

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 15

•

2022

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

Anales : [2022] / 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, 2023.

238 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
2022

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2022

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

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN
Imprenta Grafieexpress, 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

S U M A R I O

CRÓNICA ACADÉMICA

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

***Don Juan Manuel Ruiz García, correspondiente por Gran Canaria
(Sección de Música)***

'Laudatio' de don Juan Manuel Ruiz García
Guillermo García-Alcalde Fernández

Claves conceptuales y arquetipos sonoros
Juan Manuel Ruiz García

*Partitura 'El Pasillo', para soprano y piano,
obra dedicada a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Juan Manuel Ruiz García

***Doña Isabel Santos Gómez, correspondiente por La Palma
(Sección de Pintura)***

'Laudatio' de doña Isabel Santos Gómez
Ángeles Alemán Gómez

*El Fondo Fundacional del Museo Insular de La Palma.
Del colecciónismo privado de Pedro Poggio a la exposición pública*
Isabel Santos Gómez

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2022-2023

Conferencia de la personalidad invitada

«Quizás aparezcan formas nuevas». Galdós y el cine
Arantxa Aguirre Carballeira

ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIIONES 2022

Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2022 y distinciones extraordinarias

*Justificación de los premios y distinciones de 2022
(modalidad 'Fotografía, Cine y Creación digital')*

*'Laudatio' de Leopoldo Cebrián Pérez, premio «Magister» 2022
de Fotografía, Cine y Creación digital*
Efraín Pintos Barate

*'Laudatio' de Rut Angielina García Fuentes, premio «Excellens» 2022
de Fotografía, Cine y Creación digital*
Juan Antonio Castaño Collado

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

*Francisco Martín Rodríguez (1839-1917),
precursor en la traslación de los Cantos Populares Canarios a música para bandas*
Conrado Álvarez Fariña

Decoración y publicidad con azulejos levantinos y andaluces en Canarias
Carmen Fraga González

Madre y maternidad en la obra de Eladio de la Cruz
Gerardo Fuentes Pérez

*Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. 2
(Gran Canaria y La Palma)*
Rosario Álvarez Martínez

OBITUARIO

Recuerdo de Matías Díaz Padrón (1935-2022)
Eliseo Izquierdo Pérez

Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022)
Juan Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2022

Composición de la Real Academia. Año 2022

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2022

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2022, 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 secretaría técnica doña Marta Fuentes Salas, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de la Academia. Nuestras actividades más relevantes durante el año 2022 fueron las siguientes:

* * *

El domingo 27 de febrero, tuvo lugar un concierto de órgano que formaba parte del ciclo que organiza todos los años el Auditorio de Tenerife en

colaboración con esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. En esta ocasión, los asistentes pudieron disfrutar de una audición especial, ya que se trataba de un concierto que, bajo el título de «Órgano y percusión, un mundo por descubrir. Un atractivo paseo por la música más famosa del último siglo y medio», a cargo de Joan Castelló a la percusión y Daniel Oyarzabal al órgano, buscaba enriquecer los tradicionales conciertos de órgano combinando la compleja sonoridad de este instrumento con otro de tímbrica diferente contrastada para aportar variedad al repertorio. En un recorrido por siete obras de otros tantos compositores de los siglos XIX y XX, transcritas por el organista Oyarzabal *ad hoc* –Holst («Marte» de la suite sinfónica *Los planetas*), Saint-Saëns («Aquarium» y «Finale» de *El carnaval de los animales*), Mussorgski («La cabaña sobre patas de gallina» y «La gran puerta de Kiev» de *Cuadros de una exposición*), Guridi («Intermedio» de *El caserío*), Prokofiev («La Disputa» y «La danza de los Caballeros» de *Romeo y Julieta*), Rimski Korsakov («Alborada», «Escena y canto gitano» y «Fandango asturiano» de *Capricho español*) y Ravel (*Bolero*), partituras todas muy conocidas–, se pudo apreciar el enriquecimiento tímbrico que electrizó y conmovió al numeroso público asistente, que puesto en pie ovacionó el inédito concierto. Teniendo como objetivo la difusión de la música en ámbitos externos a

la institución, la Real Academia Canaria de Bellas Artes contribuye de esta manera a ofrecer nuevas propuestas al gran público.

El **jueves 10 de marzo**, se le comunicó a la Real Academia Canaria de Bellas Artes que el jurado de Alumni.ULL, en su sesión del 9 de marzo, había acordado por unanimidad concederle el XII Premio Alonso Nava y Grimón a nuestra compañera Dña. Carmen Cruz Simó, académica de número por la Sección de Música, por su dilatada labor al frente de diversas agrupaciones corales de dentro y fuera de la Universidad de La Laguna, labor altamente meritoria.

Del **martes 15 al jueves 17 de marzo**, en horario de 17:00 a 20:00 horas y en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró un nuevo curso teórico *El arte de la moda*, impartido por el profesor titular del Departamento de Historia del Arte y director del Grupo de Investigación Arte, Moda e Identidad de la Universidad de La Laguna, Dr. D. Carlos Javier Castro Brunetto. Con tres temas monográficos: «Eugenio de Montijo, emperatriz de la moda», «Divas e inspiradoras de la moda en el siglo xx» y «Excentricidad y dandismo. La construcción de la identidad masculina desde la moda», D. Carlos Castro describió el concepto de moda no solo como un elemento accesorio de la cultura de cada tiempo o territorio, sino también como una evidencia creativa y original en constante transformación, capaces de consagrarse a los cultivadores de la moda en actores performativos de una manifestación elevada de arte. La finalidad última de estas jornadas era la de hacer ver cómo la construcción de la identidad ha sido y es un objetivo esencial para cualquier persona que pretenda trascender, como reyes y reinas, gobernantes de todo tipo, políticos, artistas o cualquier persona segura de sí misma, que se ha valido de las modas en el vestir para hacer notoria su personalidad. En este curso *El arte de la moda*, se han abordado algunas de estas claves a través de personalidades que han sabido encontrar en la moda un cauce para exponer sus rasgos personales o su forma

de ser y estar en sociedad, de ahí que la moda sea una forma de arte, una forma creativa única e irrepetible, que se plasma a través de los textiles, los complementos, el perfume o la joyería. Esta actividad, que se inserta en el ámbito de «Cursos de la Academia», ha sido organizada por esta Corporación en colaboración con el Cabildo Insular de Tenerife.

El **sábado 19 de marzo**, a las 12:00 horas, se celebró un concierto de violonchelo y piano en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El dúo formado por Ángel G. Jermann (violonchelo) y Oleksandra Totkalova (piano) interpretó un programa en el que se hacía un recorrido por obras de diferentes autores, épocas y estilos: Beethoven (*Sonata para violonchelo y piano*, op. 69, en La M), Félicien David (*Le caprice-Allegro moderato*), Henri Duparc (*Sonata para violonchelo y piano en La menor*), Gabriel Fauré (*Elegie* op. 24, *Romance* op. 69 y *Papillon* op. 77), Félicien David (*Le souvenir-Andante espressivo*). Este recital, organizado por esta Corporación, que se inserta en la serie de «Conciertos de la Academia», contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El **miércoles 20 de abril**, a las 19:30 horas, tuvo lugar el acto de entrega de los Premios y Distinciones 2020, en la modalidad de Música, premios que se conceden anualmente, pero que no se habían podido entregar en su momento debido a la pandemia del Covid. Este acto, que en esta ocasión se celebró en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, estuvo presidido por Dña. Rosario Álvarez, presidenta de esta institución, junto con el Alcalde de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez, y la vicepresidenta segunda y consejera del Área de Presidencia, Hacienda y Modernización del Cabildo de Tenerife, Dña. Berta Pérez Hernández. Se le otorgó el premio «Magister» al compositor y director D. Agustín Ramos Ramos, por su prestigio y su labor profesional, cuya *laudatio* correspondió a Dña. Rosario Álvarez, en la que destacó su amplio currículum en el mundo de la música. Mientras que D. Conrado Álvarez hizo el elogio de D. Adrián Lina-

res Reyes, premio «Excellens», que recayó en este joven violinista, pero ya con una carrera dilatada y muy consolidada. Asimismo, se hizo entrega de un diploma por su labor social y docente a D. José Manuel Brito López, que se encuentra al frente de «Barrios orquestados», un proyecto pedagógico que crea tanto orquestas juveniles de cuerda frotada y viento madera, como coros, en todos los barrios periféricos del archipiélago canario con necesidades especiales a nivel social, cultural y económico, aquellos en donde la cultura no llega. El acto se cerró con un concierto de música barroca a cargo de Adrián Linares acompañado por Carlos Oramas a la tiorba. También se contó con las excelentes voces de la «Camerata Lacunensis», a la que la presidenta de la Academia agradeció una vez más su participación en este acto institucional.

El sábado 7 de mayo, a las 12:00 horas y en su Salón de Actos, esta Real Academia de Bellas Artes, en colaboración con el Gobierno de Canarias, presentó el cuaderno de partituras *Laura Vega. Obras escogidas*, quinto tomo de su colección «Compositores de la Academia», colección cuyo objetivo es difundir la obra de creadores canarios dando a conocer sus composiciones más representativas. Este acto de presentación del cuaderno de partituras dedicado a la compositora Laura Vega corrió a cargo de la musicóloga y presidenta de esta Real Academia Dña. Rosario Álvarez. Durante el transcurso del acto el pianista José Luis Castillo, el clarinetista Diego Díaz Koury y la violonchelista Paula Torres interpretaron algunas obras de esta compositora grancanaria: *Laberintos* (clarinete y piano), *De un lejano amor* (clarinete y violonchelo) y *Cuatro miradas a un infinito limitado* (clarinete, violonchelo y piano).

El viernes 10 de junio, a las 20:00 horas, el Centro Nacional de Difusión Musical (CNDM), en colaboración con esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, cerró su ciclo de «El órgano en las Catedrales» en Las Palmas de Gran Canaria –después de recorrer ciudades como Murcia, Bilbao, Burgos, León, Barcelona Pamplona y Málaga– con un concierto en

la catedral de Santa Ana a cargo de la organista Mar Vaqué (1994). Bajo el título *Flores de música*, esta joven organista tarraconense ha querido resaltar en este concierto el componente rítmico que anima las obras seleccionadas, tanto la *Ensalada (obra de octavo tono alto)* de Sebastián de Heredia (1561-1627) y las *Variaciones en Sol menor* de Bernardo Pasquini (1637-1710), como las danzas recopiladas en *Flores de música* por Martín y Coll (1660-1734). Esta audición incluyó también obras de su maestro el organista alemán Jürgen Essl (1961): *Tiento de salsas falsas* y *Tiento de triple time*, de la «Suite para órgano LOBO» (2015) y *Capriccio sopra la serenità*, de «Dialoge» (1996), inspiradas en las escuelas barrocas ibérica e italiana.

El sábado 11 de junio, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a las 12:00 horas, se celebró un concierto organizado por la Asociación de Compositores Sinfónicos y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE) e interpretado por el Coro de Cámara de Garachico, bajo la dirección de Candelaria María Rodríguez León. En esta ocasión, estaba dedicado a la música coral, estrenando obras de los compositores Daniel Roca, Tomás Rivero Benítez, Sergio Rodríguez, Gustavo Díaz Jerez, Ernesto Mateo y Juan A. Rodríguez, miembros no solo de COSIMTE, sino también de PROMUSCÁN y ACEX, además de interpretar las obras premiadas en el I Concurso de Composición COSIMTE. Esta audición, que se enmarca dentro de los conciertos colaborativos con la Federación Ibérica de Asociaciones de Compositores (FAIC), contó también con la colaboración de nuestra Corporación.

El domingo 12 de junio, el Auditorio de Tenerife, a las 12:00 horas, dentro del ciclo «Conciertos de órgano», ofreció, en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, un concierto a cargo del organista austriaco Valentin Fheodoroff. Aparte del *Preludio y Fuga en Do mayor BWV 545* del genio barroco Johann Sebastian Bach (1685-1750), obra escrita originalmente para órgano, con que comenzó el concierto,

a Valentin Fheodoroff, gracias a la versatilidad tímbrica y dinámica del órgano del Auditorio, le fue posible acercarse a los mundos no solo de la orquesta –Obertura del oratorio *Paulus*, (transcripción de W.T. Best) y el Scherzo de *El sueño de una noche de verano* (transcripción del propio organista), ambas obras de Felix Mendelssohn (1809-1847)–, sino también del piano romántico, en unas ocasiones intimista y expresivo –*Consolaciones*, n.º 3 (transcripción de V. Fheodoroff) y n.º 4 (transcripción del propio autor) de Franz Liszt (1811-1886), además del *Lied ohne Worte* (Canción sin palabras), op.19/1 (transcripción de Fheodoroff) de Mendelssohn–, pero en otras, virtuoso y brillante –*Leyenda* n.º 2. *San Francisco de Paula caminando sobre las aguas* (transcripción de Max Reger)–. El concierto finalizó con la interpretación de una obra del propio organista, *Jubilant! Eine Windhymne*, compuesta en 2015.

Desde el **sábado 2 de julio hasta el 1 de octubre**, la Fundación CajaCanarias recuperó con esta sexta edición, el Ciclo de Órgano Histórico de Canarias *Ars Organorum* (2005-2009) después de trece años de interrupción, cuya finalidad ha sido desde sus inicios dar a conocer una parcela importante del Patrimonio Cultural de Canarias, los órganos históricos. Este ciclo de conciertos se organizó en estrecha colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes y contó con la participación de la Diócesis Nivariense, titular de estos bienes muebles, que sigue siendo fundamental para la celebración de estas jornadas musicales. Gracias al esfuerzo y trabajo tenaz de la Dra. Dña. Rosario Álvarez, Presidenta de esta Academia, quien se ha esforzado a lo largo de su vida por promover la restauración y conservación de estos órganos, es posible disfrutar en la actualidad de unos instrumentos ya restaurados que son esenciales para entender la historia musical y social de Canarias. Ángel Montero, organista titular de la Catedral de Segovia y profesor de Órgano del Conservatorio Profesional de Música «Arturo Soria» de Madrid, abrió este sexto ciclo el **2 de julio** con el concierto celebrado en el Monasterio de Santa Catalina de

Siena (La Laguna, Tenerife), con un programa dividido en dos partes, puesto que interpretó obras en los dos órganos que se conservan en este convento. Si en la primera parte, se escucharon piezas de Scheidemann (1595-1663) –*Preambulum in D y O Gott, wir danken deiner Güte*–, de Sweelinck (1562-1621) –*Est-ce Mars?*–, Gibbons (1583-1625) –*Fantasia*–, Buxtehude (1637-1707) –*Fuga in C*, BuxWV 174–, Correa de Arauxo (1584-1654) –*Tiento de sexto tono*– y Storace (c. 1637- c. 1707) –*Ciaccona*– en el órgano Richborn del siglo XVII; en la segunda parte, ya tocando en el órgano rococó de 1760, interpretó piezas de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) –*Sonata en Fa M*, Wq 70, n.º 3–, de Johann Sebastian Bach (1685-1750) –*Fuga super 'Jesus Christus unser Heiland'*, BWV 689–, Reincken (1643-1722) –*Fugue in G*– y Domenico Scarlatti (1685-1757) con su *Sonata en Fa M*. El segundo concierto tuvo lugar el **23 de julio** en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava (Tenerife) y estuvo a cargo de Jorge García Martín, profesor del Conservatorio Superior de Música de Castilla y León y de la Escuela de Música de Tordesillas. Unos días más tarde, el **sábado 6 de agosto**, en la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico (Tenerife), se celebró la tercera sesión con un concierto interpretado por el musicólogo y doctor por la Universidad Complutense de Madrid Andrés Cea Galán, con un repertorio de obras religiosas de Frescobaldi (1583-1643) –*Toccata avanti la Messa della Domenica (de Fiori musicali, 1645)*–; Anónimo español (ca. 1700) –*Cinco versos de Pangelingua* (del manuscrito *Huerto ameno*, 1709)–; Titelouze (1563-1633) –*Magnificat sexti toni (de Le Magnificat ou Cantique de la Vierge, 1626)*–; Vetter (1666-1734) –*Nun komm, der Heiden Heiland (Ven ahora, salvador de los hombres)*, *Christ lag in Todesbanden (Cristo yacía en el sudario)*, *Jesu, meine Freude (Jesús, mi alegría)*, *Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich (Alabad a Dios, cristianos, todos a una)*, *Gelobet sei der Herr, der Gott Israel (Alabado sea el Señor, el Dios de Israel)*– y Cabanilles (1644-1712) –*Tiento sobre el Himno de las Virgenes (Jesu corona virginum)*–. David Largo Dios, organista titular de la

Catedral de Palencia y profesor de órgano en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia, fue el encargado de la cuarta sesión de este ciclo, que tuvo lugar **el 27 de agosto** en la iglesia de Santa Úrsula de Adeje (Tenerife) con un programa compuesto por obras de Girolamo Frescobaldi, Johann Caspar Kerll, Johann Sebastian Bach, Bernardo Pasquini, Domenico Zipoli, Juan Alfonso García, más dos piezas anónimas. Los dos últimos conciertos corrieron a cargo del organista principal de la Orquesta Nacional de España y profesor del Grado en Composición de Músicas Contemporáneas de la Escuela Universitaria de Artes y Espectáculos TAI-Universidad Rey Juan Carlos de Madrid, Daniel Oyarzábal, quien tanto en la Concepción de La Orotava, el **29 de septiembre**, como en las Mercedes de Rojas de Granadilla de Abona, el **1 de octubre**, ambas parroquias de Tenerife, interpretó obras de Widor, Brahms, Mendelssohn, Guilman, Messiaen, Rossini, Grieg y Mussorgski.

Los días **6 y 8 de julio**, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel celebró un pequeño ciclo de conciertos en dos de nuestras islas no capitalinas: Lanzarote y La Gomera. Con este tipo de actividades, que tiene como finalidad tanto la promoción cultural y la difusión del patrimonio histórico, como la creación y exhibición artística en islas con menor actividad cultural, esta Corporación trata de descentralizar las actividades programadas por ella y, de esta manera, divulgar la creación artística en todo el Archipiélago. En esta ocasión, la pianista herreña Ainoa Padrón dio sendos conciertos en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, en Arrecife (Lanzarote), el miércoles 6 de julio a las 19:00 horas, y en el Centro Coreográfico de La Gomera el viernes 8 de julio, a las 20:00 horas, interpretando obras de Wolfgang A. Mozart (1756-1791) –*Sonata para piano en La Mayor KV331*–, de Olivier Messiaen (1908-1992) –*Vingt regards sur l'enfant-Jésus XI. Première communion de la Vierge. Très lent* (1944)– y la *Sonata para piano en mi menor* (1930) del compositor tinerfeño Manuel Bonnín Guerín (1898-1993).

El **lunes 18 de julio**, a las 19:30 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ofreció su tradicional Concierto de Verano en el que participó una vez más el *ensemble* español de perfil historicista «El Afecto Ilustrado». Con el objetivo de presentar y acercar al público una interpretación históricamente informada del repertorio comprendido entre el primer barroco y el romanticismo temprano, esta agrupación –formada por Adrián Linares, violín I; Laura Díaz, violín II; Diego Pérez, violonchelo; Carlos Oramas, tiorba y guitarra barroca, y Raquel García, órgano– presentó en esta ocasión un programa dedicado al compositor italiano Antonio Caldara (1670-1736). Bajo el título *Amor che saetta*, las sonatas que integraron este programa se seleccionaron de entre las doce *Suonate da Chiesa a tre*, op. 1: Sonata n.º 7 en La Mayor, Sonata n.º 5 en Mi menor, Sonata n.º 1 en Fa Mayor, Sonata n.º 10 en Fa menor, Sonata n.º 12 en Re menor, Sonata n.º 2 en Sol Mayor y Ciaccona en Si b Mayor. Este concierto contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El **lunes 5 de septiembre**, fallecía en Madrid el académico correspondiente e historiador destacado de la arquitectura española Dr. D. Pedro Navascués Palacio. No solo desarrolló una labor docente como Catedrático de Historia del Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y como Profesor Emérito de la Universidad Politécnica de Madrid, sino que también fue el autor de más de doscientas publicaciones. Era miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Hispanic Society of America, del Instituto de Estudios Madrileños, así como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Coimbra y Colegiado de Honor del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Pero también había sido nombrado académico correspondiente por otras reales academias, como las de Barcelona, Sevilla, Valladolid, Málaga, Cádiz, Canarias, Toledo y Segovia. En nuestra Corporación se le nombró en 1988 correspondiente externo por su dilatada trayectoria como uno de los principales his-

toriadores de la arquitectura española y como máximo experto en siglo XIX.

El domingo 11 de septiembre, a las 12:00 horas, tuvo lugar un concierto del intérprete barcelonés Aarón Ribas Zorrilla, actualmente organista titular tanto en la Parroquia del Inmaculado Corazón de María en el barrio de Argüelles como en la de Santa Rita en Chamberí (ambas en Madrid), en el marco del ciclo «Conciertos de órgano», que organiza el Auditorio de Tenerife en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Bajo el título *Toccata nocturna*, este organista organizó un programa en torno a la noche, en el que, según sus propias palabras, «la intimidad de los nocturnos se opone a la fuerza de las *toccatas*. Así presentadas, las obras que conformaban el programa quedaron realizadas por el contraste entre ellas». En efecto, frente a la profundidad de las *toccatas* de Bach (1685-1750) –*Toccata* en Fa mayor, BWV540/1–, Heiller (1923-1979) –*Tanz-Toccata* – y Migó (1993) –*Toccata Ibèrica*–, nos encontramos con la delicadeza de los nocturnos de Chopin (1810-1849) –*Nocturno* en Fa menor, op. 55, n.º 1 y *Nocturno* en Mi bemol Mayor, op. 9, n.º 2– o con el *Claro de Luna* de la *Suite Bergamasque* de Debussy (1862-1918). Composiciones que se alternaban con obras de Vierne (1870-1937): iv *Romance* de la Sinfonía n.º 4, op. 32; iii. *Scherzo* y v. *Final* de la Sinfonía n.º 6, op. 59.

El jueves 22 de septiembre, a las 19:00 horas, se inauguró en la Galería de Arte de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) la exposición «Inter-secciones». Con esta muestra, colectiva e interdisciplinar, la Real Academia Canaria de Bellas Artes se planteaba como objetivo fomentar y promocionar las artes mediante la exposición de algunas obras representativas de artistas que forman parte de su Corporación en la provincia de Las Palmas, pertenecientes a las distintas secciones de Pintura, Dibujo y Grabado (Ildefonso Aguilar, Pepe Dámaso, Juan José Gil, Juan Guerra, Joserromán Mora y Félix Juan Bordes), Escultura (Juan Antonio Giraldo, Manolo González, Toño Patallo y Leopoldo

Emperador), Arquitectura (Flora Pescador, Vicente Mirallave y José Antonio Sosa), Cine, Fotografía y Creación digital (Ángel Luis Aldai) y Música (Laura Vega y de Daniel Roca). Esta inauguración contó con la presencia de D. Lluís Serra Majem, Rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; de Dña. Flora Pescador Monagas, Vicepresidenta de la RACBA y docente de la ULPGC; de Dña. Encarnación Galván González, del Área de Gobierno de Presidencia, Cultura, Educación y Seguridad Ciudadana, del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, y de Dña. Ángeles Alemán Gómez, comisaria de la exposición y académica numeraria. En esta actividad, la ULPGC colaboró estrechamente con la Academia por el interés común de ambas instituciones en difundir la cultura y manifestar su compromiso con el arte.

Del lunes 3 de octubre al viernes 7, en horario de 16:30 a 19:30 horas, se celebró un curso sobre «La escultura en piedra y la labra escultórica», coordinado por el vicepresidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez. Con esta actividad, nuestra Corporación trataba de acercar a los asistentes el arte de la tridimensionalidad en toda su extensión, pero también el campo de la labra, de la ornamentación, del conocimiento de los materiales –los distintos tipos de piedras utilizados en la escultura, su dureza, fragilidad y composición geológica– y de su utilización, haciendo hincapié tanto en el basalto como en los materiales de origen volcánico pertenecientes a la formación geológica de Canarias, vinculados al oficio de la labra, especialmente a repertorios ornamentales de fachadas de edificios y a una amplia variedad de soluciones de carácter arquitectónico. El programa de esta actividad se diseñó con la finalidad de alternar las charlas con las visitas a canteras y lugares públicos para conocer la diversidad de trabajos de cantería. El **3 de octubre**, D. Gerardo Fuentes inauguró el curso con unas *Reflexiones sobre la escultura pétreas*, disertación seguida de la intervención del Dr. D. Juan Antonio

Álvarez Rodríguez sobre *Labra y ornamentación escultórica*. Al día siguiente, se realizó una visita a la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de La Laguna, a la que le siguió una parada en la cercana Plaza de El Adelantado, para realizar el estudio histórico y estructural de la Fuente central, en ambas visitas intervinieron los profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, Dña. María Isabel Sánchez Bonilla, Académica Numeraria de esta Real Corporación, y D. Juan Antonio Álvarez Rodríguez. A continuación, de regreso a Santa Cruz de Tenerife, Dña. Ana Quesada Acosta, profesora titular de la Universidad de La Laguna y Académica Numeraria, hizo un recorrido por el Parque García Sanabria, destacando la realidad histórica, espacial, estética y técnica de su conjunto escultórico. El **miércoles 5 de octubre**, los asistentes al curso tuvieron la oportunidad de hacer un recorrido para su estudio por la histórica catedral «Camino Nombre de Dios», actividad a cargo de Dña. María Isabel Sánchez Bonilla, D. Antonio Sánchez Fernández y D. Juan Antonio Álvarez Rodríguez. El día **6 de octubre**, visitaron la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de La Orotava, y después de un breve paseo por la ciudad para conocer las fachadas de los edificios más representativos, analizando aquellos trabajos que definieron épocas y estilos, recorrer el Cementerio Municipal y su conjunto escultórico. Las explicaciones estuvieron a cargo de D. Gerardo Fuentes. Por último, el **7 de octubre**, se acercaron a la Plaza Weyler donde el Dr. D. Antonio Sánchez Fernández intervino con una exposición sobre el «Estudio histórico, físico y estructural de la Fuente central», y ya de regreso a la sede de la Real Academia, para dar término a estas jornadas, el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, D. Jesús Palomero Páramo, disertó sobre *Mármoles y escultores genoveses en Andalucía*. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El lunes **10 de octubre**, al son del himno dedicado a San Miguel Arcángel, se instaló la Academia en

el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife para dar comienzo al Acto de Apertura del curso 2022-2023. Presidido por el Excmo. Sr. Alcalde de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez, la Presidenta de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, Dra. Dña. Rosario Álvarez, el secretario de esta misma Corporación, D. José Luis Castillo, y el Académico de Honor, D. Eliseo Izquierdo, dio comienzo el acto con una breve salutación de la presidenta, quien pasó la palabra al secretario, para que leyera un resumen de la memoria del curso anterior. A continuación, cedió la palabra a la conferenciente invitada, la doctora en Literatura Española, cineasta y académica de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) Dña. Arantxa Aguirre, quien disertó sobre «*Quizás aparezcan formas nuevas. Galdós y el cine*», un alegato en favor de la obra del novelista y dramaturgo Benito Pérez Galdós, autor que merece la pena revisitar desde el punto de vista cinematográfico para dar a conocer al gran público toda su extensa obra. Con un breve discurso, en el que agradeció la presencia de las autoridades asistentes al acto y el apoyo de las instituciones públicas que colaboran con la Academia –Gobierno de Canarias y Parlamento de Canarias, Cabildos de Tenerife y Gran Canaria, Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria, y la Fundación CajaCanarias–, la presidenta reseñó los proyectos y expectativas de la Real Academia para el curso 2022-2023, que con sus ocho nuevos académicos le habrá de permitir desarrollar con más iniciativas su habitual labor cultural y divulgativa. A continuación, D. José Manuel Bermúdez manifestó que «la Academia es una institución que ha sabido ganarse el respeto tanto en las islas como fuera de ellas», y recordó que «desde el Ayuntamiento estamos trabajando para que la Academia tenga cuanto antes la sede que se merece». Con estas palabras del Alcalde, se puso término al acto, clausurándolo con la interpretación por el coro del himno *Gaudemus igitur*, el cual fue seguido por todos los presentes puestos en pie.

El **jueves 20 de octubre**, a las 19:00 horas y en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes celebró el acto de homenaje al Académico de Honor D. Guillermo García-Alcalde Fernández, organizado en el marco de la exposición *Inter-secciones* y presentado por Dña. Rosario Álvarez, presidenta de esta Corporación, con un concierto integrado por obras para piano solo y dúos para barítono y piano. Javier Povedano (barítono) y Jorge Robaina (piano) interpretaron obras no solo del propio homenajeado (*Cinco canciones*), sino también otras compuestas para la ocasión por algunos académicos: Armando Alfonso (*Teide*, para barítono y piano), Juan Manuel Marrero (*Geste Gracieux-Américain*, para piano), Daniel Roca (*La belleza móvil*, para piano), Alberto Roque (*Un breve saluto musicale dalla bella Ungheria*, para piano), Juan Manuel Ruiz (*Palimpsesto*, para barítono y piano) y Laura Vega (*Versos al Mar*, para barítono y piano). El homenaje contó con la colaboración del Gobierno de Canarias y de Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

El **viernes 21 de octubre**, a las 11:00 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel presentó el segundo volumen de su colección «Compositores en Canarias», *Joaquín García. Cantadas, Villancicos y Tonadas a una sola voz*. Estos cuadernos de partituras tienen como objetivo recopilar y dar a conocer obras de compositores cuya carrera está estrechamente ligada a la Historia Musical de Canarias. En el acto de presentación de este libro, dedicado al compositor valenciano Joaquín García, intervinieron tanto la Presidenta de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez, y el director de El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, en cuya sede se celebró este acto, como la soprano y profesora del Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria, Dulce María Sánchez, quien realizó la edición de este cuaderno. A continuación, el «Ensemble Aura Sonora», grupo de cámara formado por Dulce María Sánchez (soprano), Belén Castellano (violín), Néstor Henríquez (violín), Soledad Ma-

rrero (violonchelo) y Cristina Naranjo (continuo), interpretó algunas de las obras de Joaquín García recogidas en esta edición: *Fuera, fuera* (1775) y *No me tengáis, señores*, dos villancicos a solo con violines al Santísimo Sacramento (1769), así como la cantada a solo con violines *Camine vigilante la fe mía* (1745). Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias y de El Museo Canario.

El **18 de noviembre**, tuvo lugar a las 17:00 horas la clausura de la exposición «*Inter-secciones*», abierta desde el 22 de septiembre en la Galería de Arte de la ULPGC, en la que algunos artistas académicos de diferentes secciones pudieron dar a conocer sus obras. A las palabras del Vicerrector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, les siguieron las de la Presidenta y de la Vicepresidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y de la comisaria de esta muestra. En el transcurso de este acto, se presentó también el catálogo de la exposición, con la disertación de la académica Dña. Sonia Mauricio Arencibia sobre «Luces en el laberinto artístico, a propósito de *Intersecciones*». El acto se cerró con un concierto a cargo del también académico D. José Luis Castillo Betancor, en el que interpretó obras de Jean Philippe Rameau (1683-1764) –*Les Tendres Plaintes y L'Egyptienne*–, Frédéric Chopin (1810-1849)/E. Wild (1915-2000) –*Larghetto del Concierto para piano y orquesta n.º 2, op. 21*–, Serguéi Rajmáninov (1873-1943)/A. Volodos (1972) –*Andante de la Sonata para violonchelo y piano, op. 19*– y Laura Vega (1978) –*Poema a un amor eterno*–.

Del **miércoles 2 al viernes 4 de noviembre**, en horario de 17:00 a 20:00 horas, y el **sábado 5 de noviembre**, de 11:00 a 14:00 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el IV Curso de *Dibujo e ilustración botánica*, curso eminentemente práctico donde los alumnos pudieron adquirir conocimientos de dibujo científico y botánico a través de la observación de sus formas y estructuras. A lo largo de estas doce horas lectivas, Dña. Marta Chirino Argenta, artista botánica y

miembro de The Society of Botanical Artists, les enseñó las técnicas básicas para adentrarse en el dibujo botánico, los inició en la observación de la naturaleza a través del dibujo de hojas, frutos y ramas, mediante la ilustración científica describió las estructuras de las plantas de una manera gráfica realizando sucesivos ejercicios para aprender los rudimentos del dibujo botánico de una manera fluida y sencilla, y observando detalles de frutos, hojas, flores y otros elementos que caracterizan a las diferentes plantas. En este taller los conocimientos adquiridos –El dibujo botánico. Introducción y preparación del material; La ilustración científica. Ejercicios de tinta. Las escalas; Iluminación y volumen. Formas básicas; Las proporciones. Referencias externas; La sombra, y Hojas en movimiento–, debían complementarse con ejercicios a lápiz y a tinta para iniciarse en la ilustración botánica. Este curso de formación contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

Del lunes 7 al miércoles 16 de noviembre, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebraron las VII Jornadas Multidisciplinares de Arte, Medicina y Ciencias, Jornadas en las que las tres Reales Academias de Canarias: Ciencias, Medicina y Bellas Artes, colaboran con el Cabildo Insular de Tenerife. La Real Academia Canaria de Ciencias abrió las Jornadas el lunes 7 con la intervención de D. Manuel Collados Vera, catedrático de la Universidad de La Laguna e investigador del Instituto de Astrofísica de Canarias, quien habló sobre «El Sol. Una estrella fascinante y multidisciplinar»; para terminar el lunes 14 cerrando su participación con «Ciencia y Arte», conferencia impartida por D. J. Gonzalo Muga, Catedrático de la Universidad del País Vasco y director del EHU Quantum Center, quien ha centrado su investigación en la física fundamental necesaria para desarrollar nuevas tecnologías cuánticas, ha recibido el Premio de la Academia Canaria de Ciencias, es miembro electo de la Sociedad Americana de Física y ha ocupado distintos cargos de gestión científica como Coordinador de Física y Ciencias del Espacio de ANEP, y miembro del Patron-

nato de Ikerbasque. Por parte de la Real Academia de Medicina de Canarias, el martes 8 de noviembre, D. Luis González Feria, Doctor en Medicina y Cirugía, y catedrático de Neurocirugía de la Universidad de La Laguna, pronunció la conferencia «El caos de las dietas», participando esta academia nuevamente el martes 15 de noviembre con la disertación sobre «Big Data y Small Data: Una herramienta compartida por todo tipo de actividad humana» a cargo de D. Luis Prieto Valiente, Catedrático de Bioestadística Médica y Metodología de la Investigación en la facultad de Medicina. El miércoles 9 de noviembre, con la charla que llevaba como título «Néstor, aquel pintor simbolista», pronunciada por D. Daniel Montesdeoca García, Doctor en Historia del Arte y Director Gerente del Museo Néstor de Las Palmas de Gran Canaria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes tomaba el testigo de estas jornadas multidisciplinares, que concluyeron el 16 de noviembre con un concierto en el que el pianista Javier Lanis, profesor del Conservatorio Superior de Música de Canarias y miembro colaborador del Ensemble Resonancias, interpretó la *Sonata para piano n.º 3* en Do Mayor op. 2, de Beethoven (1770-1827) y los *Cuadros de una exposición* del compositor ruso Mussorgsky (1839-1881).

El sábado 19 de noviembre, en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, tuvo lugar el acto de incorporación como académico correspondiente en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes del compositor, ensayista y crítico musical D. Juan Manuel Ruiz García. Su discurso de ingreso, titulado «Claves conceptuales y arquetipos sonoros», se centró en su dilatada experiencia como compositor. Le respondió en nombre de esta Corporación el Académico de Honor D. Guillermo García-Alcalde, quien glosó el currículo y los logros del recipiendario. El acto concluyó con el estreno absoluto de una pieza para soprano y piano –*El pasillo*–, dedicada a la memoria de D. Lothar Siemens, interpretada por Judith Pezoa (soprano) y Oliver Curbelo (pianista), seguida de otra pieza para piano –*Pulsar*–, dedicada a

Dña. Rosario Álvarez, presidenta de la RACBA. Este evento contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

El miércoles 23 de noviembre, fallecía en Madrid el ilustre académico, historiador y crítico de arte D. Matías Díaz Padrón. Natural de El Hierro, era doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Fue conservador del Cuerpo Superior de Conservadores de Museos del Estado, con destino en el Museo del Prado, en donde se especializó en el área de pintura holandesa y flamenca, particularmente del siglo XVII. Fue miembro de la Academia Real de Arqueología e Historia del Arte de Bélgica y académico correspondiente externo por la Academia Canaria de Bellas Artes (1988). Ejerció como profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, estuvo adscrito desde 1980 al Centro Superior de Investigaciones Científicas «Instituto Diego Velázquez», así como fue miembro de la junta de calificación, valoración y exportación de bienes del Patrimonio Histórico español. Entre sus numerosas publicaciones –cerca de cincuenta monografías y unos cuatrocientos artículos en revistas especializadas y de divulgación–, cabe destacar su aportación a la obra de Rubens y su tiempo con su extensa monografía *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, además de señalar la importancia de su amplísimo estudio *Van Dick en España*. Entre sus múltiples distinciones hay que señalar su nombramiento como comendador de la Orden de Leopoldo II de Bélgica, la encomienda del Ministerio de Agricultura, la orden de Andrés Bello de Venezuela, Medalla de Oro del Gobierno de Canarias (2002) y Premio Canarias (2008), entre otros.

El sábado 3 de diciembre, a las 20:00 horas, en la parroquia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar un concierto vocal *Ad lucem*, a cargo de la «Camerata Lacunensis» que, dirigida por José Herrero, interpretó obras de compositores actuales, puesto que la versatilidad de este conjunto vocal le permite abordar un repertorio que abarca desde el Renacimiento y el Barroco hasta lo contemporáneo. Este concierto se inscribe en el *Ciclo de*

Música Sacra que, bajo la dirección de Dña. Rosario Álvarez, presidenta de esta Real Academia de Bellas Artes, ha llegado a su vigésima tercera edición. El 11 de diciembre, el grupo de cámara «Ensemble Aura Sonora» se hizo cargo del segundo concierto, que se celebró en la misma parroquia de San Francisco a las 19.00 horas. Bajo el título de «*Salve Regina*», esta agrupación abordó obras de Antonio Vivaldi (1678-1741), Mateo Guerra (1735-1791), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Finalmente, el tercer concierto de este ciclo tuvo lugar el **sábado 17 de diciembre** en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar de Santa Cruz de Tenerife a las 20:15 horas. El organista navarro Xabier Urtasun se hizo cargo de este último concierto con obras de Robert Schumann (1810-1856), Eduardo Torres (1872-1934), Niels Gade (1817-1890), Aita Donostia (1886-1956), J.A. Lefébure-Wély (1817-1869) y Jesús Guridi (1886-1961). La Real Academia Canaria de Bellas Artes y el Organismo Autónomo de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife han colaborado nuevamente en la organización de este *Ciclo de Música Sacra*.

El sábado 3 de diciembre, ingresó como académica correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, en solemne acto público que tuvo lugar en el Teatro Chico de Santa Cruz de La Palma, la historiadora, restauradora y Directora del Museo Insular de La Palma Dña. Isabel Santos Gómez, cuyo discurso versó sobre «El Fondo fundacional del Museo Insular de La Palma: del Coleccionismo privado de Pedro Poggio a la Exposición pública». La contestación y *laudatio* corrió a cargo de la Dra. Dña. Ángeles Alemán, Académica de número de esta Corporación. El acto finalizó en la sede Social del Real Club Náutico de Santa Cruz de La Palma con una pequeña intervención musical de la pianista Margarita Galván, quien interpretó piezas de Brahms, Mozart y Ernesto Halffter. En este acto se contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

El domingo 4 de diciembre, a las 12:00 horas, dentro de su ciclo *Conciertos de órgano*, el Auditó-

rio de Tenerife, en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ofreció un concierto cuyo título era *Amor, sufrimiento y mito*, a cargo de Heinrich Walther, profesor en el Conservatorio Superior de Música de Friburgo y en los Conservatorios Superiores de Música Sacra de Heidelberg y Rottemburgo del Néckar. En esta ocasión, H. Walther interpretó dos obras no escritas inicialmente para el órgano, sino en transcripciones realizadas por el propio organista alemán: la *Suite en La Mayor*, op. 14 de José María Usandizaga (1887-1915) y el poema sinfónico FWV 47 *Psyché et Eros* del compositor francés César Franck (1822-1890).

El martes 20 de diciembre, a las 19:30 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar un concierto perteneciente al ciclo «Conciertos de la Academia» a cargo del académico y compositor Gustavo Díaz Jerez. El pianista tinerfeño elaboró un programa en el que obras de Froberger (1616-1667) –*Tombeau sur la mort de Monsieur Blancheroche* FbWV 632 (1652)–, Brahms (1833-1897) –*Dos intermezzi*, op. 119, n.º 1 y op. 117, n.º 2– y Chopin (1810-1849) –*Balada n.º 4 en fa menor*, op.52 (1843)–, se combinaban tanto con composiciones propias –*La espiral del viento* de Metaludios, cuaderno IV (2019) y *Eine Hommage an J. Brahms* de Metaludios, cuaderno III (2017)– como de otros autores contemporáneos: Rubens Askenar (1982) –*Counterlude*–; Nino Díaz (1963) –*Four Canary islands Folk Songs*–; Laura Vega (1978) –*Homenajes*–, y Gabriel Erkoreka (1969) –*Balada n.º 4 (Gérard Grisey in Memoriam)*–. El acto contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El viernes 23 de diciembre, fallecía en Santa Cruz de Tenerife el editor, poeta y crítico literario D. Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022). Licenciado en Historia por la Universidad de La Laguna, centró su labor no solo en la creación poética y en la divulgación de la cultura contemporánea en las Islas, sino en la edición haciéndose cargo de cuidadas publicaciones editadas por instituciones públicas y privadas. Fue presidente del Círculo de Bellas Artes

de su ciudad natal, pero también actuó como miembro de la Junta Directiva del Ateneo de La Laguna y de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, entidad en la que tuvo a su cargo la supervisión de sus publicaciones. También perteneció como socio de número a El Museo Canario y fue miembro del Instituto de Estudios Canarios. Indudablemente, con su nombramiento como académico correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes se reconocía por parte de esta Corporación su excelente labor como editor.

* * *

A esta relación de acciones presenciales o semi-presenciales realizadas por esta Real Academia de Bellas Artes, debemos añadir nuestras publicaciones y todo aquello referente a nuestra página web.

En el campo de las publicaciones de la RACBA, tenemos que reseñar en primer lugar nuestra revista anual:

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes, n.º 14, correspondiente al año 2021.

Pero también los siguientes cuadernos de Música:

Sexto volumen de la serie «Compositores de la Academia» con obras escogidas de la compositora santacrucera y académica doña Dori Díaz-Jerez, correspondiente al año 2022.

Y el volumen complementario del primero de la serie «Compositores en Canarias» con las Partes de los *Seis quintetos de cuerda con dos violas* del compositor José PALOMINO (1753-1810). Edición a cargo de Adrián Linares Reyes.

En cuanto a las aportaciones realizadas en nuestra página web, tenemos que comentar que las páginas dedicadas a mostrar y ahondar en los fondos artísticos externos, concretamente aquel dedicado a los retablos de nuestras iglesias canarias, se ha enriquecido con nuevas fotografías. Se ha finalizado con la selección de retablos de la isla de Tenerife que contiene más de medio centenar de retablos, con sus

panorámicas y detalles correspondientes, además de haber subido aquellos de la isla de La Gomera. También se ha trabajado sobre los de la isla de El Hierro, que pronto se subirán, y se comienza con los de la isla de Gran Canaria.

Por otra parte, la sección de vídeos dedicados a nuestros académicos que conduce la Comisión nombrada ex profeso para ello se ha visto incrementada con el del acuarelista Manuel Martín Bethencourt, en el que se muestra su trabajo y su pensamiento a través de sus propias palabras. Pero, aparte de estos vídeos de creación, también a la página se han subido todos aquellos producidos por nuestras actividades a lo largo del curso, no solo en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife, sino también algunos de Las Palmas de Gran Canaria, constituyendo un testimonio visual de nuestro quehacer intelectual y artístico de valor notable. Son ya más de 60 los vídeos subidos a nuestro canal de youtube, que son visitados por una gran cantidad de usuarios, que superan los varios centenares. Algunos de música, incluso, registran 4200 visualizaciones. Esta es, sin duda, una labor de difusión cultural muy grande que realiza la RACBA más allá de su recinto.

Pero, el año de 2022 con prolongación en el actual, ha visto crecer muchísimo los fondos artísticos y bibliográficos de la Academia al haber recibido varios legados. El más enjundioso ha sido el del académico, pintor, coleccionista y profesor Rafael Delgado Rodríguez, que falleció en febrero de 2021. La familia fue tan generosa, que decidió donar este gran fondo de más de mil obras de arte a la Academia, al que acompañaba uno bibliográfico de unos 2000 volúmenes, que sumado al legado de libros de

arte que donó el académico e historiador don Julio Sánchez, hacen un total de unos 2500 libros nuevos recibidos en este último año.

El fondo artístico de Rafael Delgado comenzó a llegar a la Academia a principios de febrero del año 2022 en transportes especializados y finalizó su entrega en el mes de abril de este año de 2023. Al ir llegando, nuestro generoso compañero, el académico y fotógrafo Efraín Pintos, comenzó con su ayudante Manuel Vías a fotografiarlo todo con una gran profesionalidad, para lo cual tuvo que trasladar a una de las salas de la Academia todo su equipo técnico con ordenadores incluidos, que estuvieron allí montados hasta la finalización de este cometido. El legado contiene una colección de pinturas, cerca de trescientas, de las que ya la académica Ana Luisa González Reimers ha realizado las fichas para su catálogo, que editaremos en este año. Además de las pinturas nos han llegado también una serie de esculturas (unas 60), muchísimos dibujos suyos, de sus colegas y de sus alumnos, también grabados (algunos muy valiosos), una colección notable de piezas de arte africano, varios muebles, piezas numerosas de porcelana, una pequeña colección de abanicos artísticos, muchas cajas con documentación sobre temas de arte e históricos, además de la biblioteca ya reseñada, es decir, todo lo que fue su mundo vital que ocupaba todos los espacios de su amplio piso, que asimismo fue fotografiado antes de desmontarlo. En estos momentos su sobrina, la historiadora del arte Lola Barrena, está elaborando su interesante y rica biografía.

Parte de estos materiales se han depositado en cuatro salas nuevas con la finalidad de mostrarlas al público cuando la ocasión nos lo permita.

LAUDATIO DE D. JUAN MANUEL RUIZ GARCÍA

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Nos convoca hoy uno de los momentos más gratificantes de esta Academia: el de recibir en plenitud institucional a un artista isleño, elegido en 2011 e incorporado desde entonces al servicio académico. Sin duda, es feliz una circunstancia que prueba la vitalidad de la cultura canaria en sucesivos ciclos de labor artística. Desaparecen los más veteranos, pero siempre hay más de una opción para determinar con acierto un sucesor, según las normas estatutarias.

El impulso dado a todos los procesos dinámicos por la actual presidenta, Dña. Rosario Álvarez Martínez y sus colaboradores, muy especialmente D. Lothar Siemens, cuya ausencia irreemplazable aún lloramos, ha animado una voluntad de acción sin precedentes en todas las facetas académicas, ganando no solo el respeto, sino la admiración, el hábito del trabajo investigador y científico, la confianza en la cesión de obras y colecciones de arte privadas y la recompensa de los más importantes galardones públicos. Del mismo modo, el saber, la inquietud y la capacidad persuasiva de Dña. Flora Pescador, vicepresidenta primera y coordinadora de la provincia de Las Palmas de Gran Canaria, dinamiza junto a la pre-

sidenta el espíritu y las obras que aquí toman vida, con una generosidad sin límites, lo que equivale a decir un trabajo concienzudo y casi siempre agotador.

Es de justicia esta mínima invocación de gratitud ante el trabajo de dos mujeres admirables, musicóloga una y arquitecta otra, precisamente en la recepción de otro gran trabajador del arte y la cultura, Juan Manuel Ruiz García. Nacido en Las Palmas de Gran Canaria, es hijo único de dos grandes artistas, respetados y admirados dentro y fuera del archipiélago. Manuel Ruiz, su padre, y Valme García, su madre, le transmitieron su espíritu de trabajo en la rama del arte de su predilección: la Música.

Lothar Siemens y Juan José Falcón Sanabria le situaron en la esfera genuina de la creación, apartándole de rutinas en sus años de estudiante. En esa atmósfera creció su saber y su instinto. También la certeza de que la ambición de la obra de arte no cuaja sin el trabajo constante. Un trabajo que nunca concluye en la genealogía de las ideas. Para conseguirlo más allá de la técnica es preceptivo un poderoso instinto de observación del mundo y la naturaleza en sus formantes grandes y pequeños, evidentes u

ocultos. Todos ellos se desgajan de su medio y de su estado natural para reintegrarse en el paisaje psicológico, decorado surrealista en que los objetos sonoros son símbolos y su fusión da atmósfera a los estados del alma.

Juan Manuel Ruiz es muy grancanario y muy universal. Hace casi 24 años creamos PROMUSCAN aquí, en Las Palmas. Aquella organización, que seguía la huella de la reciente fundación de COSIMTE en Tenerife, se dedicaba a la Promoción de la Música en Canarias, propósito que sigue vigente. Sin límites de edad ni condición, reúne en armoniosa convivencia a los compositores, intérpretes, profesores, historiadores y críticos musicales que gustan del diálogo y comparten criterios en el territorio inabarcable de la música de arte. En PROMUSCAN conocí a Juan Manuel con 24 años menos. Era un muchacho entusiasta y muy crítico, que encajaba en el *Retrato del artista adolescente*, de Joyce.

Poco después escuché en uno de los conciertos matinales de El Museo Canario su cuarteto de cuerdas *Dies Irae*, escrito en 1998, tan solo tres años después de su primera obra catalogada. Me pareció revelador de un credo personal y, desde luego, un talento naciente que me movió a buscar su amistad. Año tras año, hasta hoy mismo, he podido seguir su trayectoria y el muy meditado crecimiento del catálogo, en número y complejidad formal. Se había instalado en Madrid, en cuyo Conservatorio obtuvo el título de profesor superior de Guitarra, dedicándose desde entonces a la docencia musical en centros de enseñanza secundaria, *modus vivendi* que le permite residir en la capital del Estado compartiendo el tiempo entre la enseñanza y la composición, además de estar cerca de los maestros que completaron su formación como creador, Valentín Ruiz y Agustín González Acilú, además de participar en *masters* impartidos por grandes autores como el cubano Leo Brouwer, el italiano Salvatore Sciarrino y el británico Brian Ferneyhough. No menor ha sido la significación de los contactos con intérpretes muy

solventes, que dimensionaron la sonorización real de sus obras.

Esto dicho, nuestra amistad creció año tras año, nos encontramos en festivales, cambiamos criterios y, por su generosidad, tengo en mi archivo copias de las partituras de todas sus composiciones. Una de ellas, el monodrama *Exergo*, para soprano y quince instrumentos sobre texto del desaparecido poeta canario José Antonio Otero, le fue encargada por quien les habla y tuvo estreno en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

En resumen, ha sido intenso nuestro trato y muy asentado en la recíproca confianza. Hasta cierto punto, creo estar en condiciones de formular el elogio de un querido compañero, como parte de su integración formal en nuestra muy querida Academia. Y digo «hasta cierto punto» porque la música no explica nada que sea extraño a su misteriosa sustancia. Ese fondo último ya no puede ser objeto definible de conocimiento, porque es el territorio más infranqueable del alma. Es el reducto de las emociones, que tienen vida propia y tan solo dejan intuir su desconcertante diversidad. A veces reímos por lo mismo que nos ha hecho llorar, lo oscuro se disfraza de luz sin revelar su misterio, y aquello que nos ha dado felicidad nos abruma de pronto por emitir confusión y tristeza.

Estas alternativas de la emoción musical dimanan de la gran música de Juan Manuel Ruiz como traicionando su aparente propósito de objetividad constructiva y el engaño de una belleza canónica que quiere brillar sin adherencias sentimentales, como si se tratase de columnatas griegas o grandes frisos bizantinos en sonidos mayestáticos o estructuras pétreas de la gran arquitectura urbana de este siglo. A veces trabaja *in progress*, volviendo a piezas ya conocidas, bien para mejorarlas, bien para reescribirlas por entero, pasando de la forma camerística a la gran orquesta, como es el caso de *Eón*, uno de sus títulos interestelares en la doble acepción del logro musical y la magnitud de los cuerpos celestes que aparecen

varias veces en su catálogo. El trabajo es exhaustivo y agotador, pero consuma la perfección posible.

De ahí deviene la pendulación agónica entre la plasticidad sensorial y la función intelectiva, origen y motivo de la inclasificable oblicuidad humana, manifestada como necesidad de autoengaño en el momento creativo que arrasa cualquier gnosis para dejarse poseer por el fenómeno que está sucediendo lejos de toda conciencia y todo control. Los sentidos describen entonces un «afuera», incluso una demencia. La metonimia que los interioriza confirma el ciclo de posesión del «ello» como entorno físico y metafísico; un metamundo que suelda lo creado a lo percibido. En la fricción de la doble criatura, hay flujos de ida y vuelta que desplazan el ángulo de audición: el que oye es oído, el oído se siente oír, o el oír oyendo del músico alcanza a veces en quien escucha un clima paroxístico, incluso en pianísimo, hasta que todo es Naturaleza y todo estado mental. Si esto les suena romántico, tal vez lo sea. Pero la licencia es mía, no necesariamente del compositor.

A día de hoy, el catálogo oficial de Juan Manuel Ruiz se aproxima a las cuarenta composiciones, que van de lo más sencillo a lo más complejo. Esta progresión es prudencia reflexiva en el trabajo de las formas y tiene mucho que ver con su carácter. Las piezas para instrumento solo –trompeta, guitarra y, sobre todo, piano– abren su opus en 1995. En ellas aparecen ya los títulos cosmológicos, como *Sideral* u *Orión*, que descubren una de sus fuentes de inspiración.

Nuestro compositor alterna desde la misma fecha los solos con las formaciones de cámara, comenzando con un dúo de violines y saltando en 1998 a la plantilla «reina», el cuarteto de cuerdas. Un septeto de metales, otro de saxofones con piano y percusiones, un dúo para clarinete solo y piano, un trío para clarinete, violín y piano, además de un dúo para viola d'amore y piano, marcan hasta el año 2017, en primer lugar, una inteligente aproximación a la orquesta y después, hasta ahora, una perfecta con-

vivencia de camerismo y sinfonismo. El trayecto ha sido muy pensado, probado y experimentado. La madurez es el aura que cualifica los resultados.

La primera probatura orquestal es de 1999: un poema sinfónico titulado *Balcánicas*, rítmico, juvenil y de gran energía, que, con un lenguaje neoclasicista, despierta el interés de muy famosos directores, entre ellos Leonard Slatkin, Gerd Albrecht y Max Valdés, que vino a estrenarlo aquí con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria. Después aparece en catálogo otra cosmología, *Eón*, que pasó por tres instrumentaciones: la primera en 2001 para orquesta de cámara, la segunda para cuerdas reforzadas y la última para megaorquesta sinfónica con cuatro percusionistas y órgano (2019). Esta es por ahora su más ambiciosa composición sinfónica. Entre esas versiones nacieron en 2003 la *Travesía sonora*, para guitarra y orquesta, encargada por el XIII Festival Internacional de Guitarra de Canarias; *Nebula* en 2006 para gran orquesta, también encargada por el XXIII Festival de Música de Canarias y dedicada a sus padres, y *Shibboleth* para coro y orquesta (2016), encargada por la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, cuyo estreno en Las Palmas, retrasado por la pandemia tuvo lugar ayer mismo, esto es, el 18 de noviembre de 2022. Este espléndido retablo de obras orquestales abona la fe de Ruiz en el arte sinfónico.

Obviamente, la voz humana ocupa un lugar señorío en su escritura. De 1997 es un coro mixto a cuatro voces, aún inédito.

Le siguen dos poemas para soprano y piano, y el monodrama *Exergo*, encargo mío ya referido. Fue su primera obra escénica, con una duración de 42 minutos. Escritores con los que mantiene gran amistad, Ilia Galán y Diego Valverde, firman varios de los textos literarios del catálogo vocal. Es el caso de *Ósmosis*, para cuarteto vocal, piano y guitarra; y el de su ópera de cámara *Palimpsesto*, para soprano, barítono e instrumentos, que dura 14 minutos y forma parte de la deliciosa serie de minióperas encarga-

das por Lothar Siemens para estrenar en el Paraninfo de la Universidad. Finalmente, nuestro compositor ha probado la electroacústica en una pieza mixta, *PiéLAGO*, con dos flautas de pico barrocas, clave, viola de gamba y cinta grabada.

Un elogio académico como el que tengo el honor de pronunciar, no ha de ser un frío *curriculum vitae*. Más allá de su obra creativa, Juan Manuel Ruiz tiene numerosa presencia en diferentes álbumes discográficos y en libros dedicados a la música contemporánea, entre ellos, los muy importantes del admirado compositor Tomás Marco, actual director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y también sus propias aportaciones a libros de investigación musical.

Sería muy larga la mención de sus intérpretes españoles y extranjeros, las instituciones y orquestas que le dieron sonido en la Península y países europeos, los premios y galardones recibidos y los concursos pianísticos que le encargaron la obra obligada

para todos los participantes. Por si fuera poco, escribe crítica musical en una conocida revista española.

Para concluir, digamos que la perfección formal de Juan Manuel Ruiz nunca es formalismo, sino voluntad constructiva de las sensaciones que rodean caprichosamente el nacimiento de las ideas. Ningún artista consiguió el acceso a las esencias sin el trabajo exhaustivo de una técnica. Son incontables las horas de soledad que esto implica, y al escuchar la obra terminada percibimos, o no, la presencia del talento y el respeto, o no, a las exigencias de la belleza. Esto es lo que hace de la escritura y de la escucha una experiencia tan intraducible al idioma de la razón pura como abierta al placer de lo informulado, el misterio, en definitiva. Es algo así como un contrato tácito entre el arte como sustancia y la sensibilidad como esencia. Gracias merecen los compositores que entran suavemente en las galerías del espíritu, sin las tan frecuentes aristas de lo sedicentemente genial.

En definitiva, gracias, Juan Manuel, y bienvenido.

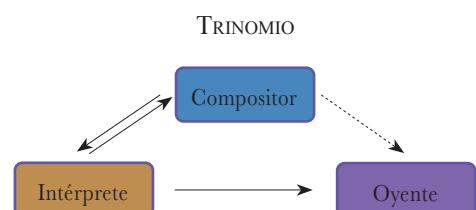
CLAVES CONCEPTUALES Y ARQUETIPOS SONOROS

JUAN MANUEL RUIZ GARCÍA

Me presento hoy ante todos ustedes, señores académicos, con objeto de expresar mi máxima gratitud por haber sido elegido Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, y especialmente ante aquellos que me propusieron para tan insigne honor, como el ya desaparecido, pero para mí siempre presente, Dr. D. Lothar Siemens Hernández, la Dra. Dña. Rosario Álvarez, Presidenta de esta Corporación, y el Académico de Honor, Dr. D. Guillermo García-Alcalde, compañero encargado de la *laudatio* de este discurso académico. Espero poder cumplir y colaborar de la mejor manera con las finalidades artísticas que me correspondan y encomienden.

El arte ha formado parte de mi entorno desde mi infancia. Haber nacido y crecido en el seno de una familia de artistas plásticos me ha dado la oportunidad de vivir el mundo de la creación de una forma casi congénita. Mis padres, los pintores Manuel Ruiz y Valme García, han sido el eje fundamental de mi educación y del desarrollo de mi sensibilidad artística. Como expresé en la dedicatoria brindada a ellos en mi obra orquestal *Nebula*: «...siempre me han iluminado el camino de la vida y el arte».

En tan especial ambiente, donde la pintura, la literatura, la poesía, la música o el cine eran algo natural, recuerdo, siendo adolescente, que mi padre me enseñaba en vídeo el cine del director francés Éric Rohmer o me hablaba de la obra de Marcel Proust, cuyo retrato realizado por él colgaba de la pared frente al televisor. Estas influencias no solo eran una fuente de conocimiento, sino también sustrato poético de las obras pintadas por ellos y, años después, de las compuestas por mí. La música se tornó en componente activo de mi experiencia vital, vivida en primer lugar como apasionado oyente y espectador y después como intérprete y creador. Esta secuencia evolutiva ha marcado mi perspectiva en la música, en la que el trinomio *oyente-intérprete-compositor* es su indisoluble basamento.



La necesidad de conocer el arte más vigente y de cultivar mi conocimiento fue el factor decisivo que

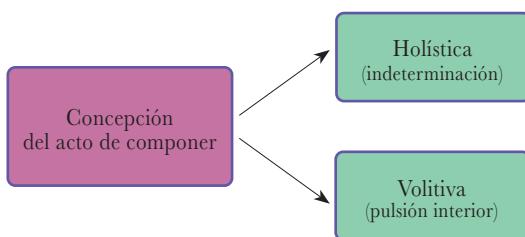
motivó, con apenas veinte años cumplidos, mi salto a Madrid, donde se han conformado aquellos aspectos que definen mi personalidad y cultura. Desde entonces resido en la capital y allí despliego mi labor artística y profesional, sin perder nunca la perspectiva de mi lugar de origen, Canarias, que siempre llevo en mi interior como fuerza telúrica primordial.

La tesis central de este discurso académico versa sobre las claves fundamentales que determinan mi ideario y método compositivos desde una perspectiva integral. Ambos conceptos pueden ser aglutinados en la simbólica ecuación: «concepto + praxis = discurso + objeto artístico». Cada variable que la sustenta representa una parte esencial e ineludible en mi actividad creativa. Esta formulación, expuesta anteriormente en un artículo titulado «La creación sonora como invención de singularidades espacio-temporales», escrito en 2013 para el *Cuaderno de Bellas Artes /18* y editado por la Sociedad Latina de Comunicación Social, será el punto de partida y cimiento de esta disertación.

ECUACIÓN SIMBÓLICA

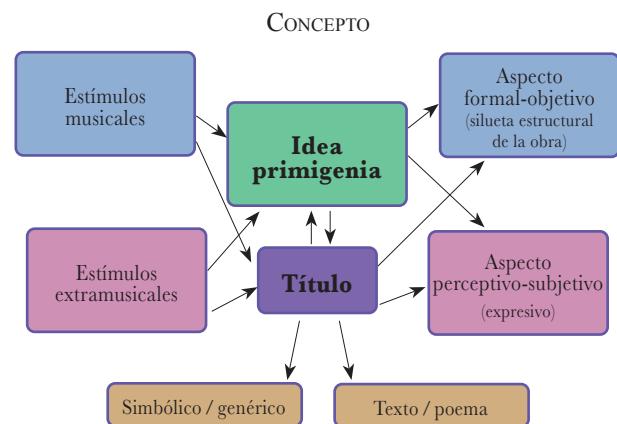
$$\text{Concepto} + \text{Praxis} = \text{Discurso} + \text{Objeto artístico}$$

Mi concepción respecto al acto de componer es, a la vez, *holística* y *volitiva*. *Holística* en cuanto a que el mero análisis de las partes y mecanismos que lo conforman (proceso y resultado objetivo) no explica totalmente el funcionamiento del sistema o la estructura resultante de una obra musical en su sentido integral. La *volición*, por otro lado, es debida a la «pulsión interior» y total determinación que me impele a la acción creadora.

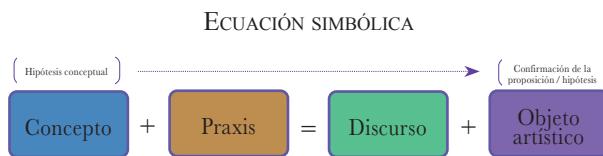


CONCEPTO

Para mí, es factor indispensable partir de una idea primigenia que sustente la realización de una propuesta sonora y que se convierta, además, en mecanismo impulsor del acto creativo.



Dicho componente conceptual puede estar generado por múltiples estímulos musicales o extramusicales, pero deberá, ante todo, clarificar el aspecto formal-objetivo de la obra, es decir, su silueta estructural y el perceptivo-subjetivo o expresivo. Mi distanciamiento gradual de los arquetipos que nos ha legado la gran tradición musical, para poder formular nuevas configuraciones sonoras, no es fruto de la rebeldía *per se* contra lo asimilado. Es, por encima de todo, una consecuencia natural de mi experiencia y evolución como creador que incentiva el desarrollo de un lenguaje que quiere ser, a la vez, propio y coherente con las premisas estéticas formuladas. El adecuado balance entre la *hipótesis conceptual* del proyecto sonoro y su *confección final* –confirmadora de dicha proposición– determinará, en última instancia, su eficacia y estabilidad. Idea y forma están indisolublemente unidas en este proceso, siendo la *praxis* la que determine el lenguaje intrínseco de cada obra, así como la habilidad a la hora de alcanzar el equilibrio entre estas dos constantes. Esta simetría es lo más análogo a la siempre perseguida e inasible perfección y belleza, en su sentido más amplio de percepción, aporte intelectual y experiencia estética.



El tránsito de lo puramente abstracto a lo concreto, es decir, desde la formulación inicial hasta su plasmación final en una entidad sonora, es lo que hace fascinante para mí al acto de componer. El objeto sonoro obtenido no será resultado únicamente de un cuidadoso y elaborado proceso, en el que intervienen el cálculo y la planificación, sino fruto también de la intuición, que da flexibilidad y vitalidad a la propuesta.

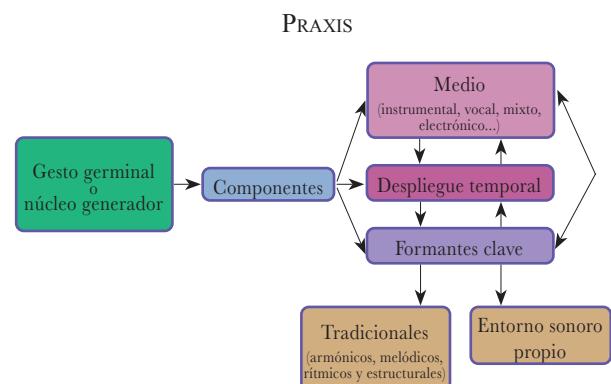
Si el factor conceptual es clave, también lo son el proceso de realización y la materialización final del proyecto, cuya estructura y lenguaje serán modelados a través de la *praxis*. Todo el acto creativo se dirige a un propósito final de naturaleza artística, representado por el objeto sonoro resultante. Las propuestas privativamente conceptuales, que excluyen al objeto estético y no generan estructuras vinculantes –debido a su naturaleza efímera, improvisada, procedimental o intangible–, no satisfacen mis anhelos de plasmar la idea generadora de un proyecto como aserción de una tesis inicial. Tampoco me conforta únicamente su elaboración, que solo produciría formas aparentemente impecables y bien articuladas, pero faltas de fuerza vital. El ciclo completo –representado por mi ecuación simbólica– determinará el aspecto cualitativo de cada propuesta por la perfecta imbricación de sus elementos constitutivos.

Por todo ello, no es baladí la elección del título para cada obra. Su relación con los procesos sonoros es tan importante como las sugerencias que puedan suscitar tanto en el intérprete como en el oyente. Muchas de mis partituras tienen denominaciones escuetas que sugieren y desvelan algunas de sus claves. Unas se relacionan con fenómenos de dimensiones cósmicas, como en *Venera*, *Nebula*, *Sideral*, *Orión* y *Púlsar*; otras con la Naturaleza, como es el caso de *Tritón*, *Ultramar* o *Piélagos*; o están inspiradas en

las imágenes evocadas por mis lecturas de obras literarias, como ocurre en *Maelström* o *Eón*, basadas en Poe y Lovecraft, respectivamente. Lo que no tiene cabida en mi producción son aquellas referencias que aluden directamente a mis experiencias estrictamente personales, puesto que mi propósito es crear arquetipos sonoros de naturaleza simbólica y genérica. Solo en aquellos trabajos basados en un texto, poema o libreto previo, realizados expresamente para ser musicalizado, tomo el título que el autor ha escogido. En este sentido, cabe resaltar mi constante colaboración con el poeta Diego Valverde Villegas en títulos como *Iconos*, *Ósmosis*, *Palimpsesto* o *Shibboleth*, en los que la propia estructura poética se imbrica de forma natural con su arquitectura sonora.

PRAXIS

Una vez expuesto el concepto generador y el título, doy paso a la elección del medio sonoro (instrumental, vocal o mixto), su despliegue temporal y selección de los formantes claves para su consecución. Si en mis primeras obras musicales el trabajo del ritmo, la melodía, armonía y textura partían de una visión más compartimentada –consecuencia del estudio y análisis de los estilos y formas musicales históricas–, mi cometido actual se centra primordialmente en hallar, en cada propuesta, su particular sonoridad y perfil formal. Mi interés estriba en diseñar entidades sonoras autónomas, en las que todos sus



componentes sean parte consustancial de una estructura de orden superior o macro-forma. Cada pro-

puesta deberá incluir únicamente aquellos elementos idóneos para alcanzar su equilibrio y justificación. El modelo a seguir es, en gran medida, el marcado por la Naturaleza.

Las influencias de la música electrónica y electroacústica, donde el sonido y ruido son tomados como entes autónomos en total equidad, así como de aquellos compositores, escuelas y corrientes vanguardistas que han desarrollado la sensibilidad hacia el color y la textura del sonido como elementos formales y sensitivos de la música, están muy presentes desde mis primeras obras. Siento especial empatía hacia aquellos compositores de la segunda mitad del siglo XX, como Ligeti, Lutoslawski o Penderecki, que desarrollaron un lenguaje propio y novedoso sin desligarse por completo de la tradición. Todos estos aportes conviven y enriquecen mi imaginario sonoro a través de la experimentación, pero sin buscar la novedad tímbrica como última finalidad. Mi necesidad creativa está focalizada en encontrar diferentes «entornos sonoros» para cada proyecto compositivo.

Por otro lado, no concibo la *praxis* como un proceso totalmente cerrado en sí mismo y apriorístico, puesto que la planificación previa y absoluta no ofrece ningún aliciente a lo imaginativo, factor esencial en toda manifestación creativa. Lo que me motiva enormemente es transitar no solo por los caminos trazados por mí desde la génesis del proyecto, sino descubrir aquellas otras sendas desveladas en el propio transcurso de la práctica compositiva. Muy a menudo surgen momentos en los que la propia acción creativa me guía subconscientemente para dar solución a aquellos inesperados escollos que emanan de dicho proceso, anulando la inercia propia del método apriorístico para activar y contradecir, incluso, la tesis inicial del sistema, dotándolo de dinamismo y vitalidad. Mi forma de enfrentarme al acto de componer no es lineal, es decir, no sigo un guión cerrado de principio a fin para crear una determinada configuración sonora. Parto, más bien, de un gesto germinal cuya magnitud tenga la energía motriz necesaria que permita expandir sus elementos sonoros e iniciar la

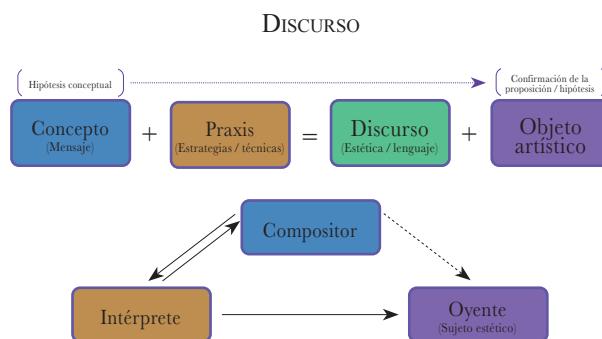
actividad creadora. Acertar en el diseño de este núcleo generador será la tarea primordial, causante del despliegue de las cuatro variables presentes en mi proceder compositivo y, *a posteriori*, de una determinada estructura sonora. Por ello, no me afiero a métodos preconcebidos y totalmente dirigidos que, si bien pueden gestar multitud de materiales y estructuras selladas, no dan esa indeterminación no mensurable y *holística* que proporciona empuje vital a la obra.

Desde mis primeras composiciones hay ya claros ejemplos de ello, como ocurre en los episodios aleatorios controlados del *Cuarteto de cuerda n.º I «Dies Irae»*, que impelen al devenir sonoro, activándolo y neutralizando la posible pérdida de pulso causada por procedimientos compositivos mecánicos y uniformes; o en mi cantata *Shibboleth*, para coro, orquesta y órgano, en la que brotan secciones que, aun basadas en materiales tímbricos e interválicos previamente expuestos, rompen el contexto y la regularidad mediante técnicas de contraste, dando fluidez y continuidad al discurso.

A menudo veo necesario alejarme del proceso mismo para poder reflexionar y encontrar el punto de inflexión que conceda la solución más adecuada para la satisfactoria culminación de cada obra. La intuición cumple un papel esencial. Ningún sistema cerrado, dirigido externamente o tecnológico muestra la misma eficacia a la hora de hallar soluciones que las determinadas por el propio instinto musical del creador. Esta cualidad es la que confiere a la música –y al arte en general– toda su complejidad y tipos de asociaciones.

