

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 16

•

2023

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 : [2023] / 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, 2024.

192 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
2024

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2023

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

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

Jaisa Taller Gráfico, Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

ISSN 2174-1484

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

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

SUMARIO

CRÓNICA ACADÉMICA

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

***Don Ricardo Hernández Ramos, numerario
(Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)***

Entre la fotografía y el cine. Un constante viaje de ida y vuelta
Ricardo Hernández Ramos

'Laudatio' de don Ricardo Hernández Ramos
Conrado Álvarez Fariña

***Don Javier Negrín Dorta, correspondiente por Tenerife
(Sección de Música)***

'Laudatio' de don Javier Negrín
Armando Alfonso López

Palabras de agradecimiento
Javier Negrín Dorta

***Don Fernando Martín Menis, numerario
(Sección de Arquitectura)***

Hatching: Aprendiendo de la naturaleza
Fernando Martín Menis

'Laudatio' de don Fernando Martín Menis
María Luisa González García

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2023-2024

Conferencia de la personalidad invitada

Mujeres surrealistas versus hombres surrealistas
Victoria Combalá Dexeus

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

Arquitectura y Música: idas y vueltas
Fernando Pérez Oyarzun

*Un pianoforte de mesa inglés temprano de Longman and Broderip
en la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
V́ctor Javier Mart́nez Ĺpez

*Cuarenta años del hallazgo en Tenerife del único fandango conocido en el mundo
del compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757)*
Rosario Álvarez Martínez

*El antiguo retablo de San Antonio de la parroquia de San Francisco
de Santa Cruz de Tenerife. Claves para su restauración*
Pablo Cristóbal Torres Luis
Leticia Perera González

OBITUARIO

En recuerdo del artista Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla (1937-2023)

Flora Pescador Monagas

Juan José Gil (1947-2023), in memoriam

Ángeles Alemán Gómez

Guillermo García-Alcalde Fernández (1940-2023)

Rosario Álvarez Martínez

Eladio González de la Cruz (1934-2023)

Gerardo Fuentes Pérez

Jerónimo Saavedra (1936-2023) y la Real Academia Canaria de Bellas Artes

Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2023

Composición de la Real Academia. Año 2023

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2023

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2023, 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 cumplida información, a medida que se producen, el apartado NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña 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 2023 fueron las siguientes:

* * *

El sábado 20 de enero, falleció en Las Palmas de Gran Canaria el polifacético artista y reconocido escultor Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla. Nacido en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), después de residir por un tiempo en distintos

lugares, se afincó en Las Palmas en el año 1968, al haber sido invitado por el que fuera también académico y arquitecto Félix Juan Bordes Caballero a esta isla para trabajar en diálogo con la arquitectura, elaborando murales y vitrales para las construcciones que empezaban a levantarse con motivo de la expansión urbanística de los inicios del turismo. Ingresó como académico de número en nuestra Corporación en 2008 y en 2012 ascendió al cuerpo de supernumerarios. Escultor, vidrierista, pintor y fotógrafo, desarrolló una destacada labor, por lo que recibió importantes premios y su obra puede encontrarse en diferentes museos tanto nacionales como internacionales. A la Academia le donó una interesante cabeza en bronce de don Quijote y dos fotografías, que conservamos en la sala de arte contemporáneo.

El martes 24 de enero, tuvo lugar una Junta Plenaria Extraordinaria, que se celebró en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, para presentar el Proyecto «Edificio Ireneo» y debatir sobre él. La presentación corrió a cargo del arquitecto y académico numerario Fernando Menis, responsable del proyecto.

El domingo 19 de marzo, el Auditorio de Tenerife ofreció, en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes, un concierto de órgano a cargo de dos reconocidas organistas nacionales, Ana Belén García y Ana Aguado, quienes interpretaron obras escritas inicialmente para dos órganos,

como la *Sonata* n.º 1 de Gustav Merkel, y también otras adaptaciones a cuatro manos, como las tres piezas de Johann Sebastian Bach –*Ouverture*, *Menuet* y *Réjouissance* (arr. de Max Reger)– de su Suite orquestal n.º 4; de Camille Saint-Saëns, *Bacchanale* (arr. de Hielscher), de su ópera *Sansón* y *Dalila*; de Tchaikovsky, *Marcha*, *Danza del hada de azúcar* y *Vals de las flores* (arr. de A. Därr), piezas pertenecientes a la Suite *El Cascanueces*, y, para terminar, la *Marcha* n.º 4 (arr. de Teeuw) de la obra *Pompa y circunstancia*, op. 39, de Edward Elgar. Las dos componentes del A2 *Dúo* cuentan con una amplia trayectoria tanto en el terreno docente como en el concertístico, campo para el que programan obras de todos los estilos y periodos de la música para órgano a cuatro manos, dando a conocer este repertorio en numerosos recitales de diferentes festivales internacionales de música.

