden y el orden en un espacio de aparente caos de una intensa luminosidad y fluidez. En una mirada atenta se observa detrás de muchas de sus pinturas y grandes murales una estructura invisible que estabiliza la imagen, un fondo estable heredado de su complejo y rico mundo disciplinar, un auténtico poema del ángulo recto. Sobre una ban-

da horizontal como la que se dibuja en el horizonte implacable del mar insular y que tantas veces cruzó como navegante, construye y equilibra un mundo de formas y masas que parece moverse y vivir. Una auténtica explosión creativa y casi biológica. Construcciones de agua, de aire y de luz.

En sus últimos días, y sin ser consciente de ello, insistía en vivir la vida sin miedos y preocupaciones apreciando el placer y la felicidad de vivir disfrutando de todos los momentos bellos mientras terminaba sin pausa el segundo avistamiento de la isla de San Borondón.

Muchas gracias Félix Juan Bordes por el enorme legado que dejaste.

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2020

PRESIDENTE

Carlos de Millán Hernández-Egea

VICEPRESIDENTA 1.^a

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTA 2.^a

Flora Pescador Monagas

SECRETARIA GENERAL

María Luisa Bajo Segura

TESORERO

Efraín Pintos Barate

VOCALÉS

Ana M.^a Quesada Acosta

Federico García Barba

Manuel González Muñoz

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2020

ACADÉMICOS DE HONOR

- Cristino de Vera Reyes, 1996. De honor 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández, 2010. De honor: 2013
- Rosario Álvarez Martínez, 1985. De Honor: 2017
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 1988. De honor 2019
- Jerónimo Saavedra Acevedo, 2019

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- Vicente Saavedra Martínez, 2008
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Efraín Pintos Barate, 2014
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura, Dibujo y Grabado

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Juan José Gil Socorro, 2004
3. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
4. 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, 2010
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

Sección de Arquitectura

1. Federico García Barba, 2009
2. Maribel Correa Brito, 2009
3. Diego Estévez Pérez, 2012
4. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
5. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
6. Flora Pescador Monagas, 2016
7. María Luisa González García, 2017
8. *Vacante*

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Carmen Cruz Simó, 1992
3. Conrado Álvarez Fariña, 2008
4. Laura Vega Santana, 2012
5. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
6. Salvadora Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
7. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017
8. *Vacante*

Sección de Fotografía, Cine y Creación digital

1. Jorge Gorostiza López, 2015
2. Ángel Luis Aldai López, 2016
3. Juan Antonio Castaño Collado, 2017

Cinco plazas de nueva creación vacantes

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

Tenerife

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Eladio González de la Cruz, 2010

- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Rafael Delgado Rodríguez, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014
- Carlos Gaviño de Franchy, 2018
- Jonás Armas Núñez, 2018
- M.^a Elena Lecuona Monteverde, 2018
- Jesús Pérez Morera, 2018
- Roberto de Armas Marrero, 2019
- Miguel Ángel Navarro Mederos, 2019

Gran Canaria

- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007
- José Dámaso Trujillo, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010
- Sonia Mauricio Subirana, 2019
- Vicente Mirallave Izquierdo, 2019
- Daniel Roca Arencibia, 2020

La Palma

- M.^a Victoria Hernández Pérez, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009
- María Isabel Santos Gómez, 2020

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010

Lanzarote

- Juan Gopar Betancort, 2015

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid)
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta Glez, 1988 (Madrid)
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela)
- Guillermo González Hdez, 1988 (Madrid / Málaga)
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid)
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid)
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid)
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia)
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla)
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid)
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid)
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid)
- Carlos Pérez Reyes, 1991 (Madrid)
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid)
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid)
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia)
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid)
- Felicia Chateloin Santiesteban, 2004 (La Habana)
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla)
- Benigno Díaz Rodríguez “Nino Díaz”, 2007 (Berlín)
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia)
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid)
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid)
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Manuel Martín Hernández, 2015 (Guadalajara, México)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)
- M.^a Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)
- Carmela García, 2018 (Madrid)
- Alberto Roque Santana, 2018 (Budapest)

PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].*- Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.*- Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.*- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.*- Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.*- FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento* y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.*- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.*- Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.*- **Registros:** *Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.*- Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.*- Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.*- Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.*- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.*- Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.*- Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.- Acto de apertura del curso 2009-10:* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San*

Miguel Arcángel para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte*.- N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de Pintura 2009*.- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural*.- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra*.- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González*.- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2009*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial*.- *Crónica académica de 2010*.- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez*.- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo*.- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción*.- Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola*.- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo*.- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito*.- **Acto de apertura del curso 2010-11:** 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 ANÓN: *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: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA*.- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993)*.- Carlos MILLÁN

HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz*.- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo*.- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría*.- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños*. **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam*. **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2011*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012*.- *Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales)*.- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez*.- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa*.- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida*.- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente*.- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música*.- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega*.- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto*.- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote*.- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música)*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música*.- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento*.- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música*.- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe*.- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria*.- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA*.- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2012*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013*.- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013)*.- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez*.- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez*.- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro*.- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar*.- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro*.- Ana M.^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 AUAYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical*.- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana*.- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio “Excellens” 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio “Magister” 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo 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:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la ‘Camerata Lacunensis’.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos.*- Laura VEGA SANTANA: *“Las lágrimas de El Greco”. 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.