DISCURSO

El momento presente ofrece al creador un tránsito a la vez infinito en posibilidades e indeterminado en su proyección futura. Frente a ciertas doctrinas excluyentes de la posmodernidad, lo cierto es que conviven simultáneamente tantos lenguajes como creadores, sin que prevalezca ninguna tendencia estética. Si esta circunstancia se tornó común en el



pasado siglo, donde la sucesión de ismos aún aportaba cierta continuidad temporal y contextual, pasados los albores del XXI la pluralidad y diálogo entre lenguajes es un fenómeno habitual. Esta falta de estilo aglutinador es sustituida por el lenguaje, como ha declarado recientemente el compositor húngaro Péter Eötvös. Quizá por ello, algunos caminos altamente novedosos en su momento, como lo fue la escuela *espectralista* francesa, han servido de guía inspiradora a muchos compositores, que han visto algo estable a lo que asirse en esta incesante marejada en la que habitamos. Si suscribirse a una corriente compositiva preexistente es una opción factible que permite soslayar –para muchos– este intrincado laberinto, creo que lo más audaz y comprometido es ser capaz de diseñar un itinerario propio, siendo permeable a todo lo que nos rodea (incluyendo la presencia de la tecnología en el arte), pero sin perder la identidad. Navegar dentro de este universo inabarcable y acercarse a las singularidades que iluminan el aparente caos –sin dejarnos arrastrar totalmente por su poder gravitatorio– es mi principal premisa. No me adscribo a una clasificación determinada de naturaleza estética. Si hay algo de lo que siempre he huido es, precisamente, de ser etiquetado, teniendo ante mí tantas posibilidades por explorar. Mi trato habitual con artistas de otras ramas, como la pintura, la poesía o, incluso, la filosofía, me revela constantemente la multitud de vías que conviven en la expresión y especulación estética e intelectual. No concibo, por tanto, un único itinerario preeminente: ante tal cruce de caminos tomo todos aquellos que puedan aportar lo necesario y conveniente para abordar mi trabajo

compositivo, independiente de dilemas basados en su novedad o tradición.

Por crear discurso musical o, en su sentido más amplio, sonoro, entiendo que ello se refiere a elaborar un mensaje (concepto) a través de unas determinadas estrategias y técnicas (praxis) dirigido a un receptor (sujeto estético), en un contexto determinado y con una finalidad poética o artística. Un aspecto primordial de mi dialéctica musical es el juego de tensiones, consecuencia de la interacción de los materiales desplegados en un mismo entorno sonoro. Las fuerzas centrífugas y centrípetas emanadas de esta interacción crean las condiciones idóneas para mantener la fluidez y continuidad discursivas debidas al dinamismo y equilibrio propios de estas fuerzas. Y es precisamente esta última característica la que evitará que la obra se torne errática, saturada o encalle por la inadecuada combinación de sus elementos constitutivos. Cuando me enfrento a los grandes medios, como el orquestal, mi máxima atención estriba en no dejarme seducir por la infinita riqueza de timbres que ofrece el mismo, aplicando la máxima de *menos es más* para evitar caer en la «congestión tímbrica» a la que dicho medio, por su propia idiosincrasia, puede arrastrarnos fácilmente. Centrarme en el goce sensorial de la materia sonora en sí misma únicamente me situaría en un primer nivel superficial del fenómeno musical, despojando a la obra de otras capas más profundas que la articulan y llenan de contenido.

El discurso idóneo a cada propuesta será aquel que permita plasmar nítidamente en ellas su concepto generador, tanto a nivel interno o constructivo como en el externo o perceptivo. Su validez estará sujeta, también, a la capacidad de sugerencia que pueda suscitar en el receptor (sujeto estético), responsable último de cerrar el ciclo de comunicación establecido con los otros dos agentes: el creador y el intérprete.

Mi método compositivo muestra la interrelación entre lo analítico y lo lógico, por un lado, y lo sensitivo y emotivo, por otro, como resultado de la cone-

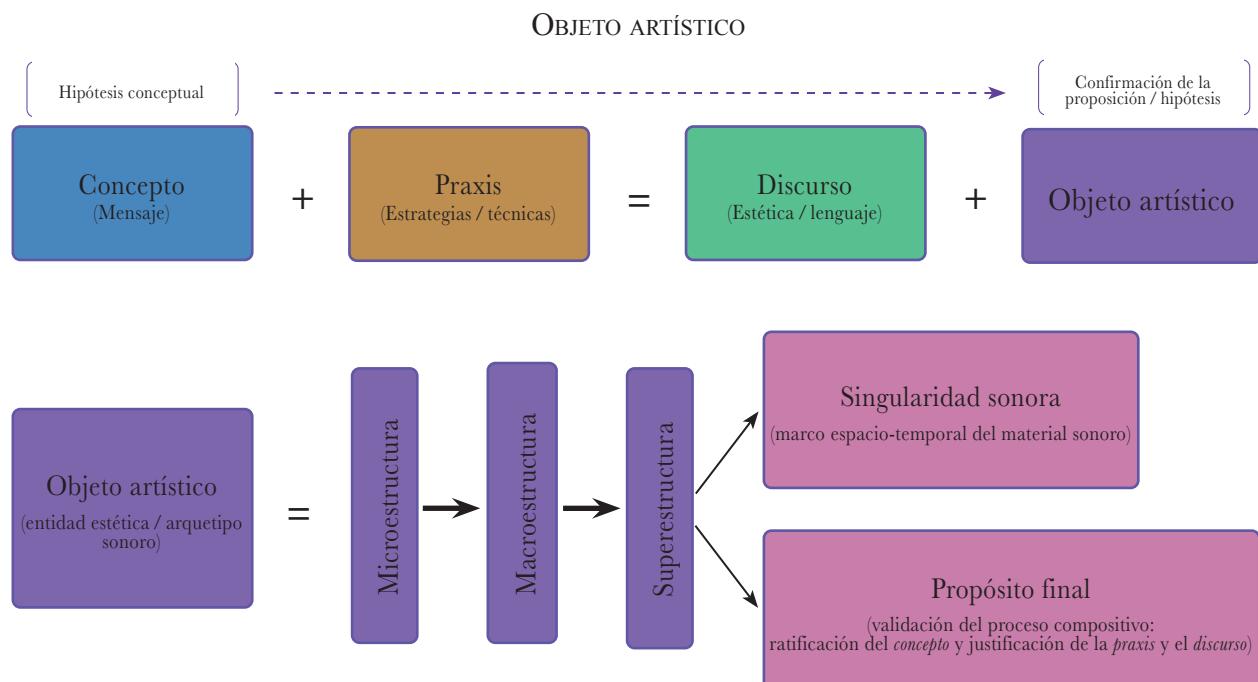
xió de aquellas áreas cerebrales que intervienen en la experiencia y actividad musical. Si solo centrara mi atención en lo puramente deductivo y especulativo, o diera más importancia a lo sensitivo, no lograría activar la *plasticidad sináptica* que confiere a los agentes implicados en el fenómeno musical una percepción más amplia del mismo. La finalidad última de dicho discurso sería la de involucrar al intérprete y oyente en un nivel de conciencia distinto al real, donde el *crono* y la capacidad perceptiva de aquellos adquieran una nueva dimensión, irreal e imaginaria, debida a la experiencia estética.

El discurso o lenguaje utilizado en mis obras emerge como consecuencia de las variables *concepto* y *praxis* de la aludida ecuación. Mi primera obra sinfónica, *Balcánicas*, es una metáfora sonora de la Guerra de la antigua Yugoslavia. El impacto que causó en mí esta tragedia me hizo adoptar, para su elaboración, un lenguaje cercano y simbólico que sirviera de estímulo a la conciencia colectiva del oyente. En esta obra retomo elementos sonoros que hacen referencia a la tradición desde una perspectiva actual, transformándolos y descontextualizán-

dolos. En trabajos posteriores, como el cuarteto de saxofones *Venera* y en *Nebula*, para gran orquesta, he llegado a aplicar el método científico como medio de configuración de las secciones modulares que las articulan, tanto temporalmente como en la progresiva dilatación y contracción de sus elementos sonoros constituyentes. La alusión a fenómenos cósmicos de ambas, en los que la masa y energía del sonido interactúan para crear su particular contorno, me llevaron a optar por un lenguaje plenamente abstracto donde la textura, densidad sonora y variedad tímbrica eran las claves idóneas para crear discurso. Todos ellos son ejemplos de cómo aplico mis cuatro constantes para construir un objeto artístico.

OBJETO ARTÍSTICO

La última variable con la que se cierra la ecuación simbólica alude tanto a una determinada *singularidad sonora* como a un propósito final. La consumación de todo el proceso se plasma en la creación de una entidad estética resultante de la interacción entre *concepto*, *praxis* y *discurso*.



Una *singularidad sonora* es el marco espacio-temporal en el que es acotado el material acústico que la integra. La perfecta imbricación y simbiosis de sus elementos sonoros, en un tejido de naturaleza orgánica, creará la silueta estructural y despliegue temporal de la propuesta. Ambas particularidades serán resultado de las fuerzas surgidas de la combinación de dichos elementos, estableciendo su propia sonoridad y perfil formal.

El propósito final es la determinación de validar el proceso compositivo mediante resultados tangibles y objetivos, es decir, su plasmación en una entidad sonora que ratifique la hipótesis inicial y justifique su proceso y lenguaje.

Dicho objeto artístico o entidad estética debe tener la cualidad de ser lo suficientemente autónomo en sus atributos como claramente perceptible para proyectarse al sujeto estético receptor. Su condición es convertirse en un *arquetipo sonoro* independiente y atemporal.

Me considero, ante todo, un compositor vocacional cuya actividad artística es parte consustancial a mi propia vida. No sitúo a la música como una manifestación exenta de la realidad circundante ni tampoco de las demás artes; mis intereses se diversifican en múltiples campos del conocimiento.

La misma infinitud de caminos que se abre ante nosotros ocasiona, a la vez, pánico y vacilación ante el trayecto a seguir. Muy al contrario de lo que se les suele adjudicar a estos términos, ambos son estímulos que generan la energía necesaria para poner en movimiento la práctica creativa.

Viajamos solos y sin guía en un cosmos infinito, apasionante pero también incierto. Como la propia textura del universo, que no es plana ni uniforme, sino, más bien, formada por infinitas estructuras que lo expanden, contraen, funden y colapsan, lo que le da dinamismo, vida y luz es precisamente esa variedad. Será la propia elección la que dirima la validez y perdurabilidad de nuestras creaciones.

EL PASILLO

PARA SOPRANO Y PIANO

Una brisa suave
en esta eterna mañana.
El viento contra mi cuerpo,
yo velero dislocado.

(Desnudo)

Espero la tarde,
llegará en calma
entre paredes grises.

(Cielo profundamente oscuro)

Entre rosas perfumadas
mi alma se contiene.

Manuel Ruiz, 1977

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

EL PASILLO

En memoria de Lothar Siemens Hernández

Música: Juan Manuel RUIZ

Texto: Manuel RUIZ

2

15 Ord. *f* *mf* *p* Molto vibrato (b) Senza vibrato **C** A tempo

U - na U - na bri - sa
Ped. Ped. Ped. Ped.

22 Senza vibrato *p* *mf* *ff* *f sempre*
U - na

8va Loco 8va Loco
8va 8va f sempre Loco

8vb Ped. 8vb Ped. 8vb Ped.

28 Molto vibrato (b) Senza vibrato **D** A tempo *p* *mp* *mf* *f* *p* Fluido
U-na U - na bri - sa bri -
Loco f ff f sempre
Ped. f Loco Loco

8va 8va 8va 8va

37

f sa sua ve

p

p

f Molto vibrato (♩)

gloss.

Fluido Loco

p *f*

Dentro del piano.
m.d

8va

p *f*

m.i.

pp

Ped. *

Ped. *

42

Senza vibrato *p*

E **A tempo**

p

en es tae

l.v.

Loco Ord.

ff

Ord.

f

Loco

mf

l.v.

Ped. *

Ped. *

Ped. *

Ped. *

48

f *mf*

ter na ma

p

Fluido Loco

f

Fluido

p *f*

51

na - na..

p

p subito

f

mf

f

*

F A tempo

56

f

U - na

ff

mf

ff

Loco

Ped.

Loco

Ped.

Musical score for orchestra and piano, page 61. The top staff shows a melodic line with dynamic *p* and lyrics "bri - sa". The bottom staff shows rhythmic patterns with dynamics *f* and *Loco*, and a tempo marking 82bpm .

5

G Più mosso e leggero
66 =72

Loco

p

p

Ped.

*

Ped.

*

68

p

El

mp

mp

Ped.

*

Ped.

*

70

mf

mf

mf

Ped.

*

Ped.

*

72 **f**

El vien - - to el vien - - to

f sempre

Ped. * Ped. * Ped.

75

con - tra mi cuer - - po,

f

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

78

Loco

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

7

[H] 80 *p* yo

p subito

sffz *#* *(8)* *Led.*

* *Led.* * *Led.* *

83 *mf* *gliss.*

mf

mf

*Led.* * *Led.* * *Led.* *

86 *f* yo ve - le - - - ro ve -

f sempre

Led. * *Led.* * *Led.*

88

le - - - - ro dis - - lo - - ca - - - -
 Ped. * Ped. * Ped.

90

do.
 Ped. * Ped. * Ped.

Loco

92

(b) ff
 Ped. * Ped. * Ped.

*Repetir diseño ad libitum
(Notas en cualquier orden)*

ff m.d
8vb m.i

9

Musical score page 9, measures 94-95. The score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle is bass clef, and the bottom is bass clef. Measure 94 starts with a rest followed by a dynamic *mf*. The vocal line continues with "yo_____". Measure 95 begins with a dynamic *f sempre*.

Musical score page 9, measures 96-97. The score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle is bass clef, and the bottom is bass clef. Measure 96 features a melodic line with grace notes and a dynamic *f sempre*. The vocal line includes "o_____". Measure 97 continues the melodic line with grace notes.

Musical score page 9, measures 98-99. The score consists of three staves. The top staff is treble clef, the middle is bass clef, and the bottom is bass clef. Measure 98 shows a melodic line with grace notes and a dynamic *f*. The vocal line includes "ve - le - - - - - - - -". Measure 99 continues the melodic line with grace notes.

10

100

102

104 J Lento $\text{♩} = 44$

11

K Sostenuto
114 =54

Ord.
Loco
ppp *sempre*

ppp *sempre*

Ped. * Ped. * Ped. * Simile

1 c.

3 c.

122

Ord.
p

Es - pe - ro____ la tar - de, lle - ga - ra____ en cal -

mp *sempre*

f Loco

mf *sempre*

Loco

p

130

p

ma A A A A

p

f

p

f

p sempre

Loco

12

138 **L** **Più mosso** =56

f **p**

141 **Ord.** **mp**

Loco

en - - - - tre pa - - - -

Loco

Loco

Loco

143 **f**

re - - - des gri - - - ses.

Loco

Loco **5**

Loco **5**

Loco **5**

Loco

ff

Loco

Loco

13

M Libero

Hablado
(Registros aproximados)

Susurrado
(Registros aproximados)

f *mf* *p*

(Cie-lo pro - fun-da-men-te os-

Ped. * Ped. *

N Maestoso e libero

=66

cu - ro)

Dentro del piano.
m.i

ff Ord. *f*

l.v 8^{vb} Loco 8^{vb}

P Ped. * Ped. *

P

A

f

8^{vb}

(8) *

174

A A A A

Loco

ff *f*

mf sempre

Ped.

8vb *Loco* ** Ped.*

15

P Meno mosso e un poco pesante Hablado
(Registros aproximados)

194 mf

tie - ne, _____ se con-tie-ne.

Loco

p subito

ff

sfz

mp

ff

ff

Durata:
7'30"

LAUDATIO DE DÑA. ISABEL SANTOS GÓMEZ

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Xcelentísima Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, Ilustres y excelentísimas autoridades, Ilustrísimos compañeros de la Real Academia, señoras y señores:

Es para mí un gran honor, hoy, ser la responsable de la *laudatio* de Isabel Santos Gómez con motivo de la solemnización de su nombramiento como académica correspondiente por la isla de La Palma. Aunque este nombramiento data de 2020, sabemos que las circunstancias derivadas de la pandemia del COVID 19 han retrasado este acto solemne, por lo que me congratulo de que haya llegado por fin este día.

Isabel Santos Gómez, Isa Santos para quienes la conocemos y tratamos desde hace muchos años, es un ejemplo de constancia, coherencia y responsabilidad en su trabajo.

Desde que nos conocimos, hace ya años, durante nuestros estudios de Geografía e Historia en la Universidad de La Laguna, Isa Santos ha sido para mí un ejemplo de amor por el Arte, y una persona a la que he recurrido en no pocas ocasiones para saber más sobre la restauración y la conservación de nues-



Isabel Santos Gómez

tro patrimonio artístico. Más aún, ha sido y es una amiga inteligente y generosa que siempre ha estado cuando la he necesitado.

Isabel Santos inició la trayectoria que hoy la ha llevado a esta Real Academia cuando aprobó el examen de ingreso en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Aunque cursó un año de esta licenciatura, su interés se dirigió de inmediato a la Historia del Arte. En la misma universidad, Isa Santos estudió Geografía e Historia, estudiando los dos últimos años la especialidad de Historia del Arte.

Ya entonces tenía en su dormitorio del Colegio Mayor una reproducción de la Noche Estrellada de Van Gogh. He de decir también, porque le prometí no ser demasiado sentimental, que no solo es inteligente y generosa, sino también muy divertida. De hecho, me hizo alguna que otra novatada que todavía recordamos entre risas. Pero siempre sobrevolaba sobre ella el amor al Arte, así que, cuando acabó el curso, junto a su nombre, sus compañeras, que habían escogido para cada una el título de una película o de un libro, decidieron relacionarla con Cartas a Theo, el libro que recoge las preciosas y emocionantes cartas que Vincent van Gogh le escribió a su hermano.

El amor de Isa Santos por el Arte no se detuvo con la obtención de su licenciatura. Por el contrario, y ya con el objetivo claro de cursar Restauración de Pintura y Escultura en la Escuela Superior Oficial de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Isabel se trasladó a Madrid y se preparó a fondo para poder acceder a ella. Después de un año de estudios intensos, en los que recuerdo que me hablaba de asignaturas tan dispares como la Química o el Dibujo, ingresó en esta Escuela, culminando los estudios correspondientes en 1986.

En 1987, y con una beca del Cabildo Insular de La Palma, se trasladó de nuevo a Madrid para realizar trabajos de restauración de Pintura en el Museo de El Prado, llevando a cabo entonces su primer cometido como restauradora, en este caso de las pinturas murales del Palacio de la Alameda de Osuna, restauración dirigida por el Instituto de Patrimonio Histórico Español.

El año de especialización en el Museo del Prado, en el que, además, hay que señalar que fue la primera alumna becada española, dio como resultado la formación de una restauradora magnífica. Con ese bagaje, Isa Santos regresó a su hermosa tierra natal y, desde entonces, tras crear y poner en funcionamiento el Taller de Restauración y Conservación del Cabildo de La Palma, ha llevado a cabo una actividad extraordinaria de cuidado y de restauración del Patrimonio de la isla de La Palma y del Cabildo Insular.

El patrimonio artístico que conserva La Palma es inmenso: basta ver cada iglesia, cada mansión, cada rincón de esta isla, para imaginar el trabajo realizado por el Taller de Restauración y Conservación, en el que el equipo formado por Isa Santos e Isabel Concepción ha traspasado fronteras con la excelencia de su trabajo y la constancia de su investigación sobre las diferentes técnicas, procesos y elementos con los que se han encontrado durante estos años.

Hablo aquí de la importancia de sus investigaciones. Isa Santos ha asistido, desde 1986 hasta la actualidad, a Cursos y Seminarios especializados en la restauración y conservación del Patrimonio. Entre los cursos a los que ha asistido, considero necesario recordar los organizados por el CICOP, por las Universidades de Sevilla y de Cádiz y, sobre todo, por su gran centro de referencia, el Museo del Prado. Pero también, como resultado de este trabajo constante y de la investigación que ha llevado a cabo durante años, Isa Santos ha participado como ponente en Congresos Nacionales e Internacionales, destacando en Canarias los Coloquios de Historia Canario-Americanana, organizados por la Casa de Colón, y en el extranjero, en lugares tan distantes como Brujas, La Habana, Florencia, Lisboa y México, participando en esta última ciudad en los cursos organizados por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México). Ha impartido también conferencias y cursos en las dos universidades de Canarias, en la de La Laguna como en la de Las Palmas de Gran Canaria.

Este esfuerzo de investigación y trabajo en el taller, silencioso y tenaz en la mayoría de las ocasiones, ha traspasado también el ámbito académico para formar parte de exposiciones, algunas de las cuales citaré a continuación como excepcionales, aunque todas y cada una de ellas se han caracterizado por el gran rigor y la alta calidad.

En algunas ocasiones, su labor ha sido la conservación, restauración y traslado de las piezas, como en las exposiciones comisariadas por el Dr. Pérez Morera: «La cultura del azúcar, los ingenios de Argual y Tazacorte en La Palma», en 1994, y «Ángeles y arcángeles en La Palma», en 1995. Pero también en las que se realizaron años más tarde, como «El fruto de la fe», en España, Bélgica y Portugal (2005); «Plata forjando México», en el Museo del Virreinato de México (2010), y la más reciente y magnífica «Tornaviaje. Arte iberoamericano en España», en el Museo del Prado (2021-2022).

Como comisaria, ha organizado las exposiciones «De Amberes a la Palma. El viaje atlántico de los señores del azúcar», en 2014; «Carmen Arozena: bocetos para retratar el alma», en 2015; «La otra mirada de un Nobel: un paseo con Günter Grass por La Palma», en 2019; «César Manrique: el artista que miró al infinito», en 2019; «Pérez Galdós», en 2020, y la más reciente, «Higiene, cosmética y belleza. Usos y costumbres de nuestros antepasados», en este año de 2022.

De entre todas estas exposiciones, quisiera recordar especialmente la de «Ángeles y arcángeles en La Palma». La impresión que me produjo fue tan grande que años más tarde, ya en 2008, tuve el agridulce privilegio, pues era debido a su enfermedad, de sustituir a Eugenio Trías para impartir una conferencia en CaixaForum de Barcelona. Tenía que preparar, pues era el tema del curso, una conferencia sobre la iconografía de los ángeles, y entonces recordé la hermosa exposición que había visitado en 1995. Llamé entonces a Isa Santos que, generosa y eficaz como siempre, me dio toda la información necesaria

para realizar este encargo. Puedo decir que, gracias a ella, pues llevé a Barcelona las imágenes de la exposición, los ángeles y los arcángeles de La Palma fueron presentados ante un público que, sorprendido por la riqueza de estas imágenes, por esta parte de nuestra cultura que para ellos era desconocida, reaccionó con un entusiasmo fervoroso.

Pero sigamos con este largo recorrido de Isabel Santos Gómez, siempre en busca de la excelencia. Su pericia en la restauración no le ha restado un ápice de interés por la investigación, como ya hemos indicado, pero tampoco por las novedades del arte, sea cual sea la esfera en la que este haya sido creado. Isabel Santos ha sido una fiel visitante de ARCO, la feria de Arte Contemporáneo más importante de nuestro país, así como de las múltiples exposiciones que con ese motivo se organizan cada año. Su curiosidad es inagotable y, fruto de su conocimiento y de su interés, podemos señalar la adquisición de obras de arte contemporáneo para el Museo Insular de La Palma. Ahí une Isabel Santos a la labor antes reseñada como investigadora y restauradora la gestión de dicho Museo, que lleva a cabo como directora desde 2017.

Este Museo, que conoce muy bien, pues el Taller de Restauración y Conservación que dirige ocupa uno de los espacios anexos al Convento de San Francisco, donde se halla situado, es desde entonces, la mayor fuente de sus desvelos. Sé que aquí, me consta, Isa Santos ha buscado tiempo donde no lo hay, recursos que parecían imposibles de lograr, soluciones expositivas dinámicas y actuales para atraer al público que, al llegar al gran edificio de este museo, se encuentra feliz y a la vez intrigado por la diversidad de colecciones que aquí se exponen y por la cantidad de información que se ofrece. El Museo insular de la Palma es hoy en día un modelo de pedagogía y claridad en los textos que informan sobre las obras expuestas, así como de un montaje que realza cada una de las pinturas, esculturas, dibujos y documentos que se pueden contemplar durante la visita. No satisfecha con esta ingente cantidad de trabajo, planifica la renovación de las salas y se ocu-

pa de la conservación de la obra expuesta, teniendo como desvelo principal la realización del catálogo del Fondo Fundacional de Bellas Artes.

Este es, a grandes rasgos, el *curriculum vitae* de la recipiendaria, doña Isabel Santos Gómez. Pero quisiera hablar también de la persona elegante y generosa que tengo la suerte de tener como amiga desde hace ya varias décadas. Cuando Isabel Santos e Isabel Concepción recibieron el Premio Internacional del CICOP como reconocimiento a su labor en la restauración y conservación del patrimonio cultural de La Palma, Isa Santos reveló un hecho que pocos conocían. En su emocionado discurso explicó que había sido en una carta de su padre donde, por primera vez, había leído la palabra conservación.

Desde entonces empezó su pasión por este trabajo que tantas obras de arte ha contribuido a salvar, recuperando así, también, la memoria feliz de todos aquellos que nos hemos detenido a ver un cuadro o una escultura. Su padre y su madre, me consta,

fueron esenciales en su vida, en el gusto exquisito de esta gran profesional, que ha tenido desde la infancia un ambiente proclive a la cultura en su entorno familiar y que ha seguido cultivando con esfuerzo y con pasión.

Quisiera recordar, para terminar, la generosidad, la buena disposición que siempre ha tenido Isa Santos para comunicar y difundir sus conocimientos. He contado con ella para dar conferencias a los estudiantes de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y he de decir que su capacidad de comunicación, además de su inmenso amor por el trabajo que realiza, ha dejado una huella profunda en nuestros alumnos.

Siento decir que en veinte minutos es difícil hacer el retrato de una persona tan polifacética y trabajadora como ella, pero puedo asegurar que la presencia de doña Isabel Santos Gómez en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes será beneficiosa, enriquecedora y muy interesante.

EL FONDO FUNDACIONAL DEL MUSEO INSULAR DE LA PALMA. DEL COLECCIONISMO PRIVADO DE PEDRO POGGIO A LA EXPOSICIÓN PÚBLICA

ISABEL SANTOS GÓMEZ

Muchísimas gracias, Ilma. Sra. Académica Doña Ángeles Alemán. Saltándome el protocolo, si la Academia me lo permite, comenzaría diciendo: «Muchísimas gracias, mi querida amiga Ángeles...». Este momento, tan emotivo para las dos, nos va a unir aún más, en esta forma de mirar el arte, después de cuarenta años trabajando, amando y disfrutando de nuestra profesión. *Si no ves arte, no puedes amarlo*, y las dos sabemos que los museos y las galerías de arte son una necesidad para la sociedad. Afortunadamente, se nos educó para apreciarlo y a las dos nos ha aportado una vida extraordinaria. Quiero que juntas sigamos disfrutándolo. Muchísimas gracias a los académicos que me han postulado: la Excmo. Sra. Presidenta Doña Rosario Álvarez Martínez, profesora de mis estudios en la Universidad de La Laguna; la Ilma. Sra. Doña Fernanda Gutián Garre, restauradora y compañera de profesión, y la Ilma. Sra. Doña Ana Quesada Acosta, historiadora y amiga.

Esta es la tercera sesión institucional que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel celebra en la isla de La Palma. La primera fue con motivo del ingreso de D. Luis Cobiella Cuevas, a quien siempre consideré de mi familia por

su estrecha amistad con mi padre y mi abuelo, y por su vinculación vocacional a la música. A Luis, por supuesto, me unía un gran cariño. La segunda sesión correspondió al ingreso de D. Manuel Poggio Capote, amigo y compañero de muchos trabajos y proyectos desarrollados en el área patrimonial de La Palma. Dicho esto, resulta curioso que dos de mis primeros trabajos particulares en el mundo de la restauración fuesen *El palomar*, un cuadro pintado al óleo que cuelga en el descanso de la escalera de mi casa familiar, que había sido un regalo a mi bisabuelo pintado por Félix Poggio Lugo, padre de Pedro Poggio Álvarez; y la *Alegoría del Teatro y la Danza*, que decora el arco de embocadura de este Teatro Chico, en el que trabajé en el verano de 1989, obra del artista madrileño Ubaldo Bordanova Moreno, a quien Manuel Poggio Capote dedicó su discurso de entrada en la Academia. ¿Dos meras coincidencias? No lo sé, lo dejo al azar.

Mi disertación, titulada *El Fondo fundacional del Museo Insular de La Palma: del coleccionismo privado de Pedro Poggio a la exposición pública*, forma parte de un trabajo de investigación más amplio y dilatado en el tiempo, pues lo inicié en 1988 en el Taller de Conservación y Restauración de Pintura y



Francisco Domingo Marqués (Valencia, 1842-Madrid, 1920).
Retrato de Pedro Poggio Álvarez, pastel, 1916.

Museo Insular. Cabildo de La Palma

Escultura del Cabildo Insular de La Palma, y constituye la base para la publicación del catálogo que estoy realizando sobre este interesante legado. La importancia del fondo de pintura, al que hoy rindo homenaje y dedico mi discurso de ingreso en la Real Academia Canaria, radica y se forma cuando Poggio Álvarez decide donar parte de su colección privada, formada en el último cuarto del siglo XIX y principios del XX, a su ciudad natal: Santa Cruz de La Palma. Si hacemos, por ejemplo, una sencilla búsqueda en Internet, a don Pedro Poggio Álvarez se le conocen como ocupaciones las de pintor, político, abogado y coleccionista.

Ahora bien, antes de adentrarme en los pormenores de este fondo, conviene contextualizar el panorama histórico-artístico que le movió a conformar esta primitiva pinacoteca de disfrute personal. Con ocasión de la Guerra de la Independencia, cambió el significado y el sentido del coleccionismo. En el mercado del arte decimonónico, que sufrió los efectos

que se occasionaron al ocupar los franceses el territorio nacional, una gran parte de las obras de arte se repartieron por toda Europa por medio de marchantes sin escrúpulos que adquirieron las piezas a un bajo precio, a diferencia de las que ya circulaban en los mercados de origen flamenco y holandés, que por entonces marcaban un elevado coste.

La nobleza sentía y creía que tenía el derecho de reunir pintura española y europea en sus palacios residenciales, pues era el estrato social que poseía los recursos económicos para adquirir las piezas de mejor calidad¹. Con el tiempo, estas clases altas comenzaron a debilitarse tras la aparición de un mercado más abierto y generalizado de las obras artísticas. Es el momento en el que la burguesía –que renace a partir de su inmersión en el mundo industrial y, por supuesto, de mayor desarrollo comercial– comienza adquirir estas piezas patrimoniales, inclinándose por los mercados de obras de arte, llegando a convertir sus gustos y pretensiones en colecciones particulares, semejantes e, incluso ocasionalmente, superiores a las de la nobleza. Estamos ante la democratización del arte de coleccionismo que lentamente va modificando su funcionamiento y su estructura. En toda Europa, el siglo XIX está representado por el apogeo de las transacciones de piezas artísticas, pues en este siglo se fraguan las instituciones museísticas, las Academias, las casas de subastas, que promueven aún más el mercado del arte, los catálogos, etc., todo ello gracias a una clase social que emerge y valora el coleccionismo.

En España, con el proceso de desamortización de conventos y monasterios, se puso en circulación gran cantidad de obras pictóricas, escultóricas y objetos de valor, que en muchos casos no se tasaban al ser adquiridos por intercambios mercantiles. De este modo, tanto la nueva burguesía como la vieja nobleza comienzan a hacer su propio negocio. Después

¹ FUENTE POLO, Paula María de la: «Coleccionismo y Mercado del Arte en España desde el siglo XIX hasta mediados del siglo XX. La Gran Galería Española y la Spanish Art Gallery». Trabajo Fin de Grado, Universidad Rey Juan Carlos, inédito, 2016, pp. 4-6.

del reinado de Fernando VII y con la llegada de Isabel II al trono, que reinó entre 1833 y 1868, el mecenazgo burgués se convierte en el primer coleccionista privado y el mercado del arte comienza a florecer en la plenitud del siglo XIX. Durante estas décadas isabelinas, la distribución comercial va a propiciar el intercambio de obras, pudiendo ser adquiridas a precios de mercado, regido por diferentes plataformas creadas a su vez por la actividad del coleccionismo. Es el momento en el que se afianzan las exposiciones nacionales.

La fundación de estas colecciones particulares, denominadas de gabinete, dependía del carácter de su propietario: de su gusto por unos determinados géneros, de escuelas y disciplinas artísticas, autores, etc. Incluso resultó determinante y singular la forma de colocación o exhibición de dicha colección en el interior de sus residencias, casi siempre en sus salones repletos de piezas artísticas, con la única función de su mera manifestación pública ornamental. No tenía que tratarse necesariamente de obras de gran formato, pues en algunos casos solo se exponían bocetos, pequeñas pinturas de salidas al campo, dibujos y esculturas presentadas de manera decorativa. Paralelamente, se hace pública en dichos hogares la adquisición de pintura contemporánea de géneros costumbristas, paisajísticos y retratísticos. De este modo, se demuestra el poder adquisitivo del propietario y su predilección por ciertos temas y autores, aunque muchas de esas obras llegaran a sus manos a través de la amistad con los propios artistas, como estoy casi segura que ocurrió con esta colección.

En España la figura del marchante resulta poco relevante por escasa. Es más, el mercado madrileño, por ejemplo, carecía de este intermediario, por lo que muchos pintores no disponían de estos representantes dentro del país y se vieron abocados a confiar en marchantes de fuera de nuestras fronteras, siendo muchos de ellos rechazados por la crítica nacional. De manera que, en España, para acceder a la comercialización de sus obras, los artistas solo

contaban en ese momento con salones de subastas y con las exposiciones nacionales. Estas exposiciones nacionales de Bellas Artes han de vincularse con las exhibiciones públicas que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando convocó desde 1794 hasta 1851, con periodicidad anual. En un principio, su finalidad consistía en dar a conocer una selección de sus fondos museísticos más destacados para promover el gusto y la afición por el arte. Posteriormente, estas exposiciones nacionales incluyeron obras de particulares, sobre todo de autores contemporáneos de esa época vinculados al mundo académico.

Originalmente, estas exposiciones oficiales partían siempre de unos géneros muy jerarquizados en aquellos momentos, a saber, episodios de historia sagrada, escenas costumbristas, pintura de género, paisajes de naturalezas muertas, animales, perspectivas urbanas y rurales, temas mitológicos y asuntos relacionados con la historia civil, entre otros. Y cómo no, las revistas de la época –*El Heraldo, La Gaceta de Madrid, Eco del Comercio, El Semanario Pintoresco Español, El Porvenir, El Progreso, Blanco y Negro*, etc.–, se hacían eco de esas exposiciones realizadas por la Academia.

El 12 de enero de 1854, la reina Isabel II establecía las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes con periodicidad bienal y las vinculaba al Ministerio de Fomento, siempre bajo el asesoramiento de la Academia madrileña. Además, al mismo tiempo, se celebraban certámenes en la propia Academia, en el Ateneo y en el Liceo Artístico y Literario, organismos que fueron surgiendo como consecuencia del liberalismo romántico y que promocionaron una nueva tendencia de actitudes frente al clasicismo oficial preestablecido. Así, por medio de estas Exposiciones Nacionales, el Estado recuperaba el control plástico, publicando sus reglamentos o bases de participación, los catálogos de las obras exhibidas y la relación de los artistas que obtenían premios y medallas en los concursos celebrados dentro y fuera de nuestro país.

Muchos escritores y críticos de arte, novelistas y políticos juzgaban tales obras, apareciendo sus justificaciones en la prensa diaria y en revistas especializadas. Tal es el caso del pintor José Galofre y Coma, autor de ocho artículos publicados en *La Gaceta de Madrid*, en los que censura la tendencia afrancesada de la generalidad de nuestros pintores de entonces, diciendo que «en cuanto a la pintura, se ha perdido casi, en todos los tipos, la escuela española y, en general, domina en nuestro suelo la moda arrasadora del gusto francés, y de la escuela académica parisienne». Estas exposiciones, que eran públicas, fomentaban la rivalidad entre los participantes, al mismo tiempo que resultaban didácticas. Con la concesión de premios como reclamo, se otorgaba un reconocimiento a las obras exhibidas y se desecharían las de peor calidad, convirtiéndose las primeras en un trampolín para los artistas, a menudo también favorecidos por los críticos afines a su producción. A propósito de la Exposición Nacional de 1845, el escritor y diplomático Jacinto Salas y Quiroga declaraba: «antes los artistas de todo género vivían aislados, ahora tienen donde conocerse y luchar y vencer». También el escritor y político, diputado en Cortes, José Fernández Espino explicaba que «la invención de las exposiciones públicas es uno de los pensamientos más benéficos y luminosos que han salido de la mente humana».

Los certámenes, en efecto, ejercerán gran influencia en el desarrollo del arte de esa época, incluso a raíz de la celebración de la Exposición Universal de París, que generó un sentimiento nacionalista y una fuente de enseñanza constante y supuso también la respuesta más adecuada a otra de las principales características del siglo XIX, como era la importancia del comercio, que sirvió para constatar el grado de desarrollo de nuestro país.

Las exposiciones nacionales contaban con reglamentos de convocatoria y participación. Primariamente, se constituía un jurado para clasificar las obras, cuyos miembros elegía la Academia en Junta General, por votación secreta. Luego, se distribuían

los premios, las medallas de oro y plata, las medallas de primera clase, segunda y tercera y las de honor, así como las medallas concedidas por el Gobierno y las menciones de honor.

Las exposiciones se dividían en tres secciones: pintura, escultura y arquitectura, siendo la de pintura la que más variedad presentaba: cuadros, dibujos, aguadas, miniaturas, obras a pastel, esmaltes, porcelanas y mosaicos en piedras duras o pasta, estampas grabadas a buril o en talla dulce, al agua fuerte o a la manera negra, en madera y en litografía; y una general, o de «varios», que se acercaba al modelo de los *Salones* franceses y a las exposiciones belgas; más tarde, en 1897, se incorporó la sección de artes decorativas. Clarificamos que el *Salón* francés fue el acontecimiento artístico más importante del mundo del arte, donde la sociedad se reunía para debatir de arte y de cultura, incluso de política, y para hacer declaraciones sobre la naturaleza del arte. Ninguna institución tenía tanto poder como el *Salón*, sus paredes estaban repletas de arte desde el piso hasta el techo con pinturas y esculturas.

El jurado jerarquizaba los géneros que se debían exponer; la extensión y tamaño de los cuadros eran variables importantes en la relación de premios, pues las medidas predeterminaban el premio al que se aspiraba. Por supuesto, esto habría de generar un enfrentamiento continuo entre el artista, el crítico y el aficionado por el control de ese jurado.

Un aspecto curioso es constatar, ya desde esa época, la ausencia de artistas españoles y extranjeros en muchas exposiciones, pues, aunque el Estado cubría los gastos de envío de las obras exhibidas, no se hacía responsable de los gastos ocasionados por su retorno –quizá una forma de evitar el concurso masivo de aficionados–.

Los organizadores descubrieron que el mercado del arte no funcionaba en España, de manera que el reglamento de 1871 especificaba que todos los gastos de transporte de las obras correrían por cuenta del expositor. Los artistas españoles residentes en Roma



Miguel Brito, *Sala del Museo Provincial de Bellas Artes en Santa Cruz de La Palma, 1917.*

Archivo General de La Palma. Cabildo de La Palma.

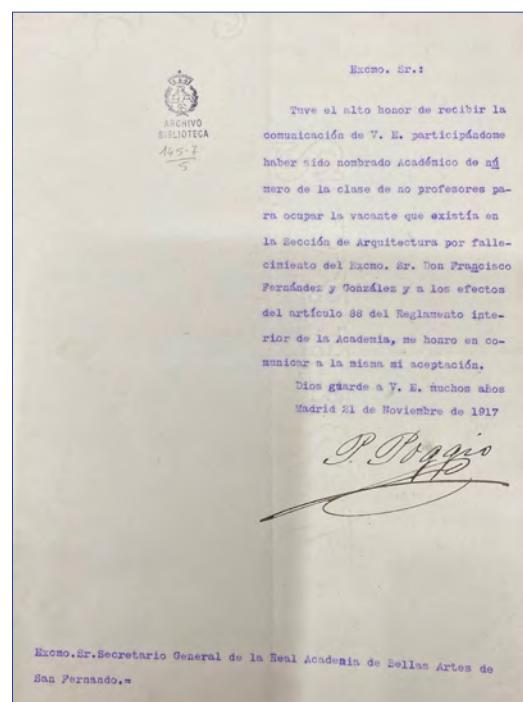
se quejaban por este criterio y pusieron como ejemplo contrario las exposiciones extranjeras celebradas en Múnich, Berlín o la propia ciudad de Roma, en las que se sufragaban todos los gastos derivados del transporte de las obras.

Las piezas adquiridas por el Estado en las exposiciones nacionales pasaban a la llamada *Sala de Contemporáneos* del Museo del Prado, hasta que en 1894 se funda el Museo de Arte Moderno, inaugurado en 1898, con las obras premiadas en estas Exposiciones Nacionales.

En este marco se sitúa la figura de Pedro Poggio Álvarez, nacido en la capital de la isla de La Palma en 1863 y fallecido en Madrid en 1929. Fue jurista y político en varias legislaturas por distintas circunscripciones canarias, llegando a ocupar los cargos de diputado en Cortes y senador del Reino por el Partido Conservador, pero también fue miembro del cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos desde 1895, plaza ganada por oposición, y primer Director General de Bellas Artes (1915). Como vemos, Poggio era un diputado de larga trayectoria, perteneciente al Partido Liberal Conservador, así que, en principio, se encontraba alejado de la problemática del Arte; sin embargo, su faceta de pintor y coleccionista, terreno asociado a

las Bellas Artes, debió de ser el factor que influyera en su nombramiento para ocupar esta Dirección General y, más tarde, uno de los factores por el que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo eligiese miembro de esta institución real.

La donación realizada por Poggio para enriquecer el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma, ya integrado por varias obras locales, fue el resultado de su afición por el coleccionismo artístico y de su nombramiento como primer titular de la Dirección General de Bellas Artes, rama específica de la Administración Pública de Cultura, que fue autorizada por la Ley de Presupuestos de 26 de diciembre de 1914 y materializada por reales órdenes de 26 de enero y de 12 de febrero de 1915. El origen del actual Museo Insular de La Palma se encuentra en la articulación museística de la colección privada donada por Poggio, determinada por real decreto de 30 de octubre de 1915. Aunque Poggio en su discurso de ingreso en la Real Academia no se



Carta de agradecimiento de Pedro Poggio a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1917.



Catálogo del Museo de Bellas Artes, 1932.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

atrevió a mencionarlo como algo realizado durante su etapa como director General de Bellas Artes, en la contestación a la recepción pública en la Academia, Luis Landecho, el académico encargado de realizar su *laudatio*, menciona que fundó el Museo Insular de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma, su ciudad natal y su circunscripción como diputado, al que donó más de doscientos cuadros de su colección particular. El interés de Poggio por la pintura lo llevó, siendo Director General, a organizar en la Escuela de Pintura un museo con las obras de profesores y alumnos y a buscar una parcela en la sierra para que la escuela estableciese una colonia artística.

En el catálogo de 1987 del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma, Ana María Rivero Daranas ha comentado que «esta personalidad donó al Museo unos noventa cuadros de diferentes tamaños, unos con marco, y otros con cristales, numerados en su parte posterior y enviados en tres cajones, conteniendo el primero de ellos cincuenta y tres cuadros,

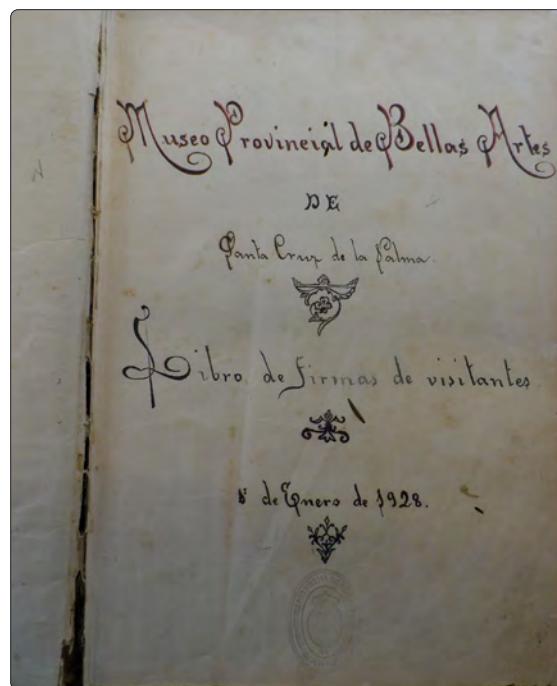
el segundo, dieciséis y el tercero, veintiuno»². Según consta en el libro de acuerdos del Patronato del Museo Municipal de Santa Cruz de La Palma, en sesión de 2 de diciembre de 1915, reunidos el alcalde de Santa Cruz de La Palma, Juan Antonio Pérez Jaubert, y el secretario-director, Pedro J. de las Casas Pestana, se hace constar la donación, mandada entregar al Patronato por mediación de D. Leopoldo Poggio Álvarez, hermano del donante. Las obras, sin embargo, no ingresaron en el Patronato hasta el 8 de noviembre de 1916. Tal y como ha advertido Rivero Daranas, del conjunto original solo constan cuarenta y ocho obras en el catálogo redactado en ese momento.

El fondo donado por Poggio Álvarez se unió entonces a la preexistente colección de pintura del siglo XIX con la que contaba el Museo Municipal de Bellas Artes. No obstante, debido a las dificultades por las que atravesaba el Museo, su inauguración se pospuso hasta el 1 de enero de 1917. En los primeros años de su andadura, fue denominado Museo Provincial de Bellas Artes, hasta que por el decreto 730/1971 de 25 de marzo, se renombró como Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma. Después de varios trámites que tuvo que afrontar la directiva del Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma, solicitando subvenciones para cubrir gastos de inauguración y otras necesidades, el Inventory de Monumentos Históricos de España solo consignó el Museo de Historia Natural y Etnográfico de la Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma, registrado nominativamente como *Museo de Arqueología Aborigen Guanche*. De este modo, inexplicablemente, el Museo de Bellas Artes quedó fuera de ese inventario.

Este Fondo Fundacional ha contado desde 1917 hasta la actualidad con varios lugares de acogida. Su primera ubicación fue el número 25 de la calle

² RIVERO DARANAS, Ana María: *Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma*. Santa Cruz de La Palma, Cabildo Insular de La Palma, 1983, pp. 23-25.

Santiago –hoy, Anselmo Pérez de Brito y sede actual del Juzgado de Primera Instancia e Instrucción número 1–. Clausurado este emplazamiento, entre 1958 y 1972, el fondo hubo de ser almacenado y quedó fuera del acceso público. En 1972, se trasladó al Aula de Cultura «Elías Santos Abreu», situada en la quinta planta del edificio central del Cabildo Insular de La Palma, que no cumplía con las funciones museísticas idóneas. Coincidiendo con la conmemoración del tercer centenario de la primera Bajada de la Virgen de las Nieves, en 1980, el Museo fue reinstalado en la Casa Principal de Salazar, en el número 22 del orden actual de la calle O'Daly.



Libro de firmas, 1929.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

Siete años más tarde, el Museo llega al fin de este viaje y se instala en el antiguo Real Convento de la Inmaculada Concepción, de la Orden Franciscana Menor. Desde entonces, el fondo y el resto de secciones comenzaron a recibir el nombre de Museo Insular de La Palma.

Según Rivero Daranas, las obras que llegaron de Madrid procedían del Museo del Prado y del Museo Nacional de Arte Moderno. Sin embargo, no se han conservado registros que verifiquen este aserto. Es más, todas aquellas obras provenientes tanto del Museo de Arte Moderno como del Prado que se encuentran en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife están inventariadas, numeradas y selladas, lo que no sucede con las que se conservan en el Museo Insular de La Palma. Pero, además, sabemos con certeza que las pinturas donadas por Poggio formaban parte del gabinete personal del coleccionista, unas adquiridas por él y otras que fueron obsequios de pintores y amigos –como es el caso de Domingo Marqués–, muchos de ellos vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, y son estas obras las que pasaron a incrementar los fondos preexistentes de nuestro museo, que pasó a denominarse Museo Provincial, posiblemente el primero con este rango en el conjunto del archipiélago.

El 15 de marzo de 1988, conocí de primera mano las obras de esta donación. Algunas estaban colgadas en salas y otras aún permanecían en cajas y en estado lamentable. Ese mismo año se creó el Taller de Conservación y Restauración de Pintura y Escultura del Cabildo Insular de La Palma para salvaguardar e intervenir el patrimonio mueble, ubicándose en el mismo edificio del Museo Insular. La primera intervención que realicé sobre este fondo consistió en redactar un inventario del estado de conservación de cada obra, con una simple ficha identificativa, acompañada de fotografía, que incluía los campos: número de registro, número de negativo, autoría, nombre, tema, tipo de obra y atribución cronológica, estado de conservación y breve síntesis de la restauración prevista. Esta primera labor solucionó un problema agudizado desde décadas atrás, pues se ignoraba cuál era la obra real de la que disponía el Museo. Durante mucho tiempo, no se me permitió la consulta de los antiguos inventarios con los que se contaba desde que la obra había llegado a Santa Cruz de La Palma, así que no podía constatar si muchas de

las obras registradas en esos inventarios todavía se conservaban después de tantos traslados desde 1915.

Durante el trabajo de inventariado, me sorprendí de la relación de autorías, pues está representado un gran número de artistas, sobre todo de aquellos que participaron en los certámenes de las Exposiciones Nacionales y recibieron medallas y menciones de honor. Aunque las obras que componen dicha colección no sean de gran formato, en su mayoría representan los, en su tiempo, muy cotizados géneros fuera de nuestras fronteras. Algunos, incluso, fueron artistas rompedores para lo que la Academia exigía en ese momento, que eran escenas de historia, bíblicas y retratos. En este sentido, traigo la descripción de don Benito Pérez Galdós de la Exposición Nacional de 1884:

Desde 1856, en que pareció iniciarse el felicísimo renacimiento de la pintura española, puede decirse que cada uno de los Certámenes de Bellas Artes ha sido una gloriosa muestra de adelanto (...). Hoy el número de buenos pintores españoles es tan grande, que si todos expusieran, no habría local bastante, para contener sus obras. La desproporcionada abundancia de artistas españoles es tal, que no pudiendo todos vivir en nuestra patria, se han desparramado por el mundo, y en Roma, en París y Londres hay buen número de ellos (...).

La pintura histórica prevalece, las de género que es la que más se acomoda a las tendencias del arte moderno, no merece aún de su mención y es probable que, por mucho tiempo, sigamos asediados por las cotas de malla, las dalmáticas de terciopelo, las vestiduras recamadas de oro y plata, por las ya desacreditadas casaciones de época goyesca.

La superioridad de nuestros artistas consiste, justo es decirlo, en la agilidad pictórica, en la gracia y la libertad del toque, en el sentimiento colorista llevado hasta la magia; pero hay que convenir en que la gran mayoría de ellos viven tocados de una manía o preocupación, cuyo origen debe buscarse en ciertas rutinas del pensamiento muy arraigadas entre nosotros.

Para convertir esa preocupación, no nos cansamos de repetirles: pintad la época presente; pintad

vuestra época, lo que veis, lo que os rodea, lo que sentís (...). Hasta ahora no parece que estas amonestaciones ejerzan en el ánimo de nuestros artistas decisiva influencia, pero algunos van entrando ya por ese camino y sospecho que dentro de algún tiempo la tendencia irresistiblemente marcada en la literatura se ha de notar en el arte³.

Bien acertado estaba Galdós. En su mayoría, las obras integrantes del Fondo Fundacional se recrean en el paisaje, en plasmar lo que los artistas ven cuando salen al campo; asimismo, están representados el género del retrato y las escenas cotidianas, evidentes en varios aspectos. En cuanto a la temática, encontramos pintura de casacones y escenas costumbristas, cargadas de luz, y un tipo de paisaje de pequeño formato. En cuanto a la técnica pictórica, se desarrolla un dibujo más detallista, que describe cada una de las formas de los modelos representados, al mismo tiempo que se emplean colores más saturados y luminosos.

A continuación, redactamos sendas reseñas sobre los artistas que forman parte de nuestra sala del Fondo Fundacional del siglo XIX, de los que hemos consultado la información relativa a su biografía, indicando en cada caso si recibieron medallas y menciones Honoríficas, si asistieron a certámenes o ingresaron en algunas de las Reales Academias de Bellas Artes⁴.

Hubo autores que, desde 1856, comienzan a recibir medallas de tercera, de segunda o de primera clase y menciones Honoríficas. Ejemplo de ello es **Carlos de Haes**, que se instaló en Madrid en 1855. Recibe una tercera medalla en 1856, primeras medallas en 1858, 1860 y 1862. Se le concedieron, además, varias condecoraciones. Dedicado al paisaje, género que estudió en su ciudad natal, Bruselas, en 1857 realizó en Madrid las oposiciones para la cátedra de

³ PANTORBA, Bernardino de: *Historia y crítica de las exposiciones nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ediciones Ancor, 1980, pp. 122-123.

⁴ GUTIÉRREZ BURÓN, Jesús: *Exposiciones Nacionales de Pintura en el siglo XIX*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.



Carlos de Haes (Bruselas, 1826-Madrid, 1898)
Paisaje, óleo sobre lienzo.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

Paisaje en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, vacante por el fallecimiento de Pérez Villaamil, que ganó brillantemente. Fue durante muchos años el maestro más importante del paisaje en España, el iniciador de este *género*, el paisaje moderno. Sus alumnos salieron a pintar al natural por primera vez y creó alrededor de 4000 estudios de paisajes y notas de color, todos tomados frecuentemente en una sola sesión. En eso tan sencillo consistió su fecunda enseñanza. En 1860, hace su recepción como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1864, ganó las medallas de Oro en las Universales de Metz y Bayona; en 1878 la medalla de Oro en la Universal de París, y cuatro años más tarde, en 1882, en la Universal de Viena. Durante los veranos recorría con parte de sus discípulos distintas regiones de España, de donde traía los estudios con los que luego en su taller madrileño armaba sus grandes composiciones paisajísticas. Al morir, dejó distribuida casi toda su obra entre sus discípulos preferidos. Con muchos de ellos, se creó la sala de Haes en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1956.

Otro pintor que tiene obra en nuestro fondo, especializado en paisajes y quien obtuvo diversas

medallas en Exposiciones tanto Nacionales como Universales es **Martín Rico y Ortega**. Gana la oposición para la pensión de Paisaje en el extranjero. Luego estuvo en París donde pintó influido por Daubigny y concurrió a varios de los *Salones* franceses. En 1858 recibe una Mención Honorífica de tercera clase, luego una tercera y una segunda medalla en 1860, 1864 y 1867. Estas fueron las cuatro únicas Exposiciones Nacionales a las que acudió. En 1871 pinta en Granada junto a Fortuny y, más tarde, en



Martín Rico y Ortega (Madrid, 1833-Venecia, 1908)
Paisaje. Apunte de cuaderno de viaje. Acuarela.

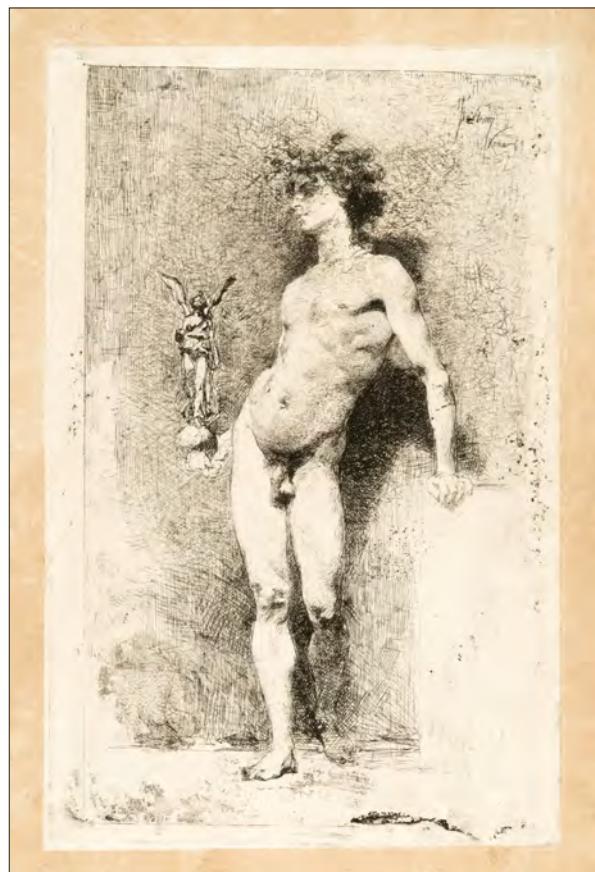
Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

1878 recibe una tercera medalla en la Universal de París, donde presentó dieciséis paisajes. Además del óleo, cultivó la acuarela en sus cuadernos de viaje. Sus últimos años los pasó en Venecia.

Antonio Pérez Rubio obtuvo una tercera medalla en 1862, condecoraciones en 1871, y en 1878, fue propuesto para una segunda medalla. En 1881, premio y accésit en el Certamen de Pintura organizado por la Asociación de Escritores y Artistas, con motivo del centenario de la muerte de Calderón. Le gusta pintar escenas anecdóticas de tiempos antiguos, particularmente de la época de Velázquez y Goya y de episodios de *El Quijote*. Cuentan que era hombre de carácter romántico y vida desordenada y aventurera.

Alejandro Ferrant y Fischermans, en 1874, se encuentra pensionado en Roma por oposición del Estado, y en 1877 el Ayuntamiento de Madrid le prorroga la pensión. Recibe una tercera medalla en 1864 y una segunda en 1867; en 1871 lo condecoran y se le conceden las primeras medallas en 1878 y 1892. Concurre a la Exposición de Roma en 1877 y a la Universal de París de 1878 y hace su recepción en la Academia de San Fernando en 1885. En 1903, es nombrado director del Museo de Arte Moderno, cargo que desempeñará hasta su muerte. En su etapa de decoraciones figurativas pinta las figuras de Sibila y de profetas de la cúpula de San Francisco el Grande y hace decoraciones para el palacio de Miramar, para la Diputación de Pamplona, el Palacio de Justicia de Barcelona, y para algunos de los palacios del marqués de Linares. En 1926, se realiza una exposición-homenaje a su memoria en la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid, destacando en ella sus acuarelas y sus apuntes de paisaje.

José Jiménez Aranda, también dibujante, viaja a Madrid, donde estudia las obras de Velázquez y Goya, tiene una Mención Honorífica especial en 1864, y otra de primera clase en 1867. Logra terceras medallas en 1871 y 1878 y una primera en 1890, y condecoraciones por sus dibujos de *El Quijote* en



Mariano Fortuny y Marsal (Tarragona, 1838-Roma, 1874).
Dibujo al desnudo. Victoria, grabado al aguafuerte.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

1899. En 1890, viaja a Roma y conoce a Fortuny. También viaja a Valencia y más tarde a París, y obtiene la primera medalla de la Universal de París en 1882, también la tercera medalla en el Salón de París en 1883, Premio de Honor en la Universidad de Múnich en 1887 y segunda medalla en la Universidad de Berlín en 1889. Medalla única en la de Chicago en 1894, primeras medallas en las Exposiciones de Bilbao y en la de Viena en 1895, siendo uno de los primeros artistas invitados en la primera Bienal de Venecia, en 1899, también concurre a diversos certámenes por diferentes países. Lo más personal de su producción son los cuadros de género de pequeño formato, pintados minuciosamente con figuras vestidas a la usanza del siglo XVIII.

Sebastián Gessa y Arias se especializó en la pintura de bodegones y flores, pintando estas insuperablemente. Con la pintura de bodegones se presentó a la Exposición Universal de París de 1867, recibió menciones Honoríficas y tercera medalla en 1871 y 1876, obtuvo primera medalla en 1897 y Medalla de Oro en la Exposición Regional de Cádiz en 1889, y tercera en la Universal de París. Tuvo muchos discípulos, y pintó algunos cuadros de género.

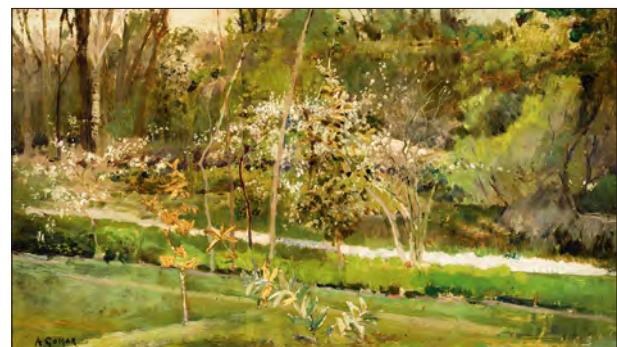
Francisco Sans Cabot comenzó siendo joyero en la escuela de Barcelona y luego en París; después de vivir en Roma durante una temporada, fija su residencia en Madrid hacia 1879. Recibió segundas medallas en las Exposiciones de 1858, 1860 y 1862, se le concedió la gran Cruz de Isabel la Católica y la sencilla de Carlos III. Cultivó el cuadro de historia, la alegoría, las escenas de costumbres y también el retrato. Concurrió a la Exposición de París en 1879 y fue director del Museo del Prado (1873-1881), entró en la Academia de San Fernando en 1875, decoró el Palacio de los Duques de Santoña, en 1871 pintó el techo del madrileño teatro Apolo y en 1879 el del Teatro Real. Y, asimismo, pintó episodios de la guerra de África, dos retratos del General O'Donnell, y uno del General Prim para la diputación de Barcelona.

A los pocos días de la muestra nacional de 1860, la prensa comentó que «esta exposición es la más brillante de cuantas se han celebrado en España (...) y si fuese vanidad, diría que puede figurar entre las más notables, que se han celebrado en Europa en estos últimos tiempos». En la Exposición Nacional de 1871 se estableció que podrían acudir, además de los artistas españoles, los extranjeros, todos con derecho a premio y sin límite de obras. En esta edición, siguieron recibiendo medallas los siguientes artistas presentes en este Fondo Fundacional del Museo Insular de La Palma.

En su juventud, **Ángel Lizcano Monedero** hizo muchas copias en el Museo del Prado. En 1869, fue pensionado por el marqués de Bedmar y viajó a Ita-

lia; obtuvo tercera medalla en 1876 y 1878, y concurre a la Universal de París en 1878; hizo dibujos para ilustrar algunos *Episodios Nacionales* de Galdós y *Sainetes y Comedias* de Ricardo de la Vega. Entre 1874 y 1890, pintó sus mejores obras: escenas de costumbres, como si estuviera en plena época de Goya, temas taurinos y cuadros de historia (algunos de sus cuadritos de género con cierta influencia goyesca son deliciosos). A finales de 1922, fue acogido en el Instituto Cervantes.

Antonio Gomar y Gomar, especializado en el paisaje y muy amigo y protegido de Sorolla, obtuvo tercera medalla en 1881, pero la rechazó por estimarla insuficiente. Desde entonces, y durante veinte años estuvo sin concurrir a nuestras Exposiciones Nacionales. Consiguió una segunda medalla en 1904. En 1872 fue premiado en la Exposición



Antonio Gomar y Gomar (Valencia, 1853-Zaragoza, 1911).
Bosque, óleo sobre tabla.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

Regional de Valencia y también en las de Sevilla y Barcelona. Viajó mucho, pintando en Francia, Alemania, Suiza y Rusia, así como en casi toda España. Decoró con cinco paisajes el comedor del palacio de los Duques de Santoña y el techo y muros del café de Formos. Exhibió obras suyas con frecuencia en la casa del marchante Hernández de Madrid. Una vez fallecido, los pintores Sorolla, Lhardy, Pla y Picón expusieron 165 obras en la Casa Suárez, para obtener recursos para su viuda e hijos.

A Emilio Sala Francés se le concedió una segunda medalla en 1871, primeras en 1878 y 1881 y condecoraciones en 1899. En 1867 recibe Medalla de Plata en la Exposición Regional de Valencia y en 1881 concurrió a la Universal de París. En 1889 recibió la Cruz de San Miguel de la Universidad de Múnich y una segunda medalla de la Universidad de París, así como una de Oro en la Universidad de Berlín en 1891. Las dos primeras medallas le valieron en 1884 la pensión de mérito de la Academia de San Fernando, que se otorgaba por concurso y por dos años para ampliar sus estudios en Italia y Francia. Con tal motivo recorrió esos países y pintó en París un cuadro con el que logra la medalla de la Universidad de París. En 1906, se crea para él en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, la cátedra de Teoría y Estética del Color, que desempeñará hasta su muerte. Ese mismo año publica su *Gramática del color*. Después de dejar el cuadro de historia, se dedicó a la pintura de género, el retrato y el paisaje, y a la ilustración. Muchas ilustraciones y cuadros suyos se publicaron en la revista *Blanco y Negro* y con dibujos a pluma ilustró algunos de los *Episodios Nacionales* de Galdós. Sintió admiración por Velázquez entre los antiguos y por Rosales entre los modernos.

En el campo de la decoración figurativa, se encuentra Alejandro Ferrant y Fischermans, quien pintó para la cúpula de San Francisco el Grande de Madrid, entre otras decoraciones, y en su producción cuenta con apuntes de paisajes y acuarelas. Otros nombres que figuran en esta Exposición Nacional de 1871 son Antonio Pérez Rubio, Sebastián Gessa y Arias, José Jiménez Aranda, Francisco Sanz y Eugenio Lucas, que obtuvo medalla póstuma por haber fallecido en 1870.

En la convocatoria de 1876, recibieron medallas de nuevo Casimiro Saenz, Sebastián Gessa, Carlos de Haes, Ángel Lizcano, Carlos Mújica y **Manuel Ramos Artal**, discípulo de la Academia de San Fernando y del pintor Carlos de Haes. Ramos Artal viajó por Italia (Florencia, Roma, y Milán) y más tarde por París, Lisboa, Amberes y Bruselas. Recibió



Antonio Pérez Rubio (Madrid, 1822-1888).
Hernán Cortés ordena a sus capitanes quemar las naves de la Conquista de América, óleo sobre tabla.
Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

la tercera medalla en 1884, y en 1880 medalla en la Exposición de Pontevedra y, asimismo, una medalla de mérito en la Exposición de la Asociación de Escritores y Artistas de Madrid. Pintó preferentemente en la meseta castellana y en Asturias.

No podemos pasar por alto que en el mundo de la crítica la fortuna de muchas técnicas y composiciones de nuestras obras expuestas estuvo determinada por el juicio favorable o no, emitido en torno a las exposiciones, de ciertos personajes que muchas veces no eran ni siquiera pintores, pero que se erigieron en conocedores de la materia. Tal es el caso de Rouget, que comenta del artista **Antonio Pérez Rubio**, que «viene exponiendo bocetos hace muchos años, en vez de pintura. Como todos lo que hace este autor, parecen pintados en un mismo día, pareciendo todos iguales y no se ve en ellos el menor adelanto, pero tampoco la más mínima señal de retroceso», y añade, además, que «goza de unas facultades artísticas desprovistas de encéfalo, tal es lo que revelan sus obras. Carece de dibujo y tan solo son manchas agradables de color». Y de Carlos de Haes comentó que no hace pintura luminosa, en este sentido, no olvidemos que Haes pintó cuando en España no había asomo del Im-

presionismo en el paisaje y cuando en París los *impressionistas* no estaban aún bien considerados. En la exposición de 1878, los críticos comentaron que la muestra había sido pobrísima en asuntos religiosos, recibiendo medallas muchos de los ya nombrados.

Casto Plasencia y Maestro llegó a Madrid para estudiar y lo protegió el Marqués de la Vega de Armijo y, después de su muerte, el Conde de San Bernardo con quien recorre parte de España. En 1874, se encuentra pensionado en Roma por oposición. Recibió una primera medalla en 1877 y, ese mismo año, concurrió a la Exposición de Roma. En 1878 se le concedieron la tercera Medalla y la Cruz de la Legión de Honor en la Universidad de París. Obtuvo la Cruz de Santiago de Portugal por las pinturas que hizo para el monarca portugués. Es curioso que fuera el pintor que fomentara más la afición en España al paisaje después de Haes, y que en la colección del Museo Insular solo contemos con un boceto de retrato de niño, más aún considerando que en 1884-1889 fundó y promocionó en Asturias, en la finca de la Pumariega, la colonia artística de Muros, un grupo de pintores convivientes por temporadas que prolongaron el modelo francés, en el que se mezclaban paisaje y escena de costumbres. Hizo cuadros de temas asturianos, también fue retratista y cultivó la acuarela. Trabajó en la pintura decorativa, *decorando* la capilla de Carlos III en San Francisco el Grande y en su cúpula de más de 140 metros cuadrados, que terminó en julio de 1886. Recibió por ese trabajo la Gran Cruz de Isabel La Católica.

En esas salidas al campo de Casto Plasencia, al que acompañaban también otros pintores, destaca la presencia de **Tomás Campuzano Aguirre**. Si compararamos la obra que posee el Museo Insular con la obra de Casto Plasencia del Museo del Prado, observaríamos que las dos escenas están pintadas desde el mismo lugar, en San Esteban de Pravia. Javier Barón, conservador jefe del siglo XIX del Museo del Prado, en un estudio sobre la colonia de Muros, nos revela que «todos los que allí participaban, se vestían al modelo galo: camisa de franela, faja de seda



Tomás Campuzano Aguirre (Santander, 1857-Madrid, 1934).
San Esteban de Pravia, óleo sobre tela.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

roja, cinturón de cuero, polainas y sombrero flexible»⁵. Esto nos indica que ambos artistas gozaban de los viajes temporales a la Pumariega.

Campuzano Aguirre cursó la carrera de Derecho, que dejó para dedicarse al arte, y fue discípulo de Haes. La mayor parte de su producción se compone de marinas. Obtuvo tercera medalla en 1884 en pin-

⁵ BARÓN THADIGSMANN, Javier: «La colonia artística de Muros de Nalón», en *VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, t.I., Mérida, Universidad de Extremadura, 1992, p. 5.

tura, pero también destaca como grabador. Por sus grabados recibe, asimismo, premios y medallas. En 1911 era administrador de la Calcografía Nacional. Desempeñó la función de director de la Escuela Nacional de Artes Gráficas y profesor de Grabado. En el madrileño Salón de Arte Moderno, expuso medio centenar de óleos, acuarelas, aguafuertes con paisajes y marinas del Cantábrico y de Guadarrama.

Destacamos aquí la actitud del pintor viajero, común en la trayectoria de todos estos paisajistas, que se trasladan de acá para allá en busca de nuevas sociedades y culturas, desplazándose por la geografía española para descubrir nuevas luces y nuevas ambientaciones de color para sus cuadros, a orillas de ríos, entre grupos de árboles y bosques, para la elección de una luz suave en sus composiciones, de amaneceres o atardeceres.

Una vez que Casto Plasencia fallece, aún visitaron la Pumariega pintores tan importantes como Joaquín Sorolla y **Juan Antonio Benlliure**, que obtiene una segunda Medalla tanto en 1884 como en 1892, condecoraciones en 1895, 1901 y 1920, medallas de Plata y de Oro en las Exposiciones Regionales de

Valencia de 1883, 1909, 1893 y de Plata en la de Roma. Expuso en Madrid en el Salón de la Hispano Suiza y, desde 1907, ejerció de profesor de Pintura en la Escuela de San Fernando.

En la exposición de 1881, se estrenan Tomás Martín Rebollo, que fue copista del Museo del Prado, y **Joaquín Sorolla y Bastida**, discípulo de la Escuela de San Carlos y pensionado en Roma por oposición en la Diputación Provincial de Valencia. Después de esta, Sorolla participó en otras setenta y seis Exposiciones Nacionales e Internacionales con medallas de Honor, además de la de la Hispanic Society de Nueva York en 1909. Con esta institución firmó más adelante un contrato para decorar un salón de dicha Sociedad. Es curioso que su muchísimo trabajo y luego su enfermedad mortal le impidiera tomar posesión en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que había sido elegido miembro por unanimidad en marzo de 1914. Una vez fallecido, se le rindió homenaje en febrero de 1924 en el que se leyó su discurso de ingreso (solo bosquejado) y el reglamento de contestación que corrió a cargo de Amalio Gimeno.



Joaquín Sorolla y Bastida (Valencia 1863- Madrid 1923)
Playa de Valencia, óleo sobre tabla.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

También recibió numerosas medallas **Eliseo Meifrén y Roig**: una tercera Medalla (1887), una segunda (1899 y 1904) y una primera (1906). Asimismo, logró la Medalla de Oro en 1979, una tercera en la Universal de París de 1891 y un Diploma de Honor en la Exposición de la *Société des Amis des Arts* de Versalles, además de Diplomas Honoríficos en las Exposiciones de Barcelona de 1891 y 1894, y otras medallas en Barcelona y París en los años 1899 y 1910. Medalla de Plata en la Universal de Bruselas, premios en la Universidad de Buenos Aires (1905), y Medalla de Honor en la de San Francisco (California), en 1916. Finalmente, recibió el Premio Nonell de pintura en Barcelona en 1935. Viajó por América y Europa, y se dice que en la vida de este soldado del arte no hubo sino movimiento y entusiasmo, así que es considerado como uno de los primeros introductores del movimiento impresionista en Cataluña. Pocos artistas españoles exhibieron su obra con más frecuencia que él: Nueva York, París, Buenos Aires o Montevideo son algunas ciudades donde expuso. Su espíritu trotamundos le valió la perifrasis hiperbólica del artista que pintó en «cien lugares del planeta».

También fueron premiados **Tomás Campuzano Aguirre y Manuel Pícolo López**. Y en la Exposición Nacional de 1884, **Eugenio Oliva y Juan Antonio Benlliure**. Las medallas se siguen repartiendo en cada Exposición Nacional y los artistas representados en nuestro Museo las reciben una y otra vez, como es el caso de **Nicolás Mejía y Márquez**, que en 1872 se encuentra pensionado en Roma por la Diputación de Badajoz. Recibe la segunda medalla en 1890 y trabajó también en París. Sus acuarelas son más interesantes que sus óleos. Concurrió a varias Exposiciones con ellas. El Museo de Badajoz tiene una serie de pequeños dibujos de desnudos a pluma.