El sábado 25 de marzo, a las 12:30 horas y en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar un concierto bajo el título de «Voces ocultas. Compositoras olvidadas», organizado por el Conservatorio Superior de Música de Canarias, en el que alumnos de Musicología, Clave, Interpretación Histórica de la Música Antigua, así como de Evolución del Repertorio y la Interpretación, ejecutaron obras de compositoras de los siglos XVI, XVII y XVIII, escasamente interpretadas en la actualidad, como Maddalena Casulana (1544-1590), Anna Bon di Venezia (1738-1767), Elisabetta Gambarini (1730-1765), Elizabeth Turner (1730-1756), Barbara Strozzi (1619-1677), Elisabeth J. de La Guerre (1665-1729), Josephine Aurnhammer (1758-1820), Julie Pinel (1710-1737) y Leonora Duarte (1610-1678). Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El miércoles 29 de marzo, tuvo lugar a las 19:30 horas, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, un recital a cargo del pianista valenciano Jesús Gómez Madrigal, que se inserta en la serie de los «Conciertos de la Academia» y que contó con la colaboración del Cabildo de Te-

nerife. En esta ocasión, el pianista, catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid y con una amplísima trayectoria concertística, seleccionó un repertorio con el que realizó un singular viaje por el alma del niño, por nuestro niño interior, desde la perspectiva de cuatro genios de diferentes épocas «en la deliciosa intimidad de su música para piano», según palabras de Jesús Gómez Madrigal. Así pues, se pudieron escuchar tres piezas de las *Invenções* y *Sinfonías*, BWV 772-801, de J.S.Bach (1685-1750), *Doce variaciones sobre Ah vous dirai-je, Maman* en do mayor, de Mozart (1756-1791), *Kinderszenen* op. 15, de Schumann (1810-1856) y *Children's Corner*, de Debussy (1862-1918).

El lunes 1 de mayo, en Las Palmas de Gran Canaria, falleció el pintor y académico Juan José Gil Sorcorro, natural de Vega de San Mateo (Gran Canaria). Había ingresado como numerario de la RACBA en 2004 con una exposición individual «Del tiempo, el espacio y la luz» (Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria y Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife) y ascendió al cuerpo de supernumerarios al cumplir los 75 años de edad. Pintor representativo de la Generación de los Setenta en Canarias, nos ha dejado un notable legado artístico. Sus obras, plenas de espontaneidad e improvisación, le sirvieron para transmitir profundas expresiones de sí mismo, profundizando en el mundo del color a través del paisaje de las islas. La Academia conserva en su sede un cuadro suyo donado en el acto de su ingreso.

Del viernes 5 al domingo 7 de mayo, dio comienzo el I Ciclo de Música Antigua de Santa Cruz de Tenerife, organizado por el Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de esta ciudad, que contó con la colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a través de su director artístico el académico numerario D. Conrado Álvarez Fariña. En el concierto inaugural del 5 de mayo, en el Museo de Bellas Artes, el dúo formado por Alejandro Marías (viola de gamba) y Jordan Fumadó (clave) interpretó obras de C.F. Abel (1723-1787) –*Solos para viola da gamba en re menor del Manuscrito*

to *Drexel* (selección) y las *Sonatas* en Sol Mayor, Fa Mayor, mi menor y la menor para viola da gamba y bajo–, además de la *Sonata para clave* en do menor de J.C. Bach (1735-1782). Al día siguiente, y en el mismo museo, Patricia Robaina (clave) y Pablo Sosa (flauta travesera) ejecutaron obras de los *Maestros de la escuela francesa*, como Michel de La Barre (1675-1745), Michel Blavet (1700-1768), Louis Antoine Dornel (1685-1765) y Jean-Marie Leclair (1697-1764). Por último, el domingo 7 de mayo, en el Teatro Guimerá, tuvo lugar el concierto de la Orquesta Barroca de Tenerife, *Vivaldissimo*, interpretando diversas obras del compositor italiano Antonio Vivaldi (1678-1741): *Concerto a la rustica*, *L'estro armonico*, *La Tempesta di Mare*, *Concerto per violoncello, archi e cembalo*, *La Stravaganza* y *La Primavera*.