Volumen 9, 2016. CONTENIDO: *Crónica académica de 2016.*- **Actos de ingreso:** Ángel Luis ALDAI LÓPEZ: *La poética del instante.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y contestación.*- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación.*- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador.*- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación.*- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación.*- **Acto de apertura del curso 2016-2017:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música).*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio "Magister" 2016 de Música.*- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio "Excellens" 2016 de Música.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento.*- **Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES

BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*.- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea*.- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón*.- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*.- **2. Reciclajes arquitectónicos:** Salvador REYES ORTEGA y M.^a Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria*.- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad*.- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios*.- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio*.- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*.- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*.- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara*.- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced*.- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla*.- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio*.- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*.- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2016*.- *Composición de la Real Academia al término de 2016*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 10, 2017. CONTENIDO: *Crónica académica de 2017*.- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia*.- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera*.- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI*.- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de "Obertura canaria", para orquesta*.- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme*.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cosmos*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano*.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2017-2018:** Álvaro FERNÁNDEZ-VILLAVARDE y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción*.- **Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias:** RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura)*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne*.- Magdalena LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes*.- Orlando HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)*.- **Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano*.- Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà*.- Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la hudo-*

musicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX.- Jesús PÉREZ MORERA: *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico.*- **Obituario:** Félix Juan BORDES CABALLERO: *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Lothar Siemens Hernández (1941-2017).*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Rubens Henríquez Hernández (1925-2017).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2017.- Composición de la Real Academia al término de 2017.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 11, 2018. CONTENIDO: *Crónica académica de 2018.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de «L-System», obra para piano.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La ciudad de la incertidumbre.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *La octava carta: la fuerza.* *'Laudatio' y contestación.*- **Actos institucionales:** **Acto de apertura del curso 2018-2019:** Fernando de TERÁN TROYANO: *Forma, función y ornamento.*- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2018:** RACBA: *Justificación de los premios de 2018 (modalidad Arquitectura).*- Federico GARCÍA BARBA: *Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón. Premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018.*- José Ángel DOMÍNGUEZ ANADÓN: *Palabras de agradecimiento.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Elogio de Alejandro Beutell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018.*- Alejandro BEUTELL GARCÍA: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos y conmemoraciones:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Federico GARCÍA BARBA: *Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *Pilas para agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Ofrenda al compositor Manuel Bonnín.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias. A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje.*- Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz: Gerardo FUENTES PÉREZ: *Eladio González de la Cruz: la escultura, el escultor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Los duros comienzos de un escultor: Eladio González de la Cruz.*- Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Palabras de presentación.*- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La mujer y el arte: un encuentro de identidades.*- **Obituario:** Laura VEGA SANTANA: *Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Dulce María Orán Cury (1943-2018).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2018.- Composición de la Real Academia al término de 2018.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 12, 2019. CONTENIDO: *Crónica académica de 2019.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *'Laudatio' de D. Jerónimo Saavedra Acevedo.*- Jerónimo SAAVEDRA ACEVEDO: *La política cultural en Canarias.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *'Laudatio' de D. Manuel Poggio Capote.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Bordanova en La Palma.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de D. Miguel Ángel Navarro Mederos.*- Miguel Ángel NAVARRO MEDEROS: *El patrimonio cultural de la Iglesia Católica: una experiencia de gestión.*- **Actos institucionales:** **Acto de apertura del curso 2019-2020:** Fernando CASTRO FLÓREZ: *El tiempo gran escultor. Consideraciones sobre el trayecto 'en espiral' de Martín Chirino.*- **Entrega de Premios 2019:** RACBA: *Justificación de los premios de 2019 (modalidad 'Escultura').*- Ana María QUESADA ACOSTA: *La intemporalidad de la figura en la escultura de Juan Bordes. Relatos históricos, lecturas contemporáneas. Premio «Magister» de Escultura 2019.*- Juan BORDES CABALLERO: *Palabras de agradecimiento.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Taller de Esculturas Bronzo y Taller de Fundición Antonio Higinio Rodríguez Sosa.*- **Ciclo de conferencias sobre la Belleza:** Flora PESCADOR MONAGAS: *Jornadas sobre «La belleza».*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La belleza móvil.*- Félix Juan BORDES CABALLERO e Ignacio BORDES DE SANTA ANA: *Consideraciones sobre la fealdad y la belleza en el proceso creativo: el quebrantamiento de los cánones de la clasicidad.*- Sonia MAURICIO SUBIRANA: *Polémicas sobre la belleza estética en homenaje a Martín Chirino.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La belleza de «lo pobre».*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La belleza, transitar entre Aschenbach y Tazio.*- Evelyn

ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Otra belleza. 'Je ne sais quoi'.* - **Artículos y conmemoraciones:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Un paisaje con figuras de José Lorenzo Bello Espinosa (1825-1890).* - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La función de la Música en el arte religioso iberoamericano del período virreinal.* - **Obituario:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino López (1925-2019).* - Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Roberto Barrera Martín (1927-2019), escultor.* - **Registros:** Junta de Gobierno en 2017. - *Composición de la Real Academia al término de 2017.* - *Publicaciones de la Real Academia.* - *Índice.*

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre.* Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo.* Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerin, una vida para la música.* Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^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.
- VARIOS (Gerardo FUENTES PÉREZ, María Isabel SÁNCHEZ BONILLA, Clementina CALERO RUIZ, Ana María QUESADA ACOSTA, y presentación del presidente de la RACBA Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA): *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- VARIOS (Flora PESCADOR, Vicente MIRALLAVE, Evelyn ALONSO, José A. SOSA, Jin TAIRA, Daniel MONTESDEOCA, Santos CIRUJANO, Marta CHIRINO, David BRAMWELL, Juli CAUJAPÉ, Ulises MEDINA, Pepe DÁMASO, RUBIÓ TURUDÍ. FOTOGRAFÍAS de: Ángel Luis ALDAI, F. ROJAS «Archivo fotográfico Rojas-Hernández», Luis CASALS, et al.): *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA-Cabildo de Gran Canaria, 2020.
- VARIOS (Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ, María Victoria HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio LORENZO TENA, Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; comisarios: Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; coordinación, diseño, ilustraciones y documentación: Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ): *La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria*. Exposición, La Palma y Tenerife, diciembre de 2020 -septiembre de 2021. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos: Pedro GONZÁLEZ, M.^a Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de Cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 21 diciembre de 2000 al 20 de enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y M.^a Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO,

Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel 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 Ayuntamiento de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, 430 pp.
- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.
- Exposición colectiva: *La luz. El espacio. El tiempo. Aproximaciones desde la Academia. Catálogo 2018*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Gerardo FUENTES PÉREZ, Efraín PINTOS BARATE, Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Juan Antonio CASTAÑO COLLADO, Domingo SOLA ANTEQUERA y Enrique RAMÍREZ GUEDES. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- José DOÑA: *José Doña... Maquetas... Sueño y vida*. Real Academia Canaria de Bellas Artes, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA, Efraín MEDINA HERNÁNDEZ, Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS, Federico GARCÍA BARBA y José Luis GONZÁLEZ DOÑA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE, Manuel VÍAS TRUJILLO y Lucas PINTOS KOPPEL: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2020*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación desde el verano de 2015 hasta finales de 2020. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 272 pp.

DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto 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.

CUADERNOS DE PARTITURAS COMPOSITORES DE LA ACADEMIA

- **Volumen 1.** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Obras vocales*. [Música impresa]. *Exordium* de la Vice-presidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por CajaCanarias Fundación. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018, 56 partituras (310 pp.).
- **Volumen 2.** Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Selección de óperas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2019, 4 partituras (308 pp.).
- **Volumen 3.** Manuel BONNÍN GUERÍN: *Obras de cámara*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2019, 2 partituras (162 pp.).
- **Volumen 4.** Armando ALFONSO: *Obras escogidas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 22 partituras (330 pp.).

COMPOSITORES EN CANARIAS

- **Volumen 1.** José PALOMINO (1753-1810). *Seis quintetos de cuerda con dos violas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Vice-presidenta 1.^a de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición crítica de Adrián Linares Reyes. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA-El Museo Canario, 2020, 6 partituras (256 pp.).

ÍNDICE

7 SUMARIO

9 CRÓNICA ACADÉMICA

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2020-2021. Conferencia de la personalidad invitada

- 19 *Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*
Carlos Villanueva Abilairas

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 37 *Wagner, una luz en la noche del mundo*
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 49 *La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana*
Ismael Fernández de la Cuesta
- 65 *Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves*
Jesús Pérez Morera
- 111 *Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Carmen Fraga González

- 125 *Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tinerfeña*
Rosario Álvarez Martínez
- 141 *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*
Jonás Armas Núñez
- 159 *El escudo del mayorazgo de Llarena conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas*
Juan Gómez-Pamo Guerra del Río
- 165 *Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias*
Pablo Gómez Ábalos

OBITUARIO

- 191 *Salvador Fábregas Gil (1931-2020)*
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra
- 195 *Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)*
Flora Pescador Monagas

REGISTROS

- 201 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2020
- 203 Composición de la Real Academia. Año 2020
- 207 Publicaciones de la Real Academia
- 219 Índice

El volumen 13
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2020,
se acabó de imprimir
en la Imprenta Grafiexpress
de Santa Cruz de Tenerife,
el 15 de octubre de 2021,
festividad de Santa Teresa de Ávila