José García Ramos, discípulo de Jiménez Aranda, con quien marchó a Roma en 1872, viaja a París y también a Venecia y a Nápoles. Logró numerosas medallas como tantos otros pintores de la época. Componía cuadros y dibujos de costumbres sevillanas llenos de gracia, muchas se reprodujeron a doble

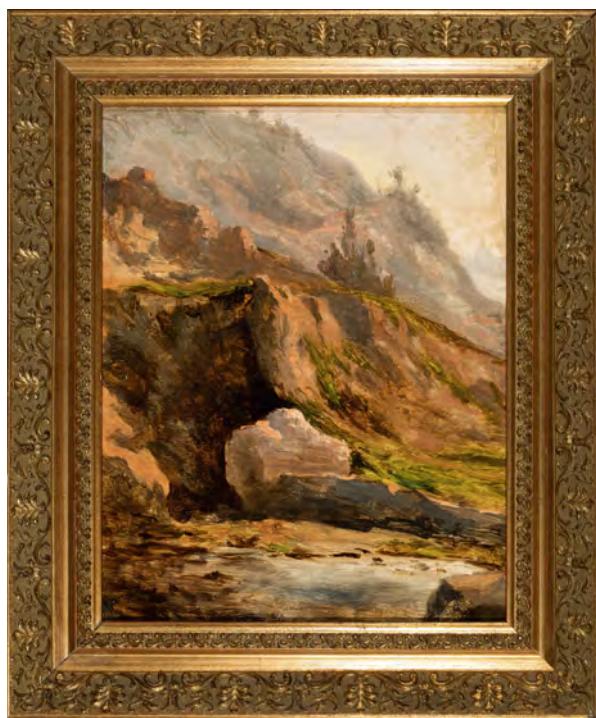


Juan Antonio Benlliure y Gil (Valencia, 1860-Madrid, 1930).
Retrato del Duque de Parcent, óleo sobre lienzo.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

página en la revista *Blanco y Negro*, en 1882. Instalado en Sevilla, fue nombrado director de la Escuela Libre de Bellas Artes. En el Museo de Bellas Artes de Sevilla, había una sala dedicada a él con óleos y dibujos de costumbres hispalenses, algunos legados por su discípulo Grossó.

Luis Menéndez Pidal estudió la carrera de Derecho, que terminó en 1884. Discípulo de Ferrant, en 1885 se trasladó a Madrid para consagrarse a sus estudios artísticos, pues visitando el Museo de Sevilla se despertó su vocación de pintor. Marcha a Roma con una beca y después a Florencia, donde estudia en la Academia de Ussi, regresando a España en 1890. Obtiene una segunda medalla en 1890 y dos primeras en 1892 y 1899, respectivamente, y la Medalla de Honor en 1924, además de recibir la de Oro en 1897 en la Universidad de Múnich. En 1900 se encuentra de profesor en la Escuela Superior de Artes Industriales, pero en 1901, por concurso, obtiene la Cátedra de Artes Decorativas en la Escuela de Artes y Oficios y, en 1907, la de Dibujo y Ropaje



Luis Menéndez Pidal (Asturias, 1861-Madrid, 1932).
Paisaje, óleo sobre cartón.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

en la Escuela de San Fernando. Fue miembro de la Real Academia de San Fernando. Durante sus vacaciones solía pintar en Asturias, posiblemente con la colonia de Muros.

Enrique Galwey García, de ascendencia inglesa, fue discípulo de las Escuelas de Barcelona y París. Su estancia en esta última ciudad fue decisiva para su concepto del paisaje, llegando a ser una de las figuras más destacadas de la «Escuela Olotina». Ganó medallas en las Exposiciones de Barcelona (1907) y Bruselas (1915). En la Exposición de Barcelona en 1933 se le dedica una sala con cincuenta y seis obras y, en 1943, publica un libro de recuerdos.

Jaime Morera y Galicia fue discípulo predilecto de Haes, de manera que luego incluso lo ayudaba en sus clases. En 1876, estuvo pensionado en Roma, pues se le había concedido la recién creada Pensión de Paisaje. Terminada su estancia en Roma, el artista

se marchó a Holanda. Más adelante, volvió acompañado de Haes y pintó también en Bretaña y Normandía. Fue segunda Medalla en 1878 y primera en 1892 y obtuvo Consideraciones en 1884 y en 1904. Ganó la Primera Medalla tanto en la Internacional de Barcelona en 1894 como en 1895 en la Exposición de Bilbao. Emprendió una excursión a Guadarrama, en donde pintó muchos cuadros y realizó destacados estudios de paisaje. Con frecuencia se iba a trabajar al país vasco, fijando su residencia en Algorta. Fue también profesor ayudante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En 1890 expuso su obra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ganó premios en concursos de dibujos de la *Ilustración Española y Americana* y de *Blanco y Negro*. Legó al Museo de Lérida un buen número de cuadros suyos y de los que había heredado de Haes. Puede decirse que dicho museo fue fundado por él. El año de su muerte se publicó su libro *En la sierra de Guadarrama*, que lleva el subtítulo *Divagaciones sobre recuerdos de unos años de pintura entre nieves*.

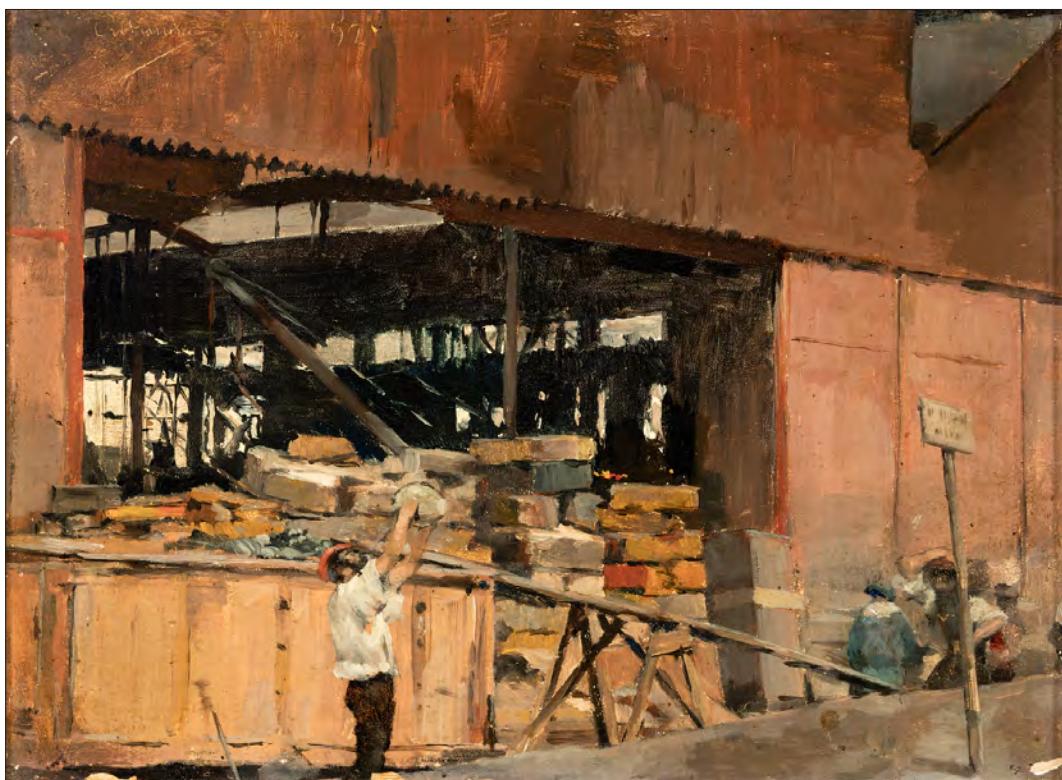
Maximino Peña Muñoz fue discípulo de Casto Plasencia. En 1883 la Diputación de Soria lo pensió para estudiar en Madrid y luego en Roma, donde vivió tres años. Obtuvo terceras medallas en 1887 y 1892, y una segunda en 1895, con Consideraciones en 1901. Fue Caballero de la Orden de Carlos III. Concurrió a diecinueve de nuestros certámenes de Madrid, presentando óleos y pasteles. Expuso su obra en 1915 en el Salón Iturrioz de Madrid y en octubre de 1940 en el Salón Cano. Trabajó el retrato academicista, como se refleja en la obra que posee el Museo Insular.

Gonzalo Bilbao estudió la carrera de Derecho, pero se va a Roma, aunque no había obtenido una pensión, acompañando a Villegas. Vivió ocho años viajando y pintando por casi toda Italia. En 1887 y 1892 recibió segundas medallas, y primeras en 1899 y 1901, y condecoraciones en 1895. En 1915 tuvo siete votos para la Medalla de Honor. Le concedieron la medalla en la Exposición Regional de Cádiz (1885), la tercera medalla en la Universal de

París (1889), la de Barcelona (1891), la medalla única en la Universidad de Chicago (1893). Logró una medalla en la Exposición de Bilbao (1894), fue destacado con una segunda medalla *hors-concours* en el Salón de París (1897). En 1899 obtuvo la Medalla de Oro en la Internacional de Berlín, a la que siguieron otras medallas internacionales en Chile, Panamá y San Francisco de California. Sustituyó a Jiménez Aranda, en 1903, en la Cátedra Superior de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Obtuvo las condecoraciones de Isabel la Católica, Cruz de Alfonso XII, encomienda de Carlos III, y fue comendador de la Legión de Honor francesa y oficial de la corona de Bélgica. En 1935 ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue miembro asimismo de la de Santa Isabel de Sevilla, de la que llegó a ser su presidente, y de la Academia de Burdeos.

Pintó en varias regiones de España, pues, además de sus numerosos cuadros hechos en Sevilla, los hay abundantes de Toledo, Fuenterrabía, Jerez..., y pintó también en Argentina y Brasil. Hizo cuadros de costumbres sevillanas, muchos paisajes y pocos retratos. Ni un solo cuadro de historia. Ya avanzado de edad hizo en el Museo del Prado varias copias de Velázquez y algunas de Goya. Al morir, su viuda dona al Museo de Sevilla las obras que poseía, formando allí la Sala Gonzalo Bilbao.

Vicente Cutanda y Toraya fue discípulo de la Academia de San Fernando, y luego viajó a Roma por cuenta propia estudiando allí durante tres años. En 1887, obtiene la tercera medalla, y una primera en 1892 y condecoraciones en 1895. En 1913, lo encontramos desempeñando el cargo de Director de la Escuela de Artes y Oficios de Toledo, donde es



Vicente Cutanda y Toraya (Madrid, 1850-1925).
La fábrica, óleo sobre tabla.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

profesor de la misma. Perteneció a la Academia de Bellas Artes de Toledo, y fue académico correspondiente de la de San Fernando.

En 1892, 1895 y 1897 obtuvo Mención de Honor y tercera medalla **Emilio Poy Dalmau**. Fue discípulo de la Academia de San Fernando y de Joaquín Araujo. Recibió menciones Honoríficas en 1892, 1895 y 1897, terceras medallas en 1901 y 1906, una segunda en 1910 y condecoraciones en 1920. De 1890 a 1930 concurrió a quince Exposiciones Nacionales.

Me resulta curioso que únicamente poseamos en nuestra sala una obra firmada por una mujer, cuando a los certámenes y concursos se presentaban numerosas mujeres artistas. **Adela Ginés y Ortiz**, pintora y escultora, recibió menciones Honoríficas en 1887 y 1895 en pintura, y en 1892 en escultura. Se le concedieron terceras medallas en escultura (1895 y 1899) y en Pintura (1897, 1901 y 1912), la medalla de mérito en la Exposición de la Sociedad Central de Horticultura (1885); medalla de bronce en la Universal de Barcelona (1888), y menciones Honoríficas en la Exposición de Saint-Étienne (1895) y en la Universal de París (1899).

Francisco Jover, que se encuentra pensionado en Roma, obtiene tercera medalla en 1864 y segundas en 1871 y 1878. Destaca en su obra el cuadro *Jura de la Constitución de la Reina Cristina*, encargado por el Senado a Casado del Alisal, y por muerte en 1886 de este pintor, lo continúa Jover y, al fallecer este, lo sigue y termina Sorolla.

Carlos Vergel Fioretti fue discípulo de la Academia de San Fernando. Logró en pintura menciones Honoríficas (1895, 1897 y 1899); terceras medallas (1901 y 1906), segunda en 1912, y condecoración en 1920. Obtiene en grabado segundas medallas y, asimismo, una tercera en la Universal de Buenos Aires y primera en la Internacional de Barcelona en 1910. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y antes, en 1904, en la madrileña Escuela de Artes y Oficios. En 1917 y 1918 obtuvo premios en concursos de carteles en Barcelona y Madrid.



Adela Ginés y Ortiz (Madrid, 1847-1918).

Flores, óleo sobre tabla.

Fondo Fundacional. Museo Insular. Cabildo de La Palma

Ricardo López fue discípulo de Eduardo Cano y, más tarde, de Jiménez Aranda, que era su suegro. Por oposición, gana en 1887 la pensión de Roma de la Diputación Provincial de Sevilla, su pensión concluye en 1889, pero se queda dos años más en Italia por su cuenta pintando y entregado a sus estudios de violín. Fue tercera medalla en 1897 y segunda en 1898 en la Exposición de Barcelona. En 1909 viaja a Buenos Aires, donde expone sus cuadros, y regresa a España en 1910 para volver a viajar a Argentina decidido a instalarse allí con su familia, permaneciendo unos doce años en la región de Córdoba, donde ejerce como profesor en la Escuela Provincial de Bellas Artes, pintando allí intensamente. Realizó casi doscientos paisajes de la sierra cordobesa. Hace más de un centenar de retratos y celebra exposiciones por toda la región. En febrero de 1923, regresa a España, pintando una serie de trípticos representando las quince regiones españolas, todas con figuras realizadas *in situ*, directamente del natural. La exposición de estas últimas obras se celebra en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en mayo de 1928, con asistencia de los Reyes, las Infantas y el Jefe del Gobierno. Luego esos trípticos se llevan a Barcelona y son expuestos en la Sala Gaspar (1943), donde se venden todos. Asistió poco a los certámenes artísticos, pues no tenía interés por los premios. A lo largo de su trayectoria, realizó treinta y siete exposiciones individuales, veinte en Argentina y diecisiete en España.

Como tantos otros artistas, **Serafín Martínez del Rincón** fue discípulo de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Logró una Mención Honorífica de tercera clase en 1867, fue tercera medalla en 1878, y propuesto por el jurado para segunda medalla en 1881. En 1870, obtuvo la medalla de bronce en la Exposición Provincial de Valladolid y de Oro en la Provincial de Cádiz. Años más tarde, en 1883, le concedieron la medalla de Oro en la Provincial de Granada y, en 1888, en la Exposición Universal de Barcelona. Fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Málaga.

Justo Ruiz Luna se especializó en la pintura de marinas y fue discípulo de Villegas en Roma. Recibe un certificado de tercera medalla en 1887, una primera medalla en 1890 y condecoraciones en 1895 y en 1904. En 1888, obtuvo la tercera medalla en la Universal de Barcelona y la segunda, en 1891, en la Universal de Múnich. En 1893 se le concede la medalla única en la Universal de Chicago. Decoró algunos buques de la Compañía Trasatlántica Española. En Madrid, en 1919, realiza una exposición de marinas a la técnica del pastel.

Luis de la Rocha y Canals pintó en París. Recibió una Mención Honorífica en 1906, y una bolsa de viaje en 1922 para trabajar en Artes Decorativas. Realizó exposiciones individuales en el Salón Iturrioz de Madrid en 1916 y 1918, con paisajes, dibujos y estudios de flores. Los paisajes en su mayoría son franceses.

En las paredes de nuestra sala, en el Museo Insular, además de las obras de los artistas que recibieron medallas a lo largo de estos años en las Exposiciones Nacionales, están colgadas las pinturas de una importante generación que, por un género u otro, representaron todas las corrientes del siglo XIX y principios del XX. José Jardiner, Luis Gasch Blanch, José Gutiérrez de La Vega, Enrique Esteban y Vicente, Ernesto Gutiérrez Hernández, Juan Cordero, José Cañaveral, Juan Alaminos, Vicente Barneto, Manuel Falcó Moles, Mariano Alonso Pérez, Carlos Sobri-

no, Patricio Landaluce, Federico Jiménez, Manuel Bejarano, Gregorio Castañeda, Juan María España, Ramón Pulido Fernández, Alfonso Cañaveral, Eugenio Lucas Villaamil, Manuel Ruiz Morales, Luis Sánchez de la Peña. También Jaime Morera y Galicia e incluso **Mariano Fortuny y Marsal** que no concursó a ninguna Exposición Nacional, pero sí fue pensionado en Roma como tantos de nuestros artistas, y cuando estalla la Primera Guerra de Marruecos la Diputación de Barcelona le encarga que sea el cronista gráfico de la contienda, después de firmada la paz, vuelve a Roma y de regreso a España se queda pintando por varias regiones y realizando viajes por Europa. Asimismo, contamos con obra de **Enrique Serra y Auqué**, que fue discípulo de Domingo Talarn y en Roma de la Academia de España. Fue pensionado en Roma durante tres años desde 1878 con fondos de algunos protectores. Después se instaló allí y en la capital de Italia pasó la mayor parte de su vida. Fue tercera medalla en 1895 con un paisaje de la cercanía de Roma, única Exposición Nacional a la que concursó. En 1888 obtuvo la Medalla de Oro en la Universal de Barcelona. A comienzos de 1890, se dedicó a la temática de las *lagunas pontinas*, pintura efectista de tonos poéticos, que le dio fama y personalidad. Hizo algunas exposiciones individuales en Barcelona, con las Galerías Layetanas en 1917 con paisajes italianos y, con anterioridad, había expuesto en varias ocasiones en la Sala Parés, y en las décadas de 1880 y 1890 con sus «lagunas». Por último, podemos citar a **Manuel de la Rosa**, discípulo de Eduardo Cano y certificado de una tercera medalla en 1887.

Adentrándonos en el siglo XX, destacan, por un lado, **Manuel Ramírez Ibáñez**, discípulo de la Academia San Fernando, pensionado en Roma por oposición en 1879, quien obtiene una tercera medalla en 1878 y dos segundas en 1884 y 1892, respectivamente. Logra la primera medalla en 1910 y condecoraciones en 1895. En 1878, concurre a la Universal de París, y en 1893 se le concede la medalla única en la Universal de Chicago. Además, pinta para

una capilla de San Francisco el Grande de Madrid y gana por concurso una plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En la Exposición Nacional de 1926, figuró su nombre con tres obras. Y, por otro lado, sobresale también **Eduardo Martínez Vázquez**, discípulo de Muñoz Degrain. Recibe Menciones Honoríficas en 1904 y 1909; una segunda medalla en 1915 y una primera en 1924. En 1926, se le concedió la medalla de la Asociación de Pintores y Escultores y, en 1918, el premio en el Concurso de Paisaje del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ocupó la plaza de profesor de la Escuela de San Fernando de Pintura al aire libre y paisaje. Presentó exposiciones en Barcelona en la Sala Parés (1919) y en la Galería Atenea (1943), en la Sala Azolian (1922), en el Círculo de Bellas Artes y también en el Salón Cano en varias ocasiones (1946, 1948, 1949, 1952, 1954, 1956). Pintó numerosos paisajes de la Sierra de Gredos, también lo hizo de Bilbao, Cuenca, Durango, Granada, Málaga o Ronda. En 1959, hizo su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando bajo el título *La Pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual*. Se encargó de la dirección de La Residencia de Paisajistas de El Paular y de la presidencia de La Asociación de Pintores y Escultores.

Finalizo el recorrido de nuestra pequeña pero importante *Colección del Fondo Fundacional*, en la que se ha demostrado la importancia de los artistas que forman parte de nuestro museo, muchos de ellos pensionados en Roma y galardonados tanto con me-

dallas como con Menciones Honoríficas. Gracias, Pedro Poggio Álvarez, por este legado que seguiremos preservando para futuras generaciones. «Estoy agradecida al arte por haberme ofrecido esa mirada. Y el arte son los artistas». Con esta frase de Soledad Lorenzo a la que admiro, señoras y señores, me despido. Gracias por acompañarme en este día.

Gracias de nuevo a Dña. Rosario Álvarez, presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y a todos sus miembros. Gracias a los Consejeros y Consejeras de Cultura y Patrimonio Histórico del Cabildo Insular de La Palma, con los que he trabajado desde 1988 hasta el día de hoy. Gracias, Isabel Concepción, por esta larga trayectoria conjunta en el trabajo de restauración de esta Colección en el Taller de Restauración y Conservación del Cabildo Insular de La Palma. Gracias a Jesús Pérez Morera y a Carlos Rodríguez Morales en especial, y a toda una lista muy larga de amigos historiadores e investigadores de los que me he enriquecido por sus conocimientos. Gracias al Taller de Restauración del Museo Nacional del Prado y a todos los restauradores con los que he tenido el placer de trabajar. Gracias a todo mi equipo, que me acompaña día a día en el Museo Insular y cuida de esta magnífica Colección del Fondo Fundacional. Gracias, Zara Rodríguez, por ayudarme a confeccionar este largo reportaje y pase fotográfico que hemos disfrutado. Gracias a Felipe Sonoarte y a Fernando Tena por facilitarnos todo en este magnífico Teatro Chico. Y a los amigos y familia presentes y a los que no pudieron estar.

«QUIZÁS APAREZCAN FORMAS NUEVAS» GALDÓS Y EL CINE

ARANTXA AGUIRRE CARBALLEIRA

En primer lugar, muchas gracias a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por invitarme a impartir esta conferencia que inaugura el curso 2022-2023. Es un honor para mí estar esta tarde con ustedes.

Puede parecer osado por mi parte venir a Canarias a hablarles de don Benito Pérez Galdós. En todo caso, sería una osadía inspirada por el amor, que tiene por costumbre ser valiente e incluso temerario. Por otra parte, también creo que una conferencia debe implicar un cierto desafío, de modo que los oyentes lo perciban y reaccionen desplegando su valiosa atención en lugar de adormecerse dulcemente al compás de la docta perorata.

Me atreveré, pues, a venir aquí para hablarles de un canario universal, que hace ciento sesenta años, en septiembre de 1862, llegó a Tenerife desde Las Palmas para examinarse de Bachiller en Artes en el Instituto Provincial de La Laguna. He de decir que obtuvo un «excelente» en las asignaturas de letras y un «aprobado por unanimidad» en las restantes. El tribunal tenerfeño perdió ahí su oportunidad de haber pasado a la posteridad suspendiendo a Galdós en Lengua, como ese «clarividente» profesor ale-

mán que, según cuenta la leyenda urbana, suspendió a Einstein en Matemáticas. Tras haberse examinado, el joven Galdós, sin volver a su ciudad natal, se embarcó en el correo Almogávar rumbo a Cádiz. A sus diecinueve años, Benito era ambicioso y soñador, pero seguramente no se podía imaginar que jamás volvería a sus islas sino de visita, que nunca terminaría la carrera de Derecho, que residiría en Madrid hasta su muerte y que, con sus *Novelas Contemporáneas* y sus *Episodios Nacionales*, estaba llamado a pintar el gran fresco de la vida española del siglo XIX, para instrucción y deleite de sus infinitos lectores.

Tras haberse leído los cincuenta volúmenes de la *Comedia Humana* de Balzac, Strinberg escribió: «Al terminar la lectura resultó que me había descubierto a mí mismo, que podía hacer la síntesis de las antítesis que habían permanecido sin resolver durante toda mi vida. (...) El gran mago (...) me hizo conocer a cuatro mil personas y creí vivir una vida distinta, más grande y más rica que la mía».

De la misma manera, Galdós es nuestro gran taumaturgo. Para introducirlo a vuelta pluma –como corresponde a la breve extensión de esta conferencia–, daré la palabra a nuestros mejores escritores,

a Federico García Lorca, que lo llamó «maestro del pueblo»; a Luis Cernuda, que desde el exilio mexicano lo evoca con amor incommensurable en el poema *Díptico español*, donde recuerda detenidamente «la España viva y siempre noble/que Galdós en sus libros ha creado»; a Ramón Gaya, cuando dice que la realidad se le entrega a Galdós porque él es capaz de mirarla de igual a igual, ni con soberbia ni con servilismo; a María Zambrano, que en *La España de Galdós* escribe: «La maravilla de la existencia, el prodigo y misterio de la realidad y de la vida, corre a través de las innumerables páginas galdosianas, extendiéndose monótonamente sin principio ni fin»...; hasta Miguel de Unamuno, que nos recuerda la gratitud que debemos a quienes, como Galdós, «nos deleitaron el alma, consolándonos de haber nacido y poblándonos la fantasía de personajes».

En 1897, treinta y cinco años y decenas de novelas después de su salida del puerto de Santa Cruz de Tenerife, Benito Pérez Galdós, en el apogeo de su gloria literaria, pronuncia su discurso de ingreso a la Real Academia Española, que concluye de manera alentadora:

...la literatura narrativa no ha de perderse porque mueran o se transformen los antiguos organismos sociales. Quizás aparezcan formas nuevas, quizás obras de extraordinario poder y belleza, que sirvan de anuncio a los ideales futuros o de despedida a los pasados (...).

Unos meses antes, en mayo de 1896, había llegado a la capital de España el cinematógrafo, que se presentó por primera vez en un salón del céntrico Hotel Rusia y después continuó su andadura en salones de variedades y barracones de feria. Galdós no podía saber que esas formas narrativas nuevas que él había intuido se encontraban ya entre nosotros. Además, en esos años comenzaba a tener los problemas de visión que no harían sino empeorar con el paso del tiempo. Por eso, su manera de presentar las «formas nuevas» me lleva a imaginarlo como un Homero ciego y visionario a la vez. Porque, en

ese momento, el cine era un espectáculo que apenas proliferaba en las barracas de feria. Walter Murch, el montador de la trilogía de *El padrino*, de Francis Ford Coppola, entre otras obras maestras, escribió un libro delicioso que se llama *En el momento del parpadeo* –yo misma lo traduje al español para la editorial Ocho y medio– y allí recrea una escena imaginaria que transcurre a finales del siglo XIX: en una capital europea, dos elegantes amigos se dirigen a ver una ópera de Wagner, conversando sobre la revolucionaria idea del compositor acerca de la «obra de arte total», la *Gesamtkunstwerk*. Mientras caminan hacia el teatro, sin prestar atención, los amigos bordean una humilde feria donde el pueblo se agolpa para ver una nueva atracción llamada cinematógrafo. En los márgenes de la alta cultura estaba naciendo un séptimo arte que se aproximará más que ninguno de sus predecesores a esa síntesis con la que había soñado Richard Wagner. De alguna manera, el cine es un vampiro que se alimenta de todas las demás artes.

En adelante, el cine evolucionará a gran velocidad, tanto artística como técnicamente. A finales de los años veinte, llegará el sonoro y en poco tiempo el cine se impondrá como el género narrativo por excelencia del siglo XX. Prueba de ello es que las grandes historias fundacionales del nuevo imperio emergente, los Estados Unidos de América, se relatan a través de la épica del *western*, así como Hitler le encargaría a Leni Riefenstahl sendos documentales sobre el Congreso del Partido Nazi o sobre las Olimpiadas de Berlín de 1936, concebidos como cantares de gesta glorificadores del Tercer Reich.

Galdós llega a convivir con el cine. La última etapa de su vida coincide con el nacimiento y desarrollo del cine mudo. En esos años, Galdós escribe y estrena muchas obras de teatro –algunas de nueva planta y otras que son adaptaciones de sus propias novelas– y varios de los actores que estrenan esas obras están protagonizando también los éxitos de nuestro cine mudo, como Margarita Xirgu, a quien le unió una gran amistad, que estrenó la versión teatral de su



Benito Pérez Galdós por Ramón Casas

Mariánela después de haber intervenido en películas muy populares. Así que el cine formaba parte del mundo frecuentado por Galdós hasta el punto de que en junio de 1913 defiende ese «prodigioso invento» del cinematógrafo en las páginas del diario *El liberal*. Sin embargo, insisto en recordar que en sus últimos años Galdós está prácticamente ciego. Nunca podrá ver las dos primeras adaptaciones de sus obras al cine, las únicas realizadas en vida del novelista.

Para poner las cosas en contexto, hay que pensar que en total se han hecho veintidós películas basadas en obras de Galdós –nouento las adaptaciones para televisión: aunque luego voy a mencionar algunas que son muy destacadas–. De estas veintidós hay varios títulos que se repiten –como es el caso de *El abuelo*, del que se han realizado hasta seis adaptaciones, pero también se repiten *Doña Perfecta*, *La loca de la casa* y *Mariánela*–, así que al final tenemos solo once obras de Galdós adaptadas al cine.

Teniendo en cuenta que se trata de uno de los escritores más prolíficos en español y que publicó más de cien obras entre novelas, episodios nacionales, obras de teatro, ensayos..., esto significa que alrededor del noventa por ciento de su producción sigue siendo para el cine un territorio inexplorado, lleno de tesoros por descubrir.

Para seguir poniendo las cosas en cierto contexto, hay casi tres veces más adaptaciones al cine de Balzac, por mencionar un autor equivalente en otro idioma. En cuanto a Dickens... solo en el periodo mudo tiene más de cien adaptaciones (nosotros apenas tenemos cuatro películas mudas basadas en obras de Galdós) y en el periodo sonoro existen varios centenares.

Es cierto que la producción de películas en inglés es mucho mayor que en castellano. Pero aun así creo que hemos desaprovechado, que estamos desaprove-

chando, un caudal de historias, tramas y personajes que merecerían llevarse al cine para seguir alimentando el imaginario de nuestros espectadores y su comprensión no solo de la España del siglo XIX –que ya sería mucho–, sino en general de la condición humana, que es lo que consiguen las obras de Galdós: enseñarnos cómo somos. No sé si entenderlo nos hace mejores o peores, pero definitivamente nos arma para la vida.

A continuación, repasemos someramente lo que ya ha sido hecho en torno a Galdós en el cine español (y no solo español, porque hay nueve películas latinoamericanas –casi todas mexicanas, pero también argentinas–, una película de Hollywood e, incluso, una de Ceilán, como veremos).

En primer lugar, están las cuatro películas de la época muda. La primera de todas es *La duda*, basada en *El abuelo*, que ha sido la obra de Galdós más adaptada con diferencia, en seis ocasiones desde esta primera película de 1916 hasta llegar al largometraje dirigido por José Luis Garci en 1998. Es curioso, porque no es una de las novelas de Galdós más aclamadas y, sin embargo, es la que más atención ha llamado en el cine, quizá porque presenta una trama con la que resulta fácil identificarse. Esta primera adaptación fue dirigida por Domènec Ceret, un popular cómico de la escena barcelonesa que también la protagoniza. Lamentablemente, no se conserva, como por desgracia sucede con la gran mayoría de nuestro patrimonio fílmico de la época muda.

A continuación, en 1918, tenemos una adaptación de *Doña Perfecta*, que llama la atención por varios motivos. Porque se rodó en Hollywood (su título original es *Beauty in chains*), porque la dirigió una mujer, la neozelandesa afincada en Hollywood Elsie Jane Wilson, y porque cambia radicalmente el final de la trama, transformando en un *happy end* el final trágico de la novela. Esas dos son las únicas adaptaciones al cine realizadas en vida de Galdós. Después vino otra versión de *El abuelo* firmada por José Buchs (que, por cierto, se ha editado recientemente en un DVD comercial) y para finalizar la época muda,

en 1926, una adaptación de su novela, luego obra de teatro, *La loca de la casa*, que también está perdida.

Desde que empieza el sonoro, a finales de los años veinte, hasta después de la Guerra Civil, no vuelve a haber adaptaciones de Galdós al cine. Sin embargo, me parece muy interesante señalar que, durante la Segunda República, Luis Buñuel y Ricardo Urquiza (el fundador de Unión Radio, que hoy es la cadena SER) crean la empresa Filmófono, entre cuyos proyectos estaba la adaptación de tres grandes novelas galdosianas: nada menos que *Doña Perfecta*, *Ángel Guerra* y *Fortunata y Jacinta*. Estos prometedores proyectos –como tantos otros– quedaron truncados por nuestra guerra «incivil»: Buñuel partió al exilio, primero a los Estados Unidos, luego a México, y no consiguió remontar su carrera y también, finalmente, adaptar a Galdós, hasta muchos años más tarde.

Recién terminada la guerra, en 1940, Benito Perojo adapta en España *Marianela*, una novela popularísima de Galdós –ya he mencionado que la había estrenado Margarita Xirgu en el teatro–, con una joven Mary Carrillo en el papel protagonista, acompañada de María Mercader, la actriz que más tarde sería mujer de Vittorio de Sica, en el papel de Florentina. Hay ciertos diálogos de la novela original, donde Marianela decía, por ejemplo: «los socialistas, los comunistas, esa es mi gente. Soy partidaria de que haya reparto», que son eliminados de raíz en esta adaptación. La película termina con todos los personajes rezando un padrenuestro en torno a la difunta Marianela, una escena que no existía en la novela. Hay que tener en cuenta que Galdós no era un escritor cómodo para el nuevo régimen franquista: había sido tres veces diputado de la coalición republicano-socialista y escribió obras abiertamente anticlericales como *Electra*, que había conocido un éxito apoteósico en el teatro. Tal vez por ello, con la excepción de este melodrama de Benito Perojo en 1940 y después de los grandes sueños de Filmófono, el cine español ignoró absolutamente a Galdós durante casi treinta años –de hecho, el centenario de su nacimiento en 1943 apenas se celebró–, como ponen

de manifiesto cuatro tentativas de películas a las que la censura se opuso tajantemente, aduciendo que se trataba de argumentos provocadores.

Sin embargo, en estas décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta sí se ruedan ocho adaptaciones de sus novelas, pero no en España, sino en América, seis de ellas en México y dos en Argentina. Y lo significativo es que en sus equipos técnicos y artísticos hay muchos exiliados españoles. Imagino que todos esos actores, directores, técnicos, tendrían ahí una ocasión de sentirse cerca de casa a través de la literatura. Y vuelvo a recordar el *Díptico español* de Luis Cernuda:

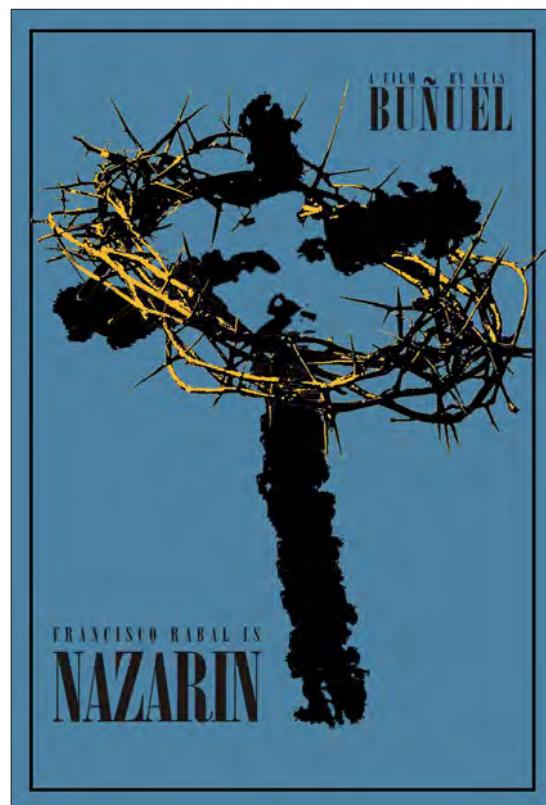
*Hoy, cuando tu tierra ya no necesitas,
Aún en estos libros te es querida y necesaria,
Más real y entresoñada que la otra:
No esa, mas aquella es hoy tu tierra,
La que Galdós a conocer te diese,
Como él tolerante de lealtad contraria,
Según la tradición generosa de Cervantes.*

Entre esas ocho cintas americanas, voy a destacar *Doña Perfecta*, dirigida por el mexicano Alejandro Galindo en 1950, porque está protagonizada por la gran estrella del cine mexicano Dolores del Río y porque el primer director en el que se había pensado y que incluso llegó a firmar un contrato fue Luis Buñuel. Nuestro director más universal habría tenido así la oportunidad de llevar a cabo un proyecto acariciado desde casi veinte años antes en Filmófono, pero Dolores del Río prefirió a Galindo, que hizo una película al servicio de la estrella y nos dejó para siempre con las ganas de saber cómo habría recreado Buñuel esta novela.

También es notable la primera adaptación de una de las novelas clave de Galdós, *Misericordia*, dirigida por Zacarías Gómez en México en el 52 y producida por otro ilustre exiliado y poeta de la Generación del 27: Manuel Altolaguirre.

Finalmente, la que me parece la más relevante de estas adaptaciones ultramarinas es *Nazarín*, dirigida

por Luis Buñuel, quien, en 1958, más de veinte años después de concebirlo, logra llevar a cabo su viejo proyecto de adaptar a Galdós. La película se rueda en México y en un primer momento iba a tener coproducción española, pero los mencionados problemas



con la censura dieron al traste con estos planes. Buñuel trae desde España a Paco Rabal para interpretar el papel de Nazarín y el director de la maravillosa fotografía en blanco y negro es Gabriel Figueroa, que había trabajado con John Ford y el Indio Fernández, y era la tercera vez que colaboraba con Buñuel. Hay una célebre anécdota del día en que se rodó la escena del pueblo apestado. Según cuenta Buñuel en su autobiografía *Mi último suspiro*, Figueroa había preparado un hermoso encuadre con el volcán Popocatépetl al fondo, pero el director le dio la vuelta a la cámara para situar la acción en un ambiente menos esteticista. La película obtuvo el Premio del Jurado en el Festival de Cannes de 1959.

A continuación, está el caso de *Viridiana*, con un guion original de Buñuel y Julio Alejandro, que tiene inequívocas huellas galdosianas, notablemente de la segunda parte de *Ángel Guerra* –de nuevo hay que recordar que en la época de Filmófono Buñuel tuvo el proyecto de adaptarla– y de su continuación, *Halma*. Esta película supuso el retorno de Buñuel a España para su rodaje y, a la vez que ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1961, el periódico del Vaticano *L’Osservatore Romano* la calificó de blasfema e impía, lo que supuso que el director general de cine español, que acababa de recoger con orgullo el premio, fuese cesado fulminantemente por Franco al regresar a España. Y, lo que es más trascendente para la historia de nuestro cine, este escándalo supuso que Buñuel tuviera que esperar casi diez años hasta que le permitieron volver a rodar en nuestro país, de nuevo una novela galdosiana, *Tristana*, hasta el punto de que ya no pudo hacerlo con la actriz prevista, la mexicana Silvia Pinal, sino que se inclinaría por una estrella internacional con la que acababa de rodar y que, en principio, no tenía nada que ver con el personaje galdosiano. La actriz era Catherine Deneuve y me referiré a esta adaptación más adelante.

Once años después, en 1969, ya en España y en el contexto de una cierta apertura en el llamado «nuevo cine español», el productor Emiliano Piedra echa la casa por la ventana para producir la gran novela galdosiana, *Fortunata y Jacinta*, con su mujer Emma Penella en el papel de Fortunata y dirigida por el especialista en adaptaciones literarias Angelino Fons. La película supone un despliegue de medios muy importante, pero inevitablemente se resiente al tener que reducir a noventa minutos una novela tan densa y compleja como es *Fortunata y Jacinta*, todo lo contrario de lo que una década más tarde sucedería con la serie de televisión dirigida por Mario Camus, que contó con diez capítulos de una hora para darle a la novela y a su universo de personajes el tiempo que merecían.

En 1970 llega *Tristana*, rodada por Luis Buñuel en España, con Catherine Deneuve y Fernando Rey



como protagonistas, y localizada en Toledo en lugar del Madrid donde transcurría la novela. Esta elección se debía a que Toledo había sufrido menos cambios en su apariencia y, además, a que había sido una ciudad muy importante para Buñuel en su juventud, así como lo había sido también para Galdós, que ambienta allí una de sus grandes novelas, *Ángel Guerra*. Buñuel hace una adaptación marcadamente personal, con imágenes muy surrealistas como la de la cabeza de Fernando Rey en lugar de un badajo de campana –imagen tomada de una película de Pabst– y la película tiene una gran repercusión, quedando finalista para el Óscar a la mejor película extranjera. Esto, unido al éxito de *Fortunata* ese mismo año, abre la puerta a cuatro adaptaciones galdosianas que se realizarán en España en la década de los setenta. De ellas, la más interesante en mi opinión es *Tormento*, del director vasco Pedro Olea. La he revisado recientemente y considero que ha resistido muy bien el paso del tiem-

po. La dirección es sobria y elegante y cuenta con un trío protagonista magistral. Concha Velasco tuvo la inteligencia de aceptar interpretar a una mujer mayor muy alejada de los papeles que había hecho hasta ese momento y esta película representó un salto cualitativo en su carrera. Ana Belén interpreta el personaje protagonista de Amparo de una manera a la vez contenida y commovedora y, en el papel del indiano Agustín Caballero, el recordado Paco Rabal les da el contrapunto ideal a las dos actrices

La década de los ochenta se abre brillantemente con la adaptación de *Fortunata y Jacinta* de Mario Camus para la televisión española, que tuvo un éxito y una difusión extraordinarios. Ana Belén ha contado anécdotas sobre cómo, durante sus giras como cantante, la reconocían y la llamaban Fortunata en los países más remotos. Personalmente, considero que esa serie representa un ejemplo de cómo la calidad no tiene por qué estar reñida con la audiencia y me parece un modelo a seguir para la televisión pública (procede señalar que la idea de adaptar esta novela había partido de los franceses, en el contexto de una coproducción entre tres televisiones europeas, como me señaló el propio Mario Camus en una conversación). Contó con la asesoría de Pedro Ortiz Armengol y con el enorme talento de su director a la hora de llevar a cabo adaptaciones literarias. Hay que tener en cuenta que Camus era en primer lugar un gran lector, un enamorado de las palabras (él mismo escribía muy bien, como puede comprobar quien lea sus *Relatos completos* publicados en 2021 por la editorial Valnera). Recuerdo cuánto le divertían algunos diálogos de Galdós que repetía de memoria, como este de *Fortunata y Jacinta*:

DOÑA BARBARITA: Veremos si hay ternera fina.

ESTUPIÑÁ: La hay tan fina, señora, que *talmente* parece merluza.

Mario Camus sabía que Galdós acostumbraba a poner el oído para saber cómo hablaban el pueblo, la burguesía, la aristocracia... y que eso hacía que sus personajes fueran tan verdaderos. En realidad,

Galdós ponía el oído a las palabras y también a los sonidos. Recordemos la salida de los niños del colegio al principio de *Miau*:

Ningún himno a la libertad, entre los muchos que se han compuesto en las diferentes naciones, es tan hermoso como el que entonan los oprimidos de la enseñanza elemental al soltar el grillete de la disciplina escolar y echarse a la calle.

O los maullidos de un gato que ese antecedente de Yerma que es Jacinta confunde con el llanto de un bebé en una escena estremecedora de *Fortunata y Jacinta*.

Después de ese comienzo espléndido de los años ochenta, en el resto de la década y en casi todos los noventa no vuelve a haber ninguna adaptación galdosiana, con la salvedad de una lamentable cinta mexicana titulada *Solicito marido para engañar*, que destroza la novela *Lo prohibido*. De esta novela sí me gustaría apuntar una curiosidad y es que en ella el personaje protagonista intenta seducir sucesivamente a tres hermanas que tienen caracteres muy diferentes, que es lo que pasa también en la película *Belle époque*, con guion original de Rafael Azcona, Fernando Trueba y José Luis García Sánchez. *Lo prohibido* es una novela poco conocida de Galdós y yo diría que esta coincidencia es eso, pura coincidencia, aunque cuando leí la novela me llamó la atención. En fin, Galdós escribió tanto, imaginó tantas tramas, ideas y personajes, que no es extraño que los autores posteriores se inventen situaciones que ya se le habían ocurrido a él.

Finalmente, existen dos adaptaciones muy destacadas realizadas para televisión española. Por un lado, una de las obras maestras de Galdós, *Miau*, que nunca fue llevada al cine, pero que José Luis Borau adaptó en 1969 para la serie *Cuentos y Leyendas* que dirigía Pío Caro Baroja. Tuve ocasión de escribirme con Borau en relación con esta producción y me contó que la recordaba con amargura, porque la censura eliminó varias secuencias e incluso cambió el

final de la película para ocultar que el protagonista se suicidaba. Borau renegó de la versión emitida sin su consentimiento y se propuso no volver a trabajar con TVE, cosa que cumplió hasta varias décadas después, cuando dirigió la miniserie *Celia*. Otra de las versiones para la televisión que quería destacar es la de la primera novela publicada del joven Galdós, *La fontana de oro*, que fue adaptada y dirigida por el escritor de la generación del 50 Jesús Fernández Santos, el autor de *Los bravos* o de obras que luego a su vez han sido adaptadas a la pantalla como *Extraños* o *Los jinetes del alba*.

Por último, *El abuelo* de José Luis Garci es la película más reciente, aunque ya tiene más de veinte años, y es una adaptación que tuvo bastante repercusión. Fernando Fernán Gómez (nieto del primer intérprete del personaje, Fernando Díaz de Mendoza, que lo estrenó en 1904, y de la insigne María Guerrero, por cierto) borda el papel protagonista, acompañado de Cayetana Guillén Cuervo como Lucrecia y Rafael Alonso, interpretando a don Pío Coronado, entre otros.

Desde entonces no se había vuelto a adaptar al novelista hasta que, en 2018, se estrena la primera adaptación de Galdós en el cine del siglo XXI. Sorprendentemente, se trata de una película de Ceilán. Basada en *Marianela*, se titula *Nela* y está dirigida por Bennett Ratnayake. Por desgracia, no he tenido oportunidad de ver más que el tráiler, que puede encontrarse en YouTube.

Pero permítanme que terminemos con la imagen de Fernán Gómez como el viejo, orgulloso e indomable León de Albrit en *El abuelo*; con la de Fernando Rey como don Lope en *Tristana*, mientras, desde el balcón, Catherine Deneuve abre su bata maliciosamente ante la mirada del joven sordomudo, en una parodia descarnada de la célebre escena de *Romeo y Julieta*; con la mirada perdida de Paco Rabal caminando al son de los tambores de Calanda, en ese final existencialista de *Nazarín*; con Ana Belén sorbiendo un huevo crudo en su primera aparición como Fortunata; con la voz oscura de Charo López interpretando a Mauricia la dura; con Julia Gutiérrez Caba como Doña Perfecta o Victoria Abril como su malograda hija Rosario.

Para hablar de cine y literatura, siempre recuerdo la frase de uno de los mejores amigos de Galdós, Leopoldo Alas «Clarín», quien, en su novela *La regenta*, refiriéndose a la impresión que causa el Magistral en Ana Ozores, dice así:

Y era muy diferente leer tan buenas y bellas ideas, a oírlas de una persona de carne y hueso, que tenía en la voz un calor suave y en las letras silbante música, y miel en palabras y movimientos.

El cine ha aportado no solo imágenes, sino también calor, música, dulzura y movimiento a las palabras universales de Benito Pérez Galdós.

Larga vida a la compleja, rica y apasionante relación entre el cine y la literatura.

LOS PREMIOS «MAGISTER» Y «EXCELLENS» DE 2022 (ESPECIALIDAD DE FOTOGRAFÍA, CINE Y CREACIÓN DIGITAL)

Tras convocar sus premios anuales dedicados en 2022 a profesionales de la Fotografía, Cine y Creación Digital, la Junta de Gobierno de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, especialmente de esta joven sección creada en 2012, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo de-

liberado y tomado la decisión correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes artistas:

1. Para el Premio «Magister», que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, se designó al fotógrafo don Leopoldo Cebríán Pérez, cuya loa se encomendó al académico numerario don Efraín Pintos Barate.



Académicos asistentes al acto junto a los premiados al finalizar el acto de entrega de los premios «Magister» y «Excellens». En el centro, la presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes

2. Para el premio «Excellens», destinado a artistas emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designada por su labor en el campo del cine y la fotografía doña Rut Angielina García Fuentes, cuya *laudatio* se le encomendó al académico numerario don Juan Antonio Castaño Collado.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en la sede de la nuestra institución el martes 8 de marzo de 2022, presidida por la presidenta de la Real Academia Canaria, Dña. Rosario Álvarez Martínez.

Tras instalarse la Academia mientras la ‘Camerata Lacunensis’ cantaba el *Cántico a San Miguel*, compuesto para estas ocasiones por el compositor don Lothar Siemens para las ceremonias solemnes de la RACBA, con unas breves palabras abrió la sesión en nombre de S.M. el Rey la Presidenta de la Corporación y se dio paso a las loas de los premiados y a las palabras de agradecimiento de los mismos.

El turno de intervenciones finalizó con las palabras de Dña. Rosario Álvarez, quien recordó la importancia y pertinencia de estos premios que impulsa nuestra Real Academia, cuya entrega se ha desvin-



culado como en cursos anteriores del acto de Apertura del curso académico.

A continuación, y como homenaje a la sección de Fotografía, Cine y Creación Digital –que otorgaba estos premios por primera vez– se proyectaron algunas escenas de la película muda *El ladrón de los guantes blancos* (1926), primer largometraje realizado en Canarias. Escenas que fueron acompañadas por una improvisación al piano del reconocido organista Juan de la Rubia.

El acto se cerró con la actuación de la ‘Camerata Lacunensis’ interpretando el *Gaudeamus igitur*.

LAUDATIO DE LEOPOLDO CEBRIÁN PÉREZ

PREMIO «MAGISTER» 2022 DE FOTOGRAFÍA, CINE Y CREACIÓN DIGITAL

EFRAÍN PINTOS BARATE

Poldo Cebrián, hijo del reconocido fotógrafo burgalés Leopoldo Cebrián Alonso, aunque nació en Santa Cruz de Tenerife (25-10-1948), pasó los años de su infancia en Santa Cruz de La Palma, y allí es en donde aprendió, junto a su padre, los secretos del arte de la fotografía y conoció de primera mano la magia del cuarto oscuro.

A sus diecisiete años, durante una estancia pasada en Venecia, da a conocer sus primeras fotografías. Pero no fue sino un poco más tarde, ya en 1971, cuando pasó dos años en Londres, que era por aquel entonces la capital artística del nuevo paradigma, relacionado con el movimiento *hippy*, movimiento de carácter contracultural y juvenil que desplazó la anterior forma de pensar, movimiento pacifista e inconformista que rompió con los parámetros anteriores, con las estructuras sociales vigentes.

Y estas experiencias vividas intensamente en la capital inglesa cambian a Poldo Cebrián, así que, cuando regresa a Tenerife, lo hace como un *hombre nuevo*. Y quiero comentarles otro dato que me resulta muy significativo, pues, mientras vivió en Londres,



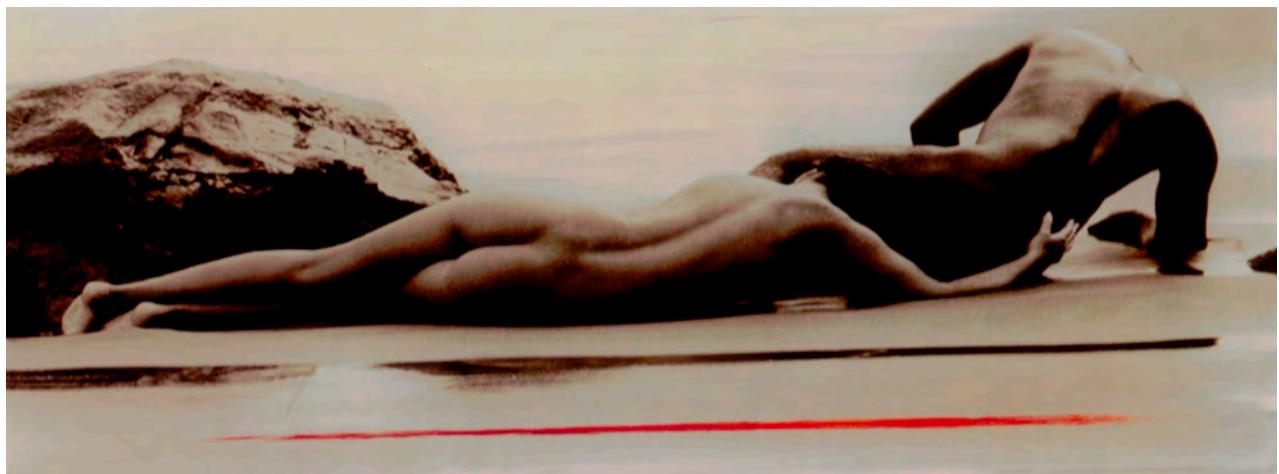
D. Leopoldo Cebrián Pérez, premio «Magister» 2022
de Fotografía, Cine y Creación Digital
Fotografía: Lei Liu

él se convirtió en el centro de reunión y de acogida de todos aquellos canarios que recalaban por allí.

Una vez en Tenerife, se entrega en cuerpo y alma a la fotografía, que convierte en su *modus vivendi*,



Cementerio Atlántico de Poldo Cebrián.
Fotografía expuesta en la Bienal Internacional Fotonoviembre 2005.
Donada por el autor a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel



Paisaje rocoso. Eros litomórfico. Abrazos sonoros de canto rodado
de Poldo Cebrián.

y a la creación artística, y siguiendo la trayectoria de su padre, comienza su andadura como «fotógrafo profesional». Es en este momento cuando comienza su relación artística con la Sala Conca, que lo vincula con el entorno cultural y creativo de Canarias, por aquellos años en plena ebullición, y este hecho será muy importante para continuar con su formación.

Tiene, asimismo, la oportunidad de viajar por toda Europa cuando entra a formar parte de «Audiovisuales Cebrián», empresa creada por su padre que tenía como objetivo llevar la imagen paisajística de Tenerife por todos los países europeos participando en diversas ferias de turismo, en colaboración con el Cabildo de Tenerife.

Será por esos años cuando comience a sacar fotografías con la intención de exponer, al utilizar ya esas fotografías como expresión artística. Su trayectoria profesional lo lleva a exponer desde entonces hasta el día de hoy no solo en todas las islas y en otras ciudades españolas como Tarragona, Madrid, Sevilla o Barcelona, sino también en otros lugares: Braga e Islas Azores (Portugal), Esztergom (Hungría), Miami (EE.UU.), Heidelberg y Berlín (Alemania), Londres, Kiev (Ucrania), Varsovia (Polonia).

Aunque la relación de catálogos, publicaciones especializadas y anuarios es interminable, podemos destacar: *Fotografías*, *La fotografía actual*, n.º 62 y 101, *Generación de los 70* (Sala Conca), *Diez Fotógrafos* (Gobierno de Canarias, 1986), *Anaga*, figura 10 (Galería Magda Lázaro), *Canarias. Islas Afortunadas* (Gobierno de Canarias, 1994), *Tuétano* (Cabildo Insular de Tenerife, 1997), *La fábrica. Miscelánea de arte y literatura*, n.º 10 (Santa Cruz de la Palma, primavera de 1997), *Graphics Photo 99* (Anuario Internacional Nueva York), *Encuentros en la Intimidad* (Gobierno de Canarias y Cabildo de Tenerife, 2000), *Movimiento en tres* (Gobierno de Canarias, 2005).

Pero, sin duda, entre estas publicaciones sobresalen los catálogos de las exposiciones organizadas por la Fundación CajaCanarias (antes Caja General de Ahorros de Canarias): *Azul* (1993), *La experiencia de los límites* (1997), *El Rey dormido* (1998), *Los sueños del durmiente. Encuentros con el foto-«collage» de Juan Ismael* (2007), *Enciende África* (2008), *Paisaje, identidad y lenguaje* (2017).

Y en este punto, quiero destacar la importante labor de Antonio Vela, quien fundó el Centro de Fotografía «Isla de Tenerife», que incluye en el mar-

co de su actividad expositiva la organización de la Bienal Internacional de Fotografía, denominada *Fotonoviembre*. Y, lógicamente, en estas exposiciones de gran repercusión internacional también ha participado Poldo Cebrián, quien ha tenido, además, su propia exposición monográfica en la cuarta bienal: *Fotonoviembre 2001, Cuarta Bienal Internacional de Fotografía* (Cabildo de Tenerife-Centro de Fotografía «Isla de Tenerife»), *Tiempo, espacio, movimiento. Ensayo fotográfico, Fotonoviembre 2003* (Centro de Fotografía «Isla de Tenerife»).

Pero su labor no termina ahí, pues también podemos citar los siguientes libros: *El círculo del Carnaval de Tenerife-Europalia 85* (Cabildo Insular), *Carnaval* (E.A.E. Editores, 1989), *Tenerife. Desde el amanecer al atardecer* (Cabildo de Tenerife-CajaCanarias, 1993), *La Palma. Isla de las estrellas* (Cabildo Insular de La Palma-CajaCanarias, 1995), *La Gomera. Isla Mágica* (Cabildo Insular de La Gomera-CajaCanarias, 1997), *El Hierro. Isla Virgen* (Cabildo Insular de El Hierro-CajaCanarias, 1999), *Memoria íntima* (CajaCanarias, 2000), *Poéticas de una pasión* (CajaCanarias-Cabildo Insular, 2003), *Canarias. Paisaje íntimo* (proyecto de Cebrián y la pintora Rufina Santana, que se inició en Tenerife en el marco del tema «Islas del Mundo», y luego se ha presentado en Varsovia y en Kiev, dentro del programa Septenio del Gobierno de Canarias, 2010).

Su última exposición hasta el día de hoy ha sido en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) *Cebrián Poldo Cebrián. Dos generaciones (1949-2019)*, exposición retrospectiva y conjunta con la obra de su padre, comisariada por Isidro Hernández Gutiérrez, conservador jefe del TEA, cuyo catálogo incluye textos de María Rosa Alonso, Juan Manuel Bonet, Elsa López, Alejandro Togores... Entre su obra expuesta se encuentra *Humanidades*, una serie de retratos de artistas y personajes destacados de la sociedad canaria. En referencia a esta obra, Juan Manuel Bonet ha dejado escrito que «Cebrián sabe como pocos del arte de la mirada, y extraer luz de las sombras», a lo que puede añadirse el comentario de María Rosa Alonso, para quien «Poldo Cebrián ha proyectado su arte y, como a veces sucede con el pintor de retratos, más que el parecido de la figura, importa y atrae al contemplador la manera y pericia como el artista nos la ofrece a nuestra atención». Efectivamente, en estas fotografías destaca la sonrisa de muchos retratados y esa sonrisa está pintada con luz. Sin duda, como dijo J. Krishnamurti: «Solo si escuchamos podremos aprender. Y escuchar es un acto de silencio».

El círculo del mandala se cerró. Toda una trayectoria de servicio y de creación artística que puede comprenderse, como dice mi hijo Antonio, desde el punto de vista de la regla de las tres «E»: eficacia, eficiencia y elegancia.

Maestro, *Magister*, Poldo Cebrián, gracias.

LAUDATIO DE RUT ANGIELINA GARCÍA FUENTES

PREMIO «EXCELLENS» 2022 DE FOTOGRAFÍA, CINE Y CREACIÓN DIGITAL

JUAN ANTONIO CASTAÑO COLLADO

Fue el dramaturgo y periodista italiano Ricciotto Canudo, quien en 1911 definía el Cine como «arte plástico en movimiento», en su *Manifiesto de las Siete Artes*, acuñando así el término «Séptimo arte» con el que nos referimos al Cine desde entonces.

El cine es un arte integrador, pues engloba intrínsecamente a las otras artes: fotografía, pintura, literatura, teatro, arquitectura, danza, música... Por eso, celebramos que la Academia, sensible a esta relativamente joven manifestación artística, creara junto a la Fotografía y las nuevas Artes Digitales, su quinta sección: *Fotografía, Cine y Creación Digital*.

Por primera vez, corresponde a esta sección la propuesta para la concesión de los premios «Magister» y «Excellens», que anualmente otorga la Academia.

Dentro de las opciones para distinguir a un artista entre el talento joven emergente en Canarias, hemos optado para el premio «Excellens» 2022 por una creadora que, por talento, sensibilidad y bagaje, aúna las aptitudes y habilidades artísticas que postula esta sección.



Dña. Rut Angielina García Fuentes,
premio «Excellens» 2022 de
Fotografía, Cine y Creación Digital

Se trata de Rut Angielina García Fuentes, directora, montadora, directora de fotografía y directora escénica; aunque estos son apelativos que generan rubor en ella misma cuando los pronuncia.

El director de cine estadounidense David Linch, en el documental de Christopher Kenneally *Side by side (El impacto del cine digital)*, manifestaba en relación al fácil acceso a los medios de grabación que propician las nuevas tecnologías, algo que debe movernos a la reflexión. Decía: «Aquí todo el mundo tiene papel y lápiz, pero ¿cuántas buenas historias se han escrito en ese papel?».

En el mismo documental, y aludiendo a la avalancha de productos audiovisuales que invade hoy las redes, el productor neoyorquino Lorenzo di Bonaventura manifestaba:

Creo que no es bueno que todo el mundo pueda hacer una película. Hay una democratización y eso es fantástico, pero creo que mis hijos pagarán las consecuencias porque no hay nadie detrás como guardián del buen gusto.

En el caso de Rut Angielina, el buen gusto está garantizado. Adivinamos en su trabajo una capacidad visual, un sentido del ritmo y una creatividad que le permiten expresar con excelencia todos los palos que toca. Es, además, una incansable trabajadora, curiosa y siempre ávida de aprender.

Rut Angielina nace en 1991 en República Dominicana, de madre canaria y padre dominicano. Apenas cumplido el primer año, viaja con su madre a Tenerife y se establecen en San Andrés. Al cumplir los ocho años, se trasladan a La Cuesta, donde vive desde entonces.

Desde muy pequeña, Rut Angielina muestra aptitudes artísticas. Entra con diez años en el Colegio Alemán en 5.º de primaria, donde permanecerá hasta cursar el bachillerato Científico, Tecnológico y Humanidades. Desde el principio se interesa por la música. Se decanta por el trombón como instrumento y, como actividad extraescolar, se une con su grupo de compañeros, entre los que se encuentra el escritor y dramaturgo Bruno Puelles (su mejor amigo), a la *Big Band* del colegio. Desde los 9 a los 15 años seguirá con su interés por la música, aprende a tocar el saxo y, más adelante, el bajo y la guitarra.

En 2004, con trece años, descubre en el Cine Price de Santa Cruz *El fantasma de la ópera*, de Joel Schumacher, y queda fascinada hasta el punto de considerarla una de sus películas de referencia. Al salir del cine pensó, según sus palabras, «yo quiero hacer esto» y, aún hoy, sigue visionándola todos los años.



Más adelante, junto a Bruno Puelles y otros compañeros de clase, comienza a rodar y graba en Mini-DV *trailers* de libros que les gustaban. Con *Tríada*, segunda entrega de la saga fantástica *Memorias de Idhún*, de Laura Gallego, ganan el concurso nacional de *trailers* de la Editorial SM, cuyo premio consiste en ejemplares del último libro de la saga.

Con dieciocho años, entra en la Universidad. Rut Angielina, a quien siempre gustaron las Matemáticas y la Biología, se desplaza a Alcalá de Henares y se matricula en el Grado de Biología Sanitaria de esa Universidad. Pero antes, y como despedida de la etapa escolar, Rut Angelina y Bruno Puelles –un tandem de futuro–, deciden codirigir la obra de teatro *Noche de luceros*, escrita por este último, donde

Rut asume también la iluminación del espectáculo. En los veranos, cuando vuelven de vacaciones, los compañeros se reúnen y, bajo el nombre de *Cuatro Gatos*, Rut Angielina dirige dos obras teatrales de Puelles: *La Búsqueda* y *Ajedrez*.

Pasados tres años en Alcalá, con veintiuno, Rut Angielina tiene que dejar la Universidad por motivos económicos, entonces regresa a Tenerife y retoma dos de sus antiguas aficiones de Primaria y Bachillerato: el teatro y el audiovisual. Se matricula en el Centro Integrado de Formación Profesional «César Manrique», donde cursa dos años de Realización de Proyectos Audiovisuales y Espectáculos y dos años de Producción, mientras trabaja, para mantenerse, captando socios para Cruz Roja.

Proactiva siempre, en 2012, lidera en su centro a un grupo de compañeros de Realización, con los que crea *Lunáticos, Artes Escénicas y Audiovisuales*, y retoma la dirección escénica de las dos obras que con anterioridad había montado en el Bachillerato: *La búsqueda* y *Ajedrez* –ambas de Bruno Puelles–, junto a *La ratonera*, de Agatha Christie, y *Agosto*, del estadounidense Tracy Letts.

En el año 2015, dirige su primer cortometraje: *Roboethics*, una reflexión sobre las relaciones entre humanos y robots que fue escogido por Trama –coordinadora de muestras y festivales de cine, vídeo y multimedia realizadas por mujeres–, para su distribución en varios países, incluyendo el Certamen de Cortos en Femenino, en el que colabora el Instituto Cervantes.

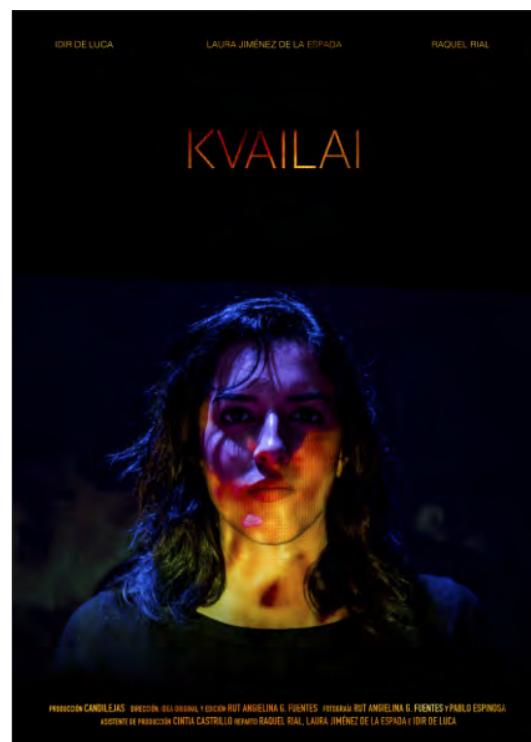
Rueda su segundo cortometraje, *The Bonfire*, en el II Festival La Laguna Plató de Cine: «Cine de Guerrilla», y su tercer cortometraje, *Noxa*, en el Festivalito de La Palma.

En 2016, dirige el corto experimental *Kvailai*, una crítica al sistema educativo y a la asimilación de este a los conceptos de memorización y aprendizaje. También hace su incursión en el humor, algo que impregna a menudo algunos de sus trabajos, con el cor-

tometraje *Decisiones*, y dirige, en el Festival Rodaje Exprés. Gáldar Rueda, el corto *Donde se prosiguen las finezas que de enamorado hizo don Quijote*, ganador del accésit del Festival.

Ese mismo año funda *Candilejas Producciones*, donde realiza como directora y editora diversos trabajos audiovisuales, y produce y dirige dos obras de teatro: *Doctor Jekyll y Mr. Hide*, en versión de Óscar Bacallado, y *La cajita*, de Alberto García Martín.

Todo esto la lleva en 2017 a un contrato de dos años como editora en La Crème Films, lo que le supone un auténtico *tour de force* para Rut Angielina, pues trabaja a destajo en el montaje de spots publicitarios, fashion films y videoclips. Allí aprende y conoce el trabajo en equipo en el mundo profesional y las peculiares relaciones con clientes y publicistas.



En noviembre de 2018, participa como directora invitada en IcoDcine, Festival de Cine Low Cost, donde rueda *Mute*, guionizado por Bruno Puelles.



En el verano de 2019, dirige *Salatka*, ganadora de la «mejor fotografía» y «mejor diseño sonoro» en el Festivalito de La Palma, y *By the Sea*, inspirado en el poema *People who live*, de Erica Jong, finalista de Notodofilmfest; y rueda su primer largometraje como directora de fotografía: *Ekos*, de Tommy Llorens, y también la fotografía del documental *Sigue la música*, dirigido por Lamberto Guerra.

En 2020, dirige, fotografía y edita el cortometraje *Quiero*, otra incursión en el humor marca de la casa. Y un año más tarde, rueda el videoclip/cortometraje *Algoritmo sideral*, que se clasifica como finalista y gana el premio Star Island La Palma.

En la actualidad se encuentra trabajando en la postproducción del cortometraje *Reset*, que ha diri-

gido partiendo de una idea suya con guion de Bruno Puelles.

Lo que hace destacar el trabajo de Rut Angelina, entre la masiva producción que viaja por las redes, es que une a su talento un sólido bagaje multidisciplinar labrado por años de formación y práctica teatral y musical, por su amor a la literatura y su cinefilia. Rut Angelina es una exponente de quienes, afortunadamente, usan los nuevos medios técnicos a disposición más allá de su consideración como meros juguetes tecnológicos.

Y vuelvo a traer aquí la afirmación, comentada antes, de David Linch: «Aquí todo el mundo tiene papel y lápiz, pero ¿cuántas buenas historias se han escrito en ese papel?».

FRANCISCO MARTÍN RODRÍGUEZ (1839-1917), PRECURSOR EN LA TRASLACIÓN DE LOS CANTOS POPULARES CANARIOS A MÚSICA PARA BANDAS

CONRADÓ ÁLVAREZ FARIÑA

El reciente descubrimiento del popurrí de «Cantos Canarios» de Francisco Martín Rodríguez y la revisión hemerográfica y archivística, que ha arrojado una relación de 55 obras de este autor, nos lleva a redimensionar su biografía, aportando datos inéditos para situarlo en el catálogo de la Historia Cultural Canaria por su pionera labor de compendio y recopilación de la música popular isleña y su capacidad para elevarla, principalmente, a música para bandas.

Por su «especial cultura y acendrado patriotismo»¹ lo nombran, en 1913, académico de la Provincial de Bellas Artes de Canarias. Nuestra investigación viene a demostrar que tan alto privilegio se debió no solo a su nivel musical, maestría pedagógica, altura compositiva, excelencia en la dirección de bandas, compromiso con las asociaciones benéficas tinerfeñas y otras entidades políticas insulares, sino, muy



Francisco Martín Rodríguez
Foto cedida por la familia Rancel Villamandos

¹ Carta del Diputado a Cortes por Santa Cruz de Tenerife, D. Antonio Domínguez Alfonso enviada a Francisco Martín Rodríguez. Original aportado por la Familia Rancel Villamandos en la figura de su bisnieto Sergio Rancel. Se puede leer más adelante.

especialmente, por defender con tesón nuestros aires populares canarios y llevarlos al pentagrama, por primera vez en nuestra historia, hacia 1869.

Como consecuencia, creemos que su figura merece un mejor lugar en la historiografía del nacionalismo musical español, en especial por ser adalid del regionalismo musical canario² al emplear literalmente las melodías populares³ para la construcción de un repertorio identitario isleño⁴, a través de bandas y charangas, y no solo como visionario, sino como modelo para que otros lo secundaran, llevando sus ideas a diversos estilos y agrupaciones musicales.

Nunca antes el fervor musical isleño, con sus tradiciones de canto, se llevó a tanta gente y escenarios diferentes. A partir de ese momento, las músicas de las populares parrandas fueron sustituidas por los timbres de las maderas y los metales, haciendo que las folías, seguidillas, tajarastes, malagueñas, el canto del boyero y hasta el propio arrroró –junto a otros aires canarios–, fueran orquestados para música de banda, amenizando paseos, desde los templete y las plazas, con cornetines, requintos, flautas, oboes, clarinetes, trombones y una pléyade de instrumentos, colocándolos en el imaginario musical isleño, gracias a las tempranas transcripciones de Francisco Martín Rodríguez.

² Ubicándolo antes de lo que se pensaba dentro del regionalismo musical canario. CASTRO BRUNETTO, Carlos: «El regionalismo artístico en Tenerife a comienzos del siglo xx: Aportaciones musicales para su estudio», en *IX Coloquios de Historia Canario-americana*, Casa Colón-Cabildo de Gran Canaria, 1990, pp. 1471-1479, p. 1476. Creemos interesante profundizar en el término regionalismo antitético al nacionalismo desarrollado por SALAZAR, Adolfo: *La música Contemporánea en España (siglos XIX y XX)*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, capítulo XII, pp. 267-269.

³ Como decía Tomás Bretón, «Fecunda y eterna madre del arte la musa popular» en el preámbulo de LEDESMA, Dámaso: *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, Imprenta Alemana, 1907, p. 10.

⁴ Entroncando con la conciencia restauradora de la música de Barbieri, Pedrell, Olmeda o Ledesma con sus cancioneros regionales. CASARES RODICIO, Emilio: «La Música española hasta 1939, o la restauración musical», en *España en la música de occidente*. Actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985, vol. 2, 1987, pp. 261-322; véase también CASARES, E.: «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española», en *Recerca Musicològica*, XI-XII (1991-1992), Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 259-271.

PRIMERA ETAPA, 30 AÑOS INMERSO EN LA MÚSICA DEL PUERTO DE LA CRUZ⁵

Francisco Tomás José de la Concepción Martín Rodríguez⁶ nació en el Puerto de la Cruz el 5 de marzo de 1839, en el seno de una familia de largo arraigo portuense perteneciente a la clase benemérita de industriales⁷ de la época, conformada por Tomás Martín Lemus y Josefa Rodríguez Real. Fue el primero de ocho hijos y el domicilio familiar, en la céntrica Calle Zamora, n.º 1, es índice del nivel económico al que pertenecían.

La ordenación del pensamiento de Francisco se inició con una privilegiada educación doméstica, al calor de su buena familia –sostenida en la tradicional instrucción privada⁸, pues la pública era precaria o

⁵ Agradecemos las aportaciones siempre certeras de los compañeros académicos Eliseo Izquierdo Pérez, Sebastián Matías Delgado Campos, Gerardo Fuentes Pérez, Ana Luisa González Reimers, Ana María Díaz Pérez, Juan R. Gómez-Pamo y Guerra del Río, María Salud Álvarez Martínez, Fernanda Guitián Garre, Manuel Martín Hernández, Carlos Hernández Bento y, muy especialmente, a Rosario Álvarez Martínez. Y extendemos las gracias a José Jaime Martín Hernández por la colaboración prestada.

⁶ Datos aportados por sus bisnietos Julio y Sergio Rancel Villamandos y Nélida Rancel Torres a la biografía que de él hiciera Lothar Siemens para la web de esta Real Academia de Bellas Artes, apoyado en los recortes y apuntes de Rosario Álvarez Martínez y los de MORALES y MORALES, Alfonso: «De la inquietud musical de Gáldar a la presencia del director de su banda municipal Francisco Martín Rodríguez», en *El Día*, 22 de octubre de 2003, p. 25.