El viernes 12 de mayo, a las 19:00 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el acto de presentación oficial de los dos primeros «Vídeos de la Academia», de la serie «Artistas». Para esta actividad se contó con la participación de D. Isidro Hernández, Conservador Jefe de la Colección de TEA y D. Alfonso Ruiz Rallo, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Estos dos vídeos están dedicados a la pintora palmera y académica supernumeraria Maribel Nazco, cuya trayectoria artística ha estado marcada por una constante investigación en la materia y en el lenguaje plástico mediante proyectos de investigación en los que ha abordado el uso de distintos materiales y técnicas con un fin artístico, y al acuarelista y académico supernumerario Manuel Martín Bethencourt, cuyo trabajo es un testimonio de la historia de las islas, centrándose en los paisajes del sur de Tenerife, de Fuerteventura y Lanzarote, paisajes deshabitados, con texturas cada vez más violentas, mediante técnicas donde construye el tema para luego destruirlo.

El lunes 15 de mayo, falleció en Las Palmas de Gran Canaria el Académico de Honor (2019) D. Guillermo García-Alcalde. Periodista, crítico musical, pianista y compositor fue también un gran

colaborador de esta Corporación, así como impulsor de innumerables iniciativas artísticas en nuestras islas. Nacido en Asturias, comienza pronto a mantener contacto con el periódico *La Provincia* en Las Palmas de Gran Canaria donde fue primero redactor y, más tarde, su director, lo que lo decide a afincarse en la capital grancanaria. Su actividad en la crítica y el ensayismo musical se extiende a numerosos periódicos, revistas y publicaciones nacionales, en las que publicó centenares de trabajos. Nombrado académico de número en 2008, pasó a la categoría de supernumerario al cumplir los 75 años de edad. Asimismo, fue académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), socio de número de El Museo Canario, miembro fundador y Socio de Honor de PROMUSCAN, fundador y presidente de la Asociación Wagneriana de Canarias y miembro del Consejo Rector del Aula Wagner de la ULPGC. Su fallecimiento ha causado un hondo pesar en los medios artísticos e intelectuales del Archipiélago. Aparte de sus cualidades humanas, fue muy activo y leal colaborador de la Academia hasta tiempos recientes.

El sábado 27 de mayo, a las 19:00 horas, pronunció una conferencia el académico D. Gerardo Fuentes, vicepresidente primero de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en el Centro Coreográfico de San Sebastián de La Gomera, sobre «El retablo: un viaje hacia su interior», centrándose, en especial, en los retablos de las parroquias de Santo Domingo de Guzmán, en Hermigua, y de Ntra. Sra. de la Asunción de la ciudad capitalina, los principales espacios en los que se encuentran interesantes retablos de madera. Esta actividad forma parte del conjunto de iniciativas que esta corporación programa en las islas no capitalinas, cuyo objetivo es descentralizar y divulgar la creación artística en todo el Archipiélago. En esta ocasión, se ha querido mostrar otro ámbito de la plástica artística. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El miércoles 31 de mayo, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar a las

19:00 horas un recital de flauta travesera a cargo de Alicia Hernández Hinojal, en el que se pudieron escuchar obras de Philippe Gaubert (1879-1941), François Devienne (1759-1803), Robert Aitken (1939), André Jolivet (1905-1974), Jean-Marie Leclair (1697-1764), Sigfrid Karg-Elert (1877-1933) y Frank Martin (1890-1974). En esta actividad, organizada por el Conservatorio Superior de Música de Canarias, y que contaba con la colaboración de esta Corporación, la flautista estuvo acompañada al piano por Ana Lucía Domínguez González y al clave por Diego Ruanes Rubiales.

El miércoles 21 de junio, en el Salón de Actos de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, «Canary Guitar Quartet» presentó, a las 19:30 horas, su reciente proyecto *Pintmaderas*, concebido como una visión renovada de la vida y la cultura de los aborígenes de nuestras Islas. Este cuarteto de guitarras, integrado por Samuel Delgado, Luis Alejandro García, Tomás Fariña y Fran Yanes, interpretó piezas de nueva creación en un lenguaje compositivo de vanguardia combinado con elementos de la tradición popular canaria, escritas por el compositor tinerfeño y componente del cuarteto Francisco Javier Yanes Henríquez: *Sansofé*, las tres piezas –*Crepúsculo*, *Cénit* y *Anticrepúsculo*– que conforman *Epigramas Cardinales*, las siete de la composición *Heptagrama –Arriفة del Codeso, Las Pilas, Angostura, La Grieta, Montón de Trigo, La Mareta y Capricho–* y *Canarios*. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

Desde el jueves 22 de junio hasta el 29 de julio, la Fundación CajaCanarias reanudó con esta séptima edición la trayectoria del Ciclo de Órgano Histórico de Canarias *Ars Organorum*, 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 y coordinadora del ciclo de conciertos, 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. Esta edición cobraba relevancia por celebrarse el tercer centenario del órgano de Otto Dietrich Richborn, construido en 1723 en Alemania, que se conserva en uso en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava y que fue restaurado en 1990. Juan de la Rubia, organista titular de la Basílica de la Sagrada Familia, inauguró este séptimo ciclo el **22 de junio** con el concierto celebrado en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava, con un programa en el que alternaban composiciones de C. Frank (1882-1890), P. Requesens (1990), A. Guilmant (1837-1886), F. Liszt (1811-1886) y Ph. Glass (1937) con otras improvisaciones suyas sobre temas de la *Salve Regina*, del *Veni Creator Spiritus* y de la secuencia *Victimae Paschali laudes*. Dos días más tarde, el **24 de junio**, el mismo organista Juan de la Rubia interpretó obras de J.S. Bach (1685-1750), de E. du Caurroy (1549-1609), G. Böhm (1661-1733), J. Alain (1911-1940) y Ph. Glass (1937), además de realizar una improvisación al final de este segundo concierto, en la parroquia de las Mercedes de Rojas en El Médano (Granadilla de Abona). El tercer concierto tuvo lugar el **1 de julio** en la parroquia de Nuestra Señora de la Encarnación de La Victoria de Acentejo (Tenerife), que cuenta con un órgano barroco alemán de circa 1780, y estuvo a cargo del organista tinerfeño Juan Luis Bardón, que interpretó composiciones de Joahnn Caspar Kerll, José Lidón, José de Nebra, Johann S. Bach, Antonio Soler más algunas improvisaciones suyas. Una semana después, el **sábado 8 de julio**, en la parroquia de San Juan Bautista de La Orotava, las organistas Ana Belén García y Ana Aguado ofrecieron un concierto en el que alternaron obras a dos órganos con otras para un solo instrumento. Los autores escuchados fueron Haendel, Guami, Grossi

da Viadana, Ferreñac, Haydn, Sabas Gallardo y Antonio Soler. Este fue un concierto importante en el que se celebraron los 300 años del órgano de Otto Diedrich Richborn, que fue construido en 1723. El **22 de julio**, en la parroquia de Nuestra Señora de La Concepción de La Laguna, se celebró la quinta sesión de este ciclo con un concierto del organista navarro Raúl del Toro Sola, profesor de órgano del Conservatorio Profesional Pablo Sarasate de Pamplona y organista de la iglesia de El Salvador de Pamplona, quien interpretó las *Vesper Voluntaries* op. 14 de Edward Elgar (1857-1934). Este mismo organista, un día más tarde, se hizo cargo del siguiente concierto que tuvo lugar en la iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Tacoronte, en el que interpretó obras de J. Pachelbel (1653-1706), J.S. Bach (1685-1750), Eduardo Torres (1872-1934), Hugo Distler (1908-1942), Samuel Wesley (1766-1837), Franck Bridge (1879-1941) y Percy Whitlock (1903-1946). La última sesión de este ciclo se celebró el **29 de julio**, en la parroquia de San Juan Bautista de Arico, que cuenta con un órgano barroco canario procedente de la iglesia de La Concepción de La Orotava, que fue restaurado recientemente. Este concierto corrió a cargo del organista valenciano Arturo Barba Sevillano, catedrático del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia, interpretando obras de compositores españoles de los siglos XVI (Antonio de Cabezón [1510-1566] y Francisco Correa de Arauxo [1584-1654]), XVII (José Ximénez [1600-1672], Sebastián Aguilera de Heredia [1561-1627], Pablo Bruna [1611-1679] y Juan Bautista Cabanilles [1644-1712]), y del XVIII (Juan Moreno Polo [1711-1776], Francisco Cabo [1768-1832] y José Lidón [1748-1827]). Todo un paseo musical por los autores más representativos de la música española del Barroco. Toda una lección de repertorios, de estilos y de grabaciones.