⁷ «[...] con los adelantos hechos en las artes manufactureras del país, forma una clase benemérita, decente y que les proporciona vivir con desahogo, sin contar aquellos que á fuerza de labores y honradez se han enriquecido, visten bien y hasta con lujo...», en *La Aurora*, 19 de marzo de 1848, p. 2. Sus hermanos Antonio y Catalina Martín Lemus aparecen como contribuyentes en Arona en el año 1852. *Boletín Oficial de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1852, p. 9. Un tal José Martín Lemus, carpintero como contribuyente, también consta en Arona. *Boletín Oficial de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 20 de septiembre de 1852, p. 5.

⁸ «[...] la educación depende de la que los padres de familias pudientes pueden proporcionar» en NEGRÍN FAJARDO, Olegario: «Las enseñanzas primarias y secundarias en la Historia de Canarias», en *II Coloquio Nacional de Historia de la Educación*, Valencia, 1983, pp. 335-370, p. 348.

intermitente⁹ – a la que pronto se sumarían sus aptitudes y predisposición a la música –con la bandurria, el cornetín y el piano– transcribiendo al pentagrama¹⁰ lo que escuchaba. Buena muestra de ello es la obra que nos ha llegado, con una excelente caligrafía y un dominio del lenguaje que denotan una muy buena «Enseñanza a la francesa», según se observa en los cuadernos de música y en otros textos que guardan aún sus bisnietos.

En estos primeros años, el joven vivió y disfrutó de una cosmopolita ciudad¹¹ donde las melodías, ritmos y estilos de diferentes procedencias convivían con las tradiciones populares isleñas y costumbres europeas. La prensa se hace eco del brillante estado en el que se encontraba la música del Puerto de la Cruz en esos momentos. Incluso en la crítica que hace el periodista sobre la música popular, nos indica la cantidad de diferentes estilos¹² en los creció nuestro compositor.

⁹ «La situación de declive de la economía portuense hace que el proyecto de creación de una escuela pública de primeras letras quedara paralizado. Dicha escuela no se abriría hasta 1821. Sin embargo, era difícil mantenerla por la falta de recursos; la evolución de esta escuela vendría marcada por una deficitaria hacienda municipal y por las vicisitudes políticas», con estas palabras lo expresa SÁNCHEZ HERNANDEZ, M. R.: *Educación y sociedad en Canarias en el siglo XIX: la instrucción primaria en el Puerto de la Cruz*. Universidad de La Laguna, 1992. Hay que recordar que la primera escuela del Puerto de la Cruz fue fundada por el auspicio de Margarita Bellier, de origen francés, apoyada en el comercio de la familia Valois, datos que se recogen en GALINDO BRITO, Antonio: «Margarita Bellier y el Puerto de la Cruz», en *Catharum*, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, n.º 1 (2000), pp. 39-51, p. 48.

¹⁰ Desde los siete u ocho años, de la escucha de parrandas y participación en numerosas fiestas patronales que jalonaban por entonces el calendario portuense, amparados en las referencias que nos han llegado de él, de su familia y de MORALES y MORALES, Alfonso, *op. cit.*, p. 25, incluida la de Lothar Siemens y la propia carta que Francisco Martín Rodríguez dirige al alcalde Juan Yanes Perdomo de Santa Cruz en 1914 y que veremos más adelante.

¹¹ Por el Puerto empezaron a llegar los primeros turistas con sus músicas y sus tradiciones. La familia Rancel Torres guarda, entre otros documentos y partituras de su bisabuelo, un ejemplar de las Canciones Populares Escocesas trabajadas por Francisco Martín en su juventud.

¹² Era muy habitual mezclar estilos. MITJANA, Rafael: *La Música en España*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, p. 430.

Hay que pensar que el valle de Taoro seguía verterándose en torno a la Orotava¹³ sin perder de vista los movimientos musicales y educativos de arraigo y tradición en la capital tinerfeña y La Laguna:

En el periodo de siete años que transcurrieron desde 1836 á 1843, dos cuerpos de música militar se formaron en Tenerife: uno en la ciudad de La Laguna, dirigido por el joven y malogrado D. Eugenio Domínguez, y otro en la villa de La Orotava que tuvo por director a D. Lorenzo Machado y Ascanio¹⁴ y Francisco Román¹⁵.

No es difícil imaginar como intérprete a Francisco Martín entre los jóvenes componentes de las bandas, charangas y parrandas que celebraron los grandes acontecimientos de entonces: el decreto de los Puertos Francos¹⁶, el Dogma de la Inmaculada¹⁷, las Confirmaciones del obispo de Canaria¹⁸ en el norte de Tenerife y las regulares fiestas tradicionales del Puerto de la Cruz¹⁹ y los pueblos colindantes.

En esa animada ciudad portuaria, sumida en el errático periodo de expansión y contracción, de constante adaptación por repetidas crisis económicas, las vibrantes fiestas populares de improvisadas bandas juveniles de aficionados a la música, colmada de parrandas de

¹³ RODRÍGUEZ MESA, Manuel: *Desde el Falansterio al Liceo Taoro*. Gráficas Tenerife, 1985, pp. 35, 48, 77 y 153. En 1855 se funda el Falansterio Taoro para instruirse y recrearse los trabajadores y artesanos de la Villa en materias culturales. Cuatro años después, cambia por la sociedad La Esperanza, con una sección de música, y en ella se funda la orquesta de Emilio de la Rosa, en 1862; véase CARRASCO PINO, M.ª Isabel: *Las sociedades musicales en Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX* [Memoria de licenciatura]. ULL, 1993, p. 7. No podemos olvidar las familias de abolengo, con cultura europeísta, que impulsaron conciertos como el que se organizó en el teatro del Puerto, «dirige la orquesta Matías Guigou con instrumentos nuevos y acompañamiento de piano por Carlos Smith (hijo)», cuyo padre, D. Carlos Smith –consignatario e importador– fue un gran profesor de piano en el Puerto de la Orotava en el periodo de Martín. *El Eco del Comercio*, 9 de octubre de 1862, p. 2.

¹⁴ «De la Musica Militar en Tenerife y demás islas Canarias», en *La Aurora*, 25 de junio 1848, p. 1.

¹⁵ *El Eco del Comercio*, 2 de enero de 1856, p. 1.

¹⁶ *El Noticioso de Canarias*, 23 de octubre de 1852, p. 3.

¹⁷ *El Eco del Comercio*, 18 de julio de 1855, p. 2.

¹⁸ *Ibidem*, 19 y 23 de noviembre de 1859, p. 1.

¹⁹ *Ibidem*, 5 de septiembre de 1860, p. 2.

temples, bandurrias y laúdes que abastecían de fiestas al trasiego de fragatas, personas y mercancías, permitieron aliviar el clamor popular, pero también imbuir el carácter bonapartista y bohemio de Martín²⁰. La cambiante realidad económica²¹, social y política²², no escasa de vicisitudes y de vaivenes, terminó de forjarlo.

La educación que se le había proporcionado y el roce social, junto al aprovechamiento que de ello hizo, le permitió vivir –soltero y con holgura– hasta la edad de 30 años en el Puerto de la Cruz. Cuando mudó a Santa Cruz de Tenerife, tras el fallecimiento de su padre, atraído por la expansión que experimentó la capital entre 1850–1900, su trayectoria cambió para siempre. Ahora su porvenir será la política, la formación, la docencia, la dirección y la adaptación –para bandas esencialmente– de obras recuperadas en su juventud de los substratos populares en pleno apogeo de los Nacionalismos, acorde con el pensamiento del sexenio republicano y sus repercusiones²³.

²⁰ El movimiento mercantil del puerto en *El Atlante*, 5 de mayo de 1838, p. 4. Los británicos por numerosos y pioneros tuvieron una especial predilección por el Puerto, como indica GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás: «De los viajeros británicos a Canarias a lo largo de la Historia», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 58 (2012), pp. 51-104, p. 96. Por él conocemos también que «La primera fonda de Canarias se abrió en 1814 cuando un carpintero inglés arrendó una casa en la calle Zamora para convertirla en el lugar de hospedaje de muchos británicos», en *El Eco del Comercio*, 7 de enero de 1860, p. 2.

²¹ Sintomático nos parece el artículo que habla sobre la precaria situación económica en la que se encontraba el Puerto de la Cruz a finales del verano de 1869, en *El Guanche*, 11 de septiembre de 1869, p. 2. BARROSO HERNÁNDEZ, Nicolás: «Reflexiones en torno al proceso de formación del Puerto de la Cruz y Reflexiones sobre la historia del desarrollo del Comercio marítimo y de la Infraestructura Portuaria en Puerto de la Cruz», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 181 (1999), pp. 11-30.

²² «La Libertad Triunfó», en *Eco del Comercio*, 5, octubre, 1868, p. 5.

²³ Pedrell propone que para renovar la música española habría que acudir a los cantos tradicionales de cada región. PEDRELL Felipe: *Por nuestra música*. Barcelona, Heinrich y Cía., 1891, pp. 17-18 y 27-28. Asimismo, recomendamos la lectura de ALONSO, Celsa: «Nacionalismos I. España Siglo XIX», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. VII. Madrid, INAEM, 2000, pp. 924-934. Extracto de CASARES RODICIO; Emilio y ALONSO, Celsa: *La música española en el siglo XIX*. Universidad de Oviedo, 1995. Sugerimos también OTAOLA GONZÁLEZ, Paloma: «Óscar Esplá y el nacionalismo musical», en *Revista de Música*, 31, n.º 2 (2008), pp. 456-497.

SEGUNDA ETAPA EN SANTA CRUZ DE TENERIFE DESDE 1869 HASTA 1897

Al fallecer su padre Tomás²⁴ –sostén de la familia–, Josefa migra a Santa Cruz de Tenerife²⁵ con sus hijos Francisco, Remigio, Juana, Feliciano y Francisca y se instalan, con una sirvienta, en la calle Miraflores, n.º 32. A los pocos meses, Francisco ya era elegido vocal del Comité del Club de la Juventud Republicana²⁶ de Santa Cruz de Tenerife. También sospechamos que estuvo ligado al gremio de mareantes, formando parte del potente grupo social que determinaría el movimiento obrero insular.

Con la adhesión –desde su llegada a la capital provincial– a las sociedades de trabajadores y de socorro, la beneficencia, la formación pública y los ideales republicanos, trabaja educando con el solfeo y los rudimentos musicales a cientos de jóvenes músicos en las academias de varias bandas y agrupaciones que detallaremos más adelante. Su huella como compositor se puede seguir en las obras cotejadas en este trabajo, sin saber cuántas otras se han quedado en el expurgo del tiempo y las antihistóricas ‘fonoclastias’ políticas²⁷.

Como director de bandas, programa los clásicos del momento, extractos de óperas, pasodobles, rigo-dones y otros repertorios, entreverándolos con sus transcripciones de folías, malagueñas, seguidillas y cantos canarios, erigiéndose en defensor de lo popular isleño frente a la penetración de otros repertorios para bandas facilitados por la imprenta, semanarios,

²⁴ Mantenía una buena mueblería, ebanistería y carpintería que fue muy famosa entre los portuenses. Agradecemos el dato suministrado por el profesor D. Nicolás González Lemus.

²⁵ El padrón de 1871-1872 sitúa a la familia en la santacrucera calle Miraflores, n.º 32, sin Antonio, Tomás ni María.

²⁶ *El Eco del Comercio*, 17 de abril de 1869, p. 2. Aparece, en mayo de 1870, como vocal en el Comité Republicano Federal de Ber-nabé Rodríguez, en *La Federación*, 2 de mayo de 1870, p. 2.

²⁷ Parafraseando a nuestro compañero académico de la sección de arquitectura D. Sebastián Matías Delgado Campos, que lo utiliza en su ámbito para las antihistóricas iconoclasias políticas.

suscripciones y, sobre todo, por la arrogancia de «los opuestos a tocar obras de los hijos del país»²⁸ que llegaron a la atractiva capital del Teide.

Para comprender este período, hay que circunscribir al compositor en esta sociedad santacrucera que, como capital única de la provincia Canaria y al calor de la burguesía, con las exportaciones agrícolas y el movimiento de los puertos frances, reclamó la atención de buena parte del tejido demográfico insular hacia una ciudad que triplicó su censo en pocos años sin estar preparada para ello. Al entusiasmo de esta atractiva oferta social, laboral, económica y política, la música creció en paralelo con la población y sus variados gustos. Basta con recordar²⁹, entre otras, a la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Santa Cecilia, las bandas de aficionados y profesionales –tanto civiles como militares–, rondallas y la creación del teatro, nuevos centros cívicos y culturales, sin olvidar los espacios públicos que pasaron a adecuarse para los concurridos paseos musicales, varias veces a la semana y de forma sistemática.

Fue aquí donde nuestro compositor conoció a Agustina María del Sacramento Reyes³⁰, dieciocho años más joven que él, natural de Guía de Isora, a la que se une para formar familia y procrear siete hijos. Aún en el padrón –iniciado en 1871 y terminado en marzo de 1872–, no aparece como compañera en el domicilio familiar de la calle Miraflores,

²⁸ En la carta enviada a Alcaldía en 1914 y que leeremos más abajo.

²⁹ Sugerimos la lectura de ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *La música culta en Canarias: exposición bibliográfica y documental*. Universidad de La Laguna, 2008; así como la de AGUILAR RANCEL, Miguel Ángel: *La música y su entorno social en el Santa Cruz decimonónico* [Memoria de licenciatura]. Universidad de La Laguna, 2014.

³⁰ Nació el 17 de junio de 1853, inscrita como hija natural de Josefa Reyes. Casaron tardíamente (27 años después del nacimiento de su primera hija) en la Iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, el 28 de febrero de 1898 (Libro de Matrimonios, tomo 20, folio 19v). En el momento de certificar el sacramento del matrimonio, el padre reconoce por legítimos a sus hijos, que habían sido bautizados todos como naturales de Josefa Reyes. Fallece en Santa Cruz de Tenerife, el 14 de mayo de 1938.

aunque Tomasa, su primera hija, ya había nacido³¹. Le siguieron Juana (1873), Francisco (1875), Feliciano (1878), María Dolores (1881), Tomás (1886) y Manuel (1893)³².

Los oficios del compositor en los padrones consultados nos remiten a: industrial³³ en el de 1871, empleado en 1889, músico en 1897 y jornalero en 1910. Aun sin saber con certeza su dedicación profesional, sí conocemos su andadura musical como director, pues lo encontramos a lo largo de su vida en la Joven Democracia en 1869, en la Banda de la Sociedad de Trabajadores –denominada más tarde La Bienhechora– desde 1874 hasta 1891, en la Benéfica³⁴ desde marzo de 1892 hasta junio de 1897, de vuelta³⁵ a la Bienhechora en julio de 1897, hasta diciembre de ese

³¹ Nuestro compositor aparece empadronado en Santa Cruz en 1871 con su madre, Josefa Rodríguez Real, de 56 años, viuda de Tomás Martín Lemus, y con sus hermanos Remigio (1840), Juana (1843), Feliciano (1846) y Francisca (1848). También con Evarista Campos, la sirvienta de Gúifmar, pero aún sin Agustina Reyes, su compañera. No constaban en ese padrón sus hermanos Antonio (1842), Tomás (1844) ni María (1850).

³² Con la intención de encontrar material legado por nuestro compositor a sus herederos, se hizo una exhaustiva investigación de datos de todos los hijos y descendientes, pero por falta de espacio y ámbito del presente trabajo no podemos incluirlos. De Manuel ha llegado hasta nuestros días buena parte del legado musical de su padre. Un juego completo fotocopiado de ese legado fue depositado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en 2016, por la familia Rancel Torres –a través de su bisnieta Nélida Rancel Torres y del excelente trabajo compendiador de su esposo Baroncio Correa Ceballos–.

³³ En aquella época era muy habitual que los artistas tuvieran otro sustento que la propia actividad cultural. Sirva como ejemplo el artista plástico y docente Filiberto Lallier (1844-1914), académico de la restaurada Real Corporación, que tenía comercio y otras transacciones mercantiles con actividades diplomáticas. Véase FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: «El Académico y paisajista Filiberto Lallier Ausell (1844-1914)», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 7, 2014, pp. 189-207. En este período, Francisco Martín Rodríguez aparece como industrial, que era el oficio con el que se reconocía a importadores o fabricantes. Con toda probabilidad, aludiendo a la mueblería, carpintería y ebanistería familiar del Puerto de la Cruz. No en vano, su hermano Antonio, ya viudo, aparece en el domicilio, en el padrón de 1889, como carpintero; oficio familiar que continuará su sobrino Feliciano, hijo del compositor, pues así consta en el padrón de 1893, cuando contaba con 23 años y antes de marchar a Cuba como soldado.

³⁴ *Diario de Tenerife*, 17 de marzo de 1892, p. 2; y la vacante *Ibid.*, 12 de junio de 1897, p. 3.

³⁵ *El Liberal de Tenerife*, 2 de julio de 1897, p. 2.

año, cuando ya lo encontramos en la Banda Municipal de Gáldar (Gran Canaria) hasta 1902.

En el periodo santacrucero que va desde 1869 hasta 1897, Francisco Martín forma su familia, se granjea un puesto como maestro de música, intérprete, compositor y director, se configura como un ciudadano comprometido³⁶ y, por supuesto, comparte los acontecimientos más relevantes de nuestra historia, en los que la música jugaba un papel preponderante.

Creemos que Francisco Martín, al calor de la publicación *Coronada Villa*³⁷, con su demostrado interés en nuestras músicas y alimentado por el populismo del movimiento republicano –falto de un programa musical regionalista diferenciador a la altura del mayoritario clamor obrero isleño del momento–, adecuó para banda en este periodo su recopilación

de cantos tradicionales isleños. Con su transcripción del «Canto del boyero en la trilla» entendemos lo que pudo haber sido su trabajo de adaptación:

Muy pronto fue consciente de la necesidad que tenía el incipiente republicanismo³⁸ de una buena banda de música con un repertorio popular adecuado. La manifestación del 27 junio de 1869, presidida por Bernabé Rodríguez Pastrana y el Partido Republicano Federal, lo deja patente: «Notóse la falta de música, y sentimos que las bandas de Güímar y Arafo, que se solicitaron, no hubiesen venido á proporcionar á la Capital mayor diversión»³⁹.

Participó en la creación de la Sociedad Joven Democracia, cuyo comité⁴⁰ se fundó el 21 de abril de 1869. Ya en invierno tenía una agrupación de aficionados para aderezar las veladas dramáticas. Meses después forma una charanga⁴¹ y en verano

³⁶ El partido liberal se organizó en 1865. Ya el 22 de mayo de 1870 formó parte del comité republicano como vocal, como se lee en *La Federación*, 24 de mayo de 1870, p. 2. Llamando a las urnas aparece en una carta dirigida a los electores de esta capital el 13 de marzo de 1871, como vocal, junto a todos sus compañeros de partido, asimismo, en *Idem*, 13 de marzo de 1871, p. 1. En diciembre participa en la reunión para la unificación del Partido Republicano Federal de Santa Cruz de Tenerife, la reforma del reglamento interno y la creación de un casino republicano, entre otros asuntos. En las elecciones internas, de las dos candidaturas presentadas el 28 de diciembre de ese año, fue revalidado para formar parte del comité, lo que se lee en *Idem*, 30 de diciembre de 1873, p. 2. Sin embargo, ante sus aspiraciones a ser vicepresidente del partido, en el escrutinio de las de enero de 1874, Francisco Martín obtuvo 2 votos frente a los 14 de Juan Castro Castellano, como consta en *Idem*, 12 de enero de 1874, p. 2. El golpe de Pavía terminó de sentenciar sus aspiraciones políticas en esta etapa.

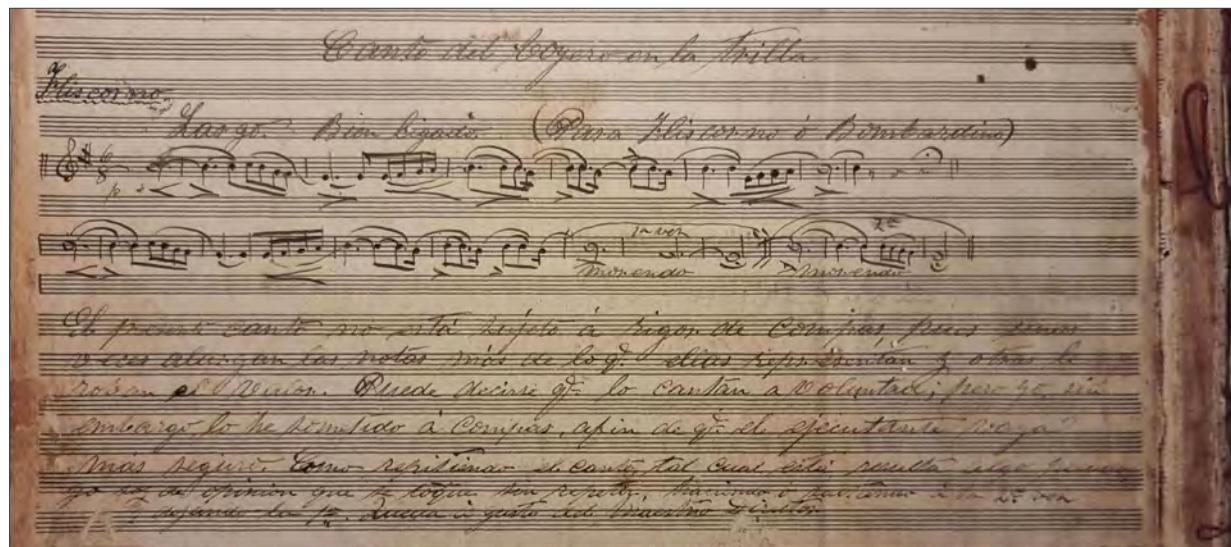
³⁷ En el año 1852, Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855) publicó una obra importante: *Corona musical de canciones populares españolas*. No solo fue fundamental para el desarrollo del pianismo romántico español, sino para el futuro de la música española, pues conectó –como ya se hacía en Europa– las fuentes folclóricas y tradicionales con el ideario musical nacional. De esta fuente y las obras de Cristóbal Oudrid y Segura (1825-1877) y de Ramón Carnicer y Batlle (1789-1855) bebieron Felipe Predell Sabaté (1841-1922) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), generadores del nacionalismo musical español que bien supieron adaptar, en la siguiente generación, Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949). Esta publicación se vendía como *Coronada Villa* en Santa Cruz en la imprenta del periódico *El Insular*, en la calle del Sol, 36, a cargo de Baltasar Múgica, en otoño de 1869.

³⁸ Firma la exposición de motivos presentada por el Comité Republicano Federal al alcalde, en *La Federación*, 9 de julio de 1870, p. 2. En este punto hemos de indicar que el periódico *La Federación* empezó a publicarse el 3 de agosto de 1869, tras la fusión de los periódicos de ideario republicano demócrata federal *El Guanche*, *La Libertad* y *El Progreso de Canarias*. Fue el medio de comunicación del partido y salía regularmente diez veces al mes, cada tres días, de la imprenta Isleña, bajo la dirección de Miguel Villalba Hervás y la colaboración de José M. Pulido, Claudio F. Sarmiento, Rafael Calzadilla, Elías Zerolo y otros. Sufrió en octubre de 1869 una suspensión y la deportación de su director, reanudando la publicación en diciembre. En abril de 1871 ocupó la dirección José Manuel Pulido. Dejó de publicarse en enero de 1874, tras el golpe de estado de Pavía, que puso fin a la Primera República. Disponible en: <<https://jable.ulpgc.es/federacion>> [Consulta 12/01/2023].

³⁹ «Manifestación Republicana», en *La Correspondencia Isleña*, 6 de julio de 1869, p. 2.

⁴⁰ *El Federal*, Santa Cruz de Tenerife, 22 de abril de 1869, p. 2. El 31 de marzo de 1869 se constitúa la Sociedad Joven Democracia en Santa Cruz de Tenerife, una asociación de jóvenes menores de 25 años, cuyo objeto es la propaganda de la instrucción pública y democrática, y «Para ello, entre otras cosas, formará una Biblioteca, estableciendo además un pequeño teatro que al par que sirva de recreo aumente los fondos de la misma para dedicarlos á aquel laudable propósito», y el 17 de abril quedaba conformado el Comité en el Círculo de Amistad, donde fue nombrado vocal Francisco Martín.

⁴¹ Se trataba de una «charanga de aficionados que hace algún tiempo veníase formando entre sus socios», en *La Propaganda*, 1 de noviembre de 1871, p. 2.



Transcripción del «Canto del boyero en la trilla», para fliscorno o bombardino

Foto cedida por la familia Rancel Torres

Leyenda: El presente canto no está sujeto a rigor de compás, pues unas veces alargan las notas más de lo que ellas representan y otras le roban al valor. Puede decirse que lo cantan a voluntad; pero yo, sin embargo, lo he sometido a compás, a fin de que el ejecutante vaya más seguro. Como repitiendo el canto, tal cual está, resulta algo pesado, yo soy de opinión que se toque sin repetir, haciendo o saltando a la 2.ª vez y dejando la 1.ª. Queda a gusto del Maestro Director.

del año siguiente recaudan fondos para formar una banda de música⁴², que se consolidó para el evento del domingo 2 de marzo de 1873, en Santa Cruz de Tenerife, con motivo de la proclamación de la República Española por Las Cortes –acaecida el 11 de febrero–. También hay constancia de que acudió a recibir al comité republicano del Puerto de la Cruz⁴³ con el himno de Riego y, más tarde, con la Marse-

Ilesa⁴⁴. De este período también es la Banda de la Sociedad de Trabajadores, que había sido fundada el viernes 20 de junio de 1873:

Con gran júbilo se ha recibido aquí la proclamación de la República federal. En la noche del viernes recorrió las calles un considerable número de personas, con la recién establecida banda de música de la Sociedad de Trabajadores, la cual obsequió con una serenata a los Sres. Gobernador Civil y Vicepresidente de la Comisión Provincial⁴⁵.

Nuestro compositor y director colabora en septiembre para comprar instrumentos y ampliar la plantilla de la Banda de la Sociedad de Trabajadores:

⁴² Ya lo venía haciendo desde el verano de 1872: «La Sociedad La Joven Democracia acaba de establecer un bazar cuyos productos dedica á la adquisición de instrumental para la banda de música que hace tiempo viene organizándose en aquella Sociedad», como puede leerse en *La Federación*, 6 de septiembre de 1872, p. 2. Es evidente que no habían obtenido la cantidad que necesitaban en este primer bazar, puesto que se vieron obligados a repetirlo en febrero, como se advierte en «Aviso al público», en *Idem*, 18 de febrero de 1873, p. 3: «El domingo próximo á las 10 de la mañana se inaugurará en el patio del Casino “Círculo de Amistad” el bazar formado por “La Joven Democracia” para con sus productos atender á los gastos de organización de una banda de música».

⁴³ «La Federación el 2 de marzo de 1873», en *La Federación*, 6 de marzo de 1873, p. 1.

⁴⁴ Una copia manuscrita del Himno francés se guarda desde entonces en el archivo de la Banda de Música del Puerto de la Cruz y la hemos visto recientemente. Cabe destacar que para ese encuentro se sumaron a la Joven Democracia, las Bandas de la Sociedad El Porvenir de La Laguna, la Sociedad de Trabajadores y la del Batallón Provisional.

⁴⁵ *Ibidem*, 24 de junio de 1873, p. 2.

«Relación de los ciudadanos que han contribuido con algunas cantidades recaudadas por el ciudadano Cris-tóbal Lago para la compra del instrumental de la música de la Sociedad de trabajadores de esta Capital»⁴⁶.

Dos años antes de la formación de la banda Joven Democracia, la del Batallón Provisional⁴⁷ estrenó una obra del joven Juan Padrón Rodríguez⁴⁸, primer cornetín de la agrupación⁴⁹, para la Semana Santa de 1867. Para todos los Santos y Finado del año siguiente Padrón ya dirige esta banda⁵⁰. Todo apunta a que la «Folía» a la que por primera vez se alude en nuestra prensa⁵¹ –en septiembre de 1871–, interpre-tada por dicha banda militar, fuera la ya recopilada y estrenada por Francisco Martín Rodríguez con la Joven Democracia un año antes.

Durante el siguiente lustro (1874–1879), la huella de Martín desaparece de la prensa. Es también el período del cese de las actividades de la Banda de la Joven Democracia y el cambio de nombre de la de los Trabajadores por la Bienhechora⁵². De este tiem-po guarda documentación Francisco Martín como director de la Banda de la Sociedad de los Trabaja-dores. No obstante, es en este momento cuando se le

⁴⁶ *Ibidem*, 39 de septiembre de 1873, p. 3.

⁴⁷ Dirigida por Antonio Henri (Henrycht). Enfrentado a Francisco Traval, asume la dirección de la Banda del Batallón Provisional en 1867. Vale la pena leer los comunicados intercambiados en prensa entre ellos, mediando el director del periódico *El Mensa-jero de Canarias*, 16 de octubre de 1866, p. 4, y 23 de octubre de 1866, p. 4.

⁴⁸ La estrecha relación con los mellizos Padrón (Lorenzo y Juan) es constante en la vida de nuestro compositor. Ciertamente, podemos confirmarlo tanto si consideramos el elevado número de ocasiones en que le estrenan obras siendo directores de charan-gas, orquestas y bandas, como el que la familia Rancel Torres conserve algunos manuscritos originales de Juan Padrón entre los papeles de nuestro compositor.

⁴⁹ *El Guanche*, 23 de abril de 1867, p. 2.

⁵⁰ *El Eco del Comercio*, 14 de noviembre de 1868, p. 2.

⁵¹ «Mañana por la noche tocará la banda de música del batallón pro-visional, en la Alameda de la Libertad, las siguientes piezas [...] Folías», según se recoge en *La Propaganda*, 2 de septiembre de 1871, p. 3.

⁵² *El Sol de Nivaria*, 4 de mayo de 1878, p. 5.



Diploma de socio de número del Gabinete Instructivo

Foto cedida por la familia Rancel Villamandos

nombra, el 10 de noviembre de 1874, miembro del Gabinete Instructivo⁵³ como socio de número.

En diciembre de 1878, Teobaldo Power⁵⁴, el gran pianista, maestro y compositor tenerifeño, llega a Te-nerife y, gravemente enfermo, se refugia en el pago lagunero de Las Mercedes. Pero cabe destacar que, al parecer bastante recuperado, continuó con su fa-ceta de pianista desde enero de 1879. Cuatro meses después de su llegada, en el mes de marzo, se ofreció a dar un concierto en Santa Cruz, acompañado por una orquesta formada por distintos músicos de la ca-pital, muchos de los cuales habitualmente tocaban en agrupaciones de distintas asociaciones santacruce-

⁵³ Al dejar de ser sostenidas por el estado las escuelas de Bellas Artes, de Náutica, de Maestros de obra y otras, según decreto del Ministro de Fomento, D. Francisco Serrano, se crea en Santa Cruz de Tenerife el Gabinete Instructivo. Celebró su primera sesión extraordinaria la noche de San Juan de 1869. Datos que constan en *La correspondencia isleña*, 27 de julio de 1869, p. 1. Se reabrió en octubre de 1880 tras el período de inactividad por razones obvias en la Restauración, como se lee en *Revista de Ca-narias*, 23 de diciembre de 1880, p. 13.

⁵⁴ Había nacido en Santa Cruz de Tenerife (6 de enero de 1848) y falleció en Madrid el 16 de mayo de 1884. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Teobaldo Power y Lugo-Viña», en *Obras sinfónicas de la 2.ª mitad del siglo XIX. S. Tejera, M. Rodríguez Molina y T. Power*. CD. La Creación Musical en Canarias, n.º 18. RALS, 2002. También en CURBELO GONZÁLEZ, Oliver: *Teobaldo Power, un pedagogo del piano*. Almería, Editorial Círculo Rojo, 2013.

ras. Y fue en esta ocasión en la que coincidió Power con Francisco Martín en la orquesta⁵⁵ y fue en este momento en el que nuestro compositor le entregó al pianista su juego de folías, malagueñas, seguidillas y otros cantos canarios –en forma de popurrí– para banda⁵⁶, recopilados e interpretados desde 1869.

Como pianista famoso que era, la prensa isleña refleja a lo largo del año 1879 los movimientos y conciertos de Power en Las Palmas de Gran Canaria, Santa Cruz de Tenerife y La Laguna. Y todos los programas están basados en su repertorio habitual, con obras de Chopin, Gottschalk, Liszt, Ritter, Rowalski, y conciertos de Stuck y de Mendelssohn para piano con acompañamiento de orquesta. Y, asimismo, él programaba en estos recitales algunas obras de piano suyas como *Vals de Bravura*, *Barcarola*, *Scherzino* y *Tarantella*⁵⁷.

⁵⁵ «Se está organizando en la vecina ciudad de Sta. Cruz un concierto en que tomará parte el distinguido pianista D. Teobaldo Power. La orquesta está formada con profesores de dicha ciudad y de las sociedades de esta población», anuncio que aparece en *La Unión Lagunera*, 9 de marzo de 1879, p. 2. Sabemos que Lorenzo Padrón Rodríguez (1849-1903), natural de La Orotava, acompañó en algún concierto a Teobaldo Power y creemos que fue justamente en este. Padrón había sido requinto de la Banda del Batallón Provisional de Canarias, que guarnecía Santa Cruz de Tenerife, y flauta de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, que dirigía su hermano Juan. También fue director de la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia (que lo nombró socio de mérito), de la Charanga de Cazadores de Tenerife (con carácter interino), de la Banda de Música de la Sociedad La Benéfica de Santa Cruz y de la Banda de Música de Güímar, donde murió. Ya había estado en Güímar dirigiendo para las Fiestas de Nuestra Señora del Socorro de 1889. DELGADO, Octavio: «La Sociedad Filarmónica y de Recreo de Güímar (1884-1909) y la Banda de Música que albergó en su Seno». Disponible en: <blog.octaviodelgado.es>.

⁵⁶ Aún hoy en la cuarta generación y en dos ramas separadas, los familiares de Francisco Martín coinciden en que su bisabuelo le entregó este juego de partituras manuscritas a Teobaldo Power para su registro en París. La ley de registro de la propiedad intelectual de 1847 cambió ese año 1879 en España. Probablemente Martín todavía no lo supiera al entregárselas a Power.

⁵⁷ *El Independiente*, 12 de enero de 1879, p. 2; y 18 de enero de 1879, p. 2; (En el mismo periódico se anuncia la muerte en Cuba de su padre Bartolomé Power y de Arroyo, 13 de febrero de 1879, p. 2); *La Unión lagunera*, 17 de marzo de 1879, p. 2; *Revista de Canarias*, 23 de marzo de 1879, pp. 13 y 15; *La Unión lagunera*, 21 de marzo de 1879, p. 2. También sugerimos el resumen que hace Oliver Curbelo en su obra *Teobaldo Power..., op. cit.*, p. 21.

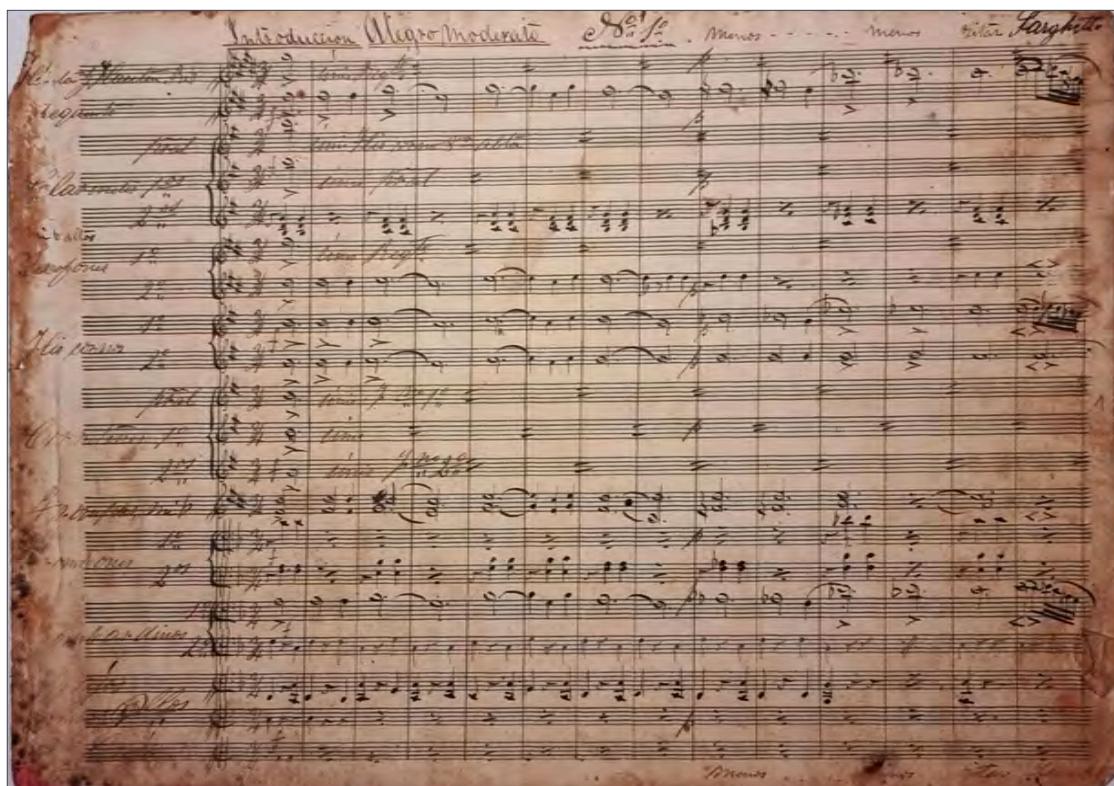
Power se casó el 7 de abril de ese año y continuó con conciertos en Madeira, Lisboa y Málaga, volvió a sentirse mal y regresó a Las Mercedes. Transcurrieron meses de convalecencia y, aun así, escribió artículos para la *Revista de Canarias*, el 23 de enero y el 23 de febrero de 1880, y avances de su método *El arte del piano*, consumiéndole tiempo y energías. Sin embargo, tan solo seis meses después estrenó su conocida obra los *Cantos Canarios*. Esta fue la primera relación de Power con una composición basada en aires isleños. Hasta este momento no había en su obra atisbos de cantos populares canarios alguno:

*En el concierto con que durante las fiestas de Santiago inaugurará sus nuevos salones la Sociedad Santa Cecilia, que promete estar muy brillante, se ejecutará una notabilísima composición, admirable combinación de todos los aires del país, obra de nuestro distinguido paisano aquel eminentísimo pianista*⁵⁸.

El comentario de L. Río Oseleza⁵⁹, que hace la crítica del estreno de los cantos de Teobaldo Power, nos parece clarividente:

⁵⁸ «Teobaldo Pówer», en *El Progreso de Canarias*, 17 de julio de 1880, p. 3. También hay reseña en *Revista de Canarias*, 23 de julio de 1880, p. 15.

⁵⁹ Seudónimo de Elías Zerolo y Herrera. Natural de Lanzarote, se trasladó muy joven a Tenerife y colaboró como periodista en *La Federación*, fue fundador del Gabinete Instructivo, la Sociedad Joven Democracia, de la que fue presidente compartiendo muchos acontecimientos con Francisco Martín Rodríguez y su música, entre la que se encontraba el popurrí de cantos canarios estrenados con la Banda de la Joven Democracia. Elías escribió el libro *Apuntes acerca de la emancipación de las clases trabajadoras de Canarias* (1870), fundó y dirigió la *Revista de Canarias* entre 1878 y 1882, año en que se exilió a París para nunca más volver a Canarias. [Disponible en Real Academia de la Historia: <<https://dbe.ra.es/biografias/75977/elias-zerolo-y-herrera>>] Sus hermanos fueron: Antonio Zerolo Herrera (1854-1923): catedrático de Literatura de los Institutos de Gijón y La Laguna, hombre de Letras y poeta; y el médico Tomás Zerolo Herrera (1850-1910) que, junto a Víctor Pérez González (1827-1892), fueron los médicos que atendieron a T. Power en Tenerife. La vinculación y el compromiso en el estudio de la tuberculosis y la climatoterapia en Canarias está recogida en CHESA PONCE, Nicolás: *Diccionario biográfico de médicos canarios nacidos durante el siglo xx*. Madrid, Mercurio Editorial, 2020, pp. 366-369. La polifacética figura de Tomás la ha estudiado DÍAZ PÉREZ, Ana María: *La saga médica Zerolo*. Gráficas Sabater, 2008, y la relación con Power se puede entender en *Revista de Canarias*, 23 de diciembre de 1880, pp. 14-15.



Introducción de los «Cantos Canarios» de Francisco Martín Rodríguez

Foto cedida por la familia Rancel Torres

*La famosa composición de Power se titula *Cantos canarios*. No hace muchos meses me paseaba con este amigo querido, y hablando de los asuntos que podían servirle para escribir algunos artículos para la revista, que se rozasen con su profesión y especiales inclinaciones, le indiqué un estudio en que se señalase la originalidad y el carácter de algunos de nuestros populares cantos, dándose á conocer la procedencia de otros é indicándose la analogía de varios de ellos –si existe– con algunos de diferentes pueblos, de los africanos, verbi-gratia. Power aprobó el pensamiento, sin embargo, de lo detenido que había de ser tal estudio⁶⁰.*

También debemos considerar el siguiente artículo de Francisco M. Pinto en el Suplemento al número 21 de *La Ilustración de Canarias*:

⁶⁰ Revista de Canarias, 23 de agosto de 1880, p. 15.

Estando Power en Tenerife, un amigo suyo y nuestro le dio en cierto modo la primera idea de esa composición, que todos hemos escuchado y aplaudido con entusiasmo. No es un simple potpourri de aires provinciales [conocía el popurrí de Martín], sino una bella pieza sinfónica, concebida con gusto exquisito, instrumentada con delicadeza y ciencia extremadas una obra que para nosotros los canarios es como el reflejo de nuestra tierra, como el resumen de las impresiones más características que de ésta hemos recibido. Aquellas armonías, donde quiera que las oigamos, nos traerán la imagen de la patria y despertarán en nosotros los recuerdos. Porque allí oímos desde el grave canto con que nuestras madres nos mecieron, melodías a través de cuyas notas lentas y melancólicas se percibe el vaivén de la cuna, hasta el son vivo y alegre del más regocijado de los bailes insulares; y la imaginación ve pasar las aldeas y los campos de nuestro país, y las desenfadadas alegrías

populares, y las callejeras rondas que en las noches tranquilas hacen llegar tan frecuentemente á nosotros el rasgueo de sus guitarras⁶¹.

Desconocemos las fuentes que utilizó Teobaldo Power para componer la rapsodia sobre los aires populares isleños –mientras seguía su convalecencia tísica, entre febrero y julio de 1880 en Las Mercedes–, pero todo apunta a que la causalidad dimana de las causas expuestas: la inesperada venida a Tenerife por su enfermedad, el encuentro con Francisco Martín Rodríguez –momento en que le entrega sus transcripciones para banda de los cantos canarios tras treinta años de recopilación en el Puerto de la Cruz–, y el impulso de Elías Zerolo y Herrera (Oseleza). El efecto fue su gran composición *Cantos Canarios* para piano y diversos instrumentos de cuerda, madera y metal –en su forma más clásica– trasladando el popurrí de las plazas a los salones y teatros, inscribiéndola para siempre en la Historia de la Música Clásica⁶².

Ante la arrolladora figura del insigne pianista, lo más sensato para el resignado Francisco Martín Rodríguez fue saber esperar y reconstruir, interpretando ‘números’ de los trece cantos a partir de 1882, hasta que, en 1904, lanza su *Grand pout-pourri de Cantos Canarios* para banda y, en 1915, para piano.

El año anterior a los cantos de Power, Francisco Guigou reorganizó la Sociedad Filarmónica⁶³, aprobándose el reglamento y la junta el 1 de noviembre de 1879, cuya sede en los tres primeros años fue el Tea-

⁶¹ *La Ilustración de Canarias*, 20 de mayo de 1884, p. 9. Suplemento al n.º 21.

⁶² No debemos olvidar que Teobaldo Power coincidió en Madrid con Isaac Albéniz, Tomás Bretón y otros que ya abundaban en estos repertorios del cancionero popular español estimulados por el «Credo Nacionalista» de Felipe Pedrell Sabaté para la creación de sus propias composiciones.

⁶³ *Revista de Canarias*, 8 de agosto de 1879, p. 16. Heredera de la de su padre Carlos Guigou, vivió desde 1835 hasta 1851, año de la inauguración del Teatro Principal, hoy Guimerá. Cfr. CARRASCO PINO, María Isabel: «La Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XL (1995), pp. 181-202.

tro⁶⁴. Francisco Martín Rodríguez fue nombrado socio artístico, es decir, intérprete en la orquesta, lo que nos habla de otra de sus características como músico, su versatilidad y capacidad de adaptación. Los reper-



Diploma de la Sociedad Filarmónica
Foto cedida por la familia Rancel Villamandos
Restaurada por Natale Sandoli (1-4-2023)

torios de Guigou⁶⁵ no coincidían con los que Juan Padrón propondría en la Orquesta de la Sociedad Santa Cecilia, creada antes de noviembre de ese mismo año⁶⁶, con demostrada tendencia hacia los repertorios nacionales y europeos más populares, especialmente extractos de las óperas italianas del momento.

⁶⁴ *Sucesos*, 25 de septiembre de 1879, p. 2. Recomendamos profundizar en FUENTES PÉREZ, Gerardo: «El coliseo-bodega de la calle La Marina de Santa Cruz de Tenerife», en *Revista latente*, n.º 10 (2012), pp. 153-173.

⁶⁵ Formado en los gustos y repertorios franceses, apartado de las zarzuelas y otras manifestaciones nacionalistas españolas.

⁶⁶ En una carta enviada a *La Unión Lagunera* se lee: «A varios aficionados á la música hemos oído hablar respecto de lo bien organizada que está la Sociedad filarmónica Santa Cecilia, constituida recientemente en la Capital», 16 de julio de 1879, p. 3. Por otro lado, sabemos que el gobernador civil, Vicente Clavijo, se hizo eco de que la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia había recabado fondos mediante un concierto benéfico dado en el Teatro, para el socorro de las desgracias causadas por las inundaciones de Murcia, Almería y Alicante. El ingreso se hizo en la sucursal tenerfeña del Banco de España por un importe de la cantidad de 1132,94 pesetas. Está en el *Boletín Oficial de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 12 de noviembre de 1879, p. 3; *Ibidem* 19 de noviembre de 1879, p. 4. Queda evidenciado que la Sociedad ya funcionaba antes de 1880.

Tenemos noticia de una banda de trabajadores del puerto que actuó en la manifestación de gratitud al Ilustre General Weyler en su llegada a Santa Cruz, el 5 de junio de 1881, a la que se sumaron otras dos. Podemos conjeturar que Francisco estuvo con ellas, y también participó con la Orquesta de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia:

Un grito de júbilo, inmenso, atronador, expansivo, resonó en aquel momento: el General saludaba con sombrero en mano: la banda de los trabajadores situada en los desembarcaderos, tocó un patriótico himno, y un repique general de campanas se dejó oír.

[...] mientras tanto las tres bandas de música, situadas convenientemente en la carrera, le recibían una en pos de otra, tocando la marcha real⁶⁷.

Por este entonces, la vida cotidiana de Francisco Martín se basaba en las clases en la banda, los ensayos, los conciertos, las lecciones particulares⁶⁸, siempre ajustado al calendario ordinario en el que continuamente había que añadir imprevistos, como actos luctuosos, visitas de dignidades, entre muchos otros acontecimientos, en una capital provincial activa y donde la música era esencial. No obstante, también buscó tiempo para seguir componiendo y reestructurando –con resiliencia– su catálogo musical canario. Sus famosas «Folías» serán mencionadas repetidas veces a partir de ahora en la prensa:

Mas la Banda de música de la Sociedad La Bienhechora dio una prueba de noble compañerismo, ofreciendo espontáneamente su valiosa cooperación. Circularon los programas y el contento reanimó los corazones. Escasa de músicos, tal vez de repertorio, la Banda que dirige Don Francisco Martín, toca, no obstante, con gran precisión y afinación exquisita... nunca podría sospecharse que con tan cortos elementos, pudiera ejecutar con la brillantez que lo hizo, el

aria de tiple de Nabucodonosor (Verdi) y la de bajo de Gemma di Vergy (Donizetti). Así es que quedé agradablemente sorprendido de la maestría de los artistas y la seguridad del maestro. Un Paso doble, un vals y un arreglo de Folias (F. Martín), que á instancias del público se repitió, gustaron muchísimo...⁶⁹.

Para el amarre del telégrafo actuán la Banda de los Trabajadores y la Orquesta de Santa Cecilia. Padrón y Martín, juntos de nuevo:

Apenas llegó el vapor-correo que conducía al Sr. D. Juan Ravina, paisano nuestro que con un afán incansable ha trabajado porque sea un hecho el amarre del cable en Tenerife, comisiones de todas las sociedades de la Capital pasaron á bordo á recibirle, llevándole casi triunfalmente hasta su casa...

A la noche, la banda de trabajadores y la orquesta de la filarmónica «Santa Cecilia» tocaron escogidas piezas bajo las ventanas del Sr. Ravina y del Hotel Camacho, donde habita el Ingeniero de la Compañía inglesa concesionaria del cable, Mr. Hamilton Gray⁷⁰.

Entre los actos destacados del inicio de 1886 está la inauguración de la flamante sede de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia, y nuestro compositor acude a dar lustre, con música, a tal acontecimiento, porque era de

... suma importancia para esta Capital de la provincia, la inauguración solemne del edificio construido de planta por la entusiasta sociedad musical Santa Cecilia, á impulso de dos sentimientos nobilísimos: el amor á Santa Cruz y el amor al divino arte... Las ocho de la noche del 27 pasado, era la señalada para el escogido concierto con que Santa Cecilia quiso inaugurar su nueva morada. Desde las siete, la banda de la Sociedad de Trabajadores, dando una prueba de compañerismo que la enaltece y la honra, se hallaba colocada en el pórtico principal del edificio y ejecutaba armoniosas piezas musicales.⁷¹

⁶⁷ *La Democracia*, 12 de junio de 1881, p. 1.

⁶⁸ Como los hermanos Francisco y Matías Guigou y otros, Francisco Martín Rodríguez ejerció como profesor particular de música. Entre las fotocopias de los papeles de música depositados en la RACBA, se encuentran ejercicios de sus alumnos.

⁶⁹ *La Ilustración de Canarias*, 15 de agosto de 1882, pp. 7-8.

⁷⁰ *Ibidem*, 30 de septiembre de 1883, p. 8.

⁷¹ «Acontecimiento artístico», en *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 1 de febrero de 1886, p. 1.



Cubierta de Cuaderno para oboe.
Banda de Trabajadores
Foto cedida por la Familia Rancel Torre

Y su vida continúa, pues, dentro de la comisión inspectora del censo electoral de 1887, es nombrado interventor⁷² por el partido republicano para el 4.º colegio, correspondiente a la sección Teatro. Curiosamente, es el año en el que da a conocer otro de los números de sus primigenios cantos canarios, las malagueñas, que formarán parte del repertorio habitual⁷³ de La Bienhechora a partir de octubre de ese año.

En los próximos cuatro años sigue estrenando pasodobles, polcas, mazurcas, habaneras y valses, intercalándolos con folías, malagueñas y otros cantos del país. No podemos olvidar las marchas fúnebres y otras obras que, sin ser de concierto y aun no estando registradas en la prensa ni en el Boletín de la Propiedad Intelectual de Madrid⁷⁴, completan su catálogo. Una muestra es el cuaderno que nos ha llegado de marchas fúnebres⁷⁵ de este período.

El tres de mayo de 1892 se establecieron las primeras Fiestas de Mayo asumidas por la corpo-

ración municipal de Santa Cruz de Tenerife. Buena parte de los fastos contemplaron múltiples acciones públicas, privadas, eclesiásticas y deportivas, con gran participación ciudadana, con la intervención de todas las asociaciones benéficas en el reparto de comida y ayuda a los pobres, y la tan esperada función de la Danza de los Enanos de La Palma en el Teatro Principal, hoy Guimerá. Esta actuación fue impulsada por los residentes palmeros en la ciudad tinerfeña bajo la coordinación del comerciante hotelero, Benigno Ramos Hernández que, como presidente de la sección de beneficencia de la Sociedad de Socorros Mutuos La Benéfica, encargó al director de su banda⁷⁶, Francisco Martín, que compusiera la polca para acompañar a los danzantes la víspera de las fiestas. Esa *Polca de Enanos* fue publicada en la revista conmemorativa *El Salón de Añaza*, en Santa Cruz de Tenerife, el 31 de mayo de 1892, en la página 12, y ha sido tema de estudio en varias ocasiones⁷⁷. Esta pequeña polca se interpretó varias veces durante el mes de mayo de ese año y tenemos constancia de que volvió a sonar en el quinto toro de la tarde en la inauguración⁷⁸ de la Plaza de Toros de Tenerife, el 1 de mayo de 1893: «Las bandas de Música La Benéfica y la Fe dirigidas por D. Francisco Martín y D. Juan Padrón, [respectivamente], amenizaron el acto con folías y malagueñas, que bailaba el señor Darmanin de gusto que tenía al ver el lleno de la plaza⁷⁹.

⁷² «Anoche tomó posesión de su cargo el nuevo director de la banda de Música de la Sociedad La Benéfica, D. Francisco Martín Rodríguez...», noticia que se lee en *Diario de Tenerife*, 17 de marzo de 1892, p. 2.

⁷³ POGGIO CAPOTE, Manuel: «La Danza de Enanos en el siglo XIX», en *Bajada de la Virgen 2010. Programa Santa Cruz de La Palma*. Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010; CHINEA CÁCERES, José Lorenzo: «Dos polcas para la Danza de Enanos anteriores a 1925», en *Actas del I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen*, 2017, p. 625; ÁLVAREZ FARIÑA, Conrado: «Música para La Danza de Los Enanos en Santa Cruz de Tenerife (1892): Una propuesta orquestada por Benigno Ramos Hernández», en *Actas del III Congreso Internacional de la Bajada de Virgen de Las Nieves*, marzo 2023. [En prensa].

⁷⁴ «Toros», en *Diario de Tenerife*, 1 de mayo de 1893, pp. 2-3.

⁷⁵ «Partichuelas». Banda de Trabajadores. Marchas fúnebres. 1.º cuaderno oboe. Incompletas. Custodiadas por la familia Rancel Torres.

⁷² *Diario de Tenerife*, 4 de julio de 1887, pp. 1-2.

⁷³ *Ibidem*, 13 de octubre de 1887, p. 2.

⁷⁴ La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual 1847-1915.

⁷⁵ «Partichuelas». Banda de Trabajadores. Marchas fúnebres. 1.º cuaderno oboe. Incompletas. Custodiadas por la familia Rancel Torres.

Otro acontecimiento que demuestra su compromiso patriótico es que formó parte de la comisión que viajó a Madrid para defender que la Comandancia militar y la zona de reclutamiento permanecieran en Santa Cruz de Tenerife, como expresa un periódico local: «Forman la expresada comisión el excelentísimo Sr. D. Lorenzo García Castillo, D. Francisco Martín y Rodríguez, D. Antonio Le-cuona y D. Eduardo Domínguez»⁸⁰.

Ese fue el año del cólera y en noviembre encontramos a nuestro compositor prestando servicios sanitarios, a instancias del Ayuntamiento, en las calles de Santa Isabel, Miraflores y Olivera⁸¹. Imaginamos al músico confinado y en cuarentena, como toda la ciudadanía, pero en su caso repasando sus composiciones y escribiendo con esperanza hasta que finalizara la alarma por la epidemia, que ocurrió el 4 de enero de 1894. La Banda La Benéfica, como las otras, había enmudecido en otoño y retomaba sus paseos y compromisos para la Víspera de Reyes. En las Fiestas de Mayo de 1894, normalizadas las actividades, se anunció la Danza de Enanos para la noche del 2 en el teatro y «en los sitios mas concurridos de la población»⁸². Se repitió la Danza de los Enanos, en fechas posteriores, en el Puerto de la Cruz, Los Realejos, Icod⁸³, Güímar y en Cádiz⁸⁴ e inferimos que la *alegre polca* a la que aluden se refiere a la de nuestro compositor. No obstante, la noche previa, es decir, el primero de mayo, la banda dirigida por Martín tocó en la Plaza de la Constitución, y debemos subrayar que de las siete obras que componían el programa, cinco eran de él⁸⁵.

⁸⁰ *La Opinión*, 2 de junio de 1893, p. 4.

⁸¹ «Noticias de la Provincia», en *El Liberal de Tenerife*, 16 de noviembre de 1893, pp. 2-3. En la Comisión de Sanidad, en la sección de beneficencia, aparece Enrique Pérez Soto, con quien compartirá a partir de 1913 la nueva sección de música de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias.

⁸² *Diario de Tenerife*, 11 de abril de 1894, pp. 2-3.

⁸³ *Ibidem*, 16 de mayo de 1894, p. 2.

⁸⁴ *Ibidem*, 8 de octubre de 1894, p. 2.

⁸⁵ *Ibidem*, 1 de mayo de 1894, p. 2.

Nuestro compositor aparece el 15 de julio de 1896 como socio de mérito de la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia⁸⁶, y pocos meses después, la Noche de Finados, fallecía su amigo y benefactor Juan Padrón⁸⁷. Entre las bandas que se dieron cita para las exequias se encontraba la de la Benéfica, dirigida por Francisco Martín.

El nuevo año de 1897 se inicia con una nueva banda que interpreta la «Habanera» de F. Martín⁸⁸ en la Alameda del Príncipe y, también, se producen cambios en la junta de la Sociedad La Benéfica. Algo debió pasar, pues la prensa refleja la renuncia de varios miembros elegidos el 15 de enero⁸⁹, lo que provoca una nueva convocatoria y, once días después, resulta electo como presidente Benigno Ramos Hernández, desplazando a Lorenzo Filpes⁹⁰. Vienen meses de conflictos con las tocatas en la plaza de Toros y desde el 14 de junio se publica⁹¹, durante varios días, la vacante de director para la Benéfica⁹². El 26 de junio Lorenzo Padrón⁹³ asume la dirección⁹⁴.

Llama la atención que el 2 de julio tanto el *Liberal* como el *Diario de Tenerife*⁹⁵ se hagan eco de

⁸⁶ *La Opinión*, 16 de julio de 1896, p. 2. También en *Diario de Tenerife*, 15 de julio de 1896, p. 2.

⁸⁷ *Diario de Tenerife*, 3 de noviembre de 1896, p. 2. Director y compositor, inició sus estudios musicales en la Banda del Batallón Provisional de Canarias y llegó a dirigirla, así como la Banda y la charanga del Regimiento de Cazadores. La organización de la música en la Sociedad Filarmónica Santa Cecilia y en la banda de La Fe se le deben a él. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *El piano de salón romántico II*. CD. La Creación Musical en Canarias, n.º 26. RALS 2001; y Cfr. *Idem*: «Juan Padrón Rodríguez», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX. Madrid, SGAE, 2002.

⁸⁸ *La Opinión*, 31 de diciembre de 1896, p. 2.

⁸⁹ *Ibidem*, 20 de enero de 1897, p. 2.

⁹⁰ *Diario de Tenerife*, 25 de enero de 1897, p. 2.

⁹¹ «La Benéfica», en *Diario de Tenerife*, 14 de junio de 1897, p. 3.

⁹² *La Opinión*, 12 de junio de 1897, p. 2; y *Diario de Tenerife*, 14 de junio de 1897, p. 3.

⁹³ *La Unión Conservadora*, 11 de septiembre 1889, p. 2.

⁹⁴ *La Opinión*, 26 de junio de 1897, p. 2.

⁹⁵ *Diario de Tenerife*, 2 de julio de 1897, p. 2; y *Liberal de Tenerife*, 2 de julio de 1897, p. 2.

que Francisco Martín asume, de nuevo y después de 6 años, la dirección de la banda La Bienhechora. A partir de este momento, Padrón y Martín coinciden dirigiendo, cada uno su banda, en las corridas de toros, del 18, 22 y 26 de julio, para la conmemoración del «primer centenario del Glorioso hecho de armas realizado en el 25 de julio de 1897, en defensa de su independencia y de la integridad de la Patria»⁹⁶.

La noche grande del día de Santiago coincidieron también en la fiesta marítima, que se celebró en la Plaza de la Constitución, con la Banda del Círculo Liberal de La Laguna⁹⁷. La última vez que actuaron juntos fue para la celebración del encendido del alumbrado público de Santa Cruz de Tenerife, la noche del 8 de noviembre de 1897. Para entonces, Francisco Martín, que contaba con 58 años, cansado con toda probabilidad de las pugnas entre las bandas La Bienhechora y La Benéfica y, teniendo la oferta de Gáldar, decidió hacer las maletas y marchar a dirigir aquella Banda Municipal que le reclamaba con atractivas condiciones.

GÁLDAR Y SU DEDICACIÓN A LA COMPOSICIÓN 1897–1902

El padrón de Santa Cruz de Tenerife del 31 de diciembre de 1897 certifica que Francisco Martín, cabeza de familia, en la calle Miraflores, nº 82, está ausente por encontrarse en la ciudad de los Guanartemes. Pocos meses después, lo encontramos acompañando el entierro del Teniente de Infantería de la 3.^a compañía, D. Vicente Pérez de Ayala, en el cementerio de la Santa Cruz de Gáldar, acaecido el 18 de junio de 1898:

La banda municipal dirigida por el Maestro Martín fué intérprete elocuente, en su inspirada música, de los sentimientos de este pueblo, que lloraba la irre-

⁹⁶ *Diario de Tenerife*, 7 de julio de 1897, p. 2; y *La Opinión*, 26 de julio de 1897, p. 2.

⁹⁷ *El Liberal de Tenerife*, 26 de julio de 1897, p. 3.



Norman Carl: Entrada a Gáldar, 1893
FEDAC, Cabildo de Gran Canaria

*parable muerte del oficial distinguido, que este batallón perdía, del querido amigo que él despedía para siempre*⁹⁸.

En diciembre, aparece una publicación que podríamos relacionar con nuestro compositor, pues, aunque aún no lo hemos podido comprobar, su trayectoria recopiladora de los aires populares isleños ya era muy conocida. La Banda de Gáldar había interpretado su popurrí de *Cantos Canarios* y es fácil pensar que la máxima autoridad musical en la ciudad, en aquel momento, era el maestro Martín:

Nuestro apreciable colega España de Las Palmas, ha publicado un número extraordinario, el día 7 del corriente mes, dedicado a la ciudad de Gáldar que contiene, además de una elegante alegoría en su portada, infinidad de excelentes fotografiados, varios artículos y biografías, y un fragmento en música «Cantos de Gáldar: El arroró»⁹⁹.

En noviembre, recibió noticias de la repatriación, desde Puerto Rico, de uno de sus hijos el «...Músico Francisco Martín Reyes, de esta capital»¹⁰⁰, y un mes

⁹⁸ *La Opinión*, 6 de julio de 1899, p. 1.

⁹⁹ *Diario de Tenerife*, 10 de diciembre de 1898, p. 2.

¹⁰⁰ *Ibidem*, 7 de noviembre de 1898, p. 2; también en *La Opinión*, 7 de noviembre de 1898, p. 2.

después, el día de Santa Lucía, la del fallecimiento de otro vástago, Feliciano: «Ha fallecido en Puerto Podre (Cuba) á consecuencia de herida recibida en acción de guerra, el soldado del batallón de Puerto Rico, hijo de esta Capital, Feliciano Martín Reyes¹⁰¹.

Sin apenas haber transcurrido cuarenta días, muere su primogénita, Tomasa, en Santa Cruz¹⁰². Ese enero tuvo que haber sido el momento en que Agustina, Francisco, María Dolores y Manuel dejan a su hermana Juana y a su cuñado Manuel en la casa familiar de la calle Miraflores y parten para Gáldar¹⁰³.

Durante su estancia en Gáldar, volvemos a oír a hablar de sus *Cantos Canarios*, pues *La Región Canaria*, diario de La Laguna, se hace eco de la siguiente noticia¹⁰⁴: «El compositor canario D. Francisco Martín ha enviado al Director de la banda de música La Fé, un potpurrit compuesto de todos los cantos del país, manifestando su deseo de que se toque por primera vez el dia del Cristo de esa Ciudad»¹⁰⁵.

En este lustro no podemos olvidar las numerosas fiestas patronales de la comarca norteña de la isla Canaria en la que la banda galdense participaba¹⁰⁶. Todas las de este período corresponden a la batuta de nuestro compositor. No obstante, las numerosas intervenciones no apagaron la llama compositiva; al contrario, podemos decir que fue la etapa más

¹⁰¹ *La Opinión*, 13 de diciembre de 1898, p. 3.

¹⁰² *Ibidem*, 17 de enero de 1899, p. 3.

¹⁰³ En el padrón santacrucero de 1900 no se encuentra registro alguno de la familia Martín Reyes. El padrón de Gáldar de 1899 no ha podido ser consultado por encontrarse extraviado en los archivos municipales. No obstante, creemos que la vivienda familiar que ocuparon tras el casamiento de Francisco Martín Reyes con María Encarnación Bethencourt García en esa ciudad, el 28 de octubre de 1900, fue el hogar de todos hasta el retorno a Santa Cruz.

¹⁰⁴ *La Región Canaria*, 1 de mayo de 1900, p. 3; y en *Unión Conservadora*, 2 de octubre de 1899, p. 3. La Banda La Fé de la Ciudad de San Cristóbal de La Laguna la dirigió en 1900 Alonso Castro y Salazar y constaba de cuarenta y cinco músicos.

¹⁰⁵ *La Región Canaria*, 17 de julio de 1890, p. 3.

¹⁰⁶ *Boletín Oficial del Obispado de Canarias*, Las Palmas, 31 de julio de 1901, p. 29.

prolífica. Cabe recordar que siempre fue proclive a componer obras por motivos familiares¹⁰⁷ y en Gáldar compone *Lágrimas de dolor*, por la muerte de Feliciano y Tomasa, y el pasodoble *El Piloto*, en memoria de su nieto. Es aquí donde reúne sus piezas independientes de los cantos canarios y les da forma de gran popurrí, con una introducción y trece números.

EL RETORNO A SANTA CRUZ

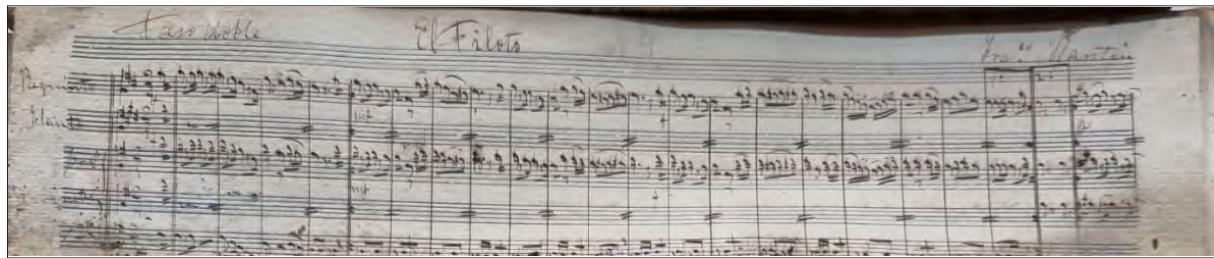
El primero de mayo de 1902 encontramos a nuestro compositor en Santa Cruz de Tenerife dirigiendo de nuevo la Banda de la Asociación de Trabajadores¹⁰⁸ para apoyar la reivindicación de la jornada laboral de ocho horas. Todo apunta a que dejó Gáldar ante la inminente formación de la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife:

A una comisión especial de nuestro Ayuntamiento ha pasado una proposición para que se cree en esta Capital una academia de música y anexa á ella se organice una banda municipal.

Si la Excma. Corporación cuenta con fondos para ello, estamos conforme con la creación de esa escuela musical, siempre que, para que esta dé resultados satisfactorios, el nombramiento de profesores se haga

¹⁰⁷ En Santa Cruz ya había escrito una obra de piano para su hija Juana y una mazurca para María Dolores, que revisa en Gáldar en 1896, y pasa a limpio la que estrenó con la Banda de La Benéfica para las fiestas de mayo de 1892.

¹⁰⁸ «La manifestación», en *El Obrero*, 10 de mayo de 1902, p. 3. «Una banda de Música, organizada también con elementos de nuestra Asociación y dirigida por el acreditado maestro D. Francisco Martín, prestaba más vida al imponente espectáculo, tocando entre otras escogidas piezas, la Marselesa, cuyas notas parecían incitar a rescatar derechos y libertades opresos». *El Obrero* fue un periódico sabatino que desde el 8 de septiembre de 1900 y hasta enero de 1904 constituiría el órgano de la Asociación Obrera de Canarias. Disponible en: <<https://jable.ulpgc.es/obrero>> [Consulta 21/01/2023]. Aunque hemos encontrado otra participación para Santiago Apóstol de 1902, creemos que se refiere a su hijo Francisco Martín Reyes que dirigió esa Banda desde que la dejó su padre hasta 1905, cuando regresó a Santa Cruz de Tenerife. «Desde Gran Canaria. Crónicas», en *Lanzarote*, Arrecife, 14 de julio de 1902, p. 5.

Primeros compases del pasodoble *El piloto*

Archivo de la Banda de Gáldar

por concurso en el que los aspirantes prueben en alguna forma su suficiencia.

Respecto á las dudas que le sugiere á un diario local, de si será aprobada la proposición presentada al Ayuntamiento pidiendo la creación de dicha escuela, el periódico aludido debe tener esos temores respecto de sus amigos pues si no tiene mala memoria recordará que ellos fueron los que, por venganza contra determinadas personas, suprimieron la academia de música que en esta Capital existió, escuela que subvencionaba anualmente el Ayuntamiento con la importante suma de mil pesetas¹⁰⁹.

En la sesión que celebró anoche el Excelentísimo Ayuntamiento, fué aprobado el proyecto y presupuesto para la creación de una banda y escuela municipal de música acordándose que pasara á la Comisión dé hacienda para su estudio.

El nombramiento del Director así como el de los profesores, lo hará el Ayuntamiento previo concurso¹¹⁰.

Sin embargo, la astucia de Ricardo Sendra¹¹¹, junto a la propaganda que se había forjado en esos momentos en Tenerife, por sus múltiples acciones musicales

¹⁰⁹ *La Unión Conservadora*, 30 de junio de 1902, p. 2.

¹¹⁰ *Ibidem*, 17 de julio de 1902, p. 3.

¹¹¹ Fue promotor de conciertos, óperas y zarzuelas, director, compositor, intérprete de viola nacido en Valencia. ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Rosario: «La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 9 (2016), pp. 281-302.

en el periodo que Francisco estuvo en Gáldar, dio al traste con las intenciones de nuestro compositor. Ni siquiera tuvo oportunidad, pues la instancia que presentó Sendra pidiendo la plaza –se le otorgó la dirección de la banda sin concurso–, sepultó cualquier aspiración de proponerse como director, pues el Ayuntamiento ya había decidido «designar á D. Ricardo Sendra para la plaza de director de la banda municipal creada en el presupuesto actual¹¹².

Como tantas otras veces en su carrera musical, la resignación hizo acto de presencia y siguió adelante componiendo y estrenando. Muestra de ello es que en octubre la Banda del Regimiento le estrenó un pasodoble y al año siguiente¹¹³ la Banda Municipal de Santa Cruz hizo lo propio con *El Piloto*. De esta pieza hemos encontrado una copia en el archivo de la Banda de Gáldar¹¹⁴.

Seguía muy activo en la vida musical de Santa Cruz¹¹⁵, departiendo con sus colegas. Especialmente disgustado con la desaparición de la Sociedad San-

¹¹² *La Unión Conservadora*, 8 de enero de 1903, p. 2. En la confabulación estuvo involucrado el tenor Miguel Feria, según se lee en «Toque Musical», *La Opinión*, 22 de diciembre de 1904, p. 1.

¹¹³ *La Opinión de Tenerife*, 8 de octubre de 1903, p. 2; *Diario de Tenerife*, 8 de octubre de 1903, p. 2; y *Cronista de Tenerife*, 8 de octubre de 1903, p. 3.

¹¹⁴ Agradecemos a Rubén Guerrero Ortiz, el actual director de la Banda de Gáldar, quien guarda celosamente el archivo histórico musical, que nos haya permitido indagar en él.

¹¹⁵ En el padrón santacrucero de 1910 ya estaba residiendo en la Calle Puerta Canseco, 83 (la calle Consolación tomó el nombre de Puerta Canseco a partir de 1903).

ta Cecilia, estaba, sin embargo, entusiasmado con la creación de la Sociedad de Conciertos, disfrutando con Esmeralda Cervantes, que entre 1900 y 1905 se encontraba en nuestra ciudad¹¹⁶ y siempre muy comprometido con el movimiento obrero del puerto que nunca abandonó.

Cabe recordar que la Asociación Obrera de Canarias¹¹⁷, la primera de carácter sindical obrero y gremial, que se constituyó en Santa Cruz en 1900, tuvo su fundamento entre el gremio de mareantes (tanto de estibadores, cargadores, lancheros, como de otras labores del puerto). Dicen las crónicas que llegó a contar con más de 600 afiliados, germen del incipiente movimiento obrero isleño, con coro de obreros y banda propia.

El método propagandístico ideado por su presidente, José Cabrera Díaz, fue el periódico *El Obrero*, cuyo primer número se imprimió el 8 de septiembre de 1900, de donde surgió el Partido Popular Autonomista, fundado por Secundino Delgado y Manuel Déniz Caraballo. Sin embargo, las facciones internas y las pugnas hicieron desaparecer la asociación y cuatro años más tarde, en 1904, se fundó el sindicato Centro Obrero de Tenerife¹¹⁸.

En esta etapa no todas las relaciones de Francisco Martín Rodríguez con los directores de bandas de la ciudad le fueron favorables. Si bien el relevo del músico mayor del Regimiento, Juan Daranas, en mayo de 1903 por Manuel Bouza García¹¹⁹ significó la programación de algunas de sus obras, la llegada a la Banda Municipal de Braulio Uralde Bringas en marzo de 1914 y la de José Carrera Grimaud, un año

¹¹⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ: Rosario: «La insignie arpista Esmeralda Cervantes...», en *op. cit.*, pp. 281-302. También en BRUNETTO, Carlos: *La música en Tenerife después de la sociedad Santa Cecilia*. Universidad de La Laguna, 1990, p. 9.