El lunes 26 de junio, a las 19:30 horas, en el salón de actos de la RACBA, se celebró un recital de canto bajo el título de «Alma eslava» a cargo de la soprano búlgara, residente en Canarias, Deyana Petrova Sávova, acompañada al piano por la pianis-

ta tinerfeña Mara Jaubert. El objetivo de este concierto era el de dar a conocer la música eslava bajo su ropaje lingüístico original, interpretando arias, canciones tradicionales y piezas para piano de algunos de sus compositores más relevantes tanto del romanticismo ruso –Glinka, Tchaikovsky, Scriabin, Rimski-Kórsakov y Rachmaninoff– como de autores búlgaros –Vladigerov, Pipkov, Hristov y Petkov–, a lo que se añadió el arreglo de una canción popular ucraniana realizado por Leopold Yashchenko. En efecto, la cantante, que ha participado en producciones operísticas, conciertos y recitales en varios festivales de música, así como en el Teatro Musical de Sofía, proporcionó al público asistente un recorrido muy genuino e ilustrativo de la fascinante cultura y música eslava. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El jueves 29 de junio, a las 19:30 horas, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes y en solemne acto público, tuvo lugar el ingreso como académico numerario por la sección de Fotografía, Cine y Creación digital del productor D. Ricardo Hernández Ramos, cuyo discurso «Entre la fotografía y el cine. Un constante viaje de ida y vuelta» versó sobre su trayectoria profesional, proyectando algunos fragmentos de sus trabajos más relevantes o significativos. De la contestación y *laudatio* del recipiendario se hizo cargo el académico y Jefe de Protocolo de esta corporación D. Conrado Álvarez Fariña, quien alabó el carácter comprometido y la profesionalidad del nuevo académico. Finalmente, el acto se cerró con la interpretación de la transcripción para piano de la *Suite para Orquesta* de la banda sonora de la película *Guarapo* del compositor grancanario Juan José Falcón, a cargo de la pianista Paula Hernández.

El sábado 1 de julio, a las 12:00 horas, en la Sala de Cine de Tenerife Espacio de las Artes (TEA) se presentó y proyectó el documental *Zurbarán y sus doce hijos*, realizado por la doctora en Literatura Española y académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) Dña. Arantxa Agui-

re y producido por el Centro de Estudios Europa Hispánica, The Auckland Project e Intervenciones Novo Film, en 2020. Esta película documental narra la historia de una serie de trece cuadros, *Jacob y sus doce hijos*, pintados en Sevilla por Francisco de Zurbarán hacia 1640. Desde 1756, se encuentran en el comedor de Auckland Castle (Inglaterra), donde pueden contemplarse actualmente. Este documental se estrenó en la Seminci de Valladolid y ha obtenido el Premio «Miradas» del Festival de Cine Inédito de Mérida. Para la realización de esta actividad, la Real Academia Canaria de Bellas Artes contó con la colaboración de TEA y del Gobierno de Canarias.

El lunes 3 de julio, a las 19:30 horas, se celebró la solemnización de su nombramiento de Académico Correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes del pianista tinerfeño D. Javier Negrín Dorta por la sección de Música. Pronunció el elogio del beneficiario el académico supernumerario D. Armando Alfonso, quien valoró la brillante carrera y la calidad musical del nuevo académico, al que contestó con sentidas palabras de agradecimiento D. Javier Negrín. Tras imponérsele la medalla y entregársele el diploma que lo acreditan como académico correspondiente, el pianista ofreció un recital interpretando obras de Enrique Granados, *Escenas románticas* (1904) y *Goyescas. Los majos enamorados* (1911).