¹¹⁷ La Asociación Obrera de Canarias impulsó la primera huelga portuaria de Tenerife en 1901.

¹¹⁸ Disponible en: <https://www.guanches.org/index.php?title=Aso-ciaci%C3%B3n_Obrera_de_Canarias> [Consulta 21/01/2023].

¹¹⁹ *Cronista de Tenerife*, 7 de mayo de 1903, p. 2.

más tarde en 1915¹²⁰, terminó por ignorar y no programar el repertorio de nuestro compositor¹²¹.

Pero volvamos con la cronología. El 30 de agosto de 1904, *La Opinión de Tenerife* se hacía eco de los ensayos de la Banda de Música del Regimiento de Infantería de Canarias, n.º 1 del revisado «Pouparri de cantos canarios, Obra de Don Francisco Martín Rodríguez»¹²², que estrenó para las Fiestas del Pilar, en la Plaza de la Iglesia, la víspera del 12 de octubre. La aclamación del público hizo que la Banda repitiera la obra varias veces.

A partir de ahora, quedaron fijadas en los repertorios para banda de la Isla varias obras con los motivos populares orquestados por Francisco Martín que compitieron con los *Cantos Canarios* de Power, transcritos por Padrón, Calamita, Ariz, Uralde y Díaz Llanos. También hubo en Gáldar –tras su andadura– una versión del maestro Batista, todos posteriores a los primigenios de Francisco Martín Rodríguez, estrenado con la Banda de la Joven Democracia once años antes de la orquestación de Teobaldo Power.

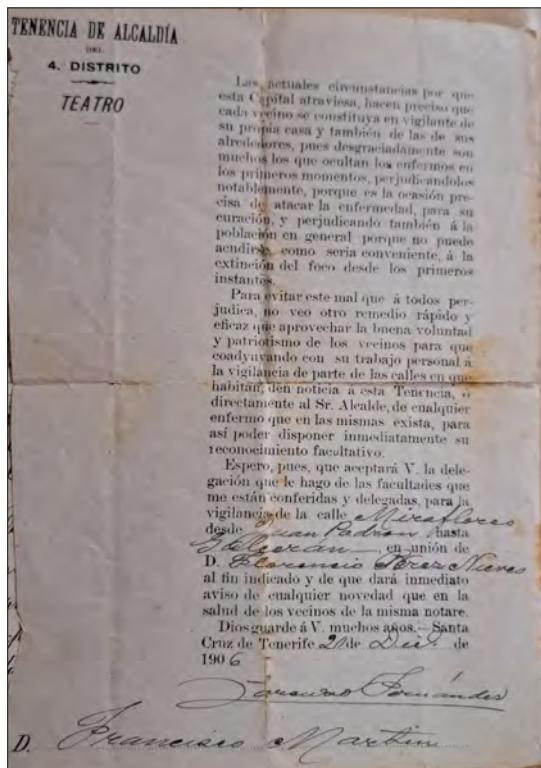
Tal fue la aceptación de la revisión, que el 5 de diciembre de 1904, en la inauguración del Hotel Quisisana (Santa Cruz de Tenerife), durante el banquete, la Banda Municipal interpretó la *Fantasia Cantos Canarios* de Power¹²³; pero, al día siguien-

¹²⁰ Es fácil comprobar quiénes programaron obra de Francisco Martín y quiénes no. Los directores de la Banda municipal de Santa Cruz en vida de nuestro compositor fueron Ricardo Sendra Rufus (1903–1908), Regino Aríz (1908–1912), Luis Espinosa de los Monteros (1912–1913), Braulio Uralde Bringas (1913–1915), José Carreras Grimaud (1915–1917) y Fernando Cobeño Heredia (1917–1928). GONZÁLEZ VARGAS, Nidia María: *Historia de la banda municipal de música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1903-1936) y su proyección posterior* [Tesis]. Universidad de La Laguna, 2016.

¹²¹ Podemos imaginar la contrariedad que tuvo que sentir nuestro compositor cuando el 19 de octubre de 1916, la Banda de Grimaud estrena un «Himno a Tenerife» compuesto por Reyes Bartlett, cuando él ya había compuesto uno el 29 de agosto de 1912.

¹²² *La Opinión*, 30 de agosto de 1904, p. 2.

¹²³ En la versión hecha por Juan Padrón, como se precisa en *El Tiempo*, 6 de diciembre de 1904, p. 5.



Inspector de Epidemia, 1906.
Foto cedida por la familia Rancel Villamandos

te, la Banda del Regimiento tocaba el *Pout-Pôurri de Cantos Canarios* de Martín¹²⁴ en la plaza de la Constitución¹²⁵.

Un mes después, en enero de 1905, estrenó el vals *A la sombra del Teide* y al año siguiente, también en enero, sabemos que estrenó otro pasodoble: «Esta noche estrenará la banda del regimiento un precioso pasodoble de nuestro paisano el conocido profesor Francisco Martín Rodríguez, denominado *Los dos*

¹²⁴Tras destinar a Juan Daranas a Santa Cruz de La Palma, Manuel Bouza coge la batuta de la Banda del Regimiento de Canarias n.º 1, lo que se indica en *Cronista de Tenerife*, 7 de mayo de 1903, p. 2. Se convierte en el gran aliado de Francisco Martín, según se lee en *Diario de Tenerife*, 17 de junio de 1903. Las cosas cambiarían con las crisis de la Banda del Regimiento y la pugna con su nuevo director hará que no se programe música de Martín en varios años.

¹²⁵*El Tiempo*, 6 de diciembre de 1904, p. 3.

Agustinos, é inspirado en los cantos populares del país que tan bien ha sabido llevarlos al pentagrama este maestro»¹²⁶.

En marzo del glorioso 1906, y tal como refrenda Lothar Siemens en la biografía que hace del autor para la web de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se precisa que

cuentan las crónicas que, tras culminar la jornada del 28 de marzo en Santa Cruz, se vuelve el monarca a pernoctar en su barco, y en el momento de embarcar, la 'Banda del Regimiento de Tenerife' interpretó una versión revisada del precioso popurrí de los 'Cantos Canarios' de Francisco Martín Rodríguez, dedicada a Alfonso XIII¹²⁷.

Es evidente que las tres bandas que acompañaron la visita del rey Alfonso XIII tuvieron las partituras y fueron testimonio documental de su popurrí. Cabe apuntar que Belisario García Siliuto¹²⁸, director de la Banda de Arafo y músico de la Banda Municipal de Santa Cruz desde 1903, estuvo en ese encuentro filarmónico con el rey. Desde entonces se guarda en el archivo de la Banda Nivaria de Arafo la copia manuscrita que hemos encontrado de los *Cantos Canarios*¹²⁹ de Francisco Martín.

Unos meses después, encontramos a Martín visitando en la cárcel, junto a una serie de personalidades, al recién apresado director de *El Progreso*¹³⁰. Para la epidemia de diciembre de ese año vuelven a nombrarlo vigilante de su manzana.

Durante los próximos seis años no volvemos a encontrar a obras de Martín en las programaciones

¹²⁶*Diario de Tenerife*, 16 de enero de 1906, p. 2.

¹²⁷SIEMENS, Lothar: «Antiguos académicos (...) Martín Rodríguez, Francisco». Disponible en: <<https://racba.es/listado/martin-rodriguez-francisco/>>. [Consulta 02/03/2023].

¹²⁸Otro dato que los une es que fue tesorero de la junta municipal del partido republicano tenerfeño.

¹²⁹Encontrada durante las investigaciones para mi reciente artículo «Música para La Danza de Los Enanos...», op. cit.

¹³⁰*El Progreso*, 2 de julio de 1906, p. 2.

musicales insulares. El estreno, en 1912, de su himno «*Viva Tenerife!*» rompe con esa tendencia. Según se nos dice que «mañana a la noche estrenará la Bandera municipal de música un himno compuesto por un conocido maestro de esta Capital, titulado *Viva Tenerife*, está dedicado a la comisión popular que marchó a Madrid últimamente¹³¹.



La Prensa, 7 de septiembre de 1912, p. 1.

El acontecimiento se refleja así en la prensa:

Anoche estrenó la banda municipal en la plaza de la Constitución el «Himno á Tenerife», de nuestro paisano y amigo el conocido maestro D. Francisco Martín Rodríguez. Es una inspirada composición de música, agradable, sencilla y bien instrumentada, que revela en su autor ser un compositor de no comunes facultades como lo tiene ya probado. El «Himno á Tenerife», se tocó tres veces, siendo saludado con aplausos por la numerosa concurrencia. Reciba el maestro Martín nuestra entusiasta y sincera enhorabuena¹³².

¹³¹ *Ibidem*, 24 de agosto de 1912, p. 2.

¹³² *Diario de Tenerife*, 30 de agosto de 1912, p. 2.

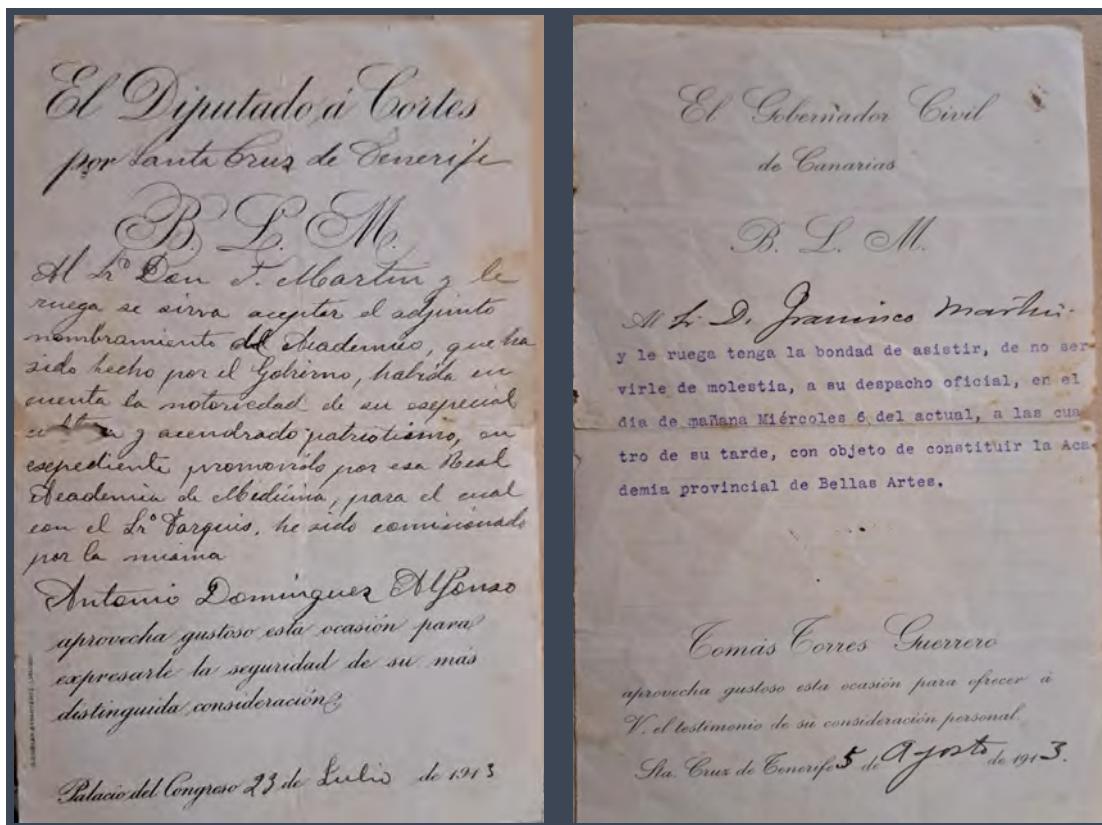
ACADÉMICO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CANARIAS EN 1913

Promovido por Antonio Domínguez Alfonso¹³³, diputado a Cortes por Santa Cruz de Tenerife, con expediente de la Real Academia de Medicina escrito de Eduardo Domínguez Alfonso¹³⁴, y apoyado por Eduardo Tarquis Rodríguez¹³⁵, Francisco Martín fue nombrado académico de Bellas Artes, cuando el rey Alfonso XIII, en julio y agosto de 1913, reconstituye –por sendos reales decretos– las reales academias y agrega la sección de música a la de Bellas Artes de Canarias. La primera nómina de académicos de la

¹³³ Hermano de Eduardo Domínguez Alfonso. TOLEDO TRUJILLO, Francisco y otros: *Historia de la Real Academia de Medicina de Santa Cruz de Tenerife*. Real Academia de Medicina de Tenerife, 2014, pp. 373-374.

¹³⁴ Eduardo Domínguez Alfonso conoce bien la andadura de Francisco Martín. Sabe de su pionero trabajo compendiador de los cantos canarios, conoce su compromiso social con las epidemias de Santa Cruz, ha seguido su carrera política y profesional y lo distingue, frente a otros posibles candidatos del momento, por su especial cultura y acendrado patriotismo, paladín del regionalismo musical canario. Fue médico del Cuerpo de Sanidad del Ejército (1864) (*El Time*, Santa Cruz de La Palma, 4 de septiembre de 1864, p. 2), Director de Sanidad Marítima del Puerto de Santa Cruz de Tenerife (1868), miembro fundador del Gabinete Instructivo (1869), Director del Establecimiento de Segunda Enseñanza (1876), Presidente de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Presidente del Colegio de Médicos (1900), primer Presidente del Cabildo de Tenerife (1913-1916). Agradecemos la bibliografía aportada por nuestra compañera académica correspondiente Ana María Díaz Pérez. Véase CHESA PONCE, Nicolás: *Diccionario biográfico...*, op. cit., p. 62; PÉREZ BARRIOS, Carmen Rosa: *Eduardo Domínguez Alfonso. Un médico aronero en la vida insular (1840-1923)*. Arona, Llanoazur editores, 2013. El Dr. Eduardo preside la Real Academia de Medicina desde 1910, según leemos en *La Opinión*, 30 de marzo de 1910, p. 1. Cabe recordar que Eduardo Domínguez conoce a Francisco desde el Gabinete Instructivo y viajan juntos a Madrid para la defensa de la Comandancia Militar de Santa Cruz de Tenerife.

¹³⁵ Una biografía del escultor la encontramos en la página web de la RACBA: Disponible en: <<https://racba.es/listado/tarquis-rodriguez-eduardo/>>. [Consulta 8/04/2023]. Asimismo, podemos leer diversas biografías de académicos, gracias a la labor compilatoria de nuestra compañera académica correspondiente, Ana Luisa González Reimers, en diversas notas a pie de página (notas 28, 49, 60 y 63) de su edición de los artículos periodísticos de Pedro Tarquis Rodríguez bajo el título *Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz, 2001.



Cartas de Antonio Domínguez Alfonso en la que le comunica su nombramiento como académico y de Tomás Torres Guerrero, gobernador civil, rogándole acuda a la sesión de constitución de la Academia Provincial de Bellas Artes.

Fotos cedidas por la familia Rancel Villamandos

sección musical de nuestra academia quedó conformada por D. Antonio Bonnín Fuster (1842-1919), D. Miguel Feria Concepción (ca. 1865-1933), D. Diego Guigou y Costa (1861-1936), D. Enrique Pérez Soto (1854-1925) y D. Francisco Martín Rodríguez¹³⁶.

A partir de este momento retoma con fuerza la defensa de su recopilación de los cantos populares canarios: Y durante los cuatro años siguientes, hasta su fallecimiento, la obra más interpretada de su catálogo es, con diferencia, el popurrí. Incluso le sobrevive, pues en la celebración de las fiestas de

¹³⁶ *Diario de Tenerife*, 22 de julio de 1913, p. 1.

Nuestra Señora de María Auxiliadora de Arafo –de 1919– vuelve a sonar¹³⁷.

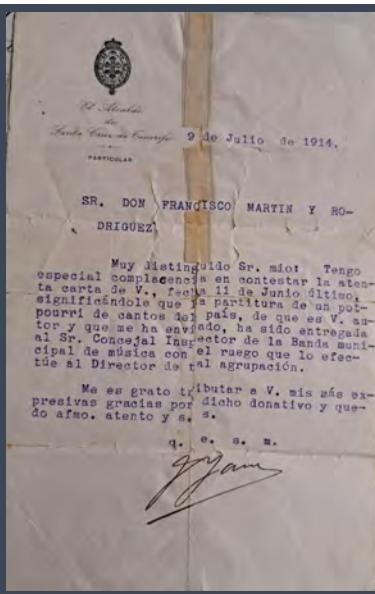
Sin embargo, sus partituras en la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife desaparecieron. Enterado de las vicisitudes de sus obras en el archivo de la banda¹³⁸ –cabe recordar que su hijo Francisco Martín Reyes y el hermano de su nuera, Manuel Pérez Tejera, formaban parte de dicha agrupación–, le

¹³⁷ *La Prensa*, 24 de mayo de 1919, p. 3.

¹³⁸ La agrupación musical llevaba cinco años de severos problemas. Desde la renuncia de Ariz, la incomprendición del efímero paso de Espinosa de los Monteros, la arrogancia de Uralde y, sobre todo, los celos del concejal inspector de la banda, la obra de Francisco Martín desapareció de la programación y de los archivos.



Gaceta de Tenerife,
15 de octubre de 1913, p. 2



Acuse de recibo de la carta
enviada por Francisco Martín
Foto cedida por la familia Rancel
Villamandos



Soneto de Domingo Izquierdo
dedicado a Francisco Martín
Foto cedida por la familia Rancel
Torres en enero de 2023

envía al Alcalde constitucional Juan Yanes y Perdomo, la siguiente carta con otra copia del popurrí:

Santa Cruz, Junio 10 de 1914

Sr. Alcalde:

Tengo el gusto de adjuntarle la partitura de un pot-pourri que contiene, además de una introducción, trece cantos típicos del que soy autor, y que he recogido y he instrumentado para Banda.

Plácmese dirigirme a V. directamente y no a la Junta de Fomento Artístico, porque habiendo enviado al Sr. Secretario que fue de dicha entidad, D. Miguel Feria, un himno denominado ¡Viva Tenerife! del que también soy autor y que dediqué a los valientes defensores de la unidad provincial en Madrid; y el expresado Secretario, lejos de darle el verdadero sentido a una carta que le mandé, le dio otro enteramente distinto, por lo cual no llegó a conocimiento de los señores que componían la comisión, la dedicatoria que mi dicho trabajo musical contenía. En atención a lo sucedido y en el de haber enviado, por conducto, del músico de la Banda, D. Manuel Pérez Tejera, al Maestro Di-

rector, que la dirigía en aquella época, el mencionado pot-pourri, por si quería que dicha agrupación la tocase; pero como aquel Sr. era opuesto a tocar obras de los hijos del país, se marchó sin tocarlo y tal vez sin mirarlo.

En atención a estos acontecimientos he determinado dirigirme a fuente limpia (como vulgarmente se dice) a fin de no sufrir nuevos desengaños.

La obra que con sumo gusto regalo y que se compone de los mismos cantos que se ejecutaban por los años de 1846 y 47 siendo yo aún muy joven y que poco más tarde los tocaba yo por la bandurria y el cornetín. Corriendo el tiempo (como dicen los marinos) toqué algunos de ellos en la Sociedad «Joven Democracia» (hay 40 y pico de años) por una pequeña Banda propiedad de la misma y que yo dirigía; como también se tocaron por Bandas más numerosas en las sociedades «Bienhechora y Benéfica» y cuyas repetidas Bandas, que también dirigí, pertenecían a las mencionadas sociedades.

También en Gáldar (Canaria) se tocaron algunos por la Banda municipal, que también dirigí cuatro años, y allí fue donde recordando aquellos que yo ha-

bía tocado, hice la partitura del ya dicho pot-pourri, que más tarde se la facilité al músico Mayor del Regimiento, el cual lo tocó con aceptación del público, cosa que pudo haber hecho el tan amable director de la Municipal.

Termino la presente, Sr. Alcalde, rogándole se digne dispensar la libertad que se ha tomado.

S.S.Q.B.S.M. Francisco Martín y Rodríguez

Un mes después le llegó la respuesta del alcalde con acuse de recibo:

En enero de 1915 encontramos el testimonio de que Francisco Martín hizo una transcripción para piano de su popurrí, ya que en los versos de Domingo Izquierdo Martín¹³⁹ en un cartel –que no noticia de prensa–, se confirma la forma de recopilación de los cantos populares de Francisco Martín.

A pesar de las vicisitudes de sus partituras en la Banda Municipal, la obra se programó con la Banda del Regimiento en enero de 1916. Fue la última vez que Santa Cruz escuchó el popurrí de Martín:

En el programa de las obras musicales que ha de ejecutar esta noche de 6 a 8 en la plaza de la Constitución la Banda del Regimiento, figura un notable pot pourri de Cantos canarios, del que es autor el inteligente músico tenerfeño D. Francisco Martín Rodríguez, académico de la de Bellas Artes¹⁴⁰.

Con preocupación por el porvenir de su obra, amparado en la aún la manifiesta popularidad, pero

¹³⁹ Domingo Izquierdo Martín era tipógrafo y casó con Emérita Afonso Rodríguez, con la que tuvo seis hijos. Fue vocal del tribunal industrial por la clase obrera. «Tribunal Industrial», en *La Opinión*, 21 de julio de 1909, p. 1. Junto a Melitón Gutiérrez Castro, periodista, y otros, fundaron la Federación tipográfica de Santa Cruz de Tenerife en 1905. Datos sobre la figura del periodista, se pueden leer en IZQUIERDO, Eliseo: *Periodistas canarios siglos XVIII al XX. Propuestas para un diccionario biográfico y de seudónimo*. Gobierno de Canarias, 2006. Domingo Izquierdo fue secretario-tesorero en 1905 y después presidente de la Federación en 1915, según consta en *El Tiempo*, 10 de julio de 1905, p. 2. Falleció el 15 de febrero de 1919, lo que se publicó en *Gaceta de Tenerife*, 15 de febrero de 1919, p. 1. Agradecemos los datos facilitados por D. Eliseo Izquierdo.

¹⁴⁰ «Música», en *Gaceta de Tenerife*, 25 de enero de 1916, p. 2.

Comunicado

Dispáñeseme el señor Alcalde que m permita hacerle el siguiente ruego.

¿No podría V. S. descubrir el paradero de seis partituras que he regalad á la Banda municipal de música en distintas veces y que no ha sido posible encontrar ni una de ellas?

Las mencionadas partituras contienen cuatro pasodobles, un himno y un pot pourri de cantos típicos (Cantos Canarios) cuya partitura contenía, además de una introducción, y trece cantos.

Tres pasodobles y el himno fueron tocados varias veces; pero el último pasodoble, entregado por don Francisco Padrón, Teniente Coronel, á don Braulio Uralde, cuando se hizo cargo de la mencionada Banda, y el pot-pourri, por el ex-alcalde don Juan Yanes, no. Pues bien: El mencionado don Braulio, no sólo dejó de tocarlos sino también de ensayarlos antes de tragárselas,.. el que tuvo á bien hacerlo.

De las mencionadas piezas, cinco fueron compuestas é instrumentadas por mí; como igualmente fué instrumentado por mí el ya repetido pot-pourri, cujos cantos recogi y llevé al pentagrama.

Parece increíble, que en una institución en que creo se lleve un registro en que conste la música que ingresa, no se encuentre una sola partitura de las seis ya nombradas!

Doy anticipadamente las gracias al señor Alcalde rogándole á la vez mire este asunto con el interés que él acostumbra mirar todo lo que está á su cargo.

Francisco Martín y Rodríguez.
Santa Cruz, Noviembre de 1916.

Diario de Tenerife,
20 de noviembre de 1916, p. 2.

desconfiado por lo acaecido en el pasado, salió a la prensa con el siguiente comunicado en noviembre de 1916.

El 7 de octubre de 1917, Francisco Martín Rodríguez fallecía en su domicilio de la Calle Puerta Canseco, atendido por su yerno, el practicante Salvador Guin, cogido de la mano de su querida esposa Agustina, testigo de su creatividad, bondad y generosidad¹⁴¹.

¹⁴¹ Al Cementerio de San Rafael y San Roque lo acompañó la Banda Municipal de Santa Cruz de Tenerife, dirigida por Fernando Coño Heredia. Entre los músicos se encontraba su hijo Francisco Martín Reyes como clarinete. Abandonó la plaza que ocupaba desde 1905, tres días después del sepelio de su padre.

Desde muy joven, en el Puerto de la Cruz, nuestro compositor, con avezada predisposición a la música, conoció las fuentes populares, las tocó, las memorizó y transcribió. Es fácil imaginar al joven y bohemio compositor, hasta que partió para Santa Cruz de Tenerife, en las fiestas del Valle de la Orotava, en Icod, los Realejos y el Puerto de la Cruz, en la isla baja, en Garachico, Buenavista, el Tanque y los Silos, interpretando y recopilando isas, folías, malagueñas, seguidillas y todos los cantos del norte durante treinta años. Desde dentro de nuestra música popular –fuentे inagotable de melodías– construyó antes de 1880, bien con el piano o con los metales y las maderas, su incipiente cancionero musical isleño de culta ambición, Sin lugar a dudas Francisco Martín Rodríguez fue pionero, base fundamental del regionalismo musical canario y, a la vez, modelo para otros.



Francisco Martín Rodríguez
Foto cedida por la familia Rancel Villamandos

RELACIÓN CRONOLÓGICA DE OBRAS DE FRANCISCO MARTÍN RODRÍGUEZ CITADAS EN PRENSA

Título	Fecha	Fuente	Lugar
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Pasodoble</i> • <i>Vals</i> • <i>Folías</i> 	3-VIII-1882	<i>La Ilustración de Canarias</i> , 15-VIII-1882, pp. 7-8	Alameda de La Marina
• <i>Juanita</i> (danza para piano)		<i>La Ilustración de Canarias</i> , 30-VI-1883, pp. 7-8	Publicación
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Sangre isleña</i> (pasodoble) • <i>La mariposa</i> (polca) • <i>Malagueña del país</i> • <i>Recuerdos de gratitud</i> (valses) 	13-X-1887	<i>Diario de Tenerife</i> , 13-X-1887, p. 2	Alameda
• <i>Sangre isleña</i> (pasodoble)	4-VIII-1889	<i>Diario de Tenerife</i> , 3-VIII-1889, p. 2	Alameda de la Libertad
<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Venezolano</i> (pasodoble) • <i>La negrita</i> (habanera) • <i>La demócrata</i> (mazurca) • Recopilación de varios cantos de <i>Malagueñas del país</i> 	29-VIII-1889	<i>Diario de Tenerife</i> , 29-8-1889, p. 2	Alameda de la Libertad
<ul style="list-style-type: none"> • Pasodoble • <i>Dácila</i> (polca con pequeño obligado de cornetín) • <i>Miente usía, tío pepe</i> (rigodones) • <i>Folías Canarias</i> 	7-IX-1890	<i>Diario de Tenerife</i> , 6-IX-1890, p. 2	Alameda de la Libertad
• <i>Polca de Enanos</i>	2-V-1892	<i>El Salón de Añaza</i> , 31-II-1892, p. 13	Publicación. Interpretada en varios lugares
• <i>Polca de Enanos</i>	30-IV-1893	<i>Diario de Tenerife</i> , 1-V-1893, p. 3	Plaza de Toros
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tanda de valses</i> • <i>Murió porque Dios quiso</i> (habanera) • <i>Folías</i> 	20-VII-1893	<i>Diario de Tenerife</i> , 20-VII-1893, p. 2	Plaza de la Constitución
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Tanda de valses</i> • <i>Murió porque Dios quiso</i> (habanera) • <i>Folías</i> 	22-VII-1893	<i>Liberal de Tenerife</i> , 21-VII-1893, p. 2	Plaza del Príncipe Alfonso
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Minuto</i> (pasodoble) • <i>Vals</i> (tanda) • <i>Efigenia</i> (polca) • <i>Rigodones</i> • <i>Círculo de Iriarte</i> (pasodoble) 	1-V-1894	<i>Diario de Tenerife</i> , 1-V-1894, p. 2	Plaza de la Constitución

• <i>Gota perdida en el inmenso mar de los Valses</i> (tanda)	2-V-1895	<i>Diario de Tenerife</i> , 2-V-1895, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>Flor marchita</i> (mazurca)	3-V-1895		Muelle
• Rigodones • <i>Un beso</i> (polca) • Tanda de valses	2-V-1896	<i>Diario de Tenerife</i> , 2-V-1896, p.1	Plaza de la Constitución
• <i>Un beso</i> (polca) • Rigodones	29-VIII-1896	<i>Diario de Tenerife</i> , 29-VIII-1896, p. 3	Plaza de la Constitución
• <i>La Tempestad</i> (vals)	4-XII-1896	<i>La Opinión</i> , 4-XII-1896, p. 2	Plaza de la Constitución
• Habanera	1-I-1897	<i>La Opinión</i> , 31-XII-1896, p. 2	Plaza del Príncipe
• <i>Gondollier</i> (tanda de valses) • <i>Folías</i>	6-I-1897	<i>Diario de Tenerife</i> , 14-I-1897, p. 2	Inauguración de la nueva casa del Círculo de Iriarte del Puerto de la Cruz
• Pequeña polca	27-VIII-1898	<i>Diario de Tenerife</i> , 27-VIII-1898, p. 2	Alameda de la Libertad
• Pasodoble	16-X-1902	<i>Diario de Tenerife</i> , 17-X-1902, p. 2.	Apertura de curso del Establecimiento de Segunda Enseñanza. Patio
• <i>El piloto</i> (pasodoble)	8-X-1903	<i>La Opinión</i> , 8-X-1903, p. 2 <i>Diario de Tenerife</i> , 8-X-1903, p. 2 <i>Cronista de Tenerife</i> , 8-X-1903, p. 3	Plaza de la Constitución
• <i>El piloto</i> (pasodoble)	11-X-1903	<i>La Opinión</i> , 10-X-1903, p. 2 <i>El Tiempo</i> , 10-X-1903, p. 2 <i>Diario de Tenerife</i> , 10-X-1903, p. 2	Plaza de El Pilar
• <i>El piloto</i> (pasodoble)	22-XI-1903	<i>Cronista de Tenerife</i> , 21-XI-1903, p. 2 <i>Diario de Tenerife</i> , 21-XI-1903, p. 1 <i>La Opinión</i> , 21-XI-1903, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>El cartero mayor</i> (pasodoble)	29-V-1904	<i>El Tiempo</i> , 28-V-1904, p. 1	Plaza del Príncipe
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	11-X-1904	<i>La Opinión</i> , 11-X-1904, p. 1	Fiestas de El Pilar. Plaza de la Iglesia

• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí) • <i>Paso al progreso</i> (pasodoble)	6-XII-1904	<i>La Opinión</i> , 6-XII-1904, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>A la sombra del Teide</i> (vals)	23-I-1905	<i>La Opinión</i> , 23-I-1905, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>A la sombra del Teide</i> (vals)	30-I-1905	<i>La Opinión</i> , 30-I-1905, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>A la sombra del Teide</i> (vals)	28-II-1905	<i>La Opinión</i> , 28-II-1905, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>A la sombra del Teide</i> (vals)	14-III-1905	<i>El Tiempo</i> , 14-III-1905, p. 6 <i>La Opinión</i> , 14-III-1905, p. 2 <i>Diario de Tenerife</i> , 15-III-1905, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	13-VI-1905	<i>El Tiempo</i> , 13-VI-1905, p. 5	Alameda del Príncipe
• <i>Los dos Agustinos</i> (pasodoble)	16-I-1906	<i>La Opinión</i> , 16-I-1906, p. 2 <i>El Progreso</i> , 16-I-1906, p. 3 <i>Diario de Tenerife</i> , 16-I-1906, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>El Piloto</i> (pasodoble) • <i>El Cartero mayor</i> (pasodoble)	15-VII-1909	<i>Diario de Tenerife</i> , 15-VII-1909, p. 2 y 16-VII-1909, p. 1	Plaza de la Constitución
• <i>Viva Tenerife</i> (himno)	29-VIII-1912	<i>Diario de Tenerife</i> , 30-VIII-1912, p. 2 <i>Gaceta de Tenerife</i> , 4-IX-1912, p. 1	Plaza de la Constitución
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	14-X-1913	<i>Gaceta de Tenerife</i> , 15-X-1913, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>El cartero mayor</i> (pasodoble)	19-X-1913	<i>El Progreso</i> , 18-X-1913, p. 1 <i>Gaceta de Tenerife</i> , 18-X-1913, p. 3	Plaza del Príncipe Alfonso
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	18-I-1916	<i>El Progreso</i> , 18-I-1916; p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	25-I-1916	<i>Gaceta de Tenerife</i> , 25-I-1916, p. 2	Plaza de la Constitución
• <i>Cantos Canarios</i> (popurrí)	24-V-1919	<i>La Prensa</i> , 22-V-1919, p. 2	Plaza de la Constitución, Arafo

DECORACIÓN Y PUBLICIDAD

CON AZULEJOS LEVANTINOS Y ANDALUCES EN CANARIAS

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

La crítica contemporánea ha levantado ciertos prejuicios en cuanto a consideración artística, ya no se establece una diferencia abismal entre artes mayores o menores, entre una obra única o plural en número, entre una pieza actual o una antigua..., de modo que estamos aprendiendo a ver el ornato, así como el mensaje publicitario y los grafiti en las vías urbanas, no solo en cuanto a mero adorno superficial o comercialización, sino respecto a la mano diestra que ha sabido conectar con la mirada del espectador y a este recrearse con ello. Proclamar la conveniencia de resguardar ese patrimonio es una finalidad que nos ha llevado a escribir este artículo, tratando de evitar su paulatina desaparición por causa de una mal aplicada estética.

La cerámica es una manifestación artística que hunde sus raíces en lo más ancestral del ser humano, el cual amasa la tierra y el agua para moldear piezas exentas o aplicables a paramentos de variado tamaño y destino. En Canarias, tras la conquista, se añoró su empleo en la decoración, aprestándose a traerlas para algún templo en temprana fecha, por ejemplo, el maestro cantero Juan Benítez, natural de Jerez de la Frontera, en 1592 se obligó a construir la capilla

del fallecido Pedro Westerling en la iglesia conventual agustina de La Laguna, incluyendo un altar de cantería y azulejos¹, obra ya desaparecida. Aunque son del siglo XVIII, evidencian el destino eclesiástico los dos existentes en el museo de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, donde uno señala su destino para la capilla del Santísimo Sacramento de una imprecisa villa, siendo su mayordomo Juan Estévez en 1725, que representa un áureo ostensorio flanqueado por sendos angelitos, y el otro figura con sencillo estilo a los jesuitas San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier.

Hemos de insistir en que ha de prestarse atención a las realizaciones que han sido compradas más allá del archipiélago y no son fruto de un artífice, sino de la colectividad de un taller, donde se requiere la traza de un pintor, la manualidad del ceramista, la multiplicidad del obrero al pie de la máquina... Es esta variante cerámica, destinada al ornato y con

¹ TARQUIS GARCÍA, Miguel, y VIZCAYA, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1959, p. 137; y FRAGA GONZÁLEZ, M.^a del Carmen: *La arquitectura mudéjar en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1977, p. 65.

una función determinada, caso de la publicidad, la que atrae nuestra atención en el estudio que expondremos.

ADQUISICIONES EN LEVANTE Y ANDALUCÍA

Desde temprana fecha en Canarias fue habitual la compra de piezas cerámicas en los talleres levantinos y andaluces, dada su experiencia ancestral, así como la procedencia de muchos alarifes llegados de esos lares; a ello se sumaba que el transporte de los encargos por barco facilitaba sortear la lejanía, sin tener que circular con grandes pesos por sinuosas vías. Como paradigma de tal aserto, citaremos el pavimento del Aula Capitular en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, llegaron desde Valencia en mayo de 1785 los azulejos y, al mes siguiente, ya se estaban instalando y se mandó que los sobrantes fueran llevados a la Casa de la Cera, según publicó S. Cazorla². Puede apreciarse todavía hoy la belleza del conjunto principal: se representa en el centro un gran florón con las iniciales E –Ecclesia– y C –Canariensis–, alrededor un cúmulo de elementos florales, con una policromía dominada por el amarillo y azul.

Posteriormente J. M. Alzola³ dio a conocer la correspondencia cruzada a los efectos entre D. Miguel Lobera, canónigo de Xátiva, y la «Real Fábrica de Azulejos», propiedad de Marcos Antonio Dissier, de origen francés. Dicha empresa mandó 541 piezas (22 x 22 cm), incluyendo la composición de dos florones, uno en posición horizontal y otro en vertical para que eligieran en la isla, con ellos se dispuso el tapiz cerámico de la Sala Capitular, algunos se incorporaron a la capilla de la Virgen de la Antigua y los restantes fueron conservados aparte.

² CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992, pp. 255-256.

³ ALZOLA, José Miguel: «El pavimento de la sala capitular de la catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria», en *Boletín de Noticias. El Museo Canario*, n.º 20 (2007, 2.º), pp. 8-12.

Conocemos los nombres de algunas otras empresas levantinas. Son afamados los trabajos ejecutados en Manises, por lo que, al tratar del kiosco modernista del parque de San Telmo en Las Palmas de Gran Canaria, se ha venido aludiendo a esa procedencia, sin embargo, la documentación que mostramos prueba ser ello inexacto. En el antiguo barrio d' Obradors –n.º 9 de la calle homónima–, en Manises, la fabricación artesanal del fundador de «La Cerámica Valenciana» José Gimeno Martínez (1889-1967) remonta al año 1925, prosiguiendo luego con sus dos hijos hasta el cierre en el siglo XXI; los nombres de Ángel R. Ruiz y Juan R. Balbuena se asocian con la restauración en el 2000 de los paneles publicitarios de Gimeno Ríos en los almacenes de Ascencio Ayala Espinosa en Santa Cruz de Tenerife.

En Burjassot (Valencia), se hallaba la empresa de «Antonio Bayarri Hnos.» hasta 1927-1928, aunque la creación cerámica continuó allí con «Juan Bautista Molins, Valencia Artística e Industrial» hasta 1957. Su labor en el campo publicitario se ejemplificaba en los paneles (360 x 135 cm) dispuestos en la derribada Estación del Vasco en Oviedo, y en este archipiélago los residentes en la capital tinerfeña podían apreciarla en la fachada de la librería Nivaria. Hemos de nombrar, asimismo, los «Azulejos Ramón Castelló, Valencia», encargados de efectuar los múltiples reclamos publicitarios del nitrato de Chile.

La tradicional vinculación comercial con Sevilla prosiguió mediante las compras para el ornato de recintos oficiales, públicos y privados, pero debido a su abundancia soslayaremos el estudio de las destinadas a viviendas particulares, aunque no dejemos de alabar su traza. Tal relación explica bien que se hubiera acudido en 1923 a esa ciudad para decorar el bello kiosco modernista del parque de San Telmo en Las Palmas de Gran Canaria, aunque se ha venido publicando su origen levantino. En dicha capital andaluza, al preparar la magna Exposición Iberoamericana de 1929, se pudo contar con una gran cantidad de firmas, como ha concretado A. Librero Pajuelo:

Las empresas que trabajaron para la Exposición, bien sirviendo materiales de construcción y elementos cerámicos no propiamente decorativos, bien aportando piezas con carácter ornamental, fueron: Estudio Cerámica Manuel Soto Fernández, Fábrica de Cerámica Viuda de José Mensaque y Vera, Mensaque, Rodríguez y Compañía, Los Remedios, Nuestra Señora del Rocío, Fábrica de Azulejos Viuda e Hijos de Manuel Ramos Rejano, Nuestra Señora de la O, Nuestra Señora Santa Ana, San José, La Bética, José González (sucesor de Hermanos González), Nuestra Señora del Carmen, La Cerámica Sevillana, Fábrica de tejas, macetas, cántaros y caños de todas clases de Francisco López Ruiz, Jacinto Canivell, Gabriel Rojas Sousa y Nuestra Señora de las Mercedes⁴.

Para la plaza de 25 de Julio, en Santa Cruz de Tenerife, se eligió la empresa de cerámica artística «Nuestra Señora de la O», propiedad de Manuel García Montalván (Sevilla, 1876-1943) tras suceder a su padre en 1901, pues en la capital hispalense dejó huella de su buen hacer en la *Fuente de las ranas*, en el parque de María Luisa, bajo la dirección del arquitecto Aníbal González, aunque también realizó algunos bancos de la plaza de España, como preámbulo de la gran Exposición Iberoamericana de 1929.

Antonio Martín Bermudo había comenzado en la firma «Cerámica Hermanos González» y luego se asoció con Antonio Kiernam Flores para la fundación de otra empresa⁵, que abandonó, quedando esta desde 1939 bajo el control de los hermanos Rodríguez Díaz y dirección artística de A. Kiernam con el mismo nombre de «Cerámica Santa Ana»⁶, por ser la patrona de Triana, barrio en donde se encontraba situada; se mantuvo abierta hasta finales del siglo XX

⁴ LIBRERO PAJUELO, Antonio: «El uso de la cerámica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929», en *Tercer Congreso Nacional de la Construcción*. Sevilla, Instituto Juan de Herrera, 2000, pp. 585-593, p. 587.

⁵ Trabajaba con ellos el alfarero Sebastián Ruiz Jurado, luego propietario de Cerámica Santa Isabel.

⁶ PALOMO GARCÍA, Martín Carlos: «Cerámica Santa Ana» y «Fábrica Mensaque Rodríguez y Cía.», en *Retablo cerámico. Talleres*. Sevilla, 2021. Disponible en: <www.retabloceramico.com>.

y alberga desde el 2014 un museo dedicado a esa especialidad. En la capital tinerfeña fue elegida cuando debieron reponerse tanto los bancos de la plaza 25 de Julio como el panel cerámico de la Virgen del Carmen en la barriada García Escámez y, además, entre sus últimos trabajos se adscriben los del paseo de Gran Canaria en Firgas.

La fábrica de la Viuda de Mensaque y Vera, en Triana, testificó su pericia en la capital tinerfeña, concretamente en la Glorieta del Clima en el parque municipal García Sanabria, plasmando las acuarelas pintadas por la canaria Lía Tavío. Precisamente, una de las últimas restauraciones de la plaza 25 de Julio en dicha ciudad fue ejecutada por «Mensaque Rodríguez y Cía.», constituida en sociedad tripartita durante 1917 en Sevilla, donde permanecieron sus grandes fábricas hasta 1975, entonces se trasladaron a Santiponce hasta su cierre en el año 2006.

La empresa de Manuel Ramos Rejano⁷ data de 1895 y permaneció bajo su dirección hasta su muerte en 1922, después se mantuvo en activo con la titularidad de su viuda e hijos hasta su cierre en 1965. En Santa Cruz de Tenerife, se recibieron sus azulejos con destino al Taller profesional San Juan Bosco, es decir, los salesianos; pero, además, fue importante el encargo recibido para adornar el patio central del edificio de Capitanía General en la misma capital.

Facundo Peláez Jaén (Écija, 1928; Sevilla, 1999), considerado el mejor discípulo de Kiernam, rehusó sucederle cuando este se jubiló y prefirió fundar con Soto Carretero una empresa propia puesta bajo el anagrama S'Artef⁸. A él se debe el bello panel con la representación de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro en el exterior de la parroquia matriz de La Laguna.

Fue disminuyendo la compra de piezas desde este archipiélago al ir cerrando algunas de las entidades más antiguas, aunque perduran otras, por

⁷ *Ibidem*. «Manuel Ramos Rejano», *Retablo cerámico, talleres*.

⁸ *Retablo cerámico*, índice de pintores.

ejemplo, «Cerámica Artística Campos», fundada en 1939 por el citado maestro Antonio Martín Bermudo y en cuya publicidad incorpora precisamente la fotografía de un banco ejecutado para Canarias.

REALIZACIONES ORNAMENTALES

Kiosco modernista en Las Palmas de Gran Canaria

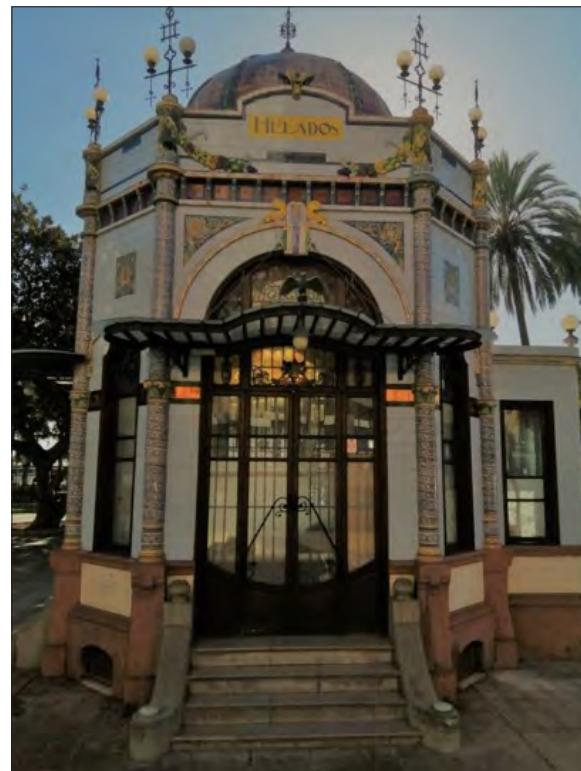
Se alza en el parque de San Telmo y no fue el único, pues ha estado acompañado por los de la prensa y de la música. El industrial Pablo Castellano Felipe obtuvo del Ayuntamiento autorización para edificarlo, con ese fin acudió al arquitecto Rafael Masanet y Faus, quien lo diseñó en 1923 con esas líneas que determinan el apelativo por el cual es conocido⁹.

Hemos de ahondar en la formación de su tracista para captar mejor las pautas estilísticas asumidas en esta obra. Nació en Alcoy en 1890, hijo del industrial homónimo Rafael Masanet Latorre¹⁰, quien ya en 1900 le matriculó en la «Escuela de Artes e Industrias», donde al finalizar el curso en 1901 obtuvo uno de los llamados Premios ordinarios¹¹. Era

⁹ HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: *Mercados, Tiendas, Kioscos, Hoteles*. Las Palmas de Gran Canaria, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación-Gobierno de Canarias, 1994, pp.126-127; MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: «Arquitectura y urbanismo en la era del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria», en *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 14 (2021), pp. 141-154, p. 152; y PESCADOR MONAGAS, Flora: «Paseo por el Modernismo en los parques de Las Palmas de Gran Canaria: entre patos, ranas y sapos cancioneros», en *Ibidem*, pp. 199-216, p. 212-213. Véanse también de HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ: *Kioscos: Comercio y Turismo en Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas G.C., Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1988, y *Triana. Zona comercial histórica*. Las Palmas, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación/Consejería de Industria, Comercio y Consumo (Gobierno de Canarias)/FEDECO/CECAPYME, 1992.

¹⁰ D. Rafael Masanet Latorre (†6-02-1930, 68 años de edad) y su esposa D.^a María del Milagro Faus Ginés (†27-02- 1931), así como D. Juan su hijo, vinieron en abril de 1920 a Las Palmas para asistir a la boda de nuestro biografiado con Mercedes Navarro Mazotti, hija del arquitecto D. Fernando Navarro Navarro. Véase «Carnet de sociedad», en *El Progreso*, 20 de abril de 1920, p. 2.

¹¹ «Escuela de Artes e industrias», en *Heraldo de Alcoy*, 9 de junio de 1901, p. 2.



Rafael Masanet Faus: Kiosco modernista.
Parque San Telmo, Las Palmas de Gran Canaria

buen estudiante, como lo prueban sus calificaciones en junio de 1906 en la «Escuela Elemental de Industrias»¹². Dos años más tarde en la «Escuela Superior de Industrias» recibe un premio en metálico¹³, precisamente en dicho centro impartía docencia y fue director el arquitecto Vicente Pascual Pastor (1865-1941), cuyas construcciones modernistas en esa ciudad, por ejemplo, la mansión de D. Enrique García (hoy Conservatorio Municipal) y la llamada «Casa del pavo», siguen llamando la atención

Después afrontó sus estudios universitarios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Ha terminado su carrera ya en 1916, pues tanto en ese cur-

¹² «Escuela Elemental de Industrias de Alcoy», en *Heraldo de Alcoy*, 11 de junio de 1906, p. 1; «Escuela Elemental de Industrias de Alcoy», en *La Defensa* (Alcoy), 13 de junio de 1906, p. 1.

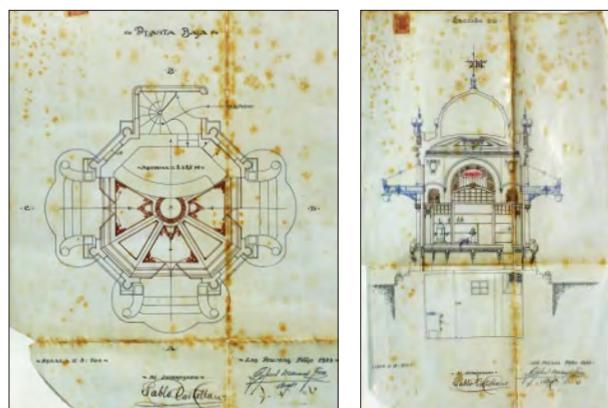
¹³ «Escuela Superior de Industrias», en *Heraldo de Alcoy*, 2 de octubre de 1908, p. 1.

so como en el siguiente, se registra su nombre entre los «Ayudantes meritorios» de la Escuela Industrial de Alcoy, dependiente de la Universitat Politècnica de Valencia¹⁴. La impronta modernista captada de su profesor Vicente Pascual Pastor dejaría huella en su retina y con esa formación académica asume el 30 de abril de 1918 –su edad 28 años– el nombramiento, en calidad de Oficial de 2.ª clase, como arquitecto de la Hacienda pública en Las Palmas de Gran Canaria¹⁵.

Todo ello hubo de ser tenido en cuenta por Pablo Castellano Felipe, cuando le eligió como artífice de su futuro establecimiento. El 30 de junio de 1923, dicho industrial expone al Ayuntamiento capitalino

Que desea construir un kiosco en el Parque de San Telmo conforme á los planos que por duplicado acompaña y según el emplazamiento y dimensiones (a ser posible, 2.50 metros de apertura del polígono interior), que esa Excma. Corporación acuerde¹⁶.

El arquitecto Rafael Masanet había firmado en febrero de ese año los cinco planos y dibujos, acompañados de una memoria¹⁷, donde precisa que las paredes serían de mampostería, techo y nervios de cemento armado, pavimentos de baldosines hidráulicos, «aplicaciones decorativas de azulejos de reflejo metálico; mosaicos», «vidriera artística»... Su planta es octogonal, alternan cuatro lados mayores y otros tantos de menor longitud donde se hallan los accesos; iluminan su interior grandes ventanales, cerrados por vidrios. En alzado tiene un semisótano con baños y cocina bajo el recinto propiamente di-



Rafael Masanet Faus:
trazas del kiosco en Parque San Telmo.
Archivo Histórico Provincial

cho, este culmina en una azotea con antepechos, en la cual se eleva una sala con airosa cúpula.

Estudiada toda la documentación por parte de Hacienda, la Oficina Técnica y la Junta Insular de Jardines, el 16 de julio se dictó el correspondiente visto bueno¹⁸. En la sesión consistorial del día 3 de agosto se acordó favorablemente dicha solicitud, aplicable durante veinte años, de manera que Pablo Castellano con el nuevo sustituiría el kiosco anterior que ya explotaba y el «pabellón inmediato que fue casilla para útiles de jardinería», ambos propiedad del municipio¹⁹. Pero sucedió que dicho comerciante no pudo afrontar los trabajos con la premura planeada y el 14 de diciembre se vuelve a dirigir al Ayuntamiento con el fin de solicitar la ampliación del plazo establecido, disculpándose, pues

hizo las gestiones consiguientes para encargar a Sevilla toda la parte de cerámica que principalmente constituirá toda la ornamentación del mismo a fin de tenerlo preparado oportunamente y poder ejecutar la obra en muy poco tiempo, pero es el caso que como dicha cerámica no ha podido ser terminada por la Fábrica con la brevedad necesaria. Por esta razón el exponente se ve en la necesidad de solicitar de V.E. la

¹⁴ *Memorias de la Escuela Industrial de Alcoy*, años 1918, p. 17, y 1919, s.p. («Personal facultativo»).

¹⁵ «Escalafón del Cuerpo de Arquitectos de la Hacienda Pública en 30 de abril de 1918», en *Arquitectura y construcción* (Barcelona), 1918, p. 195; y «Movimiento del personal técnico», en *La Construcción moderna* (revista quincenal ilustrada), n.º 8 (30 de abril de 1918), p. 63.

¹⁶ Archivo Histórico Provincial de Las Palmas (A.H.P.L.P.), kioscos, expedte. 02 0048 r.º y v.º.

¹⁷ *Ibidem*, expedte. 02 00 050-54 (trazas) y 0061 (condiciones técnicas del proyecto).

¹⁸ *Ibidem*, expedte. 02 0048.

¹⁹ *Ibidem*, expedte. 02 0061.

ampliación del plazo de construcción sin que por ello se perjudiquen los intereses municipales...»²⁰.

La procedencia sevillana de la ornamentación en ese conjunto se explica perfectamente dado el auge de la cerámica en esa capital, aunque en las publicaciones canarias se han decantado por Manises, al soslayar o desconocer la documentación que hemos citado y que se guarda en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas de Gran Canaria.



Escudo de Sevilla y Monograma de Pablo Castellano.
Kiosco en Parque de San Telmo.
Las Palmas de Gran Canaria



Vista parcial del kiosco en Parque de San Telmo.
Las Palmas de Gran Canaria

Obtenida la pertinente conformidad, el 4 de marzo de 1925 el empresario informó haber terminado el conjunto²¹, que le fue adjudicado por tiempo de treinta años en lugar de veinte. No estaba destinado a vender periódicos ni audiciones musicales. Al respecto, la prensa anunciaba²²: «KIOSCO SAN TELMO/de Pablo Castellano/ Especialidad en café, chocolates, licores y helados de todas clases». Adecuado con

tal objetivo, todavía hoy al exterior se lee cada una de esas ofertas individualizada en las cristaleras tras las respectivas pérgolas sobre las entradas; las vidrieras son emplomadas. Fue restaurado en la última década del siglo XX.

Sobresale su esmerada labor de azulejería, los ángulos del polígono ostentan esbeltas columnas adosadas y recubiertas de ornada cerámica en amarillo y azul; en la parte superior las antedichas tienen los fustes repletos de simuladas frutas, incorporadas también a las guirnaldas que los aúnan, todo ello con variada policromía. Las cenefas llevan motivos florales y la figuración simbólica ocupa ciertas albanegas.

En los lados menores del polígono se aplicaron recuadros cerámicos con profusa decoración de rolos multicolores enmarcando simbólica heráldica y anagramas, cual es el caso del situado entre los ventanales con los letreros Cafés-Refrescos, donde se entrelazan las mayúsculas PC en referencia a Pablo Castellano. Los tres restantes corresponden a los escudos de España, Santa Cruz de Tenerife, entonces capital del archipiélago –con la cruz, así como las cabezas de leones abajo– y Sevilla. Este último muestra a San Fernando acompañado de los santos patrones y a los pies el lema NO-DO, pensamos que debió de ser incluido a iniciativa de la fábrica hispalense que los realizó.

Esta obra viene enmarcada por el verde ámbito del Parque de San Telmo y, al acercarnos a ella, nuestra mirada queda prendada en su decoración. Su

²⁰ *Ibidem*, expedte. 02 0063.

²¹ *Ibidem*, expedte. 02 0082.

²² Anuncio, en *La Crónica*, 30 de julio de 1929, p. 10.

encanto la hace merecedora del aprecio por parte de los vecinos y visitantes de la ancestral ciudad, que pueden recrearse con su aire modernista.

Plaza 25 de Julio, Santa Cruz de Tenerife

En la traza urbana de la capital tinerfeña, a comienzos del siglo XX y bajo la dirección de su arquitecto municipal Antonio Pintor y Ocete (1862-1946), se dispuso un espacio abierto a manera de amplia glorieta donde confluirían sendos tramos de la rambla 25 de julio y distintas vías. Ese conjunto en proyecto aunaba la iglesia anglicana con sus jardines, edificaciones señoriales y calles de radial disposición, convirtiendo la zona en todo un ambicioso propósito de la alta burguesía, como manifiesta el que fuera conocido bajo el nombre de Barrio de los Hoteles y que fuera controlada por una asociación homónima, en la que se incluyeron personas de raigambre.

Tal es así que, en 1906, durante la visita del rey Alfonso XIII se organizó allí un solemne acto para escenificar la colocación de la primera piedra del monumento dedicado al general D. Leopoldo O'Donnell²³, quien había nacido en esta ciudad, y se ornaría con un retrato escultórico a tallar por Agustín Querol, según la acuarela expuesta entonces²⁴. En remembranza del solemne hito, dicho lugar sería conocido durante un tiempo como la «plaza del rey», aunque no era sino una amorfa explanada cubierta de tierra, según las escasas fotografías de la época²⁵. Nunca llegaría a realizarse el proyectado monumento, mas perduró la idea de adecentar tal espacio y el

²³ CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, t. III. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1977, p. 317.

²⁴ 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. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 11 (2018), pp. 105-128, p. 118.

²⁵ Véase colección de Carlos Schwartz y Mattos en el TEA (*Tenerife Espacio de las Artes*).

7 de octubre de 1909 se tomó la resolución sobre apertura de hoyos para la plantación arbórea²⁶, coloándose faroles con el fin de evitar accidentes²⁷. Dos años después, se incluía entre las realizaciones municipales su desmonte y arbolado²⁸, de manera que en la sesión del 4 de septiembre de 1912 un concejal propone ya instalar bancos para solaz de los vianandes²⁹. En 1913 se presentó el proyecto y presupuesto de obras a ejecutar³⁰, procediéndose en el año siguiente a su asfaltado³¹.

A lo largo de 1915 se fueron acometiendo distintos trabajos, en junio ya se está efectuando el jardincillo que se ha acordado hacer³² y durante la sesión consistorial del 25 de agosto se dispuso pasar a informe del arquitecto una proposición sobre su arreglo³³. El 17 de noviembre en la sesión de esa tarde un concejal pedía que se hiciera desaparecer la nueva fuente instalada en el centro³⁴, pero solo se tomó el acuerdo de suprimir «el angelote» que se había colocado recientemente en «el lago de la plaza del 25 de Julio»³⁵, donde nadaban los patos que terminarían dándole un nombre coloquial³⁶. Gracias a don José Leal La Serna se puso la figura de una palmípeda broncinea³⁷ y la vegetación fue envolviéndola casi del todo.

²⁶ «Vida municipal», en *El Tiempo*, 8 de octubre de 1909, p. 2.

²⁷ «Aún hay clases», en *El Progreso*, 17 de noviembre de 1909, p. 2.

²⁸ «El Municipio actual», en *La Región*, 6 de noviembre de 1911, p. 1

²⁹ «Ayuntamiento», *ibidem*, 6 de septiembre de 1912, pp. 1-2.

³⁰ «Notas municipales», en *La Opinión*, 28 de mayo de 1913, p. 1.

³¹ «Crónica», en *Diario de Tenerife*, 5 de febrero de 1914, p. 2; «Del Municipio», en *La Opinión*, 13 de abril de 1914, p. 2; y «La pavimentación de nuestras calles», en *La Región*, 11 de mayo de 1914, p. 1.

³² «Noticias», en *La Opinión*, 5 de junio de 1915, p. 2.

³³ «Ayuntamiento», en *El Progreso*, 26 de agosto de 1915, p.1.

³⁴ «Del Ayuntamiento», en *Gaceta de Tenerife*, 17 de noviembre de 1915, p. 2.

³⁵ «Noticias», en *La Opinión*, 18 de noviembre de 1917, p. 2.

³⁶ «Noticias», en *El Progreso*, 17 de noviembre de 1915, p. 3.

³⁷ Cuando fue sustituida por otra figura terminó en casa de Rosario e Isabel Ravina, según información de un miembro de su familia.



Plaza 25 de Julio, Santa Cruz de Tenerife

Será en la década siguiente cuando se asuma la verdadera transformación de ese espacio público, merced al patrocinio de la instituida Asociación de Fomento del Barrio de los Hoteles, que ya en abril de 1919 solicitó su control, incluyendo la policía correspondiente³⁸. En 1923 se pusieron bancos de hierro y aluminio por cuenta de su junta, a la sazón presidida por el ex alcalde D. Jacinto Casariego Ghirlanda³⁹, proponiéndose en un futuro colocar un artístico barandaje –también de hierro y cemento– en el contorno de la fuente además de otras obras, si obtuvieran el apoyo económico de todos los vecinos⁴⁰.

Pero ello no bastaría en los ambiciosos propósitos adelantados cuando llevó la dirección de las obras el militar D. Pedro Méndez Vega, quien intervendría en la bella transformación que recibió el conjunto. Hay dos elementos biográficos que confluyen en su

labor: a principios de 1918, en calidad de coronel de Infantería, fue destinado a Sevilla, donde meses después fue ascendido a general⁴¹, ello explica mejor el aire andaluz que recibió dicha plaza tras retornar a la isla al poco tiempo; el segundo factor a señalar es familiar, de su matrimonio con Dña. Luisa Borges y López tuvo dos hijas, Luisa y María, esta desposó con D. Felipe P. Ravina y Veguillas, hijo del ex alcalde D. Felipe Ravina y Castro, derivándose muy buenas relaciones con el Ayuntamiento.

La prensa de la época fue reflejando el trabajo acometido paulatinamente por la Asociación del Barrio de los Hoteles. Durante el mes de octubre de 1925, se publicaba un aviso para los comerciantes y entidades que desearan tener allí «un anuncio artístico y permanente», además de contribuir a su embellecimiento⁴². Se trataba de obtener patrocinadores para la instalación de veintidós bancos de azulejos que sustituirían a los antedichos. Tal objetivo fue cumplido y a mediados de julio de 1926 se comentaba que «con sus bancos de cerámica, sus nuevos jar-

³⁸ «Notas municipales», en *El Imparcial*, 23 de abril de 1919, p.1.

³⁹ «En favor del barrio de los Hoteles», en *La Prensa*, 21 de junio de 1925, p.1. En esa fecha componían la Junta, como Presidente: D. Jacinto Casariego; vicepresidente: D. Pedro Méndez Vega; Tesorero-contador: D. Claudio Rojas; Secretario: D. Felipe P. Ravina, y Vocales: D. Amado Zurita, D. Juan Rodríguez López, D. Nicolás Martí y Dehesa, D. Bernardo de la Rosa.

⁴⁰ «El barrio de los hoteles», en *Gaceta de Tenerife*, 15 de febrero de 1923, p.1.

⁴¹ «Noticias», en *El Imparcial*, 1 y 19 de febrero de 1918, p. 2, respectivamente; *Ibidem*, 3 de agosto de 1918, p. 2.

⁴² «Aviso importante», en *La Prensa*, 15 de octubre de 1925, p. 4; e *Ibidem*, días 18, 22, 29...

dines bordeados por cerámica artística y su fuente, calco de la “de las ranas” de Sevilla, promete quedar muy elegante»⁴³; en agosto de 1926, ya instalados tales asientos, se solicitaba su resguardo⁴⁴.

Están recubiertos de polícromos azulejos con decoración ecléctica a base de motivos florales en círculos, rombos..., los colores primordiales son el amarillo y el azul, en tanto que las cenefas ostentan el marrón, el verde y el azul. En los respaldos destacan los productos y emblemas de los comerciantes. Llama la atención su pluralidad nacional, lo mismo

idioma inglés, se advierte la considerable presencia de los británicos en Canarias durante los últimos tiempos.

La alimentación proclama las excelencias de la FÁBRICA DE SALAZONES/Playa de Santiago/ Gomera, sobre tonos azules con el correspondiente pescado; una fémina porta la Mantequilla danesa HEYMAN, pero hay otro acerca de La mejor mantequilla/NUEVA ZELANDIA, con un ancla en medio de un círculo amarillo. La industria tabaquera entonces era considerable y lo evidencian: La LUCHA/Cigarrillos/extrahaba-



Respaldos y bancos de la plaza 25 de Julio,
Santa Cruz de Tenerife

se anuncia sobre fondo negro los populares ALMACE-
NES/LAS TRES MUÑECAS, sitos en la calle del Castillo, que los fósforos THREE STEAMERS/SAFETY MATCHES, Made in Belgium, IMPREGNA TED Y DONOTCLOW, añadiendo en la parte inferior el nombre del Representante E. Brotons Ballester. En este y otros, como el de MOHAWKS/GO FARTHER/M, merced al empleo del

na, donde se muestra a los típicos púgiles isleños encorvados y agarrados entre sí; un gran velero en un círculo anuncia a COLÓN/Fábrica de tabacos/Isidro/Rojas/Cruz Verde 7, mientras que un águila volando lo hace para la Fábrica de tabacos/MANUEL MORALES CLAVIJO.

Las excelencias de un coche de marca extranjera sobre azulejos de fondo blanco se divultan mediante la publicidad del FIAT 509 y del modelo ‘Roadster’ de la fábrica BUICK, Agente exclusivo/Marcelino Be-

⁴³ «Jardines públicos», en *El Progreso*, 13 de julio de 1926, p. 1.

⁴⁴ A.M.: «Temas locales», en *La Prensa*, 21 de agosto de 1926, p. 3.

llo. Las piezas de los vehículos también se anuncian, *CONTINENTAL* alardea de su rueda.

En unos respaldos solo se añadieron textos sin figuración alguna, cual fue el caso de TINERFEÑA /Fábrica de tabacos/Manuel Herrera/Plaza de la Iglesia 13; MARTINI & ROSSI SA/Vermouth Torino/Representante/J. Clavijo Torres; Chocolates/SUCHARD; Fábrica de Licores/y Aguardientes/de F. RIVERO ESTÉVEZ; Imprenta Relieves/Papelería Librería/Efectos de escritorio / ERNESTO ZAMORANO / Alfonso XIII 17. Además, no podían faltar los de la fábrica de azulejos, que detallaremos luego, y la ASOCIACIÓN DE FOMENTO/DEL/BARRIO DE LOS HOTELES, añadiendo debajo esta declaración: «Los adornos y jardines de esta/plaza son para el recreo del/público/Todos deben cuidarlos».

Tras la cerámica de los bancos llegó el resto de los elementos adquiridos en Sevilla. A finales de septiembre de 1926 se publicaba: «Está terminada la colocación de la fuente, bancos y guarniciones de la plaza de 25 de Julio. Su estilo es genuinamente español y presenta el hermoso aspecto que el público esperaba», aunque faltaba por añadir «un magnífico piso y un espléndido alumbrado»⁴⁵. En abril del siguiente año, estaban ya en el muelle capitalino más de cien cajas de piezas de mármol para dicho pavimento, organizándose un par de verbenas con el fin de recabar fondos⁴⁶.

Antes de morir el 12 de enero de 1928, don Pedro vería finalizada la artística empresa⁴⁷, su tarea sería pronto reconocida y unos días más tarde la corporación municipal presidida por el alcalde García Sambra aprobó colocar una lápida en la plaza⁴⁸. Tras el

⁴⁵ «La reforma del barrio de los Hoteles», en *La Prensa*, 30 de septiembre de 1926, p. 1.

⁴⁶ «Las Verbenas», *ibidem*, 16 de abril de 1927, p. 3.

⁴⁷ «Ecos de sociedad. El sepelio del general Méndez Vega», en *Gaceta de Tenerife*, 13 de enero de 1928, p. 2; *Ibidem*, 18 de enero de 1928, p. 1. Según la esquela mortuoria, su hija Luisa y su marido D. José de Vargas estaban ausentes.

⁴⁸ «Ayuntamiento», en *El Progreso*, 17 de enero de 1928, p. 1.



Banco de la plaza 25 de Julio. Placa conmemorativa

cabecero del banco con la carabela de «Colón» aún hoy se lee: «AL GENERAL / DON PEDRO MENDEZ VEGA / QUE TRABAJÓ INCANSABLE / POR EL EMBELLECIMIENTO DE ESTOS LUGARES / EL AYUNTAMIENTO DE LA / CIUDAD, EN PERPETUO TESTIMONIO DE GRATITUD».

La revista *Hespérides*, en su número del 1 de mayo de 1927, mostraba dos fotografías de J. González y Benítez, respectivamente, para contraponer la visión de ese lugar antes y después de la instalación del conjunto cerámico⁴⁹, la presencia de los bancos de azulejos invitaba a descansar allí del paseo por la rambla, rodeados de palmeras y 200 rosales. Meses después, la misma publicación fijaba su atención en lo realizado, su gasto fue calculado en torno a las 50000 pesetas y afrontado por cuotas mensuales de dos pesetas entre vecinos, de manera que hubo de procurarse otras ayudas mediante verbenas, fiestas teatrales y bocinadas, patrocinios comerciales y municipales, etc. La fuente costó unas 7000 pesetas, y la compra de mármol blanco y rosa de Carrara para la pavimentación, en que se laboraba entonces, unas 16000, habiéndose instalado, asimismo, seis lámparas eléctricas. Todo ello convertía ese lugar en una obra artística elogiable⁵⁰.

⁴⁹ «Plaza de los patos» y «Del nuevo Santa Cruz», en *Hespérides: Artes, ciencias, literatura y deportes*, 1 de mayo de 1927, pp. 108-109 y 121.

⁵⁰ *Ibidem*, 20 de noviembre de 1927, p. 14

Se ha copiado aquí en tonos azules la llamada Fuente de las Ranas del parque de María Luisa en Sevilla. Esta había sido realizada en 1914 por la empresa de Manuel García Montalván, pero fue restaurada en 1970 y vuelta a rehacer en 1992: de los anfibios originales solo resta uno, pues los otros se estropearon y se le encomendaron a la Cerámica Santa Ana unos iguales; el pato y la tortuga del surtidor central fueron hechos de nuevo por Emilio García Ortiz en 1992; lo que faltaba del fondo se encargó a la fábrica Mensaque. Consta, además, que una réplica fue colocada en el Bosque de Chapultepec, en México DF⁵¹.

En el caso de la plaza de 25 de Julio, ha sucedido algo semejante. Tras el gran deterioro sufrido, se procedió en la década de 1960 a su restauración⁵², ello explica que el respaldo de uno de los asientos incorporaba en 1970 el texto siguiente: «La cerámica empleada/en los bancos de este/paseo procede de la casa/CERÁMICA S^{TA}. ANA/S. Jorge, n.^o 31 – SEVILLA»⁵³. Se utilizó la palabra «paseo», quizás porque un par de ellos estaban en la rambla, pero ya se han quitado. No acabaría entonces el cambio, ahora otro texto indica: «La cerámica empleada/en los bancos de este/paseo procede de la casa/MENSAQUE RODRÍGUEZ Y C^A/TRIANA-SEVILLA». La razón de esta divergencia radica en las renovaciones del conjunto.

Después de la reparación proyectada en 1964 y terminada en 1969, hubo dos más entre 1986 y 1992. En esta última fecha se contrató a la ceramista Ana Atalaya la restauración de los bancos de la isla⁵⁴; ya en 2017 hubo de afrontarse otra a cargo de la em-

presa ECOCIVIL, que durante nueve meses trabajó con las 5000 piezas de cerámica pertinentes, de manera que al año siguiente, durante la festividad de Santiago Apóstol y la conmemoración de la victoria sobre el almirante Horacio Nelson, el alcalde abrió de nuevo ese espacio urbano⁵⁵, instalándose una placa presidida por los escudos de España y Santa Cruz de Tenerife, con el texto siguiente: «La Rehabilitación de la plaza 25 de Julio (Plaza de los patos) ha/sido realizada por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de/Tenerife con la colaboración del Ministerio de



Banco de la plaza 25 de Julio con indicación de la fábrica de la que procede la cerámica

Fomento y del/Ministerio de Cultura y Deporte con cargo a los Planes y/Programas para la conservación del Patrimonio Arquitectónico/e Histórico “1.5% Cultura” // 25 Julio 2018».

Glorietas en Rambla 25 de Julio y Parque Municipal García Sanabria, Santa Cruz de Tenerife

El propósito de la Asociación de Fomento del Barrio de los Hoteles no estaba concluido en 1928, pues en declaraciones de ese año se prevé un arduo trabajo: «Entre los proyectos que esta Direcciva tiene, uno de ellos es construir, en mitad de la

⁵¹ PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «La cerámica del parque de María Luisa», en *Cuadernos de Amigos de los Museos de Osuna*, n.^o 21 (2019), pp. 124-130, p. 126.

⁵² Darias Príncipe, Alberto: *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, Arquitectura y Memoria Histórica 1500-1981*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 549.

⁵³ FRAGA GONZÁLEZ, M.^a del Carmen: *Plazas de Tenerife*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1973, pp. 55-56, fig. 9 y lám. 14.

⁵⁴ ALONSO, Goretti: «Publicidad permanente». Disponible en: <Periódico laopinion.es>, Tenerife, 26 de septiembre de 2010.

⁵⁵ «Así luce la nueva Plaza de los Patos», en *Diario de Avisos*, 26 de julio de 2018.

Avenida 25 de Julio hacia Numancia, una glorieta que la formarán cuatro bancos artísticos de azulejos con vistas alegóricas de la isla en sus respaldos, dos pedestales huecos para la venta de libros y postales, sobre uno de ellos el busto de nuestro eximio historiador don José de Viera y Clavijo, y sobre el otro en cerámica también, su obra “Historia de Canarias” en cuatro tomos, a cuya memoria será erigida la glorieta».

Convocaron entonces un concurso entre artistas para que presentaran antes de las Fiestas de Mayo cuatro «dibujos acuarelados» de 60 x 150 centímetros con temas históricos que detallaron, aunque permitiendo cierta libertad de enfoque. Representarían:

1. Un paisaje de un sitio escogido de la isla, a elección del artista, en el que aparecerían el Teide, guanches con utensilios, enseres, armas, animales, etc., todo de la época de los primitivos pobladores, con figuras de princesas y menceyes, incluyendo pinos *canariensis*, palmeras, etc.
2. El desembarco de los conquistadores, con trajes y armas de la época, algún episodio bélico durante su invasión y conquista, con figuras de Alonso Fernández de Lugo, etc.
3. Sería alegórico también y mostraría un hecho histórico de Canarias durante los siglos XVII-XVIII, o bien sus habitantes con trajes de la época, según idea del pintor.
4. Una vista del puerto de esta capital terminado ya, cuyos datos podrán tomarse de las oficinas de Obras del Puerto, al fondo el Cap Arcona y otros trasatlánticos, una sección también de la Avenida Marítima, hidroaviones en el cielo, un *zeppelin*: en fin, todo aquello que simbolizaba el adelanto y civilización de que entonces se disfrutaba.

Esos encuadres serían calcados de la *Historia de Canarias* de Viera y Clavijo. «Todo ello aportado

cual mera indicación para evitar desajustes de las escenas y su ambientación histórica, pues los artistas tienen libertad para hacer las pertinentes variaciones de los temas»⁵⁶. Pese a sus desvelos ese anhelado homenaje artístico al antedicho autor no se ejecutaría, mas sí aprovecharían algunas composiciones para los bancos en otro lugar, como expondremos al tratar de la siguiente obra.

En el Parque Municipal García Sanabria durante las primeras décadas del siglo XX se fueron realizando trabajos que le darían una frondosidad y belleza encomiables. Para completar su urbanización, el arquitecto José Blasco firmó el 30 de mayo de 1942 un proyecto, acompañado de los pertinentes dibujos, relativo a la traza de «una glorieta circular de 14 metros de diámetro, que por doble escalera tiene acceso descendente», en el centro se alzaría un monolito alusivo al clima insular y alrededor lo siguiente:

*... se disponen tres bancos construidos con ladrillo, piedra del país y respaldo de azulejos con escenas primitivas del país, enmarcados con sendas pérgolas de madera de tea, que se adornarán con las tres variedades de bouganville que aquí florecen, y una cuarta pérgola circular, adornará el pequeño mirador o balcón que se forma entre las escalinatas ya citadas, realzándose con una enredadera apropiada en su color. El muro circular que constituye la base de este balcón, sirve de respaldo a una sencilla y pequeña fuente*⁵⁷.

El presupuesto ascendería a 16617,79 pesetas, fue aprobado y se ejecutó el proyecto. Se alzaron cuatro bancos bajo pérgolas, tres en el interior de la glorieta y el cuarto entre las escalinatas de acceso. Para los respaldos de aquellos se basaron en dibujos de la pintora y poeta Lía Tavío (Puerto de la Cruz, 1874; Las Palmas de Gran Canaria, 1965), y se en-

⁵⁶ LÓPEZ, D.: «Los festejos que celebrará la Asociación de Fomento del Barrio de los Hoteles», en *Gaceta de Tenerife*, 17 de marzo de 1928, p. 1.

⁵⁷ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, legajo 571-3.



Lía Tavío: «Costumbres de los guanches y valle de Orotava» y «Llegada de los conquistadores». Parque Municipal García Sanabria. Santa Cruz de Tenerife

cargaron los azulejos a la hispalense Fábrica de la Viuda de Mensaque y Vera, en Triana⁵⁸.

Ahora bien, estudiando su iconografía hallamos una sorprendente afinidad con la del citado concurso para los bancos de la glorieta que se iba a levantar en la rambla 25 de Julio, pues se premió a los artistas Manuel López Ruiz y Lía Tavío, publicándose dos ilustraciones de las obras presentadas por esta que se corresponden con dos de los respaldos (el segundo y el cuarto) del Parque Municipal⁵⁹. Su nieta, al

escribir su biografía, ha señalado que esta pintora, discípula del portuense Marcos Báez, no fechaba generalmente sus obras⁶⁰, pero aquí no hay duda con esta referencia de la revista *Hespérides*.

La primera escena la tituló «Costumbres de los guanches y valle de Orotava», en la que se muestra a una familia: acompañada por sus hijos, la madre prepara la comida, haciendo girar una característica piedra circular sobre otra para hacer el gofio; al otro lado, el consorte cuida de sus cabras. Denominó su segunda acuarela con el sencillo rótulo «Llegada de los conquistadores» y trazó en primer término a los

⁵⁸ FRAGA GONZÁLEZ, C.: «H.^a del Parque Municipal García Sanabria, de Santa Cruz de Tenerife», en *Guía del Parque Municipal García Sanabria*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1994, 2.^a ed., pp. 17-41, pp. 33-34.

⁵⁹ «Maneras de la Asociación de Fomento del Barrio de los Hoteles», en *Hespérides*, 10 de julio de 1928, p. 16.

⁶⁰ RIPPER SOTO, Lía: «Lía Tavío: artista entre dos siglos», en *XIV Colloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 1793-1802, pp. 1795 y 1797.



Lía Tavío: «Batalla de Acentejo» y «Tipos, riqueza y civilización actual de Canarias». Parque Municipal García Sanabria. Santa Cruz de Tenerife

sorprendidos guanches oteando desde una arbórea colina los veleros que se acercan a la costa, con el macizo de Anaga a la izquierda.

Reservó para la tercera composición el hecho histórico de la «Batalla de Acentejo». Aunque la propuesta del concurso para este cuadro era un «paisaje de la Historia de Canarias del siglo XVII al XVIII», lo trocó por el episodio bélico en que los aborígenes masacran a los invasores en un barranquillo entre árboles. El tema de la última se emplaza ante el puerto de la capital tinerfeña, con todo aquello que representaba en 1928 el adelanto y civilización de la ciudad: «Tipos, riqueza y civilización actual de Canarias». A un lado, en alto, aparecen mujeres llevando piñas de plátanos y un campesino cultivando una huerta, como símbolo de la exportación agrícola; abajo, por la carretera, circulan los vehículos y se

ven los cables del tendido eléctrico, para permitir la iluminación de la ciudad alzada junto al mar, mientras que surca el cielo un aerodirigible.

Estos bancos, ya en 1999-2000, fueron restaurados⁶¹, pero han seguido sufriendo el deterioro del paso del tiempo y las pintadas; por ello, se ha solicitado de nuevo la oportuna labor de conservación.

Centros docentes privados en Santa Cruz de Tenerife

Los claretianos se encargaron de la parroquia de Ntra. Sra. del Pilar a partir de 1896, de manera que el arquitecto Manuel de Cámará preparó una cons-

⁶¹ Anónimo: fotografías de David Serni. Restauración Fundación Empresa Universidad de La Laguna, 2001, pp.98-101.

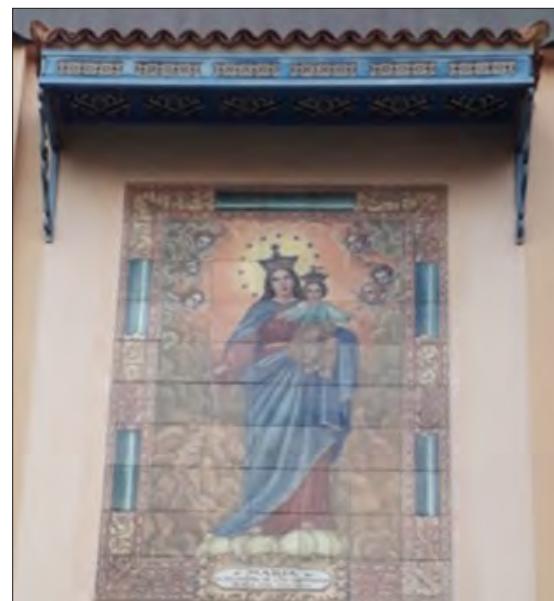
trucción aneja en la calle de San Lucas n.º 43 para domiciliarlos; además, durante las primeras décadas de la siguiente centuria impartieron allí enseñanza en el llamado colegio del Corazón de María. A partir de diciembre de 1912, siendo arquitecto municipal Antonio Pintor, el patio de ese edificio fue remodelado para añadir una nueva planta y a su entorno se incorporó una arquería de hierro comprada en Sevilla a la fábrica «Pérez Hermanos», según consta en los soportes columnarios⁶². Asimismo, la procedencia andaluza salta a la vista en los multicolores zócalos de traza geométrica, también presentes en el zaguán.

Los escolapios, en cambio, se establecieron en Santa Cruz de Tenerife a partir de 1940, en lo que fuera antes mansión señorial y luego hotel Quisisana, de modo que fue preciso realizar ampliaciones. Se encargaron las obras al arquitecto municipal José Blasco⁶³, autor de la antedicha glorieta dedicada al clima insular, verificándose en ambos casos la presencia de paneles cerámicos de la misma fábrica. En el descansillo de la escalera alzada entonces, hay uno rectangular entre la primera y segunda planta con el denominado amarillo de Nápoles (uso de antimonio) como fondo y rodeado por una ancha cenefa decorativa de curvilíneos trazos, con predominio del verde y el amarillo oscuro: en el centro se observa el águila del escudo de España en aquellas fechas, acogiendo entre sus alas los propios de la capital tinerfeña y la Orden de los escolapios. Al pie, un texto rememora:

1940 --- 1942 / El 11 de octubre de 1940 el antiguo Hotel Quisisana se convirtió en Colegio de Escuelas Pías siendo su fundador y primer Rector el R.P. Andrés Moreno Gilabet el 21 de julio de 1942 comenzaron estas obras, según plano del arquitecto D. José Blasco Robles A.M.P.I.

⁶² DARIAS, A.: *Santa Cruz de Tenerife...*, op. cit., pp. 146-148.

⁶³ José Blasco Robles, nacido en Almería en 1904, pero con estudios superiores en Cataluña, marchó de Tenerife en 1942 y se estableció en Madrid, donde falleció en 1986.



Paneles: Escuelas Pías, Santa Cruz de Tenerife.
Centro Profesional Salesiano, La Laguna.

Deabajo, en letras de menor tamaño, se concreta:
«M.G. Montalván - Triana/Año 1943».

Su presencia en este centro se entiende mejor verificando que tal género de realizaciones aparece por

esos años en algunos edificios docentes. Por citar dos hispalenses, mencionaremos el existente en el que fuera Colegio Mayor de Santa María del Buen Aire (patrimonio de la Universidad de Sevilla), hecho por la empresa Ramos Rejano, o el que se dispuso en la antigua Escuela de Magisterio.

Por esas fechas, en la misma capital tinerfeña, en lo que fuera Asilo Victoria, los salesianos abrieron la Escuela Profesional de San Juan Bosco, entre las calles Galcerán y Prolongación Ramón y Cajal. En la fachada, concretamente entre las dos vías, estaba un chaflán donde se adosó un altar cerámico, protegido por voladizo de azulejos bicolores y tejas, con la representación de María Auxiliadora y el Niño, habiéndose publicado que para este inmueble vendió esas piezas la citada fábrica de los herederos de Manuel Ramos Rejano⁶⁴. La comunidad permaneció allí entre 1943 y 1979, luego se trasladó a la periferia y tres años después el inmueble fue demolido. Tuvieron el acierto de salvar ese conjunto que simula un cuadro pintado y su marco lignario, tal como se puede contemplar ahora en su centro académico en La Cuesta (La Laguna). La iconografía es la peculiar de su patrona, vestida con túnica roja y manto azul, porta al Niño en su brazo y con la otra mano sujetá el característico báculo, a sus pies está un rótulo con las palabras: «MARÍA/AUXILIADORA DE LOS CRISTIANOS/RUEGA POR NOSOTROS». Su traza nos recuerda la existente en otros colegios salesianos, por ejemplo, el de Córdoba, hecho en la década de 1930 por el taller sevillano de Mensaque Rodríguez.

Capitanía General de Canarias

En el edificio alzado en el siglo XIX para el mando superior castrense del archipiélago, en Santa Cruz de Tenerife, a mediados de la siguiente centuria se optó por darle un nuevo aspecto al patio central. Para ello no se eligió el material lignario ni el marmóreo, se

⁶⁴ DARIAS PRÍNCIPE, A.: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1985, p. 124.

prefirió dar un aspecto más hispano y, en 1958, se instalaron zócalos de azulejos comprados a la mencionada fábrica sevillana de los herederos de Manuel Ramos Rejano⁶⁵.

Su traza resalta la contraposición entre la fachada clasicista y el carácter institucional de la autoridad respecto a la mayor vivacidad en el interior del con-



Patio central de la Capitanía General de Canarias.
Santa Cruz de Tenerife

junto. El gris de la cantería, que impone respeto a quien se aproxima desde la plaza de Weyler, pierde su efecto cuando se entra y se avista el gran patio, donde la mirada es atraída por la fuente y policromados mosaicos, coadyuvando a la luminosidad celeste que entra desde arriba. Se han insertado estos azulejos tanto en los zócalos como en las rectangulares basas de los estrechos soportes de fundición, sus líneas son geométricas y resalta en ellos el azul sobre el blanco, aunque no faltan otros colores como el rojo granate, el verde y el amarillo. Todo dentro de la sobriedad requerida por una institución de este género.

También se utilizaron mosaicos en algunos paramentos del pequeño patio que está abierto hacia la calle de Juan Pablo II⁶⁶, donde su colorido alegre

⁶⁵ Padilla Barrera, José, y Ezquerro Solano, Alfredo: Apuntes históricos sobre la construcción del palacio de la Capitanía General de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, Capitanía General de Canarias, 1981, p. 40. Hay una errata en el nombre de los propietarios de la fábrica, citados como «Hijos de Ramón Rejano», en lugar de Ramos Rejano.

⁶⁶ FRAGA GONZÁLEZ, M.ª Carmen: *Plazas de Tenerife, op. cit.*, p. 56.

unido al verde de los jardines infunde un aire menos castrense.

Iconografía religiosa

Hay mosaicos y azulejos de tal género en los templos, pero también se instalaron en otro tipo de emplazamientos. Por su cronología citaremos primero el que fuera ubicado en los jardines de la Hacienda de Los Príncipes en Los Realejos, aunándose lo sacro y lo profano. La poética descripción de su entorno la publicó Luis Álvarez tras su visita a los propietarios D. Celedonio y D. Eduardo Camacho en el verano de 1923:

Este incomparable sitio lo denominan «La Gota». Está rodeado de frondosos helechos y culantrillos, gigantescos bambúes e infinitad de preciosas plantas, cuyos perfumes se confunden formando una atmósfera embriagadora, que invita a un descanso exquisito; en este lugar privilegiado han colocado un bonito Corazón de Jesús, de regulares dimensiones en un artístico retablo formado por combinaciones de azulejos estilo español del siglo XVII, cuyo contorno está adornado por una guirnalda de frutas de barro vidriado; debajo aparece una pila que recibe constantemente una cascada pequeña de agua que brota por la boca de una artística cabeza de león⁶⁷.

Durante 1930, en Santa Cruz de Tenerife, se inauguró la clínica «Nuestra Señora de los Reyes», instalada por el médico Adalberto Rodríguez López en la esquina de la calle San Sebastián frente al puente Galcerán. Entonces se publicó su descripción, señalando la representación mariana «en la entrada del edificio, en una combinación de azulejos sevillanos, que denota buen gusto artístico»⁶⁸. La Virgen de esa advocación se venera en la catedral de Sevilla y es considerada patrona de la ciudad, por lo cual no extraña su procedencia hispalense. Bajo un caracterís-



Facundo Peláez Jaén, Virgen del Perpetuo Socorro y el Niño, parroquia matriz de la Concepción. La Laguna (Tenerife)

tico tejadillo se adosó tal obra, donde una decorativa ceneta acoge, sobre fondo amarillo de Nápoles, la figura mariana cubierta por triangular manto azul, túника blanca, y con el Niño en su regazo, en una composición que hemos visto plasmada por la fábrica de Santa Ana, en Triana. La función hospitalaria del edificio ya ha desaparecido, ahora acoge una residencia para personas mayores y se han llevado a cabo reformas, pero han tenido cuidado de preservarla.

En 1945, se firmó la escritura de obra nueva del barrio de García Escámez, proyectado por el arquitecto Enrique Rumeu de Armas en las afueras de la antedicha capital. Allí está colocada una representación de la Virgen del Carmen con el Niño en su regazo, ambos con el característico escapulario en sus manos; configuran la aureola celestial tres cabezas angelicales a cada lado. Su composición parece enla-

⁶⁷ ÁLVAREZ, Luis: «Del Realejo Bajo. Visita agradable», en *El Progreso: diario republicano*, 13 de julio de 1923, pp. 2.

⁶⁸ «La nueva clínica para partos “Nuestra Señora de los Reyes”», en *Gaceta de Tenerife*, 26 de octubre de 1930, p. 2.



Panel cerámico en la iglesia de San Fernando Rey, Santiago del Teide (Tenerife)

zar, al igual que la glosada anteriormente, con creaciones de la empresa «Cerámica Santa Ana, Sevilla».

En La Laguna, en el exterior de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción, frente a la plaza del Doctor Olivera, se encuentra bajo un arco de medio punto un nicho en cantería, el cual acoge la bonita representación de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro y el Niño (130x7 cm). Sobre teselas amarillas se muestra a ambos, flanqueadas sus cabezas por los arcángeles Gabriel y Miguel –en escala menor–, portando los símbolos de la Pasión, es decir, cruz de doble travesaño el primero, lanza y esponja el segundo. La composición sigue el modelo del icono cretense que se conserva en la iglesia de San Alfonso en Roma y tiene los anagramas griegos de las personifi-

caciones sacras. Respecto al colorido predominan el amarillo y el azul, con toques rosas, verdes y morados en el rectángulo central, rodeado por un contorno multicolor en el que pululan los motivos florales, además de sendos *putti* a los lados. Abajo un rótulo circular proclama: GRATIA / PLENA / DOMINUS TECUM.

Este bello conjunto, con técnica de azulejo plano pintado, data de 1988 y se debió a Facundo Pérez Jaén (Écija, 1928; Sevilla, 1999), fundador con Soto Carretero de la empresa puesta bajo el nombre S'Artef⁶⁹.

En el exterior del recinto eclesiástico de San Fernando Rey, en Santiago del Teide, se ha empotrado un pequeño panel cerámico (45 x 30 cm), adquirido

⁶⁹ Retablo cerámico, número 1101.



U. Marinoni, mosaico del santo hermano Pedro, iglesia de S. Miguel de Abona (Tenerife)

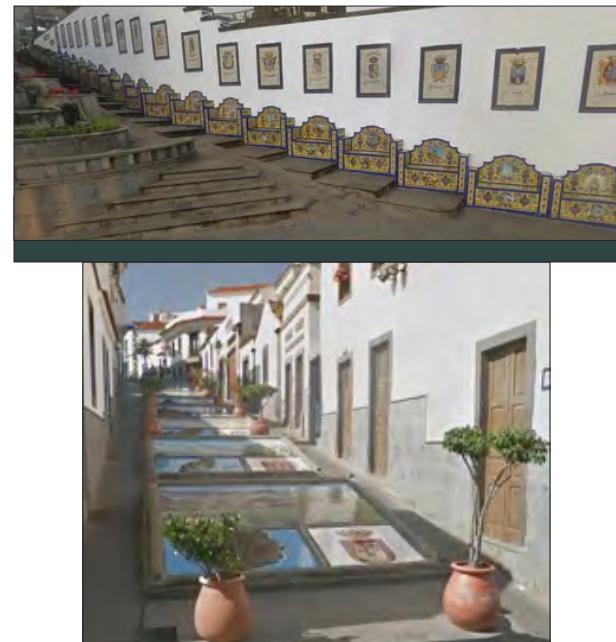
por el párroco D. José Luis García Hernández durante un viaje a Sevilla en 1990. Figura a la «M. de Dios La PALMA», según se ha escrito con pequeñas letras en la parte inferior, de manera que se asocia con la hispalense hermandad del Santísimo Cristo de Burgos, Negaciones y lágrimas de San Pedro, y Madre de Dios de la Palma. Sobre un celaje blanco y azul resalta la figura de la Virgen derramando lágrimas, la túnica azul marino y el vestido rojo oscuro se contraponen al blanco de los encajes de la toca y las bocamangas. Más abajo y exento se lee «AVE MARÍA», bordeado el texto por una ornamental cenefa en azul y amarillo. Lo trazó el pintor Antonio Martínez Adorna (Sevilla, 1943; San Juan de Aznalfarache, 1995), que trabajaba en «Cerámica Santa Ana»⁷⁰.

En las paredes exteriores de los templos no han faltado ocasiones para incorporar paneles cerámicos de temas sacros, no siempre levantinos o andaluces, por ejemplo, en el parroquial de San Miguel de Abona, en torno a 1990, se adosó al exterior una representación con azulejos del hermano Pedro (1616-1667) antes de su canonización. Está firmada con las letras U M entrelazadas e insertas en un triángulo, dicho anagrama corresponde al artista de origen italiano Umberto Marinoni Lapini⁷¹, establecido en dicho municipio del sur de Tenerife con su esposa la también ceramista Sonia Marinoni⁷².

Firgas y sus turísticos paseos

Esta villa, en la última década del pasado siglo, fue remozada en sendas calles bajo la gestión del alcalde D. Francisco Ponce Gil, convirtiéndolas en

un atractivo añadido a su belleza paisajística. La traza curva de la Avenida de Gran Canaria está centrada por el agua, elemento tan peculiar de Firgas, que fluye de una fuente y discurre en cascada por el medio, flanqueado su discurrir entre jardines y pa-



Avenida de Gran Canaria y avenida de Canarias,
Firgas (Gran Canaria)

vimentados paseos. En paralelo y a un lado se ha dispuesto una hilera de bancos de azulejos adosados a una pared blanca, cada uno de ellos ostenta una contorneada cenefa azul y una barroca ornamentación en la que prevalece el amarillo; además, tienen respectivamente recuadros alusivos a los veintiún municipios que componen la administración insular, con el escudo en la enjalbegada pared que los aísla del anejo templo.

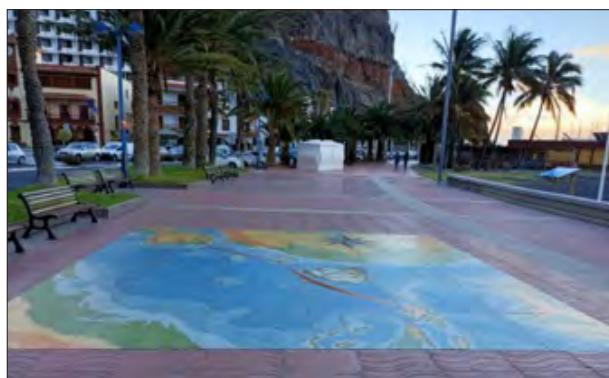
Procede de Sevilla su cerámica, tal como se verifica en los escudos de Arure, Agaete, Aldea de San Nicolás..., y en la parte inferior del lado derecho se lee: «C^a S^a Ana/(Triana)». El recurrir a esos lugares no es extraño dado el ejemplo ya citado de la plaza 25 de Julio en Tenerife; sin embargo, respecto a sus temas, queremos recordar el gran precedente

⁷⁰ PALOMO GARCÍA, Martín Carlos: «La cerámica de la Hermandad del Cristo de Burgos y la parroquia de San Pedro», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n.º 578 (abril 2007), pp. 283-287, p. 287; Idem, *Retablo cerámico*, número 365.

⁷¹ Obtuvo la nacionalidad española en 1986, según publicación del *Boletín Oficial del Estado* (9 de febrero de 1987), p. 3927.

⁷² Ambos participaron en una exposición colectiva inaugurada en septiembre de 2009 en San Miguel de Abona con motivo del quinto aniversario de la sala de muestras «El Aljibe».

de la capital hispalense, donde la semi-elíptica plaza de España, trazada por el arquitecto Aníbal González para la Exposición Iberoamericana (1929), tiene cuarenta y ocho bancos de polícromos azulejos simbolizando a cuarenta y seis provincias peninsulares y los dos archipiélagos, Baleares y Canarias; en cada uno de ellos aparecen mapas y hechos históricos alusivos a su pasado, cual acaece en Firgas.



Paseo Marítimo, San Sebastián de la Gomera

En ese municipio no es el único paseo con ornato de este género. La denominada Avenida de Canarias recibe tal nombre porque en su estrechez acoge en el centro del suelo el mapa del archipiélago y la representación de cada isla mediante una visual «tarjeta cerámica» articulada en tres secciones, la inferior está dividida en dos partes: a) una acoge la geografía insular en relieve, señalando respectivamente la superficie, la altitud máxima y el número de habitantes en el año 1996, salvo Gran Canaria en 1995; b) la otra, su respectivo escudo, sobre azulejos blancos; c) la superior, el enclave natural que la caracteriza, por ejemplo, el Roque Nublo en el caso de Gran Canaria.

Cuando se contempla minuciosamente el escudo de El Hierro, en el ángulo inferior derecho se vislumbra: «Cerámica Artística/Barcarrota/Badajoz». Dicha empresa anuncia haber efectuado su instalación precisamente con su fotografía y añade ser especialista en cerámica hispanolusa con el uso de la técnica tradicional de «cuerda seca».

Sin referencia a las tradicionales fábricas peninsulares, otras poblaciones del archipiélago también han querido acicalar algunas vías mediante mosaicos conmemorativos u ornamentales, tal es el caso del Paseo Marítimo en San Sebastián de la Gomera, en cuyo enlosado pavimento y merced al patrocinio de la Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife se han incorporado paneles relativos a la gesta americana y sus personajes. En lo relativo a estos, el primero fue dedicado a Cristóbal Colón, pero con el paso del tiempo, en el verano del 2015, hubo de ser restaurado. A comienzos del 2021, fueron inaugurados los correspondientes a Juan de la Cosa, Alonso de Ojeda, García Jofre de Loaysa, Álvaro de Bazán y Guzmán.

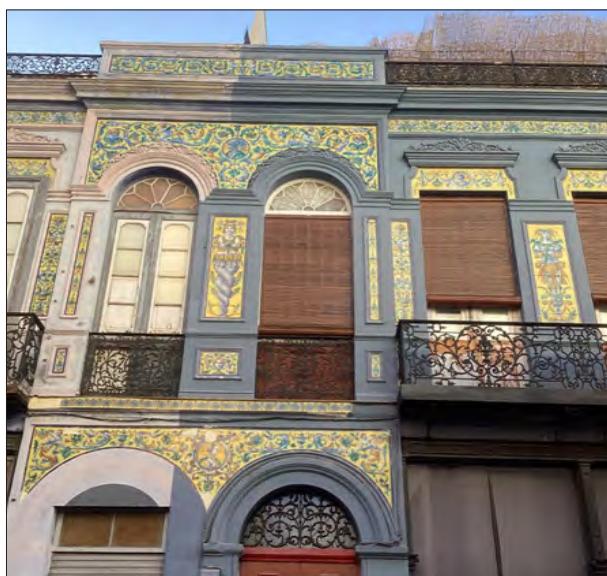
OBRAS PUBLICITARIAS

Locales comerciales

Se ubicaba su emplazamiento en la planta inferior de las construcciones, dejando para vivienda los pisos superiores. Se eligió la cerámica para realzar sus fachadas y hacer publicidad de los productos almacenados, aunque a medida que fue avanzando el tiempo y se popularizaron otros medios, por ejemplo, los eléctricos, fueron siendo modificadas o suprimidas. Habría que diferenciar entre los paramentos ornados con azulejos decorativos sobre los que se ha superpuesto el anuncio, no efectuado sobre barro, y los propiamente cerámicos que incorporan aquél sobre paredes pintadas. Sendas realizaciones ejemplifican el primer modelo en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria.

La crónica periodística tinerfeña, a comienzos de marzo de 1901, informaba de que los herederos de Ruiz Arteaga se proponían levantar con planos del arquitecto municipal Antonio Pintor cuatro hermosas casas de planta alta en un solar de la calle Dr. Allart, esquina a la de Botón de Rosa, en la capital⁷³. Efectivamente, el proyecto, datado en octubre

⁷³ «Crónica», en *Unión Conservadora*, 4 de marzo de 1901, p. 3; «Información», en *La Región Canaria*, 5 de marzo de 1901, p. 2.



Casa Ruiz de Arteaga,
Santa Cruz de Tenerife

de 1898 y tramitado el 1 de marzo de 1901, había sido aprobado por el Ayuntamiento unos días antes⁷⁴.

Los años transcurridos en medio los atribuimos a los propios avatares de esa familia andaluza, instalada en esta ciudad en 1852 por el comerciante José Ruiz Arteaga⁷⁵, quien dedicado a diversas actividades inmobiliarias y mercantiles fue forjando una

⁷⁴ DARIAS, A.: *Santa Cruz de Tenerife...*, op. cit., pp. 204-205.

⁷⁵ «Crónica», en *Diario de Tenerife*, 2 de julio de 1903, p. 2.

considerable fortuna que heredarían sus descendientes tras su fallecimiento en 1898, precisamente en Sevilla, a donde se había trasladado por motivos de salud⁷⁶. En 1903, se constituyó la sociedad «Hijos de Ruiz Ortega», entonces asumirán el pertinente alzado de las antedichas casas.

Ceñiremos nuestra atención en las numeradas con el 8 y el 10 en la antigua calle Botón de Rosa –hoy Nicolás Estébanez– por su rica labor cerámica en la fachada. En la puerta de entrada, las albanegas en torno al arco de medio punto combinan cenefas y flores azules sobre fondo amarillo, prolongándose esa dicotomía cromática en la parte alta, donde se inserta una iconografía de medallones con retratos de caballeros renacentistas y tres figuras simbólicas, estas reiterando motivos de algunos zócalos de los Reales Alcázares de Sevilla, efectuados entre 1577-1578 por el gran ceramista Cristóbal de Augusta, de origen italiano⁷⁷. El resultado ha sido una obra de calidad y belleza indudables.

Dada la índole de esa ornamentación, pensamos de inmediato en su procedencia hispalense y nos preguntamos si existe alguna relación con la fábrica «Carlos González y Hnos.», abierta hacia 1905 en la especialidad de «mosaicos y materiales de construcción», como el mármol, en lo cual coincidían con los Ruiz Arteaga, quienes suministraban ese último material a las instituciones de la capital tinerfeña, caso del edificio actual del Ayuntamiento en Santa Cruz de Tenerife.

El otro ejemplo a citar está en la calle Viera y Clavijo n.º 23 en Las Palmas de Gran Canaria. La casa con azulejos de multicolores rosetones –núcleos centrales en amarillo y líneas azules sobre blanco–, en la planta baja ostentaba ya en 1927 el reclamo de la tienda de muebles perteneciente al

⁷⁶ «Crónica», ibidem, 2 de noviembre de 1898, p. 3.

⁷⁷ PLEGUEURO HERNÁNDEZ, Alfonso, y FERNÁNDEZ AGUILERA, Sebastián: «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las fiestas del Real Alcázar», en *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.º 20 (2020), pp. 108-125, pp. 113-114 y 118-119.



Fotografía de 1984, antigua casa Díaz Curbelo.
Detalle actual, Las Palmas de Gran Canaria

concejal José Díaz Curbelo⁷⁸. Desde 1949, el rótulo indicaba «Muebles Nuño», pero en 1984 se publicó el cierre del negocio, prosiguiendo otra actividad comercial que se manifiesta sobre mosaicos amarillos: a) «Selecto vino/de mesa/Banda Roja» «FEDERICO/PATERNINA/S.A./Ollauri/(Rioja)»; y b) «Manzanilla/Finísima» «Florido/y Compañía» «Sanlúcar de Barrameda/Cádiz». Claramente se diferencia la cronología de la ornamentación floral, más antigua, y la posterior de los paneles, que muestran las correspondientes botellas, además de los textos escritos para remitir a las marcas allí vendidas.

El auge publicitario explica que en 1927 el Ayuntamiento de la capital tinerfeña dictaminara lo siguiente en una sesión:

Dada lectura a una instancia de don Luis Villegas, solicitando autorización para colocar en la vía pública anuncios de azulejos, la Comisión accedió a dicha petición, mediante el pago de los arbitrios correspondientes, y a reserva de que si al instalarlos carecen de la estética, que se revoque la autorización⁷⁹.

En dicha ciudad, Asencio Ayala Espinosa, de familia herreña, abrió dos establecimientos en la calle del Castillo. El más antiguo era una droguería instalada en el número 9, junto a la farmacia Serra, en una ancestral casa de típico balcón, donde a partir de 1917 ofrecía múltiples productos a través de la prensa. Años más tarde, mandaría poner tres paneles cerámicos

⁷⁹ «Colocación de anuncios», en *Gaceta de Tenerife*, 22 de marzo de 1927, p. 2.



⁷⁸ «Muebles», en *Anuario General de las Islas Canarias 1927*. Las Palmas de Gran Canaria, Tipografía del Diario, p. 158.

Anuncios de la antigua droguería Ayala, calle del Castillo, Santa Cruz de Tenerife

cos señalando lo comercializado, todavía se conservan allí, aunque ese negocio fuera sustituido luego por el de Calzados León y ahora por una cafetería.

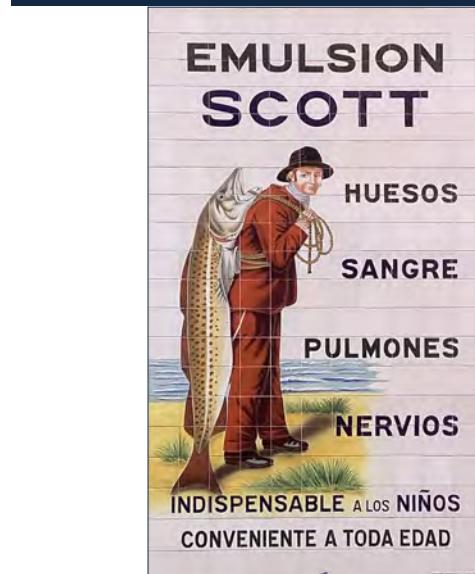
Están realizados con azulejos blancos sobre los que aparecen los textos en negro, salvo dos excepciones, y sendas figuras; las cenefas son verdes. Los dos que están en la fachada principal flanquean la puerta, en el primero a la derecha figura una gran bombilla y debajo se oferta «Luz/Clara/Económica/de/un 75%». El segundo indica «Artículos para/Regalo», debajo se representa una cámara fotográfica, y prosigue «Placas. Filmpalms/Rollfilms. Papeles. Baños/y demás Accesorios/para la/Fotografía». En el lateral –esquina a la calle Nicolás Estévez– se lee: «Droguería Bazar/Perfumería/Juguetes (en rojo) / Molduras para/cuadros/Papel para/Cristales/Pinturas, etc. (en rojo)».

Paulatinamente, Asencio Ayala fue afianzándose en la ciudad y, en 1927, era concejal. El buen rumbo de sus negocios le permitirá abrir posteriormente un establecimiento de varios pisos, donde expendía variado género de productos. Se anunciaba en la prensa de enero de 1933 como sucursal entre las calles del Castillo y Valentín Sanz, en la que se adosaron cuatro grandes paneles cerámicos de fondo blanco, pero solo se conservan tres.

En el primero se lee sobre una nube de color verde «BAZAR», luego se intercalan las pequeñas figuras de un soldadito de plomo y un cochecito, prosiguiendo con «Artículos para regalo/Porcelana Cristalería/Juguetes/Filtros para agua/Gamuzas Pinceles Cepillos/Máquinas hojillas brochas/y Jabones para la barba/Suavizadores».

En el segundo se anuncia sobre verde nube «PERFUMERÍA», debajo una niña jugando y un frasco de perfume, continuando con «Extracto Lociones/Colonias/Jabones/de todas clases y marcas/Pasta elixir/y Cepillos para los dientes/Tintes para el pelo/labios y uñas».

El tercero representa de modo fidedigno el anuncio de «EMULSIÓN/SCOTT» con el hombre joven y



Anuncios del antiguo comercio Ayala,
calle Valentín Sanz, Santa Cruz de Tenerife

vigoroso portando sobre la costa marítima el bacalao, que dará el pertinente aceite de su elaboración, apropiado para «Huesos/Sangre/Pulmones/Nervios», «Indispensable a los niños/Conveniente a toda edad».

Ese conjunto publicitario y el del negocio primero son asociables al taller de «Cerámicas Gimeno Ríos», en Manises, pues se encomendó a sendos profesionales de su ámbito, Ángel R. Ruiz y Juan



Antigua fachada de la Papelería Nivaria,
Santa Cruz de Tenerife

R. Balbuena, su restauración en el año 2000, aunque dos años después se provocó el deterioro del titulado «BAZAR» en el ángulo inferior derecho, a causa de la instalación del cableado eléctrico navideño⁸⁰ y hubo de intervenirse una vez más. Todavía hoy quienes caminan por el cruce de las calles del Castillo y Valentín Sanz quedan prendados de sus trazos, insistiendo los vecinos en que se mantengan bien conservados.

No fue el único en la capital tinerfeña que ornara sus negocios con tal material, pues en la calle Imeldo Serís –col. Barranquillo– cerca del cruce con la calle de Valentín Sanz, se hallaba la imprenta-papelería «Nivaria», cuyo frente ostentaba tres grandes paneles cerámicos, efectuados con piezas de 15 x 15 cm: el superior medía 0,75 m por 3,90 m e indicaba el nombre de la empresa; otros dos flanqueaban la puerta y medían cada uno 2,40 x 1,15 m. Su dueña, D.^a María de la Paz Hernández, al clausurarla en el año 2000, hizo donación de ellos al Ayuntamiento de la capital⁸¹, de manera que se adscribieron a su patrimonio.

⁸⁰ «Denuncian que la instalación de luces de Navidad dañó un mosaico histórico», en *El Día*, 6 de marzo de 2003.

⁸¹ «Donan a Santa Cruz el mosaico de la antigua librería Nivaria», en *El Día*, 29 de septiembre de 2000, p. 17.

Habían comprado ese conjunto cerámico en torno a 1934, a la empresa «Juan Bautista Molins, Valencia Artística e industrial», como se detecta en la parte inferior del panel del costado derecho: «Juan B.^a. Molins». Para su iconografía se basó en el cartel publicitario (22 x 16 cm) de «La tinta/SAMAS/ siempre vence/úsela siempre», aunque lo dividió en dos secciones: una con los envases de la tinta, la otra con un tintero y la pluma estilográfica. Los colores básicos son el azul marino, el amarillo como fondo, y el rojo de las letras SAMAS; en el superior, sobre fondo oscuro resaltan el blanco de NIVARIA, el amarillo de las palabras IMPRENTA Y PAPELERÍA.

Publicidad en serie

Ciertas manifestaciones visuales han sido eludidas en las publicaciones dedicadas al patrimonio artístico por haberse considerado que eran de género menor, como ha sucedido con los grandes carteles y letreros de azulejos anunciando productos de grandes compañías internacionales. Tal prejuicio está siendo superado, porque el valor de sus trazas hechas por buenos profesionales no ha de ser medido solo por el número de piezas o por su finalidad comercial.

Uno de los ejemplos más conocidos es el anuncio de «abonad con NITRATO de CHILE», sobre el que hay ya una extensa relación de citas, indicando la personalidad de su autor, el joven madrileño Adolfo López-Durán y Lozano (1902-1988), aún estudiante de la Universidad Central, quien ya terminada su carrera obtendría la cátedra universitaria de Dibujo de Formas –luego Análisis de Formas–, dándose la circunstancia de que vendrá a Las Palmas de Gran Canaria y será director de la recién creada Escuela Técnica Superior de Arquitectura⁸². Lo diseñó en 1929 con una rotundidad cromática breve pero efectiva: sobre los mosaicos amarillos figura un jinete

⁸² BARBAS NIETO-LAINA, Ricardo L.: (10-2-2019). «La publicidad del Nitrato de Chile en el primer tercio del siglo xx. Ejemplos de Art Déco en el Valle de Henares. Azulejería, cerámica y publicidad». pp. 859-883. Disponible en: <es.scribd.com>.

cabalgando a campo abierto, todo en negro salvo los letreros, en ocre terroso las dos primeras palabras y blanco las restantes. Después sería la empresa valenciana de Ramón Castelló la que ejecutaría las piezas.

En este archipiélago también han existido ejemplos, aunque hayan desaparecido algunos, como el que se instaló en Las Palmas de Gran Canaria en el lateral de la vivienda de la calle de San Juan n.º 26, además de otro en la carretera de Tenoya (Arucas). Por el contrario, sí perduran en Tenerife los emplazados en Granadilla de Abona (calle Isaac de Vega) y Puerto de la Cruz (carretera del Jardín Botánico).

El que ha generado más difusión ha sido el conservado en Santa Cruz de la Palma, en el paramento de una casa en la calle O'Daly⁸³, merced al patro-

cinio de la empresa José Duque Martínez, S.L, en el año 1955, pero transcurrido más de medio siglo sus 270 azulejos estaban en grave situación y hubo de requerirse a la empresa madrileña «In Situ Conservación y Restauración», que en el verano del 2020 finalizó el trabajo, acometido bajo la dirección técnica de los palmeros Nieves Luisa Cabrera Castro y Domingo José Cabrera Benítez⁸⁴. En esa ciudad, en la casa de los Méndez, existió otro de la característica bombilla, además de otro dedicado a la marca «Michelin».

Interesante es el anuncio aplicado a una fachada lateral de una casa de tejas en Vallehermoso, que se relaciona con la instalación de la luz eléctrica en ese municipio de La Gomera. Se contempla sobre fondo azul oscuro una gran bombilla blanca con casquillo dorado, debajo grandes letras en amarillo indican la marca «PHILIPS», luego otra franja en cursivas pone «Mejores no hay»; el escudo de dicha firma comercial campea en la parte superior izquierda. Un paramento similar, aunque doble, se halla en Valencia (c/ Blanquerías, 23) dispuesto con la técnica del «tubado», de modo que merced a un pequeño tubo se han trazado con material cerámico las líneas del dibujo sobre azulejos. Este y el segundo anuncio aplicado a su lado, ambos de la misma firma, están declarados Bien de Relevancia Local por el municipio levantino. Están fechados entre 1957 y 1960 y pensamos que esa datación sería aplicable también al de Vallehermoso.



Anuncios de nitrato de Chile, Santa Cruz de La Palma, y bombilla Philips, Vallehermoso (La Gomera)

CONCLUSIÓN

En tiempos contemporáneos no solo se importaron piezas, sino que los artistas con ellas plasmaron aquí variadas obras, realizaciones vernáculas. El sacerdote y tallista Manuel Grande, en 1949, efectuó el correspondiente altar de la Virgen del Rosario en la

⁸⁴ HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J.: «Publicidad recuperada del guano chileno en La Palma», en *La Palma ahora, el Diario.es*, 20 de agosto de 2020.

iglesia de San Juan Bautista en Arucas, recurriendo a labra de azulejos en el frente y costados. En 1959, Alfredo Reyes Darias (Granadilla de Abona, 1922; Santa Cruz de Tenerife, 2016) incorporó algunos retazos cerámicos en la pétreas composición tras la fuente de los Peregrinos, al pie de la basílica de Nuestra Señora de Candelaria.

Con su peculiar estilo César Manrique (Arrecife 1919; Teguise, 1992) los utilizó para plasmar algunas composiciones, entre otras la del Casino de Santa Cruz de Tenerife (1957) y las del jardín de su vivienda lanzaroteña en Taro Tahiche (1992), con piedras volcánicas y azulejos. Con frecuencia José Luis Artiles (Agüimes, 1944-), es decir Artill, ha manifestado su buen hacer en murales como «La zafra», en la Casa de la Cultura del Tablero, San Bartolomé de Tirajana (1993), y «Remanso de paz» (2009), homenaje al pintor Santiago Santana en Arucas. A finales de siglo, el músico y pintor Luis Morera (Santa Cruz de La Palma, 1946-) ha experimentado este procedimiento en la Plaza de la Glorieta, en el barrio de Las Manchas (municipios de El Paso y Los Llanos

de Aridane), donde se fusiona la visión mitológica y simbólica con la Naturaleza. En el puerto de la capital palmera el pintor y grabador José Alberto Cabrera los ha utilizado cual «Adoquines que dan al mar» (2015).

Los alumnos de la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Gran Canaria (promoción 2014-2016) llevaron a cabo en Artenara el mural «Cumbres», en muestra de respeto a Miró Mainou, autor de esa pintura. Asimismo, como recuerdo laudatorio a comienzos de 2016, en Sabinosa, se inauguró el titulado «Entre todos», con motivo del 125 aniversario del nacimiento de Valentina Hernández, figura del folclore isleño. Artífices extranjeros también se han expresado con esta modalidad cerámica, el ya citado italiano Humberto Marinoni en la iglesia de San Miguel de Abona; en colección particular del municipio de Arucas se incluye una obra de la rusa Elena Dolgikh, presente, asimismo, en Las Palmas de Gran Canaria (Fundación Mapfre Guanarteme), entre otras. La relación se hace muy larga y a todas luces es necesario mantener incólume este patrimonio.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO Goretti: (26-9-2010). «Publicidad permanente». Disponible es: <*Periódico laopinion.es*>, Tenerife. [Consultado el 26-9-2010].

ÁLVAREZ, Luis: «Del Realejo Bajo. Visita agradable», en *El Progreso: diario republicano* (Santa Cruz de Tenerife), 13 de julio de 1923, pp. 1-2.

ALZOLA, José Miguel: «El pavimento de la sala capitular de la catedral de Santa Ana, de Las Palmas de Gran Canaria», en *Boletín de Noticias. El Museo Canario*, n.º 20 (2007, 2.º), pp. 8-12.

A.M.: «Temas locales», en *La Prensa*, 21 de agosto de 1926, p. 3.

«Escalafón del Cuerpo de Arquitectos de la Hacienda pública», en *Arquitectura y construcción*. Barcelona, 1918.

«Movimiento del personal técnico», en *La Construcción moderna*. Revista quincenal ilustrada. Madrid, 1918.

«Plaza 25 de Julio», en *Hespérides: Artes, ciencias, literatura y deportes*. Santa Cruz de Tenerife, 20 de noviembre de 1927, p. 14.

Anuario General de las Islas Canarias 1927. Las Palmas de Gran Canaria, Tipografía del Diario.

BARBAS NIETO-LAINA, Ricardo L.: (10-2-2019). «La publicidad del Nitrato de Chile en el primer tercio del siglo xx. Ejemplos de Art Déco en el Valle de Henares. Azulejería, cerámica y publicidad». Disponible en: <*es.scribd.com*>, pp. 859-883.

CAZORLA LEÓN, Santiago: *Historia de la Catedral de Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1992.

CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, t. 3. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1977.

- Conservación y restauración de los bienes muebles en Tenerife.* Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular, 2001.
- DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias occidentales 1874-1931.* Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias, 1984.
- : *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, Arquitectura y Memoria Histórica 1500-1981.* Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004.
- Escuela Industrial de Alcoy.* Memorial del curso 1916-1917. Alcoy, 1918.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.^a del Carmen: *Plazas de Tenerife.* La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1973.
- : *La arquitectura mudéjar en Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, Cabildo de Tenerife, 1977.
- : «Historia del Parque Municipal García Sanabria, de Santa Cruz de Tenerife», en *Guía del Parque Municipal García Sanabria.* Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 1994, 2.^a ed., pp. 17-41.
- : «Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: Alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes», en *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.^o 11 (2018), pp. 105-128.
- HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J.: «Publicidad recuperada del guano chileno en La Palma», en *La Palma ahora, el Diario.es.*, 20 de agosto de 2020.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián: *Kioscos: Comercio y Turismo en Las Palmas de Gran Canaria.* Las Palmas G.C., Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, 1988.
- : *Triana. Zona comercial histórica.* Las Palmas de Gran Canaria, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación, Consejería de Industria, Comercio y Consumo (Gobierno de Canarias), FEDECO y CE-CAPYME, 1992.
- : *Mercados, Tiendas, Kioscos, Hoteles.* Las Palmas de Gran Canaria, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación-Gobierno de Canarias, 1994.
- LIBRERO PAJUELO, Antonio: «El uso de la cerámica en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929», en *Tercer Congreso Nacional de la Construcción.* Sevilla, 2000, pp. 585-593.
- LÓPEZ, Domingo: «Los festejos que celebrará la Asociación de Fomento del Barrio de los Hoteles», en *Gaceta de Tenerife*, 17 de marzo de 1928, p. 1.
- MEDINA, Jaime: (18-07-2020). «Abonad con Nitrato de Chile». Disponible en: <Letrerosperifericos.com>. [Consultado el 18 de julio de 2020].
- MIRALLAVE IZQUIERDO, Vicente: «Arquitectura y urbanismo en la era del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria», en *Anales. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.^o 14 (2021), pp. 141-154.
- PADILLA BARRERA, José, y EZQUERRA SOLANO, Alfredo: *Apuntes históricos sobre la construcción del palacio de la Capitanía General de Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, Capitanía General de Canarias, 1981.
- PALOMO GARCÍA, Martín Carlos: «La cerámica de la Hermandad del Cristo de Burgos y la parroquia de San Pedro», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*, n.^o 578 (abril 2007), pp. 283-287.
- : «Cerámica Santa Ana» y «Fábrica Mensaque Rodríguez y Cía.», en *Retablo cerámico.* Talleres. Sevilla, 2021. Disponible en: <www.retabloceramico.com>
- PESCADOR MONAGAS, Flora: «Paseo por el Modernismo en los parques de Las Palmas de Gran Canaria: entre patos, ranas y sapos cancioneros», en *Anales. RACBA*, n.^o 14 (2021), pp. 199-216.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: «La cerámica del parque de María Luisa», en *Cuadernos de Amigos de los Museos de Osuna*, n.^o 21 (2019), pp. 124-130.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, y FERNÁNDEZ AGUILERA, Sebastián: «Cristóbal de Augusta y los azulejos de las salas de las fiestas del Real Alcázar», en *Apuntes del Alcázar de Sevilla*, n.^o 20 (2020), pp. 108-125.
- RIPPER SOTO, Lía: «Lía Tavío: artista entre dos siglos», en *XIV Coloquio de Historia Canario Americana.* Las Palmas de Gran Canaria, 2000, pp. 1793-1802.
- TARQUIS GARCÍA, Miguel, y VIZCAYA, Antonio: *Documentos para la Historia del Arte en las Islas Canarias.* La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1959.
- Universitat Politècnica de Valencia. Campus de Alcoy.* Memorial del curso 1917-1918. Alcoy, 1919.
- VV.AA.: *Retablo cerámico.* Sevilla, 2021. Disponible en: <www.retabloceramico.com>

MADRE Y MATERNIDAD

EN LA OBRA DE ELADIO DE LA CRUZ*

GERARDO FUENTES PÉREZ

La obra de Eladio de la Cruz es amplia, tanto en temas como en materiales, predominando la piedra en la mayor parte de sus realizaciones. No pretendo esbozar un estudio cuidadoso de toda su obra y circunstancias vitales, pues ya otros expertos en Historia del Arte, estudiosos y aficionados se han ocupado de ello¹ produciendo numerosos artículos, comentarios, registros en catálogos y revistas especializadas tanto en la prensa escrita como en la digital. He repasado la producción de Eladio muchas veces, he observado con detenimiento cada uno de los movimientos y cada ángulo producido por la herramienta que busca las definitivas soluciones del lenguaje que se esconde en su interior. Es una mirada reposada que no persigue el deleite de las formas y de los materiales, sino el secreto y las causas de cada giro, de cada golpe que define la idea del artista. Sin embargo, no podemos prescindir de la

figura y presencia de Eladio si pretendemos llevar a cabo un estudio, al menos de carácter formalista, de todo su quehacer artístico.

A lo largo de nuestra investigación, las informaciones personales facilitadas por él mismo fueron excepcionales, pues me permitieron ahondar aún más en cada escultura, traspasando incluso la epidermis material de la obra, de su conjunto y de los temas planteados, uno de ellos, la *familia* y la *maternidad*, tal vez el más rico y variado por los múltiples matices morfológicos que ofrece y los valores que emergen de la significación de sus obras que, en general, suelen pasar desapercibidos ante los ojos de los espectadores. En realidad, estas representaciones hablan de su personalidad, del valor de la vida, de la cercanía, de los seres queridos, de la *madre* como vértice final de todo un proceso. El repertorio de Eladio se halla salpicado por la presencia de la *madre*, la *maternidad* y, por ende, la *familia*. Son obras de pequeño y mediano formato, llevadas a cabo en piedra y bronce, siendo la madera de escaso uso. Cuando contemplamos cada una de las piezas, descubrimos que la relación madre-hijo no es arrebatar y discontinua, sino más bien integradora, una relación cariñosa y apacible, de diálogo cons-

* Las fotografías de las obras de Eladio de la Cruz que aparecen en este texto son de Eduardo Rodríguez Naya y Efraín Pintos Barate y pertenecen a AAVV: *Eladio de la Cruz. Por el Arte y la Humanidad*. Ed. Islote Afortunado, Santa Cruz de Tenerife, 2018

¹ Joaquín Castro San Luis, Dimas Coello, Pedro González, Paloma Herrera, Eliseo Izquierdo, Enrique Lite, Adolfo Martín Coello, Verónica Farizo González, Celestino Hernández Sánchez, Carlos Acosta García, etc.

tante. Cuando estudiamos su producción, el tema de la *maternidad* no parece significarse demasiado, reductiéndose a una propuesta más de taller e, incluso, de una manera cotidiana, siguiendo la huella de la memoria colectiva. Pero, curiosamente, el tema en cuestión viene a constituirse en el impulso de toda su creación artística; toda la obra de Eladio es una donación a la vida, a la creatividad y a la cultura. En este sentido, la interpretación de la *maternidad* no comprende una lectura de carácter feminista (Esther Vivas), ni siquiera religiosa, a pesar del papel jugado por la Virgen María en toda la cultura occidental. Se trata más bien de una reflexión personal que parte de su experiencia y de la relación con su madre, dando origen así a uno de los capítulos más interesantes de toda su producción.

Este tema no es nada nuevo en la Historia del Arte, pues ha sido una constante en todas las épocas, aunque es a partir del Renacimiento cuando la representación de la *maternidad* adquiere un mayor protagonismo, bajo la mirada de las directrices religiosas que incluía, además, los conceptos de «mujer» y «familia», arquetipos que fueron cambiando según las propuestas y necesidades sociales. La etapa barroca fue, realmente, la que planteó con más decisión un discurso visual sobre el sentimiento maternal; la cercanía, el derroche de afectos, los sentimientos, entre otros, acentúan los vínculos entre Ella y su Hijo. A pesar de que en las etapas posteriores (clasicismo, romanticismo, realismo, y demás), la Iglesia pierde el mecenazgo artístico, la figura de la Virgen, en cambio, mantuvo el privilegio de realzar el valor de los sentimientos. Los estilos se suceden, los lenguajes cambian y la mujer ocupa ya un lugar destacado en el espectro creativo, de modo que las interpretaciones de la *maternidad* y la *familia* adquieren distintas reflexiones y matices, muchas veces desnudas, desprovistas de sus pertinentes atributos en su más extrema esencia, como las emociones y conflictos opuestos a los modelos ideales. Cada artista, cada escultor, manifestó las más variadas interpretaciones de la *maternidad*, de acuerdo con su postura tomada frente a

la tradición, dejando paso a las formas geométricas, perdiendo la figura humana toda su omnipresencia².

Sin embargo, no es posible acercarnos a la obra de arte sin haber conectado con el artista, con su vida, deseos, pensamientos, intenciones, realidad histórica y social. Todos estos factores han configurado el resultado artístico de Eladio, aparte de las conexiones mantenidas con los artistas del momento de los que recibió enseñanzas, maneras de enfocar los lenguajes escultóricos y la capacidad para explorar los distintos aspectos relacionados con la vida, con las relaciones humanas y, de una manera especial, con el concepto de «maternidad», apartado destacado de toda su producción. Uno de esos escultores fue, sin lugar a duda, Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986), quien descubrió la vocación artística de Eladio. No es mi propósito ocuparme de la obra de este citado escultor, exponente de la producción monumental de la plaza de España de Santa Cruz de Tenerife³. Esa monumentalidad no hay que entenderla desde la perspectiva puramente física –dimensiones–, sino también desde la fuerza interna que la propia obra irradia con fortaleza en el entorno. Un ejemplo de ello lo encontramos en la representación de San Miguel Arcángel (realizada en yeso) existente en las dependencias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, cuyo «juego de líneas engendra las formas y el volumen en una equilibrada construcción de figura en reposo [...] dotándola de monumentalidad pese a su pequeño tamaño...»⁴. Pero Eladio se aparta de los planteamientos de su maestro para

² VALDECARROS, E.: «La escultura contemporánea», en *Clío*, 34 (2008), p. 2

³ PÉREZ REYES, Carlos: «Enrique Cejas Zaldívar», en *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, pp. 239-242; WESTERDAHL, Eduardo: «Los escultores», en *El Día*, 9 de diciembre de 1947; BORGES, Vicente: «Entrevista con el escultor Cejas Zaldívar», en *La Tarde*, 19/20 de enero de 1966; y GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Nuria: «Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986)», en *Anales de la RACBA*, n.º 8 (2015), pp. 241-250, p. 244.

⁴ GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa: «Arcángel». Museo Histórico Virtual de Artistas en Canarias, «Siglo xx. Sala de pintores y escultores». Disponible en: <info@racba.es>.

encontrarse con su propia esencia escultórica. No le interesa la monumentalidad, el dominio del espacio urbano, sino más bien la mirada hacia dentro, aunque no olvidó jamás los fundamentos eruditos y sus métodos, que de vez en cuando despuntan siguiendo las sugerencias académicas; podemos citar, entre otras piezas, *La ofrenda* (escayola patinada), *Eva* (piedra artificial), *Purísima* (piedra artificial), *La protesta* (bronce) o *Momentos maternales* (bronce, con evidentes resonancias de la imaginería tradicional hispana). El célebre Picasso (1881-1973) afirmaba que primero hay que «aprender las reglas como un profesional para poder romperlas como un artista»; y esto mismo fue lo que hizo Eladio, transformando la universalidad de la figura humana en formas geométricas. Lo representado entonces trasciende la propia materia para poder llegar a ese impulso personal que permitió expresar, a grandes rasgos, el espacio de los sentimientos en el que grava el vínculo entre su madre, doña Emilia de la Cruz, y él mismo. El resultado no fue entonces un homenaje a las «madres» o a la «maternidad», tal y como sucede, por ejemplo, en la producción de otros escultores –Manuel Carbonell (1918-2011) y Pablo Gargallo (1881-1934)–; en este caso, Eladio transforma la materia en experiencia, en realidad interior, ofreciéndonos una lectura a través del volumen, de las formas geométricas, de los ángulos y líneas curvas, descartando toda presencia de detalles. La materia se convierte así en diálogo permanente.

No es fácil adentrarnos en el pensamiento del artista y sus circunstancias para comprender en profundidad las razones que lo llevaron a optar por determinados comportamientos en la construcción de la obra. Y más aún cuando se trata de algo tan personal como la figuración de la madre, epicentro de una realidad en la que él explora distintos aspectos llenos de emociones y conflictos. La madre, por tanto, se materializa a través de formas redondeadas y angulosas, de superficies suaves, creando una expresión inconfundible de original belleza, que le concede una indiscutible trascendencia.



Una de las viejas ciudadelas del Barrio de El Toscal en la calle Santiago (Santa Cruz de Tenerife).

Fotografía: Federico García Barba

Todos los biógrafos, comentaristas, articulistas... de Eladio de la Cruz, hacen hincapié en un episodio familiar que ennoblecen el discurrir de sus primeros años, de su familia, vecinos y amigos. Y nos referimos, claro está, a las condiciones de habitabilidad, a las circunstancias históricas, personales, económicas y de relaciones humanas. Es tan conocida esa etapa que se ha convertido en el *leitmotiv* de su vida personal y artística, en el determinante de su pensamiento artístico. Parece que todo gira en torno a ese hecho, a esa etapa, la de su infancia, que Eladio siempre narra con sinceridad, con cariño y nostalgia, desarrollada en la ciudadela n.º 43 de la calle San Antonio (conocida como «la de doña Adelita»), en pleno barrio de El Toscal, de enorme arraigo histórico y social de la capital tenerfeña. Se ha escrito bastante sobre el tipo de viviendas que definió una parte de la historia local, muchas de ellas ya desaparecidas⁵, fruto de la

⁵ Para conocer mejor esta realidad social-urbana, es fundamental la consulta de las siguientes publicaciones: PÉREZ GONZÁLEZ, Ramón: *Las ciudadelas de Santa Cruz de Tenerife*. Aula Cultural de Tenerife, 1982; SANTANA ACUÑA, Álvaro: *Historia de las ciudadelas*; LEE MCLEAN, Adrián: *El Toscal. Ciudadelas*. Gestión y Uso Didáctico del Patrimonio y los Bienes Culturales. Bellas Artes. Universidad de La Laguna, 2013; GARCÍA HERRERA, L.M. y DÍAZ RODRÍGUEZ, M.C.: «La transformación morfológica y social en el barrio de El Toscal (Santa Cruz de Tenerife. Canarias)», en *Ería*, 53 (2000), pp. 231-246.

migración, de las ofertas de trabajo y de la propia dinámica urbana.

Si bien es cierto que estos conjuntos de viviendas se localizaban en buena parte de la ciudad, el barrio de El Toscal, en cambio, agrupó el mayor número de las mismas, confiriéndole una peculiar idiosincrasia. En la citada calle San Antonio (se sobreentiende San Antonio de Padua), hubo tres ciudadelas, una cerca de la calle La Rosa, conocida como «La Honda», y las otras dos (incluida la del n.º 43) abiertas en la parte alta, próximas a la actual calle Méndez Núñez. La vida en estas vecindades era muy peculiar, de estrechas relaciones personales motivadas por la configuración de las respectivas viviendas que ofrecen

elementos valiosos que aportar al urbanismo, a la arquitectura, a las relaciones sociales y a la producción cultural, y que los problemas a los que se enfrentan son similares a los de la vivienda popular en general, en algunos aspectos a pesar de diferencias en el sistema socioeconómico e ideológico, lo que hace pensar que esos problemas pueden estar derivados de actitudes de fondo que pueden tener que ver con la poca valoración que estos edificios han tenido⁶.

En los 30 metros cuadrados que solía tener una de aquellas viviendas, cohabitaba una familia al completo, independientemente del número de hijos y de miembros más allegados (tíos solteros, abuelos, sobrinos, etc.), teniendo en cuenta que el aseo (retrete y ducha) y la cocina eran comunes⁷. Estas condiciones de saturación humana no parecían ofrecer un ambiente cultural y artístico óptimos, especialmente para un niño como Eladio que aspiraba a hacer realidad sus sueños. Pero no se justificaba solo por la convivencia o por las relaciones de vecindad, sino más bien por la comprensión de la familia, que

⁶ MORGADO GIRALDO, Ricardo: «Un estudio comparativo entre las ciudadelas habaneras y los corrales de vecinos sevillanos», en *Gazeta de Antropología*, n.º 21 (2005), artículo 5. Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/7185>>.

⁷ Por circunstancias concretas, algunas de estas viviendas incluían el aseo y una pequeña cocina.

en vez de haber sido un núcleo generador de conflictos y de difícil armonía debido a las complicadas y problemáticas circunstancias físicas y espaciales, fueron las virtudes las que hicieron de las relaciones un gesto de bondad y amor. Y este fue el escenario vivido por Eladio hasta su independencia como adulto y profesional.



El Toscal. Santa Cruz de Tenerife (óleo sobre lienzo)
de Manuel Martín Bethencourt, 1967.
Colección Real Academia Canaria de Bellas Artes

El barrio de El Toscal, encrucijada de calles que se apresuraban para morir frente al castillo de Almeida –cuartel de Artillería y hoy Museo Histórico Militar de Canarias–, las ciudadelas y los pasajes de casas de una sola, dos o tres plantas de irregular volumetría, que producen un paisaje urbano de enorme atractivo estético, de fachadas sencillas con vanos de madera, y otras con pretensiones modernistas; las esquinas, los empedrados y la tierra, el ruido continuo de los automóviles, de carretas y burros, de lecheras, de bullicios infantiles, el martilleo continuo de los zapateros, las tertulias a las puertas de las barberías, de las ventas y tiendas abiertas en las principales calles, con sus característicos olores por la mezcla

de todos los productos (aceites, quesos, sardinas a granel, pescado salado, artículos de lencería, lápices, gomas de borrar y cuadernos...), de la concurrencia frente a los carteles de los cines (El Toscal, El Royal Victoria, El San Martín, El Parque Recreativo), de las farmacias y de las ruidosas conversaciones de los bares, de la algazara de la Ciudad Juvenil, del traqueteo de las máquinas de imprenta, del sonido de las campanas de las iglesias de San Francisco y San José... Tristemente, todo eso ha desaparecido. El Toscal tenía entonces su identidad social que supo mantener unas tipologías de convivencia y urbanas distintivas y concretas. Desaparecidas ya zonas emblemáticas de Santa Cruz, como los barrios de El Cabo y Los Llanos, El Toscal se ha convertido en ese núcleo genuino, representativo y definidor de la capital. Y en este sector popular, activo y alegre, nació Eladio el 10 de marzo de 1934. Fueron sus padres Antonio González Suárez, quien trabajó en las cocinas del prestigioso Hotel Camacho⁸, y Emilia de la Cruz Hernández. De este matrimonio nacieron Dolores (Lola), Nena (murió a los 9 años), Eladio, Josefa, José Antonio, Bernardo y Juan.

El escritor y periodista Francisco Pimentel Santana (1925-2002) describió la citada calle de San Francisco en un artículo reeditado por la revista *Asociación de Periodistas de Santa Cruz de Tenerife*, en noviembre de 2020, de la siguiente manera:

Calle de sillones de mimbre para tomar el amplio aire fresco de las mañanas claras. Que ha tenido loriots en sus puertas con letreros chillones. Es una calle que ha tenido siempre a plomo el sol del mediodía, con su fresco de amanecer y un velado crepúsculo que enguata sus tertulias. Calle de barberías, de gritito ateneísta, de jornada patriótica, de larga soflama

⁸ Uno de los hoteles más importantes y populares de la capital, situado en la calle de San Francisco de Asís, esquina a la actual calle Villalba Hervás, hoy desaparecido. Histórico edificio de alargado balcón de madera, fundado por el portugués Louis Gomes Camacho, hacia 1896. Formó parte del interesante patrimonio arquitectónico de la citada vía capitalina. Este hotel fue derribado en la década de los años 60 del pasado siglo XX.

*iluminada en las barbas patricias de Sol, cuando los tiempos de la Unión*⁹.

A pesar del tono poético del relato, Pimentel dejó una imagen característica del ajetreo producido por la actividad comercial, del ambiente sosegado de los extranjeros, de la gente variopinta que dibujaba un paisaje costumbrista, a la manera de Gustavo Bacarisas (1873-1971) o de Gonzalo Bilbao (1860-1938), en cuyos lienzos aparecen rincones de ciudades llenos de vitalidad. Los que hemos conocido esta vía capitalina aún en los años sesenta del pasado siglo, podemos atestiguar esta realidad social, comercial e histórica, pues desde el siglo XIX constituyó una arteria principal que serpenteaba hasta alcanzar la vieja Alameda. Edificios de una o dos plantas se alineaban con armonía produciendo una encantadora perspectiva. Los vanos de madera, los balcones con antepechos forjados, los salones, locales convertidos en tiendas, bodegas, imprentas y con el puerto a un paso¹⁰. Así fue El Toscal, un núcleo que supo interpretar la ciudad fundiéndose con su interior, como si se tratara de una sola palabra. El Toscal de Eladio de la Cruz: El Toscal barrio, El Toscal pueblo, El Toscal también ciudad.

En una de sus calles, la de San Antonio, tenía el taller el afamado escultor Enrique Cejas Zaldívar, su maestro, impulsor y tutor. En aquel momento se encontraba en la cúspide profesional, conocido por la serie escultórica de la Plaza de España de la capital tinerfeña (h. 1944). Es ya muy recurrente el relato que ha confesado Eladio a los historiadores del arte acerca del encuentro con el citado escultor, un encuentro que fue paulatino, permitiéndole ir descu-

⁹ PIMENTEL SANTANA, Francisco: *Asociación de Periodistas de Santa Cruz de Tenerife*, en noviembre de 2020.

¹⁰ De esta imagen ya no queda prácticamente nada. Solo algunas casas decimonónicas frente a la plaza San Francisco de Asís, y alguna que otra escondida entre moles de cemento, de edificaciones de pisos sin estilo, orden ni concierto, dando origen a una calle estrecha, angosta, sombría, sin gracia y triste. De iguales soluciones, es la cercana calle La Marina, antiguamente un balcón natural frente al mar, y ahora un espacio asfixiante por las altas construcciones a manera de muros, carentes de personalidad.

briendo la semilla de su vocación artística que aún desconocía, pero que ya bullía en su espíritu inquieto. Hay que tener en cuenta que un taller de escultura es realmente aparatoso, especialmente si el material base es la piedra en toda su variedad y naturaleza. El espacio, el continuo martilleo, los bloques, la polvareda y las pesadas herramientas debieron llamar la atención a aquellos vecinos, cuya vida acontecía de una manera rutinaria. Muchos debieron acercarse cada día a ver qué hacía el artista, qué hacía aquel hombre fortachón que desbastaba, dibujaba y hablaba con muchos intelectuales que cada día pasaban por allí. Tuvo que haber sido toda una novedad, a la par que misterioso, pues todo discurría tras las puertas del alargado taller. Y este mismo interés lo experimentó Eladio, que después de terminar con la jornada escolar¹¹, se detenía junto a la puerta del taller para observar detenidamente y con vivo interés los trabajos de este escultor. Su mirada iba más lejos que la propia observación o entretenimiento, pues este obrador quedaba a poca distancia de su casa, permitiéndole permanecer más tiempo frente a la puerta que, cuando permanecía cerrada, fisiognomeaba a través de las rendijas. Se encontraba «cerca de la confluencia de Méndez Núñez con San Antonio, cuando la primera de ambas calles se hallaba aun sin urbanizar y la segunda era de callaos marinos¹².

Paulatinamente, Eladio iba descubriendo que todo este ambiente –el taller, el ruido, los materiales, los personajes que a veces acudían allí, los diálogos y discusiones que escapaban de lo cotidiano y que él no alcanzaba a entender– le atraía, al presentir su capacidad para doblegar la piedra, percibiendo así el artista que llevaba dentro, convencido de que era capaz de hacer lo mismo que su futuro maestro. Y

¹¹ Estudió en la escuela particular de doña Carmen González Valido (calle Santiago), en el colegio Fray Albino (Rambla Gral. Franco) y en el colegio Onésimo Redondo en la actual calle La Rosa.

¹² IZQUIERDO PÉREZ, Eliseo: «Los comienzos del escultor Eladio de la Cruz», en *Por el Arte y la Humanidad. Eladio de la Cruz*. Santa Cruz de Tenerife, Ed. Islote Afortunado-TEA-Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2018, p. 13.

es que cada taller tenía su propia dinámica creativa, su estilo y dominio social, experimentándose con nuevas ideas que los aprendices asimilaban como recurso formativo hasta alcanzar una madurez e independencia artísticas. El propio Eladio nos ha contado que allí se reunía lo más selecto de la intelectualidad del momento, así como pintores, escultores, arquitectos y grabadores, sobre todo a partir de la estancia de Cejas Zaldívar en Venezuela (1902-1983). El taller se convirtió entonces en un «cenáculo», presidido con frecuencia por Eduardo Westerdahl (1902-1983), máxima figura del movimiento surrealista en Canarias, crítico de arte, escritor, fundador y director de la revista *Gaceta de Arte*, (1932- 1936), cuya brillante trayectoria sobrepasó los límites geográficos de las islas. Un apropiado ambiente para conocer los derroteros del Arte, independientemente de las cuestiones teóricas, técnicas y de orientaciones docentes.

Sin embargo, es necesario adentrarnos –siempre y cuando sea posible– en el alma de Eladio, conocer el impulso artístico y lo que supuso la figura materna a lo largo de su profesión. No es fácil escudriñar en lo escondido, interpretar lo secreto para encontrar el conocimiento de su profundo significado de todas esas emociones que hacen posible el contenido de una obra. Soy un ignorante en psicología y no puedo emitir una opinión sensata sobre los procesos emocionales que originan la sincronía madre-hijo para ahondar en las conexiones neurológicas que dan lugar a los comportamientos y, en este caso, a la elección del arte como producto transformado en concepto «madre» y la consecuente evolución. Pero sí creo que la obra de arte no debe entenderse solamente como un resultado intelectual, sino como fruto, asimismo, de una personalidad, de unas realidades psicológicas y sociales, ambientales e, incluso, familiares, como signos codificados. Estamos entonces en condiciones de aproximarnos a esa realidad tan sublime y de gran elevación del artista cuando se enfrenta a la esculturalización del personaje de la madre. Aunque resulta complicado llegar hasta

la génesis de esta conducta, lo cierto es que entre Eladio y doña Emilia hubo estrechos vínculos muy sólidos que fueron determinantes en todo el posterior desarrollo de sus estudios y profesión como escultor. La vida íntima, las relaciones de adentro, la contemplación desde el apego son aspectos que se dejan traslucir en su producción escultórica. Por eso, sus obras sobre la *madre* y la *maternidad* se vuelven más bien reservadas, recogidas en sí mismas, pero en las que se puede advertir lo que ellas encierran, cumpliéndose de alguna manera las palabras de Paul Klee (1879-1940) en cuanto a que el arte no reproduce lo visible, sino que lo hace visible. Es decir, Eladio convierte en escultura lo vivido intensamente en el hogar, pero trascendiendo todas las potencialidades. El cariño y la armonía fueron de gran ayuda para crecer en un ambiente de confianza y comprensión, que favoreció el desarrollo de su etapa adulta.

Creo que es aquí donde radica la renuncia de Eladio hacia la escultura de gran tamaño, la conmemorativa, la grandilocuente; esa escultura «extrovertida» que tiende a dominar todo el espacio, sobre todo el espacio público, tal y como la practicó su maestro Cejas Zaldívar. Y no se trata tanto de cuestiones de encargos, sino más bien de actitud y definición frente a la vida. Entramos entonces en la libertad del artista, en sus decisiones personales y exclusivas –que solo él conoce–, porque en realidad toda su biografía se puede leer en las formas volumétricas de su producción, matizadas por las suaves superficies de los materiales pétreos empleados. La piedra hace referencia a la fortaleza en la que escribe su propia biografía. El espectador tiene la responsabilidad de leerla, de percibirla y sacar conclusiones.

Es un hecho incuestionable que la relación de una madre con su hijo produce un vínculo afectivo, psicológico, emocional y social. Tenía Eladio 14 años cuando su madre falleció (26 de febrero de 1950). Ella, doña Emilia, atendió a toda una familia por igual –una familia numerosa–, ajustándose a las precariedades del reducido espacio que conformaba el

hogar. Era realmente complicado distribuir tareas, deberes, juegos, estudios, vida íntima, relaciones personales, etc., donde todos los hijos dormían en un mismo sitio. Sin embargo, el trato fraternal con los vecinos suponía la prolongación de la vida familiar, pues en la «calle» o «patio» la comunidad adquiría un carácter inclusivo. Y en medio de este escenario tan peculiar, transcurría la vida de Eladio, admirando a su madre, su entrega, tenacidad, amor y comprensión. Es normal que el resto de los hermanos manifestaran los mismos sentimientos hacia sus padres. Y cada uno de ellos se esforzó por conseguir una profesión que le garantizara un futuro prometedor de acuerdo con las circunstancias sociales y laborales del momento, a pesar del período histórico poco favorable, la postguerra española, que les tocó vivir, que careció de los productos básicos para el ejercicio de la economía y la industria, provocando así los llamados «años de hambre». Esta triste situación ha sido relatada por Eladio infinidad de veces: el hambre, la escasez, las dificultades y los desvelos por superar toda esta serie de inconvenientes. Un hermano suyo, José Antonio, llegó a ser ebanista, un excelente tallista y diseñador, demostrando el dominio de la madera y, naturalmente, de la escultura, del volumen y de la producción figurativa. Desempeñó el cargo de profesor de Artes Aplicadas. Es muy posible que el germen artístico durmiera, así mismo, en las entrañas de los restantes hermanos, pero las condiciones adversas impidieron que esa capacidad se desarrollase de una manera natural. No es extraño que su madre, acostumbrada a las tareas de costura, trazara líneas sobre las telas, combinara colores, eligiera piezas para configurar las distintas prendas que eran a veces difíciles de adquirir en el mercado. De una manera intuitiva, doña Emilia hilvanaba sin tener en cuenta el análisis lógico o simplemente la razón. Sin darse cuenta de que estimulaba su creatividad, abriendose a ideas imprevistas, pero siempre con capacidad para deslumbrarse.

En aquel hogar pequeño, constituido por un solo espacio, la vida discurría de acuerdo con las necesi-

dades familiares y personales; por eso, las esculturas de Eladio tienden a ser de tamaño mediano, salvo aquellas de carácter público, realizadas en bronce y con desarrollos compositivos más complejos. Es, por tanto, una escultura intimista, encerrada en sí misma, de fuerte contenido dialéctico y reflexivo. En 1973, llevó a cabo una interesante obra titulada *Familia*, utilizando piedra artificial (93 x 16 x 34 cm), actualmente en propiedad particular. Se plantea esa idea de plegamiento, no solo de los personajes, sino también del concepto que late en la concepción de la obra. En ella, Eladio no pretendía crear un resultado con aparato escénico, de composición precisa, como las que realizó Henry Moore (1898-1986), dentro de una tendencia más formalista, o como las estructuras cerradas y compactas de Gordon Young. A través de una disposición casi arquitectónica, como si de una columna se tratase, la *Familia* de Eladio se constituye partiendo de las cabezas del padre, la madre y el hijo, en actitud de protección. El autor prescindió de los modelos clásicos, más acordes con los ofrecidos por la academia e, incluso, de los estereotipos religiosos muy abundantes durante el Barroco, especialmente el de la Sagrada Familia. Se distancia de estos modelos, los supera y desea hablar y expresar lo que siente; de ahí que descubramos la cercanía, la proximidad, el calor y el cariño que fluyen de estas curiosas representaciones. Esta obra se nos presenta compacta, sólida, pero con armonía, seguridad y confianza, protección y apoyo. No deja espacios abiertos, como las ejecutadas por Henry Moore o Manuel Carbonell (1918-2011), cuyos miembros aparecen interrelacionados, de pie o sentados, en plena comunicación. Eladio deja entrever dos intenciones en este consistente conjunto: por un lado, la densidad de las relaciones entre sus padres y sus hermanos, una relación intensa, vivida y fuertemente cohesionada; y, por otro, la convivencia en la enorme «casa» que era la ciudadela. Todos sus habitantes compartían prácticamente los mismos objetivos, decepciones y angustias. Tenían, por tanto, un firme sentimiento de comunidad, «de pertenencia [...] una fe compartida en que las necesi-

dades eran atendidas a través de su compromiso de estar juntos»¹³. La consistencia de la piedra, el sentido de «tótem» (unidad), las expresiones de angustia sosegada, tristeza contenida, las miradas cerradas, los párpados protuberantes, el apoyo de las cabezas ponen de relieve la intensidad de la vida, la cohesión entre los miembros. Aunque la obra represente el concepto de «familia» en el sentido más absoluto del término, no cabe duda de que ella contiene la experiencia de Eladio; luchas, batallas, situaciones contradictorias, pero también reflejo de la grandeza que supone el esfuerzo continuado para robustecerse en medio de las adversidades. Esta solución escultórica la vuelve a emplear en otras obras suyas, como, por ejemplo, en las llamadas *Pareja* y *Pareja II* (madera y escayola patinada, respectivamente); en ambos rostros se observan los acusados rasgos que le otorgan una inmensa intensidad psicológica, aparte de las miradas perdidas, un tanto ausentes, pero reflexivas a la vez.

Podemos leer entrelíneas en la obra de Eladio de la Cruz un constante estado de ánimo que raya en la melancolía, pero sin restarle en absoluto a su capacidad creativa. Conceptos como la «angustia», el «pavor», el «ocaso», la «esquizofrenia», entre otros, suelen repetirse en su amplio catálogo escultórico. Son piezas de reducido tamaño, generalmente realizadas en bronce, pero impregnadas de dinamismo, de correcto dibujo y de evidente fuerza expresiva. Y ese mismo estado de ánimo lo detectamos en el resto de su producción, incluso en las distintas *maternidades*. Sin embargo, participó también de esa actitud que ha sido, en general, una especie de *leitmotiv* en la obra de la mayor parte de los escultores de aquella época: una cierta tendencia al pateísmo como medio de expresión de la angustia del hombre actual. El referido conjunto de obras ocupa el 30% de todo el repertorio, lo que nos permite afir-

¹³ McMILLAN, D. W.: *Sense of community: An attempt* (Unpublished manuscript). George Peabody College for Teachers, Nashville, 1976, p. 9

mar que Eladio es «el escultor de la maternidad», al menos en el ámbito artístico de Canarias. Nadie como él ha sabido llegar y profundizar en este espacio de la vida humana.

El episodio de la enfermedad de su madre fue determinante en el desarrollo de su propia personalidad y en la madurez como adulto y artista. Ella, aún joven, enfermó de tuberculosis («la peste blanca»). Una ciudadela era lo más propicio para que esta enfermedad infecciosa se extendiera con rapidez; un peligro para toda la vecindad, de modo que el enfermo debía mantenerse aislado, en este caso en un hospital o sanatorio (doña Emilia falleció en 1950). A pesar de los adelantos médicos sobre la referida enfermedad, aún no eran suficientes para combatir de una manera efectiva los mortíferos efectos del contagio. En aquellos años, las autoridades sanitarias, de acuerdo con las teorías y corrientes procedentes de otros países –como Inglaterra y Alemania, sobre todo–, decidieron habilitar y construir centros específicos que atendieran a los enfermos de tuberculosis; así nació el proyecto del Hospital del Tórax (Ofra, 1944). Muchos de los afectados, en cambio, recibieron atenciones en el Hospital Civil, convertido actualmente en el Museo de la Naturaleza y la Arqueología (MUNA), que según sus necesidades tuvo que disponer de una

sala de aislamiento para los enfermos infecciosos, ubicándola en la Sala de San Antonio, situando en el patio para infecciosos a los hombres, y en la de San Juan, en igual sitio para tuberculosos, dejando el tercer piso del pabellón número tres para las mujeres¹⁴.

La madre de Eladio fue trasladada rápidamente al Hospital ante la gravedad en la que se encontraba. Y allí era visitada por sus familiares, especialmente por su esposo e hijos. Debido a las precauciones tomadas por el servicio sanitario, solo podía ser vista

y saludada desde lejos; para Eladio, que entonces tenía unos 13 años, fue realmente desgarrador, muy doloroso, ver cómo su madre lo observaba desde la distancia, dibujando una leve sonrisa que disimulaba la tristeza, su enfermedad y la debilidad de su cuerpo. Observaba cómo el rostro empalidecía y el brillo de sus ojos se empañaba; postrada en la cama nada podía hacer por su familia. Solo quedaba esperar. Aquel hospital de amplios pasillos, escaleras, patios con delgadas columnas de forja, altas ventanas, alargadas salas en las que las camas se ordenaban simétricamente, religiosas (Hermanas de la Caridad) con sus tocas abanadas y médicos que se movían de un lado a otro producían esa imagen hospitalaria propia del siglo XIX que se mantuvo hasta muy avanzada la siguiente centuria. Ya en la ciudadela, Eladio pensaba en su madre, en todo lo que había visto, vivido y experimentado. Un hogar sin su presencia, el duro trabajo diario de su padre para mantener y ocuparse de sus hijos y la constante amenaza de la subida del alquiler de la casa (se llegó a pagar entonces 5 pesetas al mes) eran su realidad cotidiana. La soledad se adueñó de él. Le faltaba la cercanía de su madre, sus cuidados y el constante cariño.

Fue esa una situación bastante dura y complicada de superar, sobre todo, porque estaba en plena adolescencia; necesitaba los consejos, el apoyo y el cariño de ella. Aún vivía su abuela materna, doña Dolores, cuyo domicilio estaba en el popular barrio de Los Llanos, al sur de la capital (barrio del que solamente se mantiene en pie la ermita de Ntra. Sra. de Regla; todo lo demás, el núcleo poblacional, desapareció debido al avance de la Refinería de Petróleos CEPSA). Los demás abuelos ya habían fallecido. Pasado un tiempo, doña Emilia, regresa al hogar en condiciones bastante precarias, con una salud deteriorada y sin demasiadas esperanzas de recuperación. Sus días estaban contados. Sin embargo, la vuelta al hogar, a la vecindad, al bullicio, al ajetreo de la gente, supuso un cierto impulso vital. Seguía en cama y con las mismas restricciones hospitalarias, es decir, que sus familiares no estuviesen por los alre-

¹⁴ CASTRO MOLINA, F.: *Arquitectura y medicina en Canarias. Dispositivos asistenciales y recursos sanitarios en Tenerife (siglos XVI-XX)*. Tesis doctoral (inédita), Universidad de La Laguna, 2012.

dedores y solo asistida por personas facultadas que garantizasen una correcta higiene, alimentación y ventilación. No había entonces medicamentos para la tuberculosis. La estreptomicina (el primer antibiótico usado en el tratamiento de la tuberculosis) llegó a Tenerife muy tarde. Era difícil de conseguir. Por tanto, doña Emilia no pudo recibir el tan deseado tratamiento, la «medicina milagrosa», para seguir viviendo. Y en aquella humilde casa, rodeada por su familia, cerró sus ojos para siempre, cuando apenas contaba con 46 años.

Eladio presenció la muerte de su madre, que quedaría grabada en su alma para toda la vida. Presenciar la muerte de una madre porque no había otra solución, porque no se contó con la medicina apropiada para que pudiera escapar de la terrible enfermedad, fue desgarrador. A partir de ese momento, la imagen de la madre quedó como un estigma en su vida y obra. El vínculo afectivo para el desarrollo psicológico, emocional y social se había roto. El recuerdo de su madre tuvo que superarse a través de la materia, de la escultura. Y la escultura se transformó en ícono materno. En cada obra de la serie *Maternidad* está doña Emilia. Cuando hablamos con Eladio de una manera sosegada en su casa del sugerente barrio de Santa Catalina (Tacoronte, Tenerife), rodeada de jardines, huertas que desprenden el olor a hierbas y plantas de la verde y húmeda campiña, se sigue emocionando cuando recuerda a su madre; aún sus ojos se humedecen y no puede evitar la caída de alguna que otra lágrima. Habla con tanta ternura que la imagen se vuelve evocación, actualizando de una manera viva el pasado, los gratos momentos en su casa de la ciudadela y la mirada intensa, el tono dulce de la voz, la sonrisa, caricias y abrazos. Ahora advertimos esa presencia femenina y «madre» en toda su producción.

Y en ese tiempo, Eladio se enamora. En el mismo barrio de El Toscal, justamente en el molino de gofio, conoció a la que sería luego su esposa, Carmen Rosa Arceo Méndez. Tenían entonces 14 y 13 años, respectivamente. Eladio sigue sus estudios de Arte

intentando labrarse un futuro estable y continuado. No pretendo establecer una cronología sistemática de su carrera, exposiciones, relaciones artísticas, docencia, etc., que es realmente amplia, pues ya otros, como la historiadora del Arte Verónica Farizo González, la han desarrollado detenidamente. Me sigue interesando el sugerente capítulo de la *maternidad*, pues nos permite comprender sus intenciones creativas que establecen líneas transversales en todo su desarrollo artístico.

Eladio y Carmen Rosa contrajeron matrimonio en la iglesia de San José cuando aún se encontraba en construcción, un edificio del arquitecto Marrero Regalado (1897-1956). Sus primeros años los vivieron en Taco, en la casa de los padres de Carmen Rosa. Más tarde, en el conocido barrio de La Salud de Santa Cruz de Tenerife hasta que, definitivamente, estableció domicilio y taller en la calle San Juan Bautista de La Cuesta (La Laguna, Tenerife)¹⁵. Tuvieron tres hijos: Carmen Rosa, Aniceto (murió a los 4 meses de su nacimiento a causa de la meningitis) y Fernando Eladio. Ninguno de los dos se dedicó a la creación artística, pero no por ello carecen de esa capacidad, pues precisamente Carmen Rosa siempre ha destacado en el ámbito pictórico.

Entretanto, la obra de Eladio se divulgaba con notable reconocimiento social, cultural y artístico. Su formación en distintos centros –Tenerife y Sevilla–, la docencia impartida tanto en el ámbito de las enseñanzas medias como universitarias, las numerosas exposiciones, premios y reconocimientos, de los que debemos destacar su nombramiento como Académico Correspondiente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (2011), la labor investigadora, así como la obtención de su cátedra, han hecho posible que su legado sea amplio, muy versátil y coherente. Si bien los comienzos estuvieron muy

¹⁵ En la actualidad se encuentra en el domicilio de su hija, en Tacoronte (Tenerife), debido a su edad y enfermedad. El estudio de la calle San Juan Bautista (La Cuesta, La Laguna) ha dejado de producir.

unidos a la producción de sus contemporáneos, lentamente fue consiguiendo una trayectoria única y personal.

* * *

Podemos entonces organizar su narrativa correspondiente al capítulo *maternidad*, su desarrollo tanto estético como evolutivo, ya que observamos ciertas tendencias y planteamientos que basculan entre un tradicionalismo solapado con reminiscencias académicas, y una abstracción cada vez más evidente. En general, la obra sigue los patrones establecidos por las corrientes artísticas del momento tendentes a la geometrización, la abstracción y la inclusión de espacios, logrando así el alcance de las formas. Y es aquí donde nos encontramos con resultados que parecen comunes en todos los escultores de su época, en cuanto que las diversas representaciones son de tamaño más bien mediano y, en gran medida, de dimensiones reducidas.

Los materiales empleados son diversos, algunas veces con efectos engañosos, como, por ejemplo, el yeso patinado en bronce, con perfiles muy acertados. Aunque siempre el yeso patinado cumplió la función de material preparatorio, puede alcanzar un carácter artístico debido a los distintos tratamientos con efectos realmente interesantes, pues las superficies rugosas lo convierten en piezas únicas. Ahora bien, los componentes más utilizados han sido –y siguen siendo– la piedra (generalmente, el mármol, pero en este caso la piedra local y la artificial) y el bronce; si la obra es de reducido tamaño, entonces se prescinde de la técnica llamada «a la cera perdida», utilizada, en cambio, en las piezas de gran tamaño para aligerar el volumen de las mismas. Cada material imprime un determinado carácter a las obras ejecutadas, dependiendo siempre de las respectivas funciones (tema, espacio, iluminación, etc.) que deben cumplir, pues no es lo mismo una escultura de interior (intimista) que las destinadas a composiciones de mayor envergadura, sobre todo las de carácter monumental. En la serie *Maternidad*, las dimensiones

de cada una de las obras son más bien de mediano o pequeño tamaño (oscilan entre 74 y 26 cm de altura), realizadas en piedra (artificial y natural), bronce, madera, terracota y escayola patinada.

Piedra artificial	80%
Piedra natural chasnera	1%
Bronce	20%
Madera	3%
Terracota	3%
Escayola	-1%

Como podemos observar, el material más empleado ha sido la piedra artificial, que predomina, en gran medida, en la mayor parte de sus obras produciendo distintas tonalidades y texturas que se accentúan de acuerdo con las intensidades lumínicas y la fluidez de la acción.

Sin embargo, hay que subrayar que esta producción va precedida por otros registros temáticos en un intento de establecer un relato sobre la vida. Me refiero a las escenas relacionadas con la gestación y el parto. En este caso, Eladio se vuelve mucho más explícito, prescindiendo de todo tipo de retórica. No se plantea una interpretación sublimada dentro de la cosmovisión de la vida tal y como lo planteó, por ejemplo, el escultor Manuel Bethencourt Santana (1931-2012) en su obra titulada *Milagro*, que se encuentra en la sede de la ya citada Real Academia Canaria de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), y que nos llama la atención por su aerodinamismo: la sitúa «en un espacio etéreo, sin interrupción alguna, de modo que los personajes no están sujetos a nada, sino flotando en el vacío en sentido horizontal»¹⁶. En esta obra suya podemos hablar de una escena convencional y cotidiana, pues la mujer se encuentra tumbada sobre una base (lecho), desnuda y con las piernas abiertas intentando expulsar la

¹⁶ FUENTES PÉREZ, Gerardo: «La escultura. Engañando a la gravedad», en *Accadere. Revista de Historia del Arte*, n.º 1 (2021), pp. 69-85, p. 83.

criatura que se dispone a dejar el cómodo vientre de la madre. Realizada en bronce (propiedad del autor), de formas redondeadas dentro de una evidente abstracción, la fuerza, los cambios abruptos e intensos, el dolor, el sufrimiento y la ansiedad logran esa otra dimensión emocional y circunstancial. Y esas mismas formas ondulantes, de superficies suaves y aterciopeladas, las podemos advertir en las que se hallan en el domicilio de la familia Díaz Palarea, ejecutadas en piedra artificial; la primera, de color oscuro, sigue las mismas pautas compositivas que la anterior, mientras que la segunda se halla despojada de detalles, reduciéndose a un delicado escorzo para significar la acción del parto que comienza a producirse. A pesar de la influencia académica, Eladio de la Cruz vuelve a crear esos juegos cóncavos y convexos que permiten el diálogo con la materia. La pronunciada oquedad del vientre que se alarga hasta el pecho representa la fuerza, las contracciones musculares que impulsan a la criatura que está a punto de llegar a la vida. No es necesario producir ese realismo muchas veces exasperado para expresar la intensidad del acto; solo basta con saber dominar y conocer las posibilidades de la materia para penetrar hasta el lugar del dolor. No hay cabeza ni brazos y los pies aparecen mutilados; no interesa, pues la madre se niega a sí misma, renuncia a su propia identidad, ya que toda ella es donación. Ahora todo se centra en el vientre y en la caja torácica que tienen el poder evocador de los movimientos, de las contracciones e impulsos. La dureza abdominal nos ofrece la posibilidad de seguir con nuestra mirada el viaje maravilloso de la vida que se hace visible a través de la pequeña cabeza de la criatura que empieza a asomar.

Tanto el tema *Parto* como los métodos empleados para su representación los encontramos casi repetidos en muchos escultores de la época. No se trata de imitaciones o de copias entre ellos; se trata más bien de una natural adecuación a las necesidades impuestas por el argumento que no permite otra elección interpretativa. Son las pautas las que

van a establecer las características y las distancias estéticas entre los artistas. Sin embargo, y de acuerdo con los diversos estilos imperantes en aquella etapa tan convulsiva y variada, percibimos ciertas morfologías que son constantes o, al menos, definitorias dentro de las diversas manifestaciones de la plástica. Es más, las advertimos en la obra de Henry Moore (1898-1986), uno de los escultores más importantes del siglo XX, quien convirtió la figura humana en una abstracción, en la que dominan los vacíos y formas onduladas. Influyó indudablemente en varias generaciones de escultores ingleses y extranjeros, entre los que se cuentan Anthony Cano (1924-2013), Phillip King (1934-2021), Isaac Witkin (1936-2006), Eduardo Paolozzi (1924-2005), entre otros. Una de las representaciones más habituales en el estatuario de Moore, es la «figura reclinada», que compendia las particularidades fundamentales de su producción, inspirada –parece ser– en las esculturas tolteca-mayas, aunque, según él, la referida postura responde más bien a la libertad compositiva y espacial, aspecto muy cercano a la obra *Lady Tenerife*¹⁷, de Martín Chirino (1925-2019), soluciones que se repiten en otra pieza similar, *Harimaguada*¹⁸, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Ambas representan a dos mujeres tumbadas, cuyo torso se inclina hacia adelante para encontrarse con las rodillas que se hallan algo flexionadas. En la primera, *Lady Tenerife*, observamos una cierta ortodoxia formal en la composición, a pesar de las bellas líneas ondulantes, tendentes a la espiral, tan característica en su producción; la segunda, en cambio, ofrece unos resultados más arrebatadores, tal vez por intentar representar a aquellos personajes femeninos pertenecientes al colectivo socio-religioso aborigen.

¹⁷ Se encuentra ubicada en la plaza Alberto Sartoris, frente al edificio del Colegio de Arquitectos de Santa Cruz de Tenerife. Formó parte de la I Exposición de Escultura en la Calle celebrada en la citada capital entre diciembre de 1973 y enero de 1974.

¹⁸ Realizada en 1996. Se encuentra en la avenida Marítima de Las Palmas de Gran Canaria.

Pues bien, este «patrón» se percibe en muchas obras posteriores de Eladio de la Cruz e, incluso, en sus *maternidades*, aunque también se pueden encontrar en su amplio catálogo otras soluciones interpretativas. En general, la figura de la «madre» suele aparecer sentada sobre el suelo, nunca en una silla o similar, como, por ejemplo, la realizada por María Belén Morales (1928-2016), que se encuentra en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (piedra artificial, 1961). Esta decisión compositiva es una constante en muchos de los escultores de entonces, pudiéndose citar a Laura Rodig (1901-1972), Marta Colvin (1907-1995), quien durante su estancia en Londres contó con las enseñanzas de McWilliam (1909-1992) y Henry Moore,

*a quien Marta conoció bien en sus muchas visitas al taller, donde trabajó con él como ayudante. Allí también conoció a los dos teóricos ingleses más importantes de la época, Roger Fry y Herbert Read, a quienes citó muchas veces en sus escritos. Cabe señalar que la relación entre Moore y su generación le permite a Marta situarse en una plataforma estratégica desde donde iniciará su propia movida escultórica. Es un momento en que la escultura británica se está constituyendo como vanguardia a nivel mundial*¹⁹.

Este mismo planteamiento, a pesar de su carácter más academicista, se plasma en la obra de Juan Márquez Peñate (1903-1980) denominada *Mater-ínsula*, un intento de simbolizar a la isla de Gran Canaria, acercándose «a los planteamientos “indigenistas”, visibles tanto en los rasgos faciales, con pómulos acentuados, como en la representación del cuerpo, de formas macizas y anchas caderas»²⁰. El recurso de la geometrización, el esquematismo y los usuales huecos aparecen como sello del pensamiento y

del giro que tomaba la escultura en aquellas décadas. Incluso, Miguel Márquez (1911-1996)²¹, en su etapa conocida como «depuración formal» –según comenta el Dr. Pérez Reyes–, manifiesta esa tendencia, contando como ejemplo el *Torero* (1960), actualmente en el mencionado Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña.

Nadie escapaba de estos principios y tendencias. Cada escultor conseguía su estilo y espacio de acuerdo con las circunstancias sociales, políticas y culturales de los momentos vividos. Por eso, Eladio de la Cruz fue consecuente con estos movimientos y experiencias vanguardistas, en los que se buscaba la definición de una estética e ideología. Y los conceptos de «mujer», «madre», «maternidad» aparecen como una invariable en todos ellos. Es la cultura de la «madre idealizada», que tiene «la tarea de ofrecer apoyo moral y emocional a sus esposos e hijos colaborando a la formación de una sociedad más virtuosa, como guardiana de la moral. Desde esta perspectiva, la maternidad es vista como una posición social por la contribución al bienestar social»²². La respuesta de Eladio hacia la situación vivida en el hogar paterno responde, naturalmente, a toda esta educación en la que la madre era irremplazable, pero también a una especial «devoción» filial y capacidad de amor donde se producía un desarrollo físico, emotivo, cognitivo y conductual. Esas culturas de la «madre», las convierte en canto, en homenaje, «señalando a la personalidad femenina como un modelo para un mundo más humano»²³. Y no es casualidad que la representación de la «mujer», una obra ejecutada en escayola patinada (colección Ángel Camacho), la denominara *Ofrenda*.

¹⁹ GAZITÚA, Francisco: *Legado académico de Marta Colvin*. Universidad de Santiago de Chile, 2008, p. 26

²⁰ QUESADA ACOSTA, Ana M.ª: *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994)*. Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1996, p. 150. Se encuentra esta escultura en los jardines de acceso al antiguo Muelle Grande, de la capital grancanaria.

²¹ Fue nombrado académico de número por la Real Academia Canaria de Bellas de San Miguel Arcángel, el 29 de diciembre de 1986. Es hermano del también escultor Juan Márquez Peñate.

²² MOLINA, M.ª Elisa: «Transformaciones teórico-culturales del concepto de maternidad y sus recepciones en la identidad de la mujer», en *Psykhe* (Pontificia Universidad Católica de Chile), v. 15, n.º 2 (2006), pp. 93-103, p. 95.

²³ *Ibidem*, p. 97

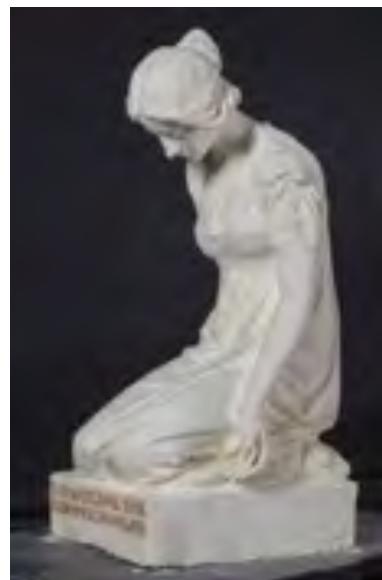
Aparece desnuda, sentada sobre los talones (seiza), en actitud de meditación y entrega. El modelo es un estereotipo que se ha venido repitiendo a lo largo de la historia, pero que el cristianismo ha sabido convertirlo en ejemplo icónico de oración y contemplación. Los escultores han prescindido de la presencia del ángel, eliminando así todo atisbo de representación escénica para centrar todo en el personaje de María, ensimismada, recogida, de rodillas o, simplemente, sentada sobre el suelo en absoluto abandono. Modelo que también se utilizó para otras figuraciones femeninas: Antonio Canova (1757-1822), por ejemplo, ejecutó en mármol su famosa y extraordinaria *Magdalena Penitente*, actualmente en el Museo del Prado (Madrid), y ha sido fuente de inspiración para otros tantos escultores, como Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932), quien llevó a cabo en yeso una *Anunciación*, hoy en los fondos del citado museo madrileño. Esta obra de Eladio de la Cruz, aunque es solo una mujer oferente, recuerda sobremanera los modelos utilizados para efectuar escenas religiosas. Aquí, la mujer, despojada de toda circunstancialidad, es la propia ofrenda de la vida. Por sus características estilísticas se mantiene aún dentro de los programas académicos, de superficies muy sensuales, vinculadas a un sentimiento, concepto e idea, que sugiere lo religioso.

En realidad, la evolución estética y conceptual de la serie *Maternidad* no se acomoda al natural desarrollo cronológico de las llamadas Vanguardias artísticas, pues descubrimos una arbitrariedad en la utilización de los diversos lenguajes, desde los métodos estrictamente eruditos hasta los recursos más libres y sugerentes. Así, la *Maternidad* que se encuentra en el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (Puerto de la Cruz, Tenerife), una obra realizada en terracota (1986), se percibe una inclinación hacia líneas clásicas en las que se esconden lenguajes propios del Barroco.

La morfología redondeada de la referida obra determina la interrelación madre-hijo en un continuo



Eladio de la Cruz, *Ofrenda*
(escayola patinada, 34x21x24 cm).
Col. Ángel Camacho (Tenerife)



Lorenzo Coullaut Valera (1876-1932)
Anunciación (yeso)
Museo del Prado (fondos), Madrid



Eladio de la Cruz, *Maternidad*
(terracota, 59 x 38 x 41 cm).
Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl
(Puerto de la Cruz, Tenerife)

diálogo entre ambos, recordando los procedimientos estilísticos concedidos por los escultores hispanos del Barroco (especialmente andaluces) a las representaciones de la Virgen María en actitud sedente, teniendo a Alonso Cano (1601-1667) como uno de los máximos exponentes. La memoria colectiva, los recuerdos, la consulta a las numerosas láminas como material de aprendizaje, la retórica estilística de los comienzos y las vivencias personales, afectivas y religiosas marcaron el discurso escultórico de Eladio. La tierna sonrisa del personaje de la madre y el movimiento del niño en su regazo, que la mira con efusivo amor, no dejan de transmitir esa piedad ensouñadora e intimista que tanto caracterizó a las escuelas contrarreformistas. El material utilizado, la terracota –sin bruñir ni esmaltar–, le confiere una gama de texturas casi pictóricas dentro de las tonalidades rojizas intensificadas por los golpes de luz y la porosidad del barro que se aproxima, en gran medida, a la calidez de la madera. Así, Eladio puede penetrar en el amor universal de la madre hacia los hijos, pero en este caso en el de su madre representada en la pequeña mujer de terracota en cuyos brazos él expresa su inmenso gozo. No ponemos en duda que tanto las figuraciones de la mujer como las de la madre son metáforas de su vida, de su niñez, de su infancia, porque esa felicidad no pudo prolongarse por más tiempo en la vida de Eladio. La felicidad, el recuerdo y la imagen de su madre se han trocado en materia, en escultura. Por ello, no es extraño que, como artista, solo firmara con el apellido de su madre «Eladio de la Cruz».

Y a pesar de todo, la manera académica sigue siendo una constante en buena parte de su producción, evidenciándose en esta serie *Maternidad*, en la que aún no acaba de soltarse completamente. Varios ejemplos lo señalan: *Momentos maternales*, una pieza en bronce (26 x 20 x 16 cm), realizada en la década de los noventa del pasado siglo XX.



Eladio de la Cruz, *Momentos maternales*
(bronce, 26 x 20 x 16 cm).
Col. Eladio de la Cruz (Tacoronte, Tenerife)



Eladio de la Cruz, *Momentos maternales II*
(bronce, 30x50x30 cm).
Col. Eladio de la Cruz (Tacoronte, Tenerife)

Siguiendo con el modelo sedente anterior, nuestro escultor consigue otros acabados y soluciones. Bien es verdad que el bronce no nos ofrece esas texturas aterciopeladas de la madera, del barro e, incluso, del mármol, cuyas superficies se tornan suaves y deslizantes al tacto humano. El bronce, en cambio, siempre lo hemos asociado con los espacios abiertos por su resistencia, de ahí las dimensiones que a veces alcanzan las esculturas realizadas con este material. Sin embargo, contamos con repertorios constituidos por piezas de pequeño tamaño en los que se incluyen objetos decorativos. En este caso, la citada escultura sedente, a pesar de sus reducidas medidas, no pierde ni un ápice el efecto de intimidad y recogimiento buscado por Eladio; es más, en ella, el movimiento y las percepciones recibidas han quedado perfectamente traducidas por la dureza aparente del material. Se trata de un experimento de carácter clásico dentro de las vanguardias artísticas. No hay concreción de las formas ni de las expresiones, permaneciendo el metal en un estado embrionario, pero donde el dibujo determina la línea y todas las superficies, creando distintos planos producidos, sobre todo, por el estrepitoso movimiento del niño en pleno juego como contrapunto a la pla-

cidez de la madre. El color del bronce, que depende del porcentaje de metales blancos que lo componen produciendo tonos rojizos, amarillo oscuro y blanco plata, origina efectos realmente sorprendentes que hacen bascular los registros visuales de la misma, confiriéndole una evidente gracia que atenua la compactibilidad del material²⁴. Y lo mismo ocurre con otra pieza de similares características, pero en la que se halla recostada en pleno juego con el hijo pequeño que intenta acariciar el rostro de la madre, cuyo cuerpo produce un rítmico efecto visual de balanceo.

Y continuando con estos ejemplos de madres sedentes o reclinadas, podemos afirmar que lentamente la idea más ortodoxa y realista va diluyéndose para optar por la pureza de las formas que obligan al espectador a penetrar hasta su interior para ser percibida, pues de lo contrario pierde todo su sentido. Las soluciones esquemáticas se mantienen (sentada, reclinada, erguida), solo que los recursos formales cambian, manteniéndose los convencionalismos psicológicos e intuitivos de la madre por proteger a su hijo, especialmente si aún es pequeño. En el apartado religioso es el personaje de la Virgen María el paradigma de estas representaciones. Muchos escultores muestran alternativas estilísticas dependiendo de las situaciones, de los reclamos y la demanda. Eladio, de una manera explícita, cumplió con escasos encargos de carácter religioso, como la estilizada *Inmaculada* (piedra artificial), perteneciente a la colección del Colegio Hispano Inglés de la capital tinerfeña, cuya morfología estilística deja entrever aún la influencia de los viejos lenguajes artísticos. No conocemos más representaciones marianas y

²⁴ ALONSO CANTALAPIEDRA, Paz: *Efecto de la contaminación atmosférica en las esculturas de bronce. Estudio de la pátina* (Tesis Doctoral). Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2001, p. 3. En este excelente trabajo, dirigido por los doctores José María Bastidas Rull y Consuelo Dalmau Moliner, se nos ofrece un profundo estudio actualizado sobre el bronce, sus características y procedimientos de restauración, atendiendo a los efectos de la pátina.

menos aún como portadora del Niño Jesús²⁵. Otros escultores, en cambio, pertenecientes a la misma corriente artística, ampliaron sus repertorios gracias a la oferta proveniente del ámbito eclesiástico; citar, al menos, al valenciano José Esteve Edo (1917-2015), académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, hombre polifacético, muy activo en planteamientos y proyectos culturales, artísticos y educativos de su ciudad natal. Perteneció al grupo «Parpalló», fundado en 1955 con el fin de conectar el panorama artístico valenciano con el internacional después de los nefastos resul-

²⁵ El resto de su obra religiosa se reduce a resultados de carácter monumental (espacios públicos), trabajada en bronce, tales como: *Santo Hermano Pedro* (Arona, Tenerife, 2003), *San Juan Bautista de la Salle* (Santa Cruz de Tenerife, 1986), *Sierra de Dios María Jesús, «La siervita»* (El Sauzal, Tenerife, 1986), *San Juan Bosco* (La Cuesta, La Laguna, Tenerife), entre otras.



Esteve Edo (1917-2015), *Mujer con niño* (bronce, 28 x 17 x 14 cm).
Col. particular (Valencia)

tados producidos por la Guerra Civil (1936-1939), actividad que mantiene un paralelismo con el grupo «Nuestro Arte», creado en Tenerife en la década de los sesenta por una numerosa agrupación de artistas –Miguel Tarquis, Antonio Vizcaya, Pedro González, Enrique Lite, Maribel Nazco, María Belén Morales, Eva Fernández, entre otros–. Estos grupos, en general, fueron desapareciendo debido a las diferentes opciones artísticas asumidas por sus miembros. En su recorrido prevalece una disciplina académica tendente a la abstracción.

José Esteve cuenta con varias *maternidades*, en las que queda expresado ese trazado estilístico, desde las más ligadas a ideales clásicos, como la que se encuentra en los Jardines del Real (Valencia), «de gran fuerza expresiva que habría que asociar al realismo de cuño castellano»²⁶, hasta las de formato vanguardista. Sus repertorios religiosos expresan una conformidad evidentemente académica, aunque con recursos geométricos muy estilizados, como el *Crucificado* de la parroquial de Puebla de Vallbona (Valencia).

No encontramos en esta serie de esculturas de Eladio las llamadas «abiertas», como la que realizó María Belén Morales en 1961, hoy en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife; sino que se mantienen más bien las formas cerradas, a veces excesivamente compactas. A pesar de todo, Eladio de la Cruz aligera la solidez de la materia logrando volúmenes muy sutiles, de superficies tersas que se vuelven evocadoras gracias a los continuos contrastes cromáticos y a los resultados y componentes orgánicos de la piedra. En la obra *Maternidad*, que forma parte del conjunto artístico del ya mencionado Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, resuelta de una manera muy ovoide, la mujer, sentada sobre los talones, muestra a su hijo, cuyo cuerpo queda

²⁶ HERAS ESTEBAN, Helena: «Escultura de tema africano y escultura pública de José Esteve Edo», en *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 88 (2007), pp. 273-280, p. 277.

fundido en el de su madre; el color gris azulado le concede una refinada gracia.

La intención de crear un volumen recogido, íntimo, para la serie *Maternidad* es una constante. Afirma el propio Eladio, en una entrevista concedida al periodista Padrón Albornoz (periódico *El Día*, 11 de junio de 1974) que «en el nacer, que es lo más importante de esta vida, se sufre y se siente el lógico gozo. Naturalmente que lo mismo ha de ocurrir –y de hecho ocurre– cuando, como en mi caso, hacemos que nazca una escultura»; la vida, la madre, la muerte, son conceptos que están latentes en su obra, prueba de ello es el conjunto *Adán y Eva* (bronce), abatidos por la inmensa tristeza de haber desobedecido a Dios en el Paraíso; o la representación del *Ocaso* (bronce) como una señora –madre– sentada, esperando pacientemente el final de sus días, entre otros muchos. Y lo mismo asistimos a sus distintos «estados de ánimo», como *Vencido*, *Esquizofrenia*,

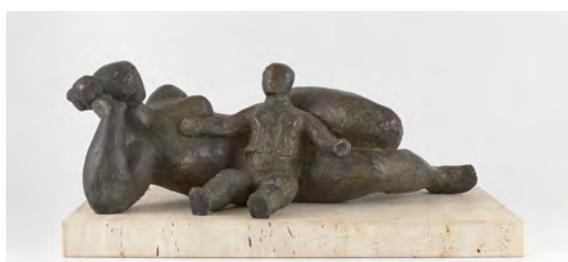


Eladio de la Cruz, *Maternidad VIII*
(piedra chasnera, 74 x 23 x 20 cm).
Col. Eladio de la Cruz (Tacoronte, Tenerife)



Eladio de la Cruz, *Maternidad*
(piedra artificial, 66 x 27 x 38 cm).
Museo Municipal de Bellas Artes de
Santa Cruz de Tenerife

Angustia, por citar algunos. Por tanto, no asoman esas esculturas de madres con sus hijos en edad infantil o en la adolescencia, como las encontramos en otros artistas también contemporáneos, uno de ellos es el ya citado Henry Moore que no reduce la



Joaquín García Donaire, *Maternidad con niño*
(bronce). Madrid



Eladio de la Cruz, *Maternidad lúdica*
(escayola patinada, 28 x 18 x 47 cm).
Col. Eladio de la Cruz (Tenerife)

figura de la «Maternidad» al solo gesto de la lactancia, sino que la proyecta a través de otras situaciones de carácter doméstico y educativo; lo mismo ocurre, a manera de ejemplo, en la producción de Joaquín García Donaire (1926-2004), de robustos volúmenes y huecos activos.

Pese a que registramos alguna que otra escultura de estas características, como la denominada *Maternidad lúdica*, de estilizadas líneas, Eladio mantiene las estructuras compactas, cerradas, con tímidos impulsos que parecen desestabilizar la firmeza del estudio. Podemos mencionar dos interesantes ejemplos realizados en piedra artificial de color rosáceo, de superficies suaves, pulidas y aterciopeladas de enorme fascinación no solo por el empleo del material, sino más bien por exteriorizar la ternura a través de los personajes; nos referimos a *Maternidad IV* y *Maternidad con muñeca*, ambas propiedad del autor. Sentadas y con actitudes de indudable complicidad, nos revelan aún un cierto apego a los métodos más tradicionales, en las que recurre al formato ovoidal

produciendo un vivo contraste de luces, huecos y de rápidos escorzos de enorme dinamismo.

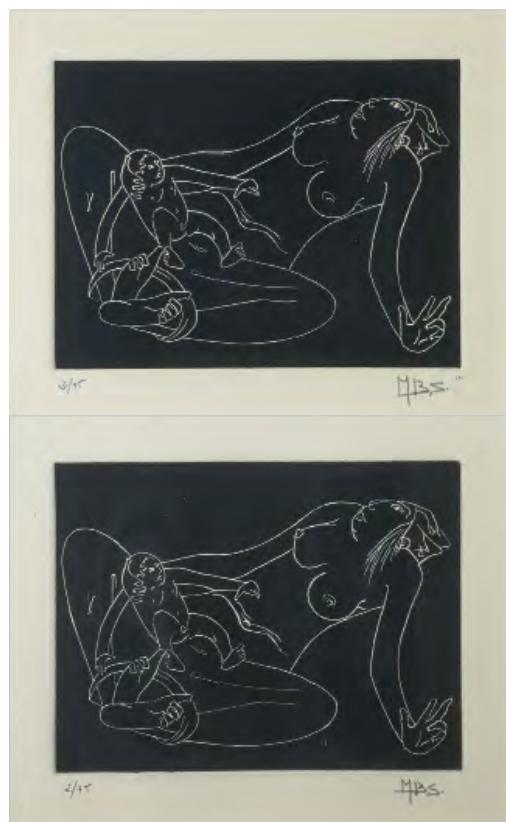
El modelo a seguir parece responder al universo de las formas asumido por la realidad artística contemporánea, en que se defendía la expresión profunda y vital de cada una de las representaciones. Se



Eladio de la Cruz,
Maternidad IV (piedra artificial, 51 x 28 x 32 cm) y
Maternidad con muñeca (piedra artificial, 55 x 39 x 37 cm)
Col. Eladio de la Cruz (Tenerife)

trata, pues, de una constante que subyace en todas las propuestas de los escultores que buscan los vacíos y los espacios, incluso en la pintura o en otras expresiones –dibujo, grabado–, donde la línea se afana por confirmarlo, como desafío artístico que «dirige y conduce a un fin...», cuyo movimiento va más «allá del trazo que le da forma concreta y confiere duración a sus vibraciones»²⁷, percibiéndose de una manera limpia y precisa en los extraordinarios grabados de Manuel Bethencourt Santana (1931-2012), titulados *Maternidad*, pertenecientes a la colección de la mencionada Real Academia Canaria de Bellas Artes,

²⁷ KANDINSKY, V.: *Punto y línea sobre el plano: contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Madrid, Ed. Paidos Estética, 25, 2011, p. 68.



Manuel Bethencourt Santana (1931-2012),
Maternidad (grabados).

Col. Real Academia Canaria de Bellas Artes
Santa Cruz de Tenerife



Eladio de la Cruz, *Maternidad*
(madera ukola, 28×8×8 cm).
Col. Real Academia Canaria de Bellas Artes
Santa Cruz de Tenerife

en los que la madre se halla prácticamente tumbada, desnuda, con su hijo entre sus piernas a manera de cuna, como si fuese un segundo vientre. El dibujo somete al espacio cubriendolo de planos bien delimitados, desapareciendo la perspectiva espacial, aspecto que en Picasso (1881-1973) «sugiere la percepción volumétrica de un espacio perspectivo, definiendo inequívocamente qué formas están delante y cuales están detrás»²⁸. Las obras de Eladio persiguen

²⁸ CORDERO RUIZ, Juan: «El espacio perspectivo de Picasso», en *Temas de Estética y Arte*, n.º 17 (2002), ULL, pp. 73-101, p. 78.

estas mismas pautas estéticas, de perfiles imposibles que se prolongan en la atmósfera circundante.

Esos perfiles suaves que parecen volátiles, se vuelven más comprensibles cuando observamos obras ejecutadas en madera, especialmente la uko-la, de color rojizo anaranjado, de textura fina y de grano recto. La *Maternidad* de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, es realmente un resultado de belleza y líneas naturales definidas por la propia materia lígnea. Y lo mismo ocurre con la llamada *Maternidad VII* (propiedad del autor), en la que utilizó la madera llamada «dormilón», de duramen rojizo marrón, muy efectista. No cabe duda de que en ella hay un cierto aire clásico, tanto por el propio formato como por el carácter literal de la obra con evidentes reminiscencias religiosas. La madre permanece de pie con su hijo en brazos, que descansa, sentado, sobre un pedestal integrado en el mismo bloque escultórico. Figura elegante, de tonalidades cromáticas, pero sin dejar atrás el carácter realista de la figura humana. Pervive aún en ella el recuerdo de los modelos aportados por las viejas escuelas del Barroco; la memoria se arraiga con fortaleza en los procesos de creación artística; recuerdos y factores afloran en el inconsciente colectivo. La evocación religiosa late en la propia ejecución; un cierto efluvio icónico recuerda los modelos clichés utilizados por aquellos artistas, sobre todo escultores y grabadores, para resolver interpretaciones como «Santa Ana y la Virgen», «La Virgen y el Niño», también «San José y el Niño», que en ocasiones recurren a ese elemento o soporte donde descansa el infante. En este caso, la madre ya no mece al niño en sus brazos, sino que lo muestra de una manera plácida; ha desaparecido la tensión producida por la inestabilidad del regazo. La madera relaja la mirada, la contemplación, sugiriendo las más variadas sensaciones vitales.

Sin embargo, la serie *Maternidad* rompe con cualquier lazo estilístico del pasado, especialmente con el promulgado por la Academia, en la obra titulada *Madre e hijo*, realizada en piedra artificial y que se ciñe a la máxima simplificación de las formas.

En esta obra suya, Eladio se muestra como un escultor que llegó a conocer todas las tendencias estéticas tratadas por las vanguardias artísticas, manejando una amplia base teórica. Ya no hay volume-



Eladio de la Cruz, *Maternidad IV*
(madera dormilón, 55 x 16 x 19 cm).
Col. Eladio de la Cruz (Tacoronte. Tenerife)



Eladio de la Cruz, *Madre e hijo*
(piedra artificial, 68 x 76 x 9 cm).
Col. Víctor Ruiz (Tenerife)

trías ni atisbos de figuración; solo las líneas planas se encargan de recortar la silueta de una madre que juega con su hijo, balanceándose sobre el suelo. A pesar de esta «planitud» o síntesis, la pieza alimenta en el espectador estímulos emocionales que transgreden lo establecido.

Si extendemos la mirada al repertorio escultórico de Eladio, descubrimos que la «madre» permanece a veces escondida en la materia. Otras veces aflora como preludio a los propios objetivos previstos en la

formulación de ideas. Así, por ejemplo, *El beso* (piedra artificial, col. Massanet) anuncia el comienzo de una trayectoria vital, de amor renovado, el acto que casi siempre nos liga a una persona para siempre en una fascinación universal, y que el Arte transforma en lenguaje iconográfico. El acto del «beso» no podía faltar en la temática de Eladio; buena parte de los artistas lo incluyeron en sus repertorios (Hayez, Vilchis, Chagall, Klimt, Rodin, Toulouse-Lautrec, etc.), entendiéndose como el preámbulo de la procreación.

Y después del beso, la «mujer» y el «hombre» en toda su desnudez: *Torso II*, *Madonna*, *Vencido*, *Adolescente*, *Leda*, *Meditación*, *Abatida*, *Eva*, etc., nombres que indican la individualidad del compendio escultórico y la presencia del género femenino que ocupa un alto porcentaje (tal vez más del 60%) de todas las obras realizadas.

En todas ellas, Eladio intenta que la mujer escape de su condición de ausente, lejos del miedo al momento de dar a luz, del cansancio de la vida y de la aventura de su maternidad.

*Las formas de Eladio emanen como una ancestral pervivencia de lo femenino, de lo patriarcal aunado al espíritu. Sus maternidades quedan envueltas en ascéticas actitudes espirales cuyas líneas ascendentes podrían llegar hasta el espacio concreto*²⁹.

²⁹ GUTIÉRREZ, Faly: *Eladio de la Cruz. Esculturas*. Catálogo. Casa de la Cultura de Garachico, Cabildo de Tenerife, 1996.

CRÓNICA DE LA RECUPERACIÓN DEL VALIOSO PATRIMONIO ORGANÍSTICO DE CANARIAS. 2 (GRAN CANARIA Y LA PALMA)

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Habiendo dedicado en el número anterior de los *Anales* (n.º 14 de 2021, pp. 63-114) un extenso artículo al panorama general del órgano en Canarias, centrándonos a continuación en las restauraciones de los instrumentos de la isla de Tenerife, prometimos ocuparnos en este número de aquellos instrumentos restaurados de las islas de Gran Canaria y de La Palma, puesto que son instrumentos de gran relevancia, pese a que su número no sea tan elevado como el de los existentes en la isla de Tenerife. Con ello completamos el catálogo de instrumentos útiles en el Archipiélago.

Hemos visto en el número anterior que las restauraciones con criterio historicista comenzaron en Gran Canaria en 1995, con posterioridad, por tanto, al proyecto de Tenerife, pero siempre en la órbita de las campañas que ya se estaban llevando a cabo en la Península. Y fue así como los responsables de Cultura del Cabildo me encargaron en 1991 un informe completo de los instrumentos de Gran Canaria, similar al que había elaborado para la isla de Tenerife, toda vez que no existía en ella ningún especialista en estos temas. Así pues, elaboré un inventario de los instrumentos que, a mi parecer, eran los más interesantes y, a partir de él, el consejero del Cabil-

do grancanario, en aquel entonces Gonzalo Angulo, contactó con el doctor alemán Helmut Ernest Perl, quien desde la catástrofe radioactiva que provocó el escape de la estación nuclear de Chernobyl en abril de 1986 se había instalado con su mujer, que era pintora, en la localidad grancanaria de Firgas, abandonando su residencia habitual en el norte de Alemania. Por residir en la isla, ser organista y haber sido supervisor de organeros en la Baja Sajonia durante años, era la persona idónea para participar en este proyecto de recuperación de órganos históricos. Se le nombró, pues, asesor del Cabildo para todos estos temas.

Helmut Perl comenzó su tarea en el curso 1994-1995 y para ello contactó con el taller de Gerhard Grenzing en El Papiol (Barcelona), con la finalidad de que asumiera los trabajos de restauración del órgano de la iglesia de Santo Domingo en Las Palmas de Gran Canaria, que se consideró entonces prioritario. Este organero de origen alemán había construido tres órganos nuevos para la isla de Gran Canaria en el pasado: el de la parroquia de El Pino en Las Palmas (1976), el del Centro Ecuménico de Playa del Inglés en el municipio de San Bartolomé de Tirajana (1980) y uno pequeño de estudio para el Conservato-

rio Superior de Música de Las Palmas (años ochenta), por lo que ya tenía conocimientos del panorama organístico de la isla. Los trabajos del instrumento de Santo Domingo fueron lentos, porque el órgano estaba en un estado deplorable y se tuvo que trasladar al taller del organero en Barcelona¹, además de haber habido discrepancias de criterio entre el organero y Perl, sobre todo en lo tocante al fuelle y a la presión del aire. Pero, por fin, en 1996 se finalizaron las obras, regresó el instrumento y se pudo inaugurar este hermoso órgano, que resultó ser obra de Antonio Corchado (1750-1813), un organero de origen cordobés que se estableció en Tenerife en torno a 1770 y realizó varios encargos en las Islas. La realidad es que hasta entonces no sabíamos nada de la existencia de este personaje, del que, tras el hallazgo de su firma bajo una ménsula de fachada del órgano, pudimos recabar la información pertinente para documentarlo.

Los canónigos de la catedral de Las Palmas gestionaron inmediatamente la reparación del gran instrumento de su templo, obra del mallorquín Antonio Portell y Fullana, realizado *in situ* en 1862, que en este caso financió el Gobierno de Canarias. De ella se ocupó el taller de Gerhard Grenzing, mientras que el Cabildo de la isla interrumpía momentáneamente su plan de restauración, que se retomó con la llegada del nuevo milenio, una vez que se habían realizado las transferencias de patrimonio a los Cabildos insulares.

En efecto, a partir de 2001 comienza la convocatoria de concursos para la adjudicación de contratos, de tal forma que entre 2002 y 2003 van a sucederse las intervenciones en los instrumentos de Santa María de Guía, San Sebastián de Agüimes y San Telmo de Las Palmas. En realidad, la interven-

¹ Hay que aclarar que los criterios establecidos por cada Cabildo son diferentes en lo que concierne al lugar de restauración de los órganos. En el de Tenerife existía una cláusula que impedía sacar el órgano de la isla, por lo que debía hacerse *in situ*, mientras que en el de Gran Canaria no. Por ello, todos los órganos que se han restaurado en esa isla han sido trasladados a los respectivos talleres de los organeros para su reparación.

ción del primero no fue una restauración, sino una reconstrucción muy libre por parte del taller de Luis Magaz de Madrid, ya que la caja del instrumento estaba totalmente apolillada², así como los secretos y la mecánica; sin embargo, la gran mayoría de las piezas se conservaban y se podían haber copiado exactamente, al igual que su composición sonora, lo que no se hizo. Los otros dos instrumentos fueron asumidos de nuevo por el equipo de Gerhard Grenzing. Al año siguiente, es decir, en 2004 se comenzarían otros tres instrumentos: Santiago de los Caballeros de Gáldar, San Juan de Telde y San Vicente de Valleseco, siendo los dos primeros adjudicados nuevamente al taller de Grenzing y el último al de Matthias Schuke de Postdam (Alemania), con quienes contactó el Sr. Perl, que hasta esa época seguía siendo el asesor del Cabildo en todo lo concerniente a estas tareas.

No obstante, y con relación a la restauración del órgano Walcker de Santiago de Gáldar³, el Cabildo de Gran Canaria me hizo una consulta sobre cómo abordarlo, ya que el Sr. Perl no estaba conforme con la propuesta de Grenzing. A él no le gustaban los órganos neumáticos y pretendía transformar las transmisiones que eran de este tipo en mecánicas. A mí me pareció un disparate y defendí la idea de conservar sus auténticas transmisiones neumáticas, tal y como fueron concebidas, ya que considero que cada época tiene una forma definida de manifestar su técnica y su estética, que no por no ser acordes con nuestros

² Fue por eso por lo que tuve que hacer un informe al Cabildo grancanario en 1984 explicando que era necesario desmontar el órgano, al estar en obras la techumbre de la iglesia y ser perjudicial el polvo para el instrumento. Asimismo, pude comprobar el estado lamentable en el que se encontraban las piezas de madera a causa de la carcoma. La tarea de desmontaje del órgano la realizó en aquel entonces D. Antonio Pérez Arrocha, que era afinador de pianos entre otras tareas y que también se había ocupado de realizar reparaciones en algunos órganos de la isla.

³ En él grabamos un CD de la colección discográfica de la SEdeM que creé y dirigía entonces, *El patrimonio musical hispano*, el n.º 16, con repertorios nacidos bajo las directrices del *Motu Proprio* (1903) de Pío X, que fue interpretado por el excelente organista valenciano Juan de la Rubia.

gustos actuales hay que desechar. Cada órgano es un documento histórico que hay que respetar, según mi criterio, porque lo verdaderamente interesante es tener –como tenemos en Canarias– instrumentos de todas las épocas, donde se puedan interpretar con sonoridades adecuadas los repertorios de cada etapa de la historia. Ya en esos momentos el Sr. Perl estaba muy enfermo de cáncer y hospitalizado en Alemania, por lo que su opinión no se tuvo en cuenta y el órgano de Gáldar recuperó su belleza y su sentido originales, siendo uno de los órganos románticos más interesantes de los que poseen los templos de Gran Canaria.

Desde el hospital alemán el Sr. Perl seguía preocupado por la finalización del instrumento barroco germano de Valleseco, con cuyo organero el Cabildo había tenido alguna discrepancia. En llamada telefónica a mi amigo el Dr. Lothar Siemens, Perl le pidió que se ocupara del asunto, lo que así hizo, contactando conmigo, que a mi vez llamé a los responsables del área de Patrimonio del Cabildo, quienes solucionaron rápidamente el problema, concerniente al tema de los impuestos. Y, de esta manera, el órgano fue recibido por fin el 3 de marzo de 2005 por una comisión del Cabildo en la que me encontraba, después de la muerte del Sr. Perl. Y es que, desde el 31 de enero de ese año, el Cabildo de Gran Canaria me había nombrado asesora para todo lo referente a la restauración de los órganos históricos de la isla, por lo que tuve que ocuparme entonces de comprobar la buena ejecución de las obras en curso o aquellas finalizadas pendientes de su recepción.

Mucho más tarde salió a concurso la restauración del órgano postromántico, de la escuela vasco-navarra, de la parroquia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria, que se inauguró en 2009, obra que fue acometida en esta ocasión por el taller de Gunnar Schmid de Kaufbeuren, y aunque hubo intenciones de realizar la restauración del pequeño órgano de la ermita de San Antonio Abad (1796), de la que fue autor el clérigo tenerfeño Matías Fonte del Castillo (1735-1800), al servicio entonces de la catedral de Las Palmas, no se llevó a cabo por no tener garan-

tías el Cabildo de la isla de que la iglesia se abriera al público para los conciertos, al pertenecer a una congregación religiosa muy particular⁴. Quizás, a partir de este año de 2023 se pueda abordar esta recuperación, toda vez que el pequeño templo ha pasado a ser propiedad del obispado.

Mientras tanto, el joven grancanario Alejandro Rodríguez Rubio, que cursa la carrera de órgano y pedagogía musical en el Conservatorio Superior de Música de Canarias en su sede de Las Palmas y que siente una gran vocación y pasión por todos los temas de organería, por ser un gran aficionado a la reparación de armóniums, comenzó por libre, sin ningún encargo del Cabildo, y a instancias del párroco actual, don Antonio Grimón Castellanos, a montar el órgano Walcker (1922) de la parroquia de San Mateo en la Vega del mismo nombre, un órgano de transmisión neumática que no entraba dentro del plan de órganos del Cabildo por no considerarse un órgano histórico, al no alcanzar los cien años de antigüedad, un criterio aún vigente. El instrumento estaba totalmente desarmado (se desconoce quien realizó esta tarea hace ya algunas décadas), por lo que comenzó a reconstruirlo con la intención de aprender y de comprobar si podía hacerlo sonar, lo que verdaderamente consiguió con gran solvencia. Alejandro estuvo un tiempo trabajando en el taller de Joaquín Silva en Oporto colaborando en diferentes tareas y también hizo lo mismo en el taller de los hermanos Walcker de Alemania, quienes se desplazaron a Gran Canaria para conocer el instrumento y asesorarlo en cuantas cuestiones fueran necesarias. Alejandro, con mucha paciencia, reconstruyó todo su sistema de fuellecitos e intervino en la caja del órgano, pues tiene amplios conocimientos de carpintería y, asimismo, trabajó en la tubería, que afinó correctamente. Y de esta manera

⁴ Este instrumento es verdaderamente importante para nosotros por haber sido realizado en la isla por un canario. Cfr. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «El clérigo ilustrado don Matías Fonte del Castillo, autor del órgano de la ermita de San Antonio Abad de Las Palmas», en *El Museo Canario*, vol. LIX (2004), pp. 415-435 y 3 láminas.

el órgano fue inaugurado en septiembre del pasado año 2022, recuperándose una pieza que justamente en ese año cumplía los cien años de antigüedad requeridos para entrar en la categoría de los órganos históricos.

Y, asimismo, Patrimonio histórico del Cabildo decidió abordar la restauración del órgano inglés de William Bate de la basílica de Ntra. Sra. del Pino de Teror en 2021, trabajo para el que se llamó al organero Carlos Álvarez Ramírez, con taller en Villel (Teruel), quien lo finalizó en este año 2023.

Con el instrumento de Teror ya son once los órganos restaurados en esta isla, una cantidad notable si tenemos en cuenta que el número total de instrumentos aquí no supera la veintena.

RELACIÓN DE ÓRGANOS RESTAURADOS EN GRAN CANARIA

1. Parroquia de Santo Domingo de Las Palmas (1995-1996)

En esta iglesia se encuentra uno de los escasos órganos construidos en Canarias que conservamos. Lo realizó el organero de origen cordobés Antonio Corchado (1750-1813) en su taller de La Laguna (Tenerife) a finales del siglo XVIII para el convento de la orden dominicana de la capital grancanaria, y fue inaugurado en 1793⁵. Su autoría quedó reflejada en una etiqueta tras una ménsula de la fachada, descubierta en el curso de su restauración, noticia que me dio a conocer Grenzing en aquella época. Y es que este instrumento posee una bella fachada aún de tipo barroco con dos planibandas y tres torreones apoyados sobre ménsulas en las que se asienta la lengüetería horizontal, un Clarín de 8 pies de mano derecha. Posee un teclado de 51 notas bellamente labrado y once registros manuales.

⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Antonio Corchado Fernández», en *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*, tomo III. Madrid, Sociedad General de Autores, 1999-2003, p. 945.



Estado en que se encontraba el órgano de Antonio Corchado (1792) de la iglesia de Santo Domingo en 1991

Su composición es la siguiente:

1. Clarín	8 pies (do \sharp_3 -re ₅)
2. Flautado	8 pies
3. Corneta	6 hileras (do \sharp_3 -re ₅)
4. Violón	8 pies (madera)
5. Octava real	4 pies
6. Docena	2 2/3 pies (Do1-fa \sharp_2)
7. Octava+Docena	4 pies + 2 2/3 pies (sol ₂ -re ₅)
8. Quincena	2 pies
9. Lleno	2 hileras
10. Címbala	2 hileras
11. Trompeta Real	8 pies (lleva la corredera partida)

A estos registros conectados al secreto principal, hay que añadir las seis pisas de Contras de 16' y los cuatro tubos del Tambor, afinados dos en Mi y dos en La, que llevan sus correspondientes secretillos. Al órgano se le había dotado de Trémolo en algunas de las reformas que sufrió, mecanismo que se le suprimió durante la restauración.



Órgano de Antonio Corchado (1792) restaurado por Gerhard Grenzing en 1995
bajo el asesoramiento del Dr. Helmut Perl.
Iglesia de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria

Se restauró en 1995 en el taller de Gerhard Grenzing, como ya hemos dicho, finalizando los trabajos a principios del siguiente año, con presupuesto del Cabildo Insular de la isla. Asimismo, la experta restauradora Teresa Cantón restauró y pintó su gran caja, mostrando ahora un color amarillo mostaza muy pálido, que, según sus estudios, era su color original y no el marrón con el que lo conocimos. Fue inaugurado con un concierto de Harald Vogel el 23 de marzo de 1996, que fue precedido por una conferencia de quien esto escribe dos días antes, impartida en El Museo Canario. El Cabildo de Gran Canaria publicó un pequeño folleto con datos sobre el órgano y su restauración y yo publiqué un largo estudio sobre este instrumento en la revista del Museo Canario⁶.

2. Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1996-1997)

El órgano de la catedral de Las Palmas es un gran instrumento (4,23 m de ancho y más de 7 m de alto), concebido aún dentro de la estética barroca desde el

punto de vista estructural y tímbrico, mientras que su fachada ha sido diseñada con líneas góticas, asimilándose a la arquitectura de tipo historicista de la época. Desde luego, se trata de una magnífica fachada plana con siete calles, subdivididas en altura en



Catedral de Santa Ana de Las Palmas
Órgano de Antonio Portell (1862)

⁶ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Un órgano rescatado: el de la parroquia de Santo Domingo de Las Palmas», en *El Museo Canario*, vol. LI (1996), pp. 455-474 y 5 láms.



Detalle de algunos elementos restaurados por el taller de Gerhard Grenzing en 1996-1997.
Catedral de Las Palmas de Gran Canaria

uno, dos o tres castilletes con celosías góticas y rematada por pináculos y terceletes asimismo góticos. La fachada se enriquece visualmente con la trompetería horizontal que se despliega majestuosa a la altura del secreto. Posee dos cuerpos: el principal y el de cadereta, con sus correspondientes teclados y secretos partidos de tipo cromático, como todos los de la escuela castellana, con los graves situados en el centro, pero la partición se encuentra entre el si/do y no presenta la habitual del do/do♯. El número de juegos asciende a 25 medios registros, más tres juegos festivos (*Pajarillos*, *Gaita gallega* y *Canarios*) quedando su composición del siguiente modo:

ÓRGANO MAYOR

Flautado de 14

Flautado de 14 (estaño)

<i>Violón</i>	<i>Violón</i> (madera)
<i>Octava</i>	<i>Octava</i> (estaño)
<i>Lleno de 4 hileras</i>	<i>Lleno de 4 hileras</i>
<i>Corneta magna de 7 h.</i>	<i>Corneta magna de 7 h.</i>
<i>Bajón</i>	<i>Clarín</i>
<i>Trompa de batalla</i>	<i>Trompa magna</i>
<i>Trompa real con ecos</i>	<i>Corneta magna</i>
<i>Corneta en ecos de 4 h.</i>	
<i>Voz humana</i>	
<i>Pajarillos</i>	<i>Gaita gallega</i> en Do
	CADERETA
<i>Violón</i> (madera)	<i>Sencional</i> (sic)
<i>Tapadillo</i>	<i>Tapadillo</i>
	<i>Corneta de 4 hileras</i>
<i>Fagot</i>	<i>Cromorno</i>
	<i>Canarios</i>

PEDAL (12 contras)

Violón de 26 palmos en madera abierta

Tiene, además, *Temblante*.

Fue construido por el organero mallorquín Antonio Portell y Fullana *in situ* en 1862⁷ y siempre ha estado en uso, ya que el cabildo catedral ha mantenido de forma continuada a uno o dos organistas, quienes siempre se han preocupado de tener a punto el instrumento y han subsanado los problemas menores. Aun así, a lo largo del tiempo, este órgano ha sido intervenido en diferentes ocasiones de forma total. La última fue debida al taller de Gerhard Grenzing entre 1996 y 1997, habiendo asumido los gastos de reparación el Gobierno de Canarias.

3. Parroquia de Santa María de Guía (2002-2003)

El órgano de este templo es un instrumento italiano que se encargó en 1899 por consejo del gran compositor Saint-Saëns, que pasaba temporadas en

⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria», en *El Museo Canario, Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, vol. LIV-I (1999), pp. 223-282 y 2 láms.



Órgano italiano de Giuseppe Mola (1899)
antes de las obras de restauración de la
iglesia de Santa María de Guía (1982)

la villa Melpomene de Guía, y fue quien lo inauguró el 14 de enero de 1900. Es un instrumento construido por la casa organera de Giuseppe Mola de Turín, que gozaba entonces de gran fama por los excelentes instrumentos románticos que hacía. Este órgano posee una caja de dimensiones notables (4 m de alto por 3,90 de ancho y 2,22 de fondo), con una fachada dividida en tres planibandas, que alojaban tubos del Principal. Estuvo pintada antes de la última intervención de verde pálido con los filetes dorados (hoy se ha dejado en el color natural de la madera). Tiene dos teclados de 56 notas, un pedalero de 27 (sic), 16 registros, además de palancas para el *Ripieno*, el *Concerto Viole*, la *Tromba*, el *Forte* y dos enganches⁸.

Este instrumento se encontraba en estado de abandono en 1985 cuando la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias me pidió un informe para ver qué se hacía con él durante las obras de restauración del templo. Cuando me desplacé allí para comprobar su estado, me encontré con escombros por todas partes, pues se estaba interviniendo en la techumbre, escombros que también afectaban al órgano situado en la tribuna a los pies de la iglesia. Aconsejé entonces su desmontaje y traslado de las piezas a un lugar se-

guro, con vistas a su restauración posterior, como así se hizo. Esta labor la realizó un técnico de órganos y afinador de pianos llamado Antonio Pérez, que había intervenido en varios instrumentos de la isla en reparaciones de poco calado. Al desmontar el órgano, se comprobó que casi todas las piezas de madera, con la caja incluida, habían sido pasto de la devoradora carcoma, por lo que tan solo los tubos de metal se quedaron en el coro, pero los de madera junto con los paneles de fachada, los teclados, el secreto y la mecánica fueron conducidos a la ermita de San Sebastián⁹. Y allí permanecieron hasta que el Cabildo, apremiado por la «Asociación párroco don Bruno Quintana Quintana» de la localidad, acometió la obra de intervención en el instrumento. Y es que uno de sus miembros más activos, don Javier Martín, no dejaba de presionarnos tanto a los funcionarios de patrimonio del Cabildo como a mí a través de llamadas telefónicas, para que interviniere en esta labor, que en aquel entonces no me correspondía, pues estaba encomendada, como ya he dicho, al Sr. Perl. Por fin, se abordó la deseada restauración, que se le encomendó al taller de Luis Magaz de Madrid, que la realizó

⁹ Conservo fotografías de todos los elementos de madera del órgano en esta ubicación.



Partes del órgano de Mola desarmado en 1985.
Iglesia de Santa María de Guía

⁸ «Breve panorama histórico del órgano en Canarias», en *El órgano de la Iglesia de Santa María de Guía. Colección «Cuadernos de Patrimonio Histórico, n.º 2. Bienes muebles»*, Servicio de Patrimonio Histórico. Cabildo de Gran Canaria, 2003, pp. 13-20; reproducido también en Boletín n.º 2 de *Patrimonio Histórico*. Cabildo de Gran Canaria, 2004, pp. 26 y 27.



Órgano reconstruido con las mismas pautas y medidas que el original. Se aprovechó la mayor parte de la tubería. Realizó esta labor el taller de Luis Magaz (2001-2003)

entre el 2002 y 2003, aunque modificó muchos de sus elementos, especialmente la registración. El resultado de todo ello no fue una restauración o, dadas las circunstancias de deterioro, una reconstrucción en toda regla, sino una reconstrucción libre del órgano con registración diferente, hasta el punto de que el organero firma el órgano bajo la etiqueta de Mola-Magaz. Y es que, a pesar de que este último se preocupó de reconstruir su peculiar secreto de resortes, no hizo lo mismo con la tubería, modificando muchos de los registros originales –de ellos tomé nota a principios de los años ochenta– y confiriéndole al instrumento su impronta personal. Hoy en día los registros del segundo teclado son muy apagados y no sirven para hacer planos contrastados con los del primer teclado, como es usual

en muchas composiciones, por lo que los organistas se han negado a realizar conciertos en él. Este es el problema que crean algunos organeros al pretender marcar en los instrumentos sus propios criterios.

A parte de la registración actual, incluyo aquí la original para que se puedan comprobar las diferencias existentes entre ambas.



Órgano de Giuseppe Mola (1899) después de su reconstrucción por Luis Magaz (2001-2003). Iglesia de Santa María de Guía

El órgano actual tiene, además, pedales para un *Ripieno* (IV 19.^a, 22.^a, 26.^a, 29.^a); un *Concerto Viole* (Violone+Viola flébile+violino), una *Tromba* y un *Forte*, más aquellos para la Unión del teclado I al II y la Unión del Pedal al I¹⁰.

¹⁰ MAGAZ ROBAIN, Luis: “El nuevo órgano Mola” en «El órgano de la Iglesia de Santa María de Guía. La restauración», en *Cuadernos de Patrimonio histórico 2*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2003, pp. 43-57.

ÓRGANO MAYOR DE MAGAZ	ÓRGANO MAYOR DE MOLA
<i>Principal</i>	8 pies
<i>Ottava</i>	4 pies
<i>Decimaquinta</i>	2 pies
<i>Tromba</i>	8 pies
<i>Flauto</i>	8 pies
<i>Violino</i>	2 pies
<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Unda Maris</i>	8 pies (C ₂ -G ₅)
	<i>Principale</i> 8 pies
	<i>Bordone</i> 16 pies
	<i>Ottava</i> (forte) 4 pies
	<i>Ottava</i> (dolce) 4 pies
	<i>Decima quinta</i> 2 pies
	<i>Bordone</i> 8 pies
	<i>Tromba</i> 8 pies
	<i>Fagotte</i> 8 pies

ÓRGANO EXPRESIVO DE MAGAZ		ÓRGANO EXPRESIVO DE MOLA	
<i>Bordone</i>	8 pies	<i>Violone</i>	8 pies
<i>Oboe</i>	8 pies	<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Violone</i>	8 pies	<i>Viola Flebile</i>	8 pies
<i>Viola flébile</i>	8 pies (C ₂ -G ₅)	<i>Flauto</i>	4 pies
<i>Violino</i>	8 pies (C ₃ , I-C ₄ , II-C ₅ , III)	<i>Violino</i>	4 pies
		<i>Flautino</i>	2 pies
		<i>Unda maris</i>	8 pies
		<i>Trémolo</i>	
PEDAL DE MAGAZ		PEDAL DE MOLA	
<i>Subasso</i>	16 pies	<i>Bordone</i>	16 pies
<i>Basso</i>	8 pies	<i>Fagotte</i>	8 pies
		<i>Violone</i>	8 pies

4. Parroquia de San Sebastián de Agüimes (2002-2003)

En el coro de la iglesia de San Sebastián de Agüimes está situado este pequeño instrumento (2,34 m × 1,22 m × 80 cm) que, según publicara hace muchos años don Joaquín Artiles¹¹ y certifica ahora en el folleto sobre la restauración¹², fue comprado por la parroquia en 1870 a las monjas bernardas de San Ildefonso de Las Palmas, tras su exclaustración forzosa. Aunque aparentemente no tiene ninguna señal de su autoría, en el curso de su restauración el organero Gerhard Grenzing pudo descubrir, en los papeles que sirvieron para ajustar los tapones de los tubos, cuentas del taller sevillano de Antonio Otín Calvete, uno de los varios discípulos que tuvo el gran organero Jorge Bosch (1739-1800), autor del órgano de la capilla del Palacio Real de Madrid con fecha de 1801.

Se trata de un órgano positivo con una caja sin ningún tipo de pretensión artística, acorde con las estrictas reglas de austerioridad de la orden del Císter. Posee un teclado de ventana de 51 notas, con un ar-



¹¹ ARTILES, Joaquín: «El templo parroquial de la Villa de Agüimes», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Patronato de la Casa de Colón, Madrid-Las Palmas, 1977, pp. 603-635.

¹² GRENZING, Gerhard: *Restauración del órgano de la parroquia de San Sebastián de Agüimes*. [Folleto de tres páginas sobre la restauración, una de ellas firmada por don Juan Artiles Sánchez sobre la historia del instrumento]. Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, 2003.

Órgano español de Otín Calvete (1801). Iglesia de San Sebastián de Agüimes

tístico juego de rombos en blanco y negro (marfil y ébano) en el frontis de las teclas, y con los tiradores de los registros flanqueando la ventana en disposición vertical. Es un instrumento de registros partidos y la partición del teclado se encuentra entre el do₃ y el do₄, según la norma española.

Su composición es como sigue:

<i>Lleno</i>	3 hileras
<i>Quincena</i>	2 pies
<i>Tapadillo</i>	4 pies
<i>Violón</i>	8 pies



Órgano de Otín Calvete (1801) restaurado en 2002-2003 por el taller de Gerhard Grenzing.
Iglesia de San Sebastián de Agüimes

La restauración la realizó, como ya hemos dicho el taller de Gerhard Grenzing entre 2002 y 2003, y dada la experiencia que ha tenido este equipo en la restauración de órganos del maestro Antonio Otín Calvete y de Jorge Bosch, y su escuela, ha sido realizada con total pulcritud. La caja de pino se ha limpiado de toda la pintura y barnices añadidos y ha quedado en el color original de la madera, añadiéndole unas puertas al mueble por haber desaparecido las primitivas. La tubería fue reparada y se repusieron los 40 tubos que faltaban, siguiendo las pautas de los existentes. El *Violón* de 8 pies está acodado adaptándose a los paneles de la caja, disposición que al abrir las puertas sorprende.

5. Parroquia de San Bernardo de Las Palmas en la ermita de San Telmo (2002-2003)

El órgano de este templo, situado en una pequeña tribuna a sus pies, fue comprado en torno a 1776 y proviene de Hamburgo. Su costo fue de 300 pesos¹³. Es un instrumento similar al 2.º órgano de la iglesia de San Juan Bautista de La Orotava, que fue adquirido por el convento de Clarisas de La Orotava en 1773 por medio del Juez de Indias don Bartolomé Casabuena, y también su precio fue de 300 pesos. Creo, por tanto, que procede del mismo taller por la forma de elaborar la caja y tratar la madera, aunque ningún indicio nos indique quién fue su constructor. Esta caja está dividida en tres planibandas que albergan los tubos del *Prinzipal 4'* y el teclado posee 51 notas con teclas de marfil y ébano muy cuidadas, que son flanqueadas por unos bellísimos tacos, forrados de placas de marfil, en las que se plasman unos curiosos dibujos a plumilla. Sobre los tubos se despliegan unas celosías doradas y caladas artísticamente, cuyos motivos ornamentales aluden al estilo rococó. Fueron restauradas por la especialista María

¹³ LIMIÑANA LÓPEZ, Antonio: *Notas para la historia de la confraternidad de mareantes de San Pedro González Telmo de la ciudad de Canaria...*, dedicado a D. Sebastián Jiménez Sánchez, Las Palmas, 4 de mayo de 1942. El Museo Canario, Legado Jiménez Sánchez, caja 44, carpeta n.º 2.



Órgano germano de 1773 antes de su restauración.
Ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria



Tacos de marfil que flanquean el teclado del órgano de la Ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria.
Antes y después de su restauración

Cárdenas. Pero, quizás, lo más llamativo de esta fachada sean las puertas que ocultan la tubería, decoradas en su interior con pinturas chinescas doradas con árboles, barcos y animales en dorado sobre fondo rojo esmaltado, una auténtica belleza de la que carecen otros instrumentos. De las bisagras de las puertas quedan marcas en el órgano de La Orotava, de donde las mencionadas puertas lamentablemente han desaparecido.

La composición del órgano es la siguiente:

<i>Gedackt</i>	8 pies
<i>Prinzipal</i>	8 pies (C ₃ -D ₅)
<i>Octave</i>	4 pies
<i>Quinte</i>	2 2/3 pies
<i>Oktave</i>	2 pies
<i>Mixtur</i>	3 hileras
<i>Vox humana</i>	8 pies

Este órgano fue restaurado por el taller de Grenzing, ocupándose del trabajo en marfil de los tacos

del teclado el experto José Puerto de Madrid. El instrumento tenía tan solo los tubos de seis registros, estando preparado el secreto para siete. Ese 7.^º juego era de lengüetería, ya que tenía los espacios para colocar los zoquetes de madera donde encajan las lengüetas y es muy posible que se suprimiera en el siglo XIX cuando la estética romántica impuso la supresión de juegos de este tipo en los órganos barrocos, tal y como hemos venido observando en otros muchos instrumentos de Canarias. Los restauradores decidieron, pues, junto con el Sr. Perl añadirle un registro de *Vox humana*, para lo cual se le pidió información a Mathias Schuke de Postdam, quien aconsejó en su elaboración y puesta a punto¹⁴.



Órgano restaurado por el taller de Grenzing (2002-2003).
Ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria



Detalles del órgano después de su restauración.
Ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria

6. Parroquia de San Vicente de Valleseco (2004)

Este órgano es un buen instrumento de origen germano que fue comprado en Hamburgo para la basílica de Ntra. Sra. del Pino de Teror a finales de la década de los sesenta del siglo XVIII. Cuando los responsables de este templo decidieron a finales del siglo XIX comprar un nuevo instrumento, el viejo

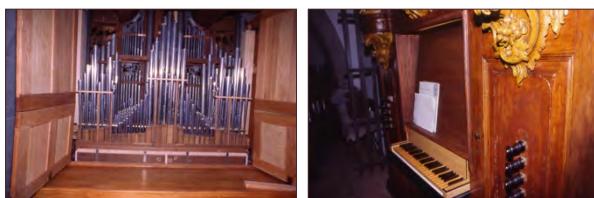
¹⁴ GRENZING, Gerhard: *Restauración del órgano de la ermita de San Telmo de Las Palmas de Gran Canaria*. [Folleto de tres páginas sobre la restauración]. Servicio de Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria, 2003.



Órgano barroco germano (1766-1767) antes de su restauración con la consola exenta (1994). Iglesia de San Vicente Ferrer de Valleseco

órgano alemán pasó a la recién creada parroquia de San Vicente Ferrer de Valleseco, y fue inaugurado en su nueva ubicación el 1 de enero de 1898¹⁵.

¹⁵ ÁLVAREZ, Rosario: «Antiguo órgano de la Basílica de Teror. Hamburgo, 1767. Valleseco [Gran Canaria], Parroquia de San Vicente Ferrer», en *Arte, Naturaleza y Piedad. Miradas de la Basílica del Pino. 250 años de la bendición y colocación de la primera piedra de la Basílica de Nuestra Señora del Pino (1760-2010)*, Catálogo de la exposición realizada en la Casa de la Cultura de Teror del 3 al 19 de septiembre de 2010. Las Palmas de Gran Canaria, An-roart Ediciones, 2010, pp. 99-102; y «El órgano germano de la iglesia de San Vicente Ferrer de Valleseco [Gran Canaria]», en el libro *Memoria de Valleseco* de Gustavo Trujillo Yáñez, 2021. pp. 229-232.



Órgano barroco restaurado por Matthias Schuke (1994). Iglesia de San Vicente Ferrer de Valleseco

Posee un solo teclado de 51 notas y un mueble hermoso con diseño barroco, que muestra tres torreones a diferente altura, dos planibandas y celosías y ménsulas con excelentes tallas de motivos vegetales. Es una fachada similar a las de los grandes órganos de Arp Schnitger, pero a pequeña escala.

Su composición es como sigue:

<i>Prestant</i>	8 pies	<i>Cornet</i> 2 pies
<i>Gedackt</i>	8 pies	<i>Octava</i> 4 pies
<i>Quinta</i>	3 pies	<i>Octava</i> 2 pies
<i>Flöte</i>	4 pies	<i>Mixtur</i> 3 hileras
<i>Trompete</i>	8 pies	<i>Tremolant</i>

Este instrumento sufrió en 1937 una gran transformación cuando el responsable del templo de Valleseco, seguramente mal aconsejado, decidió «modernizar» el instrumento ordenando suprimirle la ventana del teclado y construir una consola independiente con trasmisiones eléctricas donde se situó el teclado y los tiradores de los registros horizontalmente sobre el mismo, como si fuera un *armónium*, con lo cual el organista quedaba de frente al altar y así podía seguir cómodamente las ceremonias litúrgicas. Además, la tubería original fue diezmada y se le añadieron tubos de otros instrumentos, no sabemos con qué finalidad. Ante estas circunstancias adversas en las que se encontraba este órgano, el Sr. Perl decidió, con muy buen criterio, devolverlo a su diseño original en la medida de lo posible. Se le encargó esta restauración, o más bien «reconstrucción», al taller de Alexander y Matthias Schuke de Postdam, quienes rehicieron su teclado con maderas nobles y lo situaron de nuevo en el centro de la ventana original que estaba vacía, añadiéndole todo lo necesario para su funcionamiento: reposición de todos los elementos mecánicos de trasmisiones de notas y registros con los tiradores nuevos imitando los diseños de los de la época. También tuvieron que confeccionar muchísimos tubos según las pautas barrocas o la de aquellos existentes, además de reparar el secreto y colocar un fuelle nuevo con su motor-ventilador. De esta manera, lo que hoy exis-



Órgano barroco germano (1766-1767)
ya restaurado en su actual ubicación.
Iglesia de San Vicente Ferrer de Vallesesco

te dentro de esa magnífica caja barroca original es un instrumento casi nuevo, con su secreto antiguo, que guarda rigurosamente las pautas de los instrumentos barrocos germanos de la segunda mitad del siglo XVIII, pero cuya sonoridad no tiene la belleza tímbrica de los caños antiguos. El instrumento fue entregado formalmente el 3 de marzo de 2005 e inaugurado con un concierto de Miguel Bernal Ripoll, catedrático de órgano del Conservatorio Superior de Música de Sevilla en aquel momento, el 4 de mayo de ese mismo año.

7. Parroquia de Santiago de los Caballeros de Gáldar (2004)

Este gran órgano, que fue comprado en 1912, es un buen ejemplar de la casa alemana E. F. Walker de Ludwigsburg, con número de opus 1686. Presenta una hermosa fachada de cinco castilletes, tres de ellos rematados por cubiertas triangulares y posee una consola independiente con sus dos teclados de 56 notas y pedalero de 30. Tiene diecinueve juegos, seis enganches y seis combinaciones fijas (Tutti, FF, F, MF, P y Jeux d'anches ex).

Al ser sus trasmisiones neumáticas siempre ha tenido problemas de funcionamiento y ha sufrido

varias intervenciones a lo largo del siglo. La última ha sido la del taller de Grenzing en 2004 financiada por el Cabildo de Gran Canaria. Después de esta, el órgano fue inaugurado el 4 de enero de 2005 con un magnífico concierto a cargo de Juan de la Rubia, quien extrajo del instrumento tanto su fuerza y brillo como la dulzura de algunos de sus registros.

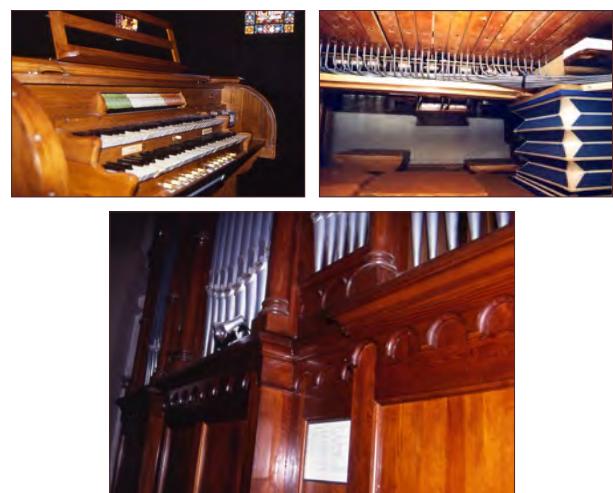
Su composición es la siguiente:

TECLADO I (Gran órgano)	TECLADO II (Recitativo)
----------------------------	----------------------------

1. Bourdon	16 pies	9. Prinzipal	8 pies
2. Prinzipal	8 pies	10. Flute harmonique	8 pies
3. Gedackt	8 pies	11. Viola	8 pies
4. Dulciana	8 pies	12. Voix coelestis	8 pies
5. Oktave	4 pies	13. Flute octaviante	4 pies
6. Mixtur	3 hileras	14. Oboe	8 pies
7. Kornett	4-8 hileras		
8. Tuba	8 pies		

PEDAL

15. Kontrabass	16 pies
16. Subass	16 pies
17. Violonbass	8 pies
18. Flötenbass	8 pies
19. Bombarde	16 pies



Órgano alemán de E. F. Walcker (1912).
Iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar



Órgano restaurado por el taller de Grenzing (2004).
Iglesia de Santiago de los Caballeros de Gáldar

Enganches: 1. Octava grave del Recitativo al Gran órgano; 2. Octava aguda del Pedal al Gran órgano; 3. Octava aguda del Recitativo al Gran órgano; 4. Recitativo al Pedal; 5. Gran órgano al Pedal; 6. Recitativo al Gran órgano; 7. Anulador; 8. Tutti; 9. FF; 10. F; 11. MF; 12 P; 13. Jeux d'anches «ex».

8. Parroquia de San Juan Bautista de Telde (2004)

Aunque durante mucho tiempo se pensó que este instrumento provenía de la catedral, por haberse decidido en un pleno de su Ayuntamiento de 1862 adquirir un instrumento de esta procedencia



Fachada y teclado del órgano de Antonio Corchado antes y después de la restauración realizada por el taller de Gerhard Grenzing (2004).
Iglesia de San Juan Bautista de Telde

—lo cual nunca se llevó a cabo¹⁶—, fue construido en 1791 por el organero cordobés Antonio Corchado, que se había afincado en La Laguna y trabajaba en otras islas con encargos puntuales. En este caso aprovechó elementos de un viejo órgano existente, según nos comenta el que fuera párroco de ese templo don Pedro Hernández Benítez (1893-1968) en una de sus publicaciones¹⁷, aunque en los libros de cuentas de fábrica se habla tan solo de un órgano



Órgano de Corchado (1791) durante su restauración.
Iglesia de San Juan Bautista de Telde

¹⁶ Esto es un buen ejemplo de que algunas veces los documentos engañan, pues efectivamente en un acta del ayuntamiento aparece el acuerdo de adquirir uno de los órganos que en aquel momento vendía la catedral para la iglesia de San Juan Bautista, algo que no llegó a efectuarse por causas que desconocemos. El instrumento catedralicio al que aludimos fue adquirido por la parroquia de San Agustín de la capital, según nos informa Agustín Millares Torres en *El Omnibus* del 26 de marzo de 1862. Se trataba del instrumento que realizó el organero sevillano Juan Márquez en 1617 y estaba en un estado de deterioro muy avanzado, por lo que su uso en su nueva ubicación apenas duró unos pocos años.

¹⁷ HERNÁNDEZ BENÍTEZ, Pedro: *Telde. (Sus valores arqueológicos, históricos, artísticos y religiosos)*. Las Palmas de Gran Canaria, 1958, p. 80.

nuevo que tuvo de costo 7552 reales, sin nombrar a su artífice¹⁸.

Posee una gran caja con cinco planibandas que albergan los tubos del *Flautado* de 8 pies, cuyo diseño no se parece en nada a los dibujados por Corchado, por lo que pensamos que fue precisamente la caja lo que debió aprovechar del órgano anterior al estar en buen estado, manteniendo su diseño. Su teclado tiene 51 notas y el mueble se abre en aletas a la altura del secreto, algo que nos remite a diseños de órganos de la primera mitad del siglo XVIII. Su composición actual, tras la restauración es la siguiente:

<i>Corneta</i>	4 hileras	<i>Flautado</i>	8 pies
<i>Quincena</i>	2 pies	<i>Octava</i>	4 pies
<i>Lleno</i>	3 hileras	<i>Lleno</i>	3 hileras

Fue restaurado por el taller de Gerhard Grenzing en El Papiol e inaugurado en 2005. Ha sido una lástima que su teclado no se hubiera copiado del teclado del órgano de la parroquia de Santo Domingo,

¹⁸ Archivo de la parroquia de San Juan de Telde, libro de fábrica (1787-1829), cuentas de 1793, fol. 24.



Órgano de Antonio Corchado
después de la restauración realizada en 2004.
Iglesia de San Juan Bautista de Telde

por ejemplo, realizado asimismo por Corchado tal y como hemos visto, sino que se le añadiera uno nuevo de pasta que desmerece el trabajo del resto del instrumento¹⁹.

9. Parroquia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria (2009)

Se trata de un órgano posromántico de trasmisión neumática, construido en San Sebastián en 1922 por la empresa de Aquilino Amezúa y Cía. Está situado en una tribuna a los pies de la iglesia y posee una gran caja de roble que mide 4,90 m de ancho, 1,56 m de fondo y unos 5 m de alto en los dos cuerpos laterales, que son los más elevados, decreciendo en altura en la parte central, disposición esta de fachada muy común en los órganos de este taller. Es justamente en esta zona central del frontis donde se disponen los dos paneles de persianas que gradúan el volumen sonoro, ya que es un instrumento completamente expresivo, careciendo por tanto de tubería de fachada. Los que aparecen en tres de sus cinco paneles son falsos. La consola es de pupitre y se ubica en el centro de la tribuna, con sus dos teclados manuales de 56 notas, un pedalero recto de 30, un pedal expresivo, y tres pedales de combinaciones fijas (I-Pedal, II-Pedal y II-I). Su composición es la siguiente:

TECLADO I	TECLADO II
<i>Flautado violón</i> 16 pies	<i>Fagot y Oboe</i> 8 pies
<i>Flautado principal</i> 8 pies	<i>Voz humana</i> 8 pies
<i>Violón</i> 8 pies	<i>Flauta harmónica</i> 8 pies
<i>Octava</i> 4 pies	<i>Cor de nuit</i> 8 pies
<i>Bajoncillo</i> 4 pies	<i>Viola de gamba</i> 8 pies
<i>Trompeta Real</i> 8 pies	<i>Voz celeste</i> 8 pies
	<i>Trémolo</i>

PEDAL
<i>Contrabajo</i> 16 pies (del <i>flautado violón</i> 16 pies del I)
<i>Contras</i> 8 pies (del <i>violón</i> 8 pies del I)

¹⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Órganos y organistas de la parroquia de San Juan Bautista de Telde en el Antiguo Régimen», en *Guía Histórico-Cultural de Telde*, n.º 12 (2001), pp. 40-48.



Órgano de Amezúa and Cía. (1922) restaurado por el taller de Gunnar Schmidt en 2009.
Iglesia de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria

Como se comprueba el Pedal no tiene registros propios sino que toma dos del primer teclado:

Enganches: P/I; P/II; I/II

Expresión (II)

Tres combinaciones libres y anulador, con botoncillos.

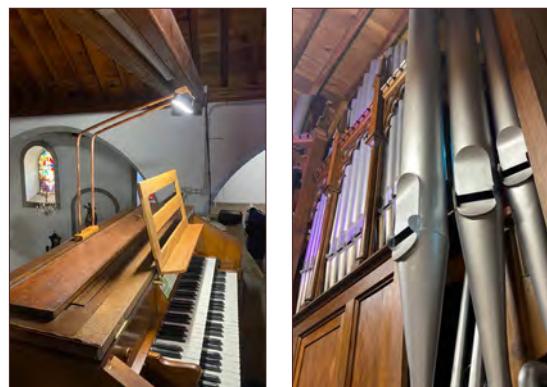
Fue restaurado por el taller de Gunnar Schmid de Kafbeuren en 2009 e inaugurado con un concierto de Andrea Kumpe y Christian Kohler el 21 de diciembre de ese mismo año 2009.

10. Iglesia de San Mateo en la Vega de San Mateo (2022)

Cuando se estropeó el armónium que se encontraba en esta iglesia desde 1883, el párroco solicitó un órgano de la casa Walcker que llegó a finales de 1922, costó 15 000 pesetas y se compró por suscripción popular. Lleva el número 1990 de opus y es similar al instrumento que tuvo la iglesia del Corazón de María del colegio de los Claretianos de Las Palmas de Gran Canaria, hoy desaparecido lamentablemente, y al que tiene la iglesia de Jesús del colegio

salesiano de Santa Catalina de la misma población, del año 1914, con número de opus 1858.

Su fachada muestra tracerías neogóticas que encierran los tubos del Pedal de 16' en los extremos y bajo triple arcada de arcos apuntados polilobulados los del Bourdon de 8'. Esta fachada es similar a la de los otros dos órganos Walcker citados anteriormente. Este instrumento de la parroquia de San Mateo en la



Órgano de la casa Walcker (1922) recuperado gracias al trabajo de Alejandro Rodríguez Rubio.
Iglesia de San Mateo en la Vega de San Mateo

Vega del mismo nombre ha podido ser recuperado gracias al trabajo y dedicación del galdense Alejandro Rodríguez Rubio, como ya hemos dicho.

E. F. WALCKER & Cº
Ludwigsburg Württbg
Opus 1990
Erbaut 1922

Su composición es la siguiente:

TECLADO I		TECLADO II	
<i>Trompa</i>	8 pies	<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Lleno</i>	3 hileras	<i>Voz celeste</i>	8 pies
<i>Principal</i>	8 pies	<i>Bourdon</i>	8 pies
<i>Clarabella</i>	8 pies	<i>Flauta</i>	4 pies
		<i>Voz humana</i>	8 pies
PEDAL			
<i>Gran Bourdon</i>		16 pies	

Cuenta con enganches del primer teclado al pedal, del segundo al pedal y de los teclados entre sí. Además, tiene *Octava basses* y *Super octava* para ambos teclados, *Tutti* y *Trémolo*.

11. Basílica de la Virgen del Pino de Teror (2023)

Como ya hemos comentado al hablar del órgano germano de la parroquia de San Vicente de Valleseco, la basílica de la Virgen del Pino tuvo un órgano germano adquirido en Hamburgo en la década de los sesenta del siglo XVIII, que fue sustituido por el actual a fines del siglo XIX (año 1898), eligiéndose para su compra el taller londinense de William Bate and C.ª, taller del que asimismo salió más tarde el órgano de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna, que llegó en 1904. Al contrario que este órgano que posee grandes cristaleras que permiten contemplar toda la tubería de fachada y en los extremos los grandes tubos del Pedal, la caja del órgano de Teror muestra un gran hermetismo, pues apenas deja ver un pequeño sector de su interior a

través de unos óculos ovalados. Es como un gran armario donde se encierran los tubos, todos ellos de zinc, un modelo de caja del que no he encontrado en la bibliografía especializada nada similar

En la consola figuran los datos de este organero:

W. BATE & Cº
Organ Builders
O. Burdett Road
London E.

William Bate fue uno de los muchos constructores ingleses establecidos en la capital londinense en esa centuria, descendiente posiblemente de Theodore Bate con taller abierto en Ludgate Hill desde mediados del siglo XIX. Fabricó varios instrumentos



Órgano de William Bate and C.ª (1898). Basílica de la Virgen del Pino de Teror (2023)

para iglesias de las colonias y es por ello por lo que algunos comerciantes aconsejaron su compra para Canarias, al mantener relaciones con la empresa.



Detalle del teclado, los tiradores de registros y el pedalero del órgano de William Bate and C.^a (1898).
Basílica de la Virgen del Pino de Teror (2023)

Su composición es la siguiente:

GREAT ORGAN		SWELL ORGAN	
<i>Diapason</i>	8 pies	<i>Open diapason</i>	8 pies
<i>Stoped diapason</i>	8 pies	<i>Principal</i>	4 pies
<i>Flute</i>	4 pies	<i>Clarabella</i>	8 pies
<i>Clarionet</i>	8 pies	<i>Stoped diapason</i>	8 pies
<i>Clarion</i>	4 pies	<i>Dulciana</i>	8 pies
<i>Trémolo</i>		<i>Flute</i>	4 pies
		<i>Trumpet</i>	8 pies
		<i>Cremona</i>	8 pies
PEDAL			
<i>Bourdon</i>		16 pies	

Enganches: *Swell to Great, Swell to Pedals, Great to Pedals, Pedal Octave.*

COMIENZAN LAS RESTAURACIONES CON CRITERIOS HISTORICISTAS EN LA PALMA. AÑO 2005

En esta isla, que cuenta con un respetable patrimonio organístico (15 órganos en total, además de algunos elementos de otros instrumentos desaparecidos), la iniciativa no ha partido del Cabildo, sino del ámbito de la iglesia y de otro tipo de instituciones. Ya en 1988 el párroco de la iglesia de los Remedios de Los Llanos de Aridane, don Marino Sicilia, había contactado²⁰ con el organero Federico Acitores de la empresa «Orgacidores» de Torquemada (Palencia), para que arreglara el instrumento de la ermita de Las Angustias dependiente de la parroquia. Este organero acababa de intervenir en el órgano de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Bonanza en El Paso, que era uno de los pocos órganos conservados construidos por organeros autóctonos, en este caso por el palmero Manuel Henríquez Pestana en 1864. La intervención no fue conforme a los criterios de conservación histórica de los que hemos venido hablando, pues, entre otras cosas, su teclado original con uñas de marfil fue sustituido por uno de pasta, se cambió la palanca del fuelle y se suprimió la plomada que indicaba la altura del aire en él, pero como al órgano se le dotó de motor-ventilador, se le pusieron pieles nuevas al fuelle y se limpió la tubería, nadie le puso reparos a la misma. El costo de esta intervención fue asumido por la propia parroquia.

Don Marino, preocupado tanto por el órgano de la iglesia de los Remedios –su parroquia– como por el de la ermita de las Angustias a ella adscrita, le pidió con todo entusiasmo a Acitores presupuesto para ambos instrumentos, cantidades que nunca llegó a conocer. Pero dado que el de la parroquia de los

²⁰ Esta fue siempre la norma en las intervenciones del pasado. Cada vez que un organero recalaba en una isla llamado por algún párroco para arreglar un órgano, otros párrocos acudían a él para hacerle la misma petición. Tal era la carencia de operarios de este tipo en Canarias, pero también pone de manifiesto la preocupación de los responsables de las iglesias por tener los instrumentos en buenas condiciones para el servicio del culto.

Remedios, obra del organero palmero Gregorio José Medina Acosta (año 1811), no era aconsejable restaurarlo por los problemas que presentaba, sí se asumió, en cambio, el de la ermita de las Angustias, ubicada en la desembocadura del barranco del mismo nombre, y se le encomendó el arreglo a Acitores, quien se llevó a su taller de Torquemada los tubos existentes, el secreto y el teclado para su reparación. Pero pasaron los años y del órgano no se sabía nada. Don Marino estaba muy preocupado por este asunto, lo que me hizo saber cuando yo aparecí por allí preguntando por el órgano. Lo incité entonces a acudir al taller y a hablar con el organero, lo que así hizo con resultado positivo, pues, por fin, en 1998 (¡diez años después!), Acitores viajó a La Palma para traer todos los elementos que había reparado, así como para arreglar *in situ* los restantes, quedando el instrumento en condiciones de sonar, aunque muchos tubos no fueran los originales, porque hubo trueques con los de otro órgano anterior, pues allí había tubos de zinc, los cuales pude ver en mi primera visita a la ermita. El fuelle, además, se tuvo que hacer nuevo por haber desaparecido el antiguo. Tampoco se le añadieron etiquetas de tipo histórico con los nombres de los registros, sino unas simples cartulinas. Y para colmo de males (y de esto hay que eximir de responsabilidades al organero) la caja del instrumento la había pintado una señora alemana, que vivía en la isla, con tonos pastel amarmolados salpicada de nubes y angelitos cursis, algo muy alejado de lo que debió ser la pintura original, a lo que añadió para las ménsulas del siglo XVIII muy bien talladas, similares a las del órgano de Valleseco en Gran Canaria, verdes potentes color menta combinados con flores en rosa. Todo un despropósito. Y una de las tallas que preside en la zona superior la tubería, que exhibe una pieza arriñonada al ser la caja rococó, fue colocada al revés. En fin, es un instrumento que afortunadamente volvió a sonar gracias al empeño de don Marino. Sin embargo, el resultado de esta intervención no ha sido todo lo satisfactorio que hubiera sido de desechar, si se hubieran tenido en cuenta las características de otros órganos germanos de las islas con los que el órgano de Las Angustias guarda

muchas similitudes, como el citado órgano de la iglesia de San Vicente de Valleseco, que perteneció a la basílica del Pino en Teror (Gran Canaria). Indudablemente, estos dos instrumentos debieron proceder del mismo taller del norte de Alemania y llegar a Gran Canaria en el mismo envío, pues hay que señalar que este órgano palmero procede de la iglesia del convento franciscano de Las Palmas de Gran Canaria, que lo vendió al serle donado por un feligrés el órgano actual de Amezúa en 1921²¹. Tengo que añadir que el costo del arreglo del órgano de las Angustias lo pagó don Marino, pues no pudo obtener dinero de ninguna otra procedencia y supongo que su devoción a la Virgen lo impulsó a ello.

Durante mi segunda campaña de estudio por la isla de La Palma, en 1994, fui informada por el profesor Jesús Pérez Morera de la existencia de unas piezas de un pequeño órgano en la ermita de la Encarnación de la capital palmera. Después de reunir todo el material, que estaba depositado en el coro de forma dispersa, y de comprobar que pertenecían a un organito de calle, lo estudié con el ánimo de publicar un trabajo, como así hice en 1998²², y junto al citado colega Pérez Morera y a Jorge Lozano, gran amante del arte y funcionario de la Obra Social de CajaCanarias entonces, colocamos todos los tubos que se conservaban (un 75% aproximadamente) en horizontal dentro de una gran caja y empaquetamos los restantes elementos a la espera de encontrar medios económicos para su restauración. También en este caso había que tener paciencia y esperar. Y fue a principios de 2005 (¡nueve años después!) cuando recibí una llamada del Sr. Lozano pidiéndome un informe sobre el órgano de la Encarnación, ya que desde la Obra Social de CajaCanarias de La Palma estaban interesados en la restauración del instrumento.

²¹ ÁLVAREZ, Rosario: «El órgano de la ermita de las Angustias en La Palma», en *El Museo Canario*, XLVIII (1988-1991), en *Homenaje a José Miguel Alzola González*, 1993, pp. 211-225.

²² ÁLVAREZ, R.: «El órgano de la ermita de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma, el más antiguo conservado en Canarias», en *El Museo Canario*, vol. LIII (1998), pp. 577-595 y 10 láms.

Fue así como esta institución financiera se hizo cargo de los gastos del viaje del organero Bartelt Immer, que vino desde Norden (Alemania) para hacer un presupuesto. Entregado este, la delegación de CajaCanarias en La Palma decidió asumir la primera mitad de los gastos de la restauración, cantidad necesaria para comenzar los trabajos. Aunque, lamentablemente, ya no existían los paquetes que habíamos hecho con las piezas del órgano 11 años atrás, todas aquellas que se pudieron rescatar de la iglesia, que entonces estaba en obras, se trasladaron al taller de Norden para acometer los trabajos. Terminados estos en abril del siguiente año, comenzó el calvario de conseguir el resto del dinero (unos 18000 euros). Por fin, en octubre y tras varias gestiones del entonces vicario eclesiástico de la isla, don Aurelio Feliciano, a quien apremiaba con múltiples llamadas telefónicas –lo confieso–, se consiguió que el obispado lo asumiera a través del convenio que tenían establecido con el cabildo de la isla.

De esta manera, uno de los dos órganos más antiguos de Canarias y uno de los pocos instrumentos procesionales de la primera mitad del siglo XVII que se conservan en todo el país, regresó a la ermita de la Encarnación en febrero de 2007 y fue inaugurado por la gran organista catalana Montserrat Torrent el 2 de abril de ese año, quien se mostró gratamente sorprendida de que una pieza tan singular se hubiera conservado y restaurado en tan buenas condiciones. Y es que su restauración fue muy rigurosa y modélica, de tal forma que muestra toda la belleza y brillantez de la tubería de aquel entonces, aparte del trabajo de restauración del secreto, mecánica y teclado. Únicamente hubo que añadirle un registro completo de *Regalía*, registro para el que estaba dotado y que debió suprimirse durante el siglo XIX ante los gustos románticos imperantes, que arrasaron con los registros de lengüetas de los instrumentos barrocos. Para ello, el organero debió buscar en varias iglesias tubos similares de lengüeta de esa época que le sirvieran de modelo para confeccionar con las mismas medidas y materiales lengüetas y

resonadores, y tan solo los encontró en un templo de Dinamarca.

Pero aquí no acaban las sorpresas que nos ha deparado La Palma, pues pasados los años, y en el curso de la preparación del museo del Santuario de la Virgen de las Nieves en 2018 el mencionado Dr. Pérez Morera descubrió en un almacén propiedad del santuario la caja, el teclado y otros elementos de un pequeño órgano que, por sus características, podemos datarlo en la segunda mitad del siglo XVI. Fue restaurado inmediatamente para incluirlo en una de las salas del museo y se inauguró a principios de 2020, año en el que también se restauró el órgano Bevington and Sons de la iglesia de las Nieves, que es de 1857.

En estos momentos se está restaurando el órgano de la iglesia de San Andrés y Sauces, labor que realiza el organero grancanario Alejandro Rodríguez.

RELACIÓN DE ÓRGANOS RESTAURADOS EN LA PALMA

1. Ermita de la Virgen de las Angustias (1998)

Esta histórica y preciosa ermita está situada en el barranco del mismo nombre, que divide los municipios de Tijarafe y de Los Llanos de Aridane. En ella se venera una magnífica talla flamenca de la Piedad del siglo XVI que tiene mucha devoción en la isla.



Órgano germano (ca. 1765).
Ermita de las Angustias de Los Llanos de Aridane



Órgano germano (ca. 1765).
Ermita de las Angustias de Los Llanos de Aridane

Por esta razón don Marino Sicilia quiso restaurar el órgano germano que se encontraba en su coro y que procedía del convento franciscano de Las Palmas de Gran Canaria, tal y como ya hemos dicho.

Este instrumento presenta unas características claramente germanas, del área norte del país, y su cronología podría situarse en torno a la década de los sesenta del siglo XVIII. Es posible que proceda del mismo taller que el órgano de la parroquia de Valleseco (Gran Canaria), que había sido adquirido por la iglesia de Teror en 1766 o 1767, y del de la parroquia de Santa Úrsula de Adeje (Tenerife), que llegó en 1765, ya que los tres presentan semejanzas en el trabajo de las cajas, con sus molduras, paneles entrepañados y tallas de las celosías y ménsulas, aunque, como es lógico, varían los diseños de sus fachadas. Asimismo, las características de los secretos y la disposición de los diferentes juegos es similar.

El órgano de la iglesia de San Francisco fue comprado por el convento franciscano de Las Palmas en la segunda mitad del siglo XVIII, pero, tras la desamortización y convertida su iglesia en parroquia, fue vendido a la ermita de Los Llanos por el párroco de

entonces, don Antonio Artiles, en 1921, al haber regalado un feligrés generoso el órgano romántico de Amezúa construido en ese año, que es el que hoy se conserva en el templo de Las Palmas. Entre 1988 y 1998, el órgano germano estuvo en el taller de Federico Acitores, según he explicado más arriba.

Tiene un teclado de 51 notas y su composición es como sigue:

<i>Octave</i>	4 pies (bass)	<i>Octave</i>	4 pies (discant)
<i>Gedackt</i>	8 pies	<i>Principal</i>	8 pies (discant)
<i>Quinte</i>	3 pies (bass)	<i>Quinte</i>	3 pies (discant)
<i>Mixtur</i>	2 hileras (bass)	<i>Octave</i>	2 pies
<i>Registro mudo</i> (por simetría)		<i>Mixtur</i>	2 hileras (discant)

2. Parroquia de Ntra. Sra. de la Encarnación en Santa Cruz de La Palma (2006)

El órgano de este templo es un pequeño instrumento procesional o de sobre mesa, que data de los años treinta o cuarenta del siglo XVII y fue construido en Sevilla, según nos indican algunos papeles encontrados en su interior. Posee una caja muy pequeña



Órgano de calle sevillano (ca.1640-50)
Distintos elementos del órgano en 1995.
Iglesia de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma



Órgano de calle sevillano (ca.1640-50)
restaurado por Bartelt Immer en 2005-2006.
Iglesia de la Encarnación de Santa Cruz de La Palma

que alberga la tubería, quedando el teclado por fuera de la misma y sobresaliendo sus dos grandes fuelles de libro por la parte trasera de ella. Su teclado es de 42 notas, con octava corta y en sus teclas diatónicas están pintados números y letras²³, al igual que en el teclado que propone fray Roque de Conceição en un manuscrito de la Biblioteca Municipal de Oporto de 1607 (Col. G, 7). Tiene 5 registros y medio, todos ellos partidos entre el Do₃ y el Do₄[#], y su afinación es mesotónica. Su composición es la siguiente:

Flautado tapado	4 pies	Flautado tapado	4 pies
		Octava	4 pies
Dezinovena	1 1/3 pies	Ventydocena	1 pie
Ventydocena	1 pie	Dezinovena	1 1/3 pies
Quincena	2 pies	Quincena	2 pies
Regalía	8 pies	Regalía	8 pies

²³ Ibídem.

Ya hemos dicho que el órgano estaba desarmado por completo y en un estado pésimo, con la mayor parte de la tubería abollada. Se habían perdido algunas correderas, el secreto se conservaba totalmente destartalado y faltaba el registro de lengüeta, cuyos orificios para introducir los zoquetes habían sido cubiertos por una piel. Faltaban, además, la mitad de las teclas y las que se conservaban estaban sueltas²⁴, por lo que el órgano a primera vista parecía irrecuperable. No obstante, se condujo en 2005 al taller de Bartelt Immer en Norden y tras un trabajo laborioso y pulcro, el órgano volvió a cobrar su prestancia y naturaleza y volvió a sonar magníficamente en abril de 2007.

El ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma mandó confeccionar una mesa renacentista y su banco para colocarlo y, más tarde, una gran vitrina de cristal para evitar que los visitantes puedan acceder al instrumento y estropearlo.

3. Museo de Arte Sacro del Santuario de las Nieves en Santa Cruz de La Palma (2019)

La caja de este organito que se encuentra en el Museo de Arte Sacro del Santuario de las Nieves (Santa Cruz de La Palma) mide únicamente 86×72,5×30 cm. A esta se añaden por la parte posterior dos fuelles de libro (64×31×12 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

²⁴ Algunas teclas se encontraron detrás del retablo mayor, adonde habían sido lanzadas por monaguillos en el pasado, según nos confesaron algunos de ellos ya adultos. Quizás les pareció divertido. Al desmontarse el retablo para su arreglo años después, allí se encontraron algunas, aunque otras no aparecieron nunca.

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 de 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 cristal, 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 moldeadas 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 \sharp_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 pandereles, 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, asimismo, 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.



Realejo del Museo de Arte Sacro después de su restauración.
Santuario de las Nieves en Santa Cruz de La Palma

4. Iglesia del Santuario de las Nieves de Santa Cruz de La Palma (2019)

El órgano que se encuentra actualmente en la iglesia del Santuario de las Nieves de Santa Cruz de La Palma es inglés, de la casa organera «Bevington & Sons» (48. Creek Street, London, Soho square), que según la etiqueta situada sobre el teclado había obtenido una medalla de primera clase en la Exhibición Universal de París el año 1855. Este órgano, que se estrenó en la noche de Navidad de 1857, debió llegar a Canarias junto al de Santa Catalina de Tacoronte, que es de 1856 y del mismo taller de organería. Asimismo, los órganos de la Catedral de La Laguna (1858) y de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (1862) proceden de esta misma casa organera.

El órgano de las Nieves debió servir de modelo a los instrumentos que hiciera unos años después el organero palmero Manuel Henríquez Pestana (parroquias de Puntallana, Breña Baja, Breña Alta y El Paso), como hemos podido comprobar, pues de él copió todas sus características, salvo en la mecánica de registros que es completamente original.

La caja del Bevington de las Nieves muestra un sencillo diseño de tipo neoclásico. Está confeccionada en pino entintado de color nogal y rematada por una ancha y volada cornisa recta de 20 cm. Todo el mueble está entrepañado, incluso en los paneles traseros.

La fachada se abre en tres campos de medidas desiguales: los dos laterales más estrechos van cubiertos por pequeños arcos de medio punto, mientras que el central muestra un arco deprimido rectilíneo mucho más ancho. Los paneles que flanquean estas planibandas llevan unos relieves muy planos con motivos vegetales estilizados a la altura de las hipotéticas impostas de los arcos.

La tubería de fachada es falsa; está hecha en madera, con solo media caña, ya que estos falsos tubos tienen dorsos planos. Se les ha confeccionado labios

en forma de lágrima superpuestos y están pintados de purpurina dorada. Los campos laterales llevan tres y el central nueve tubos. Tras ellos una tela de color dorado, oculta el interior de la caja donde se aloja la verdadera tubería.

En medio del pedestal está situado el teclado que es de balcón. Su armazón es de roble, al igual que



El órgano inglés de la casa «Bevington & Sons» (1857) durante la celebración de un concierto.
Santuario de las Nieves en Santa Cruz de La Palma

los tacos que lo flanquean, que tienen forma de modillón. Su extensión es de cuatro octavas y media, es decir, 54 notas (Do1-fa5).

Su composición es la siguiente:

De los cinco tiradores de los registros, solo los tres de la derecha conservan las etiquetas, donde se aprecian los nombres de dos registros: *Stop Diapason bass*, *Stop Diapason treble* y *Open Diapason*. Los otros dos juegos se pueden conocer por el análisis de la cañutería, que son un *Principal* de 4' y el *Fifteenth* de 2'. Por lo tanto, el órgano únicamente dispone de cuatro juegos, cuyo orden sobre el secreto, desde atrás hacia adelante es como sigue:

<i>Open Diapason</i>	8 pies
<i>Stop Diapason bass</i>	8 pies
<i>Stop Diapason treble</i>	8 pies
<i>Principal</i>	4 pies
<i>Fifteenth</i>	2 pies

**A MODO DE COLOFÓN:
LA DIFUSIÓN DE LA MÚSICA DE ÓRGANO
A TRAVÉS DE ESTE RICO PATRIMONIO
ORGÁNISTICO DE LAS ISLAS**

A medida de que se iban restaurando los instrumentos, nos planteamos la necesidad de realizar conciertos para mostrar los trabajos realizados y formar al público en repertorios y sonidos históricos de diferentes nacionalidades: germanos barrocos y románticos, españoles barrocos y románticos e ingleses románticos. Esta variedad de propuestas tan solo era posible en el corto territorio de tres de nuestras islas: Tenerife, Gran Canaria y La Palma, que eran las que habían conservado gran parte de su patrimonio organístico. Y fue así como ideamos el ciclo de conciertos *Ars organorum* o *El arte de los órganos*, una forma de hacer turismo musical a través de los instrumentos y de los diferentes templos que los contenían. La entidad bancaria CajaCanarias se ofreció a patrocinarlo y comenzamos con mucha ilusión en 2005 únicamente en Tenerife. Ante el éxito obtenido y las peticiones del público, al año siguiente incluimos las islas de Gran Canaria y de La Palma llegando a programar música cada año para once templos y órganos diferentes²⁵: cinco en Tenerife, cuatro en Gran Canaria y dos en La Palma. En total, fueron 45 conciertos los que se celebraron en este período. Pero esta euforia tan solo duró cinco años, hasta 2009 concretamente, pues en esa fecha la entidad bancaria quebró y fue absorbida por La Caixa, como se sabe, aunque quedó su patrimonio artístico en manos de la Fundación CajaCanarias, que es quien lo gestiona. *Ars organorum* desapareció, pero no para siempre, porque ante mi sorpresa en 2021, doce años más tarde, la Fundación me pidió retomarlo manteniendo su mismo nombre y su número de serie. De esta manera, en los dos últimos años de 2022 y 2023

hemos celebrado la sexta y séptima edición de este ciclo con un público entusiasta y fiel, el mismo de siempre.

En Gran Canaria sigo siendo asesora de su Cabildo (Patrimonio) para el tema de las restauraciones de los órganos. De hecho, en este año 2023 se ha terminado el instrumento de la basílica de la Virgen del Pino de Teror, que ha sido restaurado por el taller de Carlos Álvarez en Villel (Teruel) y que se inaugurará el 28 de octubre de este año. Y hay que señalar que ha sido esta administración insular la que se ha preocupado del mantenimiento anual de los instrumentos, haciendo venir cada año a operarios del taller de Gerhard Grenzing de El Papiol para revisar los instrumentos restaurados y subsanar cualquier tipo de percance.

Asimismo, debo decir, que en 2012 fui invitada por este Cabildo de Gran Canaria a dar una charla en la catedral de Las Palmas sobre el órgano de este templo en el día de los Museos. Fue entonces cuando el consejero de Cultura de esta administración, en aquel momento Larry Álvarez, me pidió que organizara un ciclo de conciertos de órgano en aquellos instrumentos ya restaurados de la isla, puesto que desde 2009 no había habido ningún concierto, como acabo de decir. Comenzamos en ese mismo año 2012 con tres conciertos, para pasar al año siguiente a cuatro y más tarde a cinco. En total hubo 28 conciertos (2012-2018) en los siete ciclos que se pudieron organizar. El ciclo se denominó *Órgano histórico de Gran Canaria* y tuvo una vigencia de siete años, pues a partir de 2018, con la división administrativa de Cultura y Patrimonio en el Cabildo no llegó a haber un entendimiento para continuar con este proyecto a partir de entonces. A este inconveniente se sumó poco después el tema de la pandemia y Gran Canaria dejó de tener ciclos de órgano. En relación a estos ciclos del Cabildo, quiero manifestar mi agradecimiento más profundo al técnico de esta institución Gregorio Afonso, por su compromiso y colaboración en la organización de los mismos. Él se ocupaba de toda la intenden-

²⁵ Como todos los órganos son diferentes, aunque se interpreten las mismas obras en dos o más instrumentos, el resultado no va a ser igual. Esta es la gran ventaja que tienen los órganos frente al piano, por ejemplo.

cia y yo de la elección de órganos y organistas, así como de la presentación *in situ* de los programas e intérpretes. Formábamos un equipo bien avenido que con complacencia no exenta de humor llevaba adelante el programa fijado recorriendo la isla, las iglesias y sus órganos, para ofrecer al público de Gran Canaria unos platos musicales exquisitos imposibles de degustar en otros escenarios.

Como se ve, ha sido un arduo trabajo, pero con la colaboración de organeros, organistas y funcionarios cabildicios se ha logrado que 36 órganos de las iglesias canarias vuelvan a sonar con los mismos timbres y sonoridades del pasado en manos de un ya largo elenco de organistas españoles y extranjeros. Aún queda camino por recorrer, pero confío en que pueda hacerse sin los impedimentos del pasado.

RECUERDO DE MATÍAS DÍAZ PADRÓN (1935-2022)

ELISEO IZQUIERDO

Aunque en los obituarios y perfiles biográficos al uso que generó su inesperado y tristísimo fallecimiento se ha omitido por lo común que el profesor y académico Matías Díaz Padrón comenzó sus estudios universitarios en La Laguna, he querido recordarlo ante todo en estas palabras al amigo desaparecido, porque fue precisamente en el encuentro de ambos en nuestra Universidad, entrados ya los años cincuenta del siglo anterior, cuando comenzó una amistad que, desde entonces, ni la distancia ni la disimilitud de nuestras actividades profesionales, lograron debilitar ni quebrar.

En la ULL realizó Matías los cursos comunes, previos a la especialización en las facultades de Filosofía y Letras, según se establecía en los planes académicos de la época. Como entonces solo se cursaba en ella Filología Románica, nuestro ilustre amigo, una vez los hubo superado, prosiguió su formación académica en Madrid, igual que algunos compañeros más con posibles económicos.

Aquella Facultad, creada apresuradamente en 1940, apenas finalizada la Guerra Civil, como fórmula de compromiso para evitar que la ULL, como otras universidades peninsulares, fuera eliminada, impartió primero Filología Clásica, pero no tardó en ser reconvertida en facultad de Románicas, para responder



Matías Díaz Padrón

mejor a la demanda de profesorado de Bachillerato. Se instaló y compartió aulas y espacios con Derecho en el entonces destortalado edificio de la lagunera calle San Agustín, hoy rehabilitado con acierto para Museo de Historia y Antropología de Tenerife.

Cuando Matías y este viejo periodista y académico traspasamos por primera vez el portalón de aquella casona que más parecía amenazar con venirse abajo en cualquier momento, lo que sobreabundaba en ella eran carencias y penurias que hoy serían incomprensibles e inadmisibles, tanto en profesorado como en medios materiales. Solo la resistencia he-

roica, el tesón y el entusiasmo de veteranos maestros de inolvidable memoria como Serra Ràfols, Álvarez Delgado, María Rosa Alonso, Buenaventura Bonnet, José Balcells, Gregorio Hernández y alguno más, explican que aquel desangelado proyecto académico no sucumbiera cuando comenzaba a andar.

Sin embargo, a mediados de los cincuenta de aquel siglo XX para olvidar, la Facultad comenzó a experimentar un paulatino incremento, tanto en alumnado como en docentes, aunque estos en bastante menos proporción de la necesaria. En contraste con los canijos cursos anteriores, el de Matías –y en cierto modo el mío– rondó por primera vez la treintena de estudiantes, si no la superó; cifra en aquel momento tan alentadora como esperanzadora. Además, otra novedad: el número de alumnas matriculadas cuadruplicaba, quizás más, el de alumnos. Profesores amables y comprensivos me admitieron como único oyente cuando mis obligaciones profesionales de telegrafista me lo permitían. Y compañeros generosos solían ir a la oficina de Telégrafos, si me encontraba de servicio, para dejarme los apuntes de clase que acababan de tomar. Uno de ellos, Matías. Son detalles que jamás se pueden olvidar. Así, a trancas y barrancas, logré la licenciatura.

Cuando Matías Díaz Padrón, herreño de nacimiento pero criado en Las Palmas, llegó a San Cristóbal de La Laguna, era un muchacho desenfadado, cazurro y con una peculiar socarronería, entre recelosa y distanciante, muy de su isla natal. Venía, se vio pronto, dispuesto a pasarlo bien y a conquistar y vivir hasta donde fuese posible la libertad que la dictadura imperante había convertido en el más codiciado sueño. Con él llegó otro personaje irrepetible, que al cabo de los años iba a tener un trágico desenlace. Se llamaba Luis Hernández Crespo. Ambos pertenecían a un grupo juvenil antisistema conocido por la «iglesia cubana», organizado en la capital grancanaria por unos cuantos amigos y colegas, encabezados al parecer por Luis, mientras cursaban el bachillerato. Aquella fue una propuesta estudiantil de ribetes sicodélicos, sin otra relación

con los movimientos juveniles insumisos de la época que su oposición al franquismo. Sus objetivos fundamentales, además de divertirse a tope, eran en síntesis desenmascarar y poner en ridículo el fariseísmo de los prohombres grancanarios del régimen, mofarse de la mojigatería dominante en cuestiones de sexualidad (el escándalo disparatado que provocó la película *Gilda*, etc.), las prédicas de los buenos modales y de una moralina de astracán, y poner en solfa las obcecaciones del obispo canariense Pildain Zapiain con Galdós, Unamuno y Baroja.

A poco de arribar a la ciudad universitaria, Matías y Luis establecieron en ella la sede tinerfeña de la «iglesia cubana», para lo que lograron seducir a un exseminarista llamado Inocencio, al que encandilaron con sus novedosas propuestas «doctrinales» y al que ordenaron «prelado» en una ceremonia con tintes surrealistas, aderezada abundantemente con vino peninsular, en la desaparecida tasca lagunera «La Oficina», punto habitual de encuentro de poetas, estudiantes y desocupados, donde el avisado Ramón Herrera, que la regentaba, permitía, según quiénes, reuniones políticamente *non sanctas* en un cuchitril del mítico templo de Baco, siempre que el cónclave no armara escándalos ni levantara la voz. Con las ocurrencias, dislates y perrerías de aquellos jóvenes estudiantes transgresores se podría llenar más de una cesta pedrera. Bastante de aquel caudal lo recogió y comentó con gracejo Arturo Cantero Sarmiento en un volumen que editó el Cabildo grancanario en 1994; pero no poco quedó olvidado en las seretas del tiempo. Recordaré una de aquellas innumerables anécdotas, que ya he relatado en otra ocasión, porque la considero muy expresiva del espíritu de la «iglesia cubana» y del talante de los dos amigos desaparecidos: la fuga de San Diego, creo que de 1954 o 1955. Acababa de incorporarse a la Facultad de Letras el joven catedrático Lasso de la Vega. Venía todavía sin desbavararse, con las ínfulas de quien acababa de ganar en un pis pas la oposición. La víspera de la fuga se les comunicó a todos los ‘profes’ que, para cumplir con la tradición estu-

dantil lagunera, no se asistiría a las clases. Aunque alguno se opuso en el primer momento, todos acabaron asumiéndolo, todos menos el bisoño catedrático, que incluso amenazó con la pérdida de matrícula, lo que supondría un grave quebranto para la economía familiar de la mayoría del alumnado. Indecisos estábamos, unos que sí, otros que no, cuando Matías y Luis hicieron su propuesta: acudiríamos a la clase del severo catón, pero todos rigurosamente «vestidos de negro». Así se hizo. Cuando el dómine entró en el aula y se topó con aquella especie de capilla ardiente sin difunto, enlutados del primero al último y con cara compungida, comprendió la tomadura de pelo y el ridículo, y, preso de la indignación que suele provocar la impotencia, abandonó la clase dando un gran portazo. Se dijo que aquella misma tarde firmó la renuncia a la cátedra de La Laguna. Meses después se había reincorporado a la universidad madrileña de la que procedía, pero de nuevo como profesor adjunto. Fue, se comentaba, el primer y único caso de autodegradación académica en la universidad española.

Me parece estar viendo ahora a Matías y a Luis por cualquier calle lagunera, tramando diabluras en pleno invierno, bajo una llovizna persistente o el humo denso de las castañas asándose, envueltos en la neblina del recuerdo, Matías vestido de negro riguroso de pies a cabeza y enfundado en amplia capa del mismo color, Luis con llamativa corbata de pajarita de colores chillones, bombín que le venía al pelo y lo definía, ajustada americana de dandi y un bastón, heredado de su compañero de generación y de «contubernios», el compositor grancanario Juan José Falcón Sanabria, que hacía girar de rato en rato entre los dedos de ambas manos con pareja agilidad, rapidez y seguridad, si no mayor, que las de un cabo furriel de la Legión en pleno desfile castrense precedido por la clásica cabra.

Con Matías me unió también, como con algunos compañeros más, otra relación especial, por mi condición de telegrafista. Entonces, para la mayoría de los estudiantes universitarios, el medio más eficaz

para recibir los dineros con que subsistir fuera del hogar era el giro telegráfico. Aqueello me convirtió pronto en nuncio adelantado de buenas noticias unas veces, otras en paño de lágrimas de desasosiegos, tardanzas y silencios incomprensibles, pero también de alegrías, a veces inesperadas, en relación con los peculiares.

Superados los cursos comunes, Matías y algunos compañeros más con posibles, entre ellos el infeliz Luis, marcharon a la Península a cursar especialidades no establecidas aún en La Laguna. Matías optó por Historia, especialidad Historia del Arte. Tuvo la fortuna de encontrar al maestro que encarriló su vida y estudios. Entre tanto, la «iglesia cubana», ya sin los principales «prebostes» en las islas, entró en crisis y desembocó en el movimiento político «Canarias libre», liderado por Fernando Sagaseta.

De la densa trayectoria intelectual y profesional del doctor Díaz Padrón, de su prestigio y autoridad como estudiosos del arte flamenco del siglo XVII, reconocidos mundialmente, de su labor investigadora, muy expresiva de su saber bucear en los entresijos de la creación artística con mirada audaz y renovadora, de su sólida y bien labrada reputación como experto máximo en los grandes maestros flamencos de la pintura –Van Dyck, Rubens, Jordaens, Van Balen y más–, se ha hablado ampliamente en los medios de comunicación con motivo de su desaparición. La *web* de esta Real Academia, de la que fue elegido miembro correspondiente en 1988, ofrece por su parte un ceñido perfil de su fecunda actividad; también de los muchos méritos que acumuló y de las recompensas y distinciones nacionales e internacionales que recibió, entre las que tuvieron para él especial valor y significación emotiva las provenientes de su tierra natal, de la que fue hijo predilecto. Volver a recordarlo todo y tanto alargaría en demasía estas palabras de afecto.

He preferido reavivar, ahora que se ha ido para siempre, sus años de juventud en Canarias, apenas reconocidos, que sin embargo fueron cruciales; su

etapa de formación académica en La Laguna, donde empezaron a fraguar su talento y su talante humano a despecho del ambiente sórdido de la posguerra que marcó de manera inmisericorde a nuestra generación; cómo, en un clima represivo como el de los cincuenta del siglo anterior fue posible que cuajaran con tanta fuerza el espíritu crítico, el humor, la travesura irreverente, el desenfado, ese adarme de piñería imprescindible para abrirse paso por la vida en condiciones de precariedad extrema como la vividas entonces y para asumir al propio tiempo el horizonte que a cada uno le aguardaba; la etapa de su existencia que Matías Díaz Padrón jamás olvidó y recordaba con una mezcla de añoranza y melancolía. Volver a su tierra era una de sus grandes ilusiones.

Únicamente quiero subrayar, como muestra de su querencia y vinculación con las islas, la valiosa contribución de Matías Díaz Padrón al estudio, conocimiento y valoración del patrimonio artístico de Canarias, con trabajos de categoría excepcional. Por su trascendencia, recordaré, entre varios más, todos

excelentes y esclarecedores, los estudios sobre las espléndidas tablas flamencas del antiguo retablo de Pedro Afonso Mazuelos que exornan en la actualidad el retablo barroco del XVIII de la catedral lagunera de los Remedios y su filiación como obras del maestro Hendrick Van Balen, el discípulo predilecto de Van Dyck.

Aquella amistad se mantuvo sin fisuras y sin quiebras hasta el final. No éramos de los de todo el día con el móvil pegado a la oreja. Pero cada vez que lograba venir a Tenerife buscaba un hueco para encontrarnos, para compartir vivencias y recuerdos, confrontar opiniones, la vida. Fue una relación de casi setenta años, que comenzó en el destortalado caserón de Lercaro de la calle San Agustín, hoy flamante Museo de Historia y Antropología de Tenerife, él como alumno oficial, yo como oyente, y se fue afianzando con el paso del tiempo, en lo que tuvo sin duda no poco que ver nuestro compartido amor por el arte. Nunca se debilitó. Ahora es ya memoria encendida.

CARLOS GAVIÑO DE FRANCHY (1952-2022)

JUAN RAMÓN GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO

Carlos Gaviño de Franchy falleció en su casa de Santa Cruz de Tenerife la noche del 23 de diciembre de 2022, acompañado de sus hijas Carlota y Claudia Gaviño Mariz y de María Teresa Mariz Lojendio. Terminaba así una trayectoria vital intensa y fructífera y una presencia atenta y activa en el panorama de la creación artística de Canarias en las últimas décadas.

Desde muy joven estuvo inmerso en la vida cultural tinerfeña. Acreditó su categoría literaria al dar a la luz unos poemarios, *La emancipación de los objetos* y *Mundana*, entre otros, que reflejaban su gran vida interior y su capacidad para recrearla a través de versos que ofrecían imágenes inesperadas y con gran capacidad de evocación. Su tarea al frente del Círculo de Bellas Artes de Tenerife deparó una de las etapas más brillantes de la vida cultural de la isla, en ese momento en la primera línea de las vanguardias artísticas. Dedicado profesionalmente a la edición, le debemos la publicación de la obra de escritores jóvenes, hoy autores consagrados, el rescate de obras importantes de la tradición literaria canaria y monografías sobre artistas de las islas. En esa tarea no escatimaba esfuerzos para conseguir un resultado que destacara el valor de la obra de literatos y creadores. Así mismo desarrolló una relevante producción



Carlos Gaviño de Franchy

como crítico, investigador y divulgador en temas de historia, arte y genealogía.

Carlos solía afirmar que tenía los mejores amigos del mundo. Ciertamente, como tales los trataba, era un verdadero privilegio contar con su amistad.

El mismo esmero y el afán por buscar la perfección que dedicaba a la elaboración de sus poemas o a la tarea de edición de un libro, los empleaba en su firme propósito de complacer a las personas que estimaba. Una reunión en su casa le proporcionaba la oportunidad de cuidar todos los detalles: preparaba él mismo los platos, disponía la mesa, escogía la vajilla y procuraba un ambiente cálido y acogedor que propiciara el bienestar y la conversación fluida.

Atendía a sus invitados en un entorno refinado, su residencia reflejaba su personalidad exigente y su buen gusto certero. Sus paredes estaban literalmente tapizadas por obras de arte antiguas y modernas, recuerdos familiares y estanterías rebosantes de libros. En esas reuniones Carlos desplegaba toda su inteligencia y brillantez, su facilidad para la conversación amena e ingeniosa. Junto a un gran derroche de imaginación, ofrecía su amplia cultura y relataba con gracia el rico anecdotario de una vida que había exprimido con deleitación.

Sus amigos se han beneficiado de su gran generosidad, compartía con ellos, sin asomo de pedantería, sus enormes conocimientos sobre la historia y el arte de las islas. A los investigadores que le consultaban les facilitaba datos reunidos y elaborados a lo largo de décadas de laboriosas pesquisas en distintos archivos. Estudiosos de la historia, el arte y la genealogía han recibido sus consejos, el resultado de sus trabajos y han podido beneficiarse del contenido de su propio archivo personal. Sus colecciones de documentos incluían manuscritos originales, numerosas transcripciones y extractos de archivos de difícil acceso, su correspondencia con escritores y artistas de las últimas décadas, así como un importante conjunto de grabados y una de las más numerosas y documentadas colecciones de fotografías de los siglos XIX y XX de las islas.

Siempre comentó que una de sus mayores satisfacciones era confeccionar los libros de sus amigos.

Sin ánimo exhaustivo, podemos recordar la serie de publicaciones sobre la Historia de la Iglesia en Canarias promovidas por el sacerdote e historiador Julio Sánchez Rodríguez, citaremos dos por su gran empeño *Bartolomé Cairasco de Figueroa y su Templo Militante y Luis de la Encina, obispo de Arequipa, y su paje Antonio Pereira*; el libro de Alfonso Soriano Benítez de Lugo *Corte y sociedad: canarios al servicio de la Corona*; la obra de Manuel Lobo Cabrera y Fernando Bruquetas de Castro *El condado de la Vega Grande de Guadalupe; El capellán menor del Rey: Fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias*, de Carlos de Millán Hernández-Egea, y el reciente trabajo de Jorge Cologan González-Massieu *Uniformes nobiliarios: protocolo y etiqueta en España*.

Estos libros, algunos de los más hermosos publicados en las islas, han sido calificados de verdaderos museos de papel por la gran cantidad de imágenes, muchas de ellas aportadas por primera vez, siempre de gran calidad, y que constituyen un repertorio lucido del patrimonio cultural de Canarias. En Las Palmas de Gran Canaria se recuerda el enorme empeño que puso en el catálogo de la exposición «La huella y la senda», celebrada en la catedral de Santa Ana y que permite apreciar el magnífico resultado de aquella grandiosa muestra.

Sus grandes conocimientos sobre las artes gráficas, patentes en sus excelentes realizaciones como editor, le valieron ser nombrado académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Su hija Carlota leyó, durante las honras fúnebres celebradas el 25 de diciembre, un poema inédito, escrito por Carlos en 2015 «Di mi nombre y viviré». Los que lo conocimos y apreciamos su inteligencia, cultura y generosidad lo recordaremos siempre. Su legado creativo e investigador permitirá que su memoria perdure «más allá de las tres generaciones que el recuerdo habita».

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2022

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE 1.^º

Gerardo Fuentes Pérez

VICEPRESIDENTA 2.^a

Flora Pescador Monagas

SECRETARIO GENERAL

José Luis Castillo Betancor

TESORERO

Efraín Pintos Barate

VOCALES

M.^a Isabel Sánchez Bonilla

Laura Vega Santana

Juan Antonio Castaño Collado

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2022

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
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985
- Juan José Gil Socorro, 2004
- Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016

ACADÉMICOS DE NÚMERO

Sección de Pintura, Dibujo y Grabado

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
3. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
4. Ángeles Alemán Gómez [corr. 2009], 2014
5. María Luisa Bajo Segura [corr. 2004], 2016
6. Lola del Castillo Cossío, 2022 (electa)
7. Federico Castro Morales, 2022 (electo)
8. Ana de la Puente Arrate, 2022 (electa)

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 Gutián 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. Salvador Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
7. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017
8. *Vacante*

Sección de Fotografía, Cine y Creación digital

1. Efraín Pintos Barate, 2014
 2. Jorge Gorostiza López, 2015
 3. Ángel Luis Aldai López, 2016
 4. Juan Antonio Castaño Collado, 2017
 5. Ricardo Hernández Ramos, 2022 (electo)
 6. Damián Perea Lezcano, 2022 (electo)
- Dos 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
- Sofía Unsworth, 2012
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014
- Jonás Armas Núñez, 2018
- M.ª Elena Lecuona Monteverde, 2018
- Jesús Pérez Morera, 2018
- Roberto de Armas Marrero, 2019
- Miguel Ángel Navarro Mederos, 2019
- Eliseo G. Izquierdo Rodríguez, 2022

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
- Pedro Lezcano Jaén, 2022

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

- 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)
- 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)
- 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)
- Marta Chirino Argenta, 2022 (Madrid)

PUBLICACIONES MÁS RECENTES 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 FARÍA: *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-arte 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 XXVIII.*- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Arquitectura en 2010.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.*- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.*- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición "En primavera. Dibujos", en Galería Mácula).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.*- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?*.- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2010.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.*- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.*- M.^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.*- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto moderno.*- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Escultura en 2011.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicánor 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 FARÍÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible. - **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.* - RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).* - María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio "Excellens" 2013 de Pintura.* - Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.* - Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio "Magister" 2013 de Pintura.* - Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.* - **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truillhé (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 Gutián 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 Gutián 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 colecciónismo.*- 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. I. 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-VILLAVERDE 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 ludo-*

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 Tadzio*.- 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 2019.- Composición de la Real Academia al término de 2019.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 13, 2020. CONTENIDO: Crónica académica de 2020.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2020-2021:** Carlos VILLANUEVA ABELAIRAS: *Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner, una luz en la noche del mundo*.- Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana*.- Jesús PÉREZ MORERA: *Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tenerfeña*.- Jonás ARMAS NÚÑEZ: *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*.- Juan GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO: *El escudo del mayoralgo de Llarena conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas*.- Pablo GÓMEZ ÁBALOS: *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*.- **Obituario:** José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Salvador Fábregas Gil (1931-2020)*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2020.- Composición de la Real Academia al término de 2020.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 14, 2021. CONTENIDO: Crónica académica de 2021.- **Actos institucionales: Acto de entrega al Parlamento de Canarias de la Medalla de Oro de la RACBA:** Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Laudatio*.- Gustavo MATOS EXPÓSITO: *Palabras de agradecimiento*.- *El Rey clausura el acto de entrega de la Medalla de Oro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al Parlamento de Canarias*.- **Acto de entrega de Premios y Distinciones 2020:** *Justificación de los premios y distinciones de 2020 (modalidad ‘Música’)*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de Agustín Ramos Ramos, premio «Magister» 2020 de Música*.- Conrado ÁLVAREZ FARÍÑA: *Laudatio de Adrián Linares Reyes, premio «Excellens» 2020 de Música*.- Adrián LINARES REYES: *Palabras de agradecimiento*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de «Barrios orquestados»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias*. 1.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *Canarias en el cine. Ciudades en los inicios de películas, auténticas y reproducidas*.- **Jornadas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea».** **Primer centenario de la muerte de Tomás Morales (1884-1921):** Vicente MIRALLAVE IZQUIERDO: *Justificación de las Jornadas «El ánimo robusto: La herencia del Modernismo en la cultura contemporánea»*.- Vicente MIRALLAVE IZQUIERDO: *Arquitectura y urbanismo en la era del Modernismo en Las Palmas de Gran Canaria*.- Carmen MÁRQUEZ MONTES: *Tomás Morales: versos clásicos, modernos y contemporáneos*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Tomás Morales y la llama alejandrina*.- Manuela B. MENA MARQUÉS: *Goya: el color y el arte moderno*.- Daniel MONTESDEOCA GARCÍA: *Néstor: influencias y algo más...*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *«Las rosas de Hércules»: del poema a la escultura «Exordio el Tritón»*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Paseo por el Modernismo en los parques de Las Palmas de Gran Canaria: entre patos, ranas y sapos cancioneros*.- Yolanda ARENCIBIA SANTANA: *Tomás Morales: dimensiones intelectuales de un poeta*.- César GARCÍA ÁLVAREZ: *Gaudí, más allá del Modernismo*.- **Obituario:** Ana Luisa GONZÁLEZ

REIMERS: *Rafael Delgado Rodríguez (1930-2021)*.- Federico GARCÍA BARBA: *Vicente Saavedra Martínez, arquitecto (1937-2021)*.- **Registros**: Junta de Gobierno en 2021.- *Composición de la Real Academia al término de 2021*.- *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 Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadrados 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 enfrente 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 enfrente 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 enfrente 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.
- Exposición colectiva: *Inter-secciones*. Galería de Arte ULPGC, del 22 de septiembre al 18 de noviembre. Coordinación del catálogo: Flora Pescador Monagas. Textos críticos: Ángeles Alemán (com.), Guillermo García-Alcalde, Juan Gómez-Pamo y Sonia Mauricio. Fotografías: Efraín Pintos Barate y Manuel Vías (salas y obra), Ángel Luis Aldai (su obra), Ildefonso Aguilar (su obra) y Tuula Giraldo (obra de Juan Antonio Giraldo). Las Palmas de Gran Canaria, RACBA, 2022.

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.).
- **Volumen 5.** Laura VEGA SANTANA: *Obras escogidas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2021, 18 partituras (274 pp.).
- **Volumen 6.** Dori DÍAZ-JEREZ: *Obras escogidas*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición patrocinada por el Cabildo de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2022, 7 partituras (282 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.).

- **Volumen 1b.** José PALOMINO (1753-1810). *Seis quintetos de cuerda con dos violas. Partes.* [Música impresa]. Edición crítica de Adrián Linares Reyes. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2022, 6 partituras (298 pp.).
- **Volumen 2.** Joaquín GARCÍA (1710-1779). *Cantadas, villancicos y tonada a una sola voz.* [Música impresa]. Prólogo de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición musical a cargo de Dulce María Sánchez Rodríguez. Edición patrocinada por el Cabildo Insular de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2022, 28 partituras (298 pp.).

CUADERNOS DE ARQUITECTURA CANARIA

- Federico GARCÍA BARBA: *Jardines históricos de la isla de Tenerife.* (Fotografías de: Efraín PINTOS BARATE, et al.). Santa Cruz de Tenerife, RACBA-Gobierno de Canarias, 2020.

ÍNDICE

- 7 SUMARIO
- 11 CRÓNICA ACADÉMICA
- INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*
- Don Juan Manuel Ruiz García, correspondiente por Gran Canaria
(Sección de Música)***
- 25 ‘*Laudatio*’ de *don Juan Manuel Ruiz García*
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 29 *Claves conceptuales y arquetipos sonoros*
Juan Manuel Ruiz García
- 37 *Partitura “El Pasillo”, para soprano y piano, obra dedicada a la Real Academia de Bellas Artes*
Juan Manuel Ruiz García
- Doña Isabel Santos Gómez, correspondiente por La Palma
(Sección de Pintura)***
- 53 ‘*Laudatio*’ de *doña Isabel Santos Gómez*
Ángeles Alemán Gómez
- 57 *El Fondo Fundacional del Museo Insular de La Palma.
Del colecionismo privado de Pedro Poggio a la exposición pública*
Isabel Santos Gómez

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2022-2023. Conferencia de la personalidad invitada

- 79 «Quizás aparezcan formas nuevas». *Galdós y el cine*
Arantxa Aguirre Carballeira

Entrega de Premios y Distinciones 2022

- 87 *Justificación de los premios y distinciones de 2022*
(modalidad ‘Fotografía, Cine y Creación digital’)
- 89 ‘*Laudatio*’ de Leopoldo Cebrián, premio “Magister” de Fotografía, Cine y Creación digital 2022
Efraín Pintos Barate
- 93 ‘*Laudatio*’ de Rut Angielina García Fuentes, premio “Excellens”
de Fotografía, Cine y Creación digital 2022
Juan Antonio Castaño Collado

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 99 *Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), precursor en la traslación de los Cantos Populares Canarios a música para bandas*
Conrado Álvarez Fariña
- 127 *Decoración y publicidad con azulejos levantinos y andaluces en Canarias*
Carmen Fraga González
- 155 *Madre y maternidad en la obra de Eladio de la Cruz*
Gerardo Fuentes Pérez
- 177 *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. 2*
(*Gran Canaria y La Palma*)
Rosario Álvarez Martínez

OBITUARIO

- 205 *Recuerdo de Matías Díaz Padrón (1935-2022)*
Eliseo Izquierdo Pérez

- 209 *Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022)*
Juan Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río

REGISTROS

- 213 **Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2022**
- 215 **Composición de la Real Academia. Año 2022**
- 219 **Publicaciones de la Real Academia**
- 233 **Índice**

El volumen 15

ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2022
se acabó de imprimir
en Gráficas Sabater
de Santa Cruz de Tenerife,
el 29 de septiembre de 2023,
día del Arcángel San Miguel,
nuestro patrono