El lunes 10 y el jueves 13 de julio, tuvieron lugar sendos conciertos en el Centro Coreográfico de La Gomera y en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, en Arrecife (Lanzarote), respectivamente, a cargo del pianista valenciano Jesús Gómez Madrigal. La Real Academia Canaria de Bellas Artes ha continuado con la programación de actividades en las islas no capitalinas para la promoción cultural, la difusión del patrimonio histórico y la creación y exhibición artística. El pianista, catedrático del Real Conservatorio Superior de Madrid y con una amplísima trayectoria concertística, interpretó el mismo repertorio que había ejecutado en la sede de esta Corporación el 29 de marzo, un singular viaje por el alma del niño, desde

la perspectiva de cuatro genios de diferentes épocas. Así pues, se pudieron escuchar tres piezas de las *Invenções y Sinfonías, BWV 772-801*, de J.S. Bach (1685-1750), *Doce variaciones sobre Ah vous dirai-je, Maman* en do mayor, de Mozart (1756-1791), *Kinderszenen* op.15, de Schumann (1810-1856) y *Children's Corner*, de Debussy (1862-1918). En esta actividad colaboró el Gobierno de Canarias.

El martes 18 de julio, a las 19:30 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el tradicional Concierto de Verano de «El Afecto Ilustrado», una agrupación española de perfil historicista especializada en repertorios que abarcan desde el primer Barroco hasta el Romanticismo temprano. Con este recital se cierran anualmente las actividades públicas de la RACBA antes de las semanas del verano. Adrián Linares (violín I y director), Laura Díaz (violín II), Diego Pérez (violonchelo), Carlos Oramas (cuerda pulsada) y Raquel García (órgano) interpretaron un programa dedicado íntegramente a la Escuela de violín de Bolonia del siglo XVII. Bajo el título de *Alla Bolognese. Un menú de la Escuela de Bolonia*, las piezas que integraron este concierto fueron Sonata n.º 9 «La Martinenga», la Sonata n.º 6 «La Giralda», Sonata n.º 3 «La Bulgarina» y *Capriccio sopra sette note* de M. Cazzati (1616-1677); Sinfonía n.º 6 en Fa Mayor y Sinfonía n.º 2 en Re menor de G. B. Bassani (1650-1716); Trío sonata n.º 5 en La Mayor de G.M. Bononcini (1642-1678); Trío sonata n.º 5 en Re menor de A. Corelli (1653-1713), y Sonata n.º 1 y Sonata n.º 5 de *Trattenimenti armonici da camera* de Francisco José de Castro (1677-1730), compositor español cuya actividad artística se desarrolló principalmente en Italia. El concierto se llevó a cabo en la Sala I de la RACBA, que se vio colmada de un público que expresó al final un caluroso entusiasmo. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El martes 8 de agosto, en su residencia familiar en Tacoronte, fallecía a los 89 años de edad el Académico Correspondiente D. Eladio González

de la Cruz, uno de los artistas veteranos de nuestra Corporación. Su trayectoria artística comenzó muy pronto, exponiendo tanto en muestras colectivas como individuales y su obra podemos encontrarla en museos, en galerías y en colecciones particulares no solo de Canarias, sino también de la Península e Hispanoamérica. Asimismo, recibió premios y menciones honoríficas –cinco primeros premios, desde que en 1950 lograra el primero a los catorce años, hasta el de la XVI Bienal Regional del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, pasando por el de la X Muestra Regional del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y el de 1971 concedido por el Cabildo de Tenerife–, de entre estos podemos destacar el Premio «Magister» que le concedió, en 2011, la Real Academia Canaria de Bellas Artes a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida. Esta misma Corporación, un año antes, lo había nombrado académico correspondiente por la isla de Tenerife. A su faceta como escultor, debemos añadir la de docente, pues fue profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes y catedrático de la Escuela de Bellas Artes ‘Fernando Estévez’ de Santa Cruz de Tenerife

El lunes 2 de octubre, a las 19:00 horas, tuvo lugar un recital de piano organizado por el Conservatorio Superior de Música de Canarias en colaboración con esta Real Academia de Bellas Artes. Con un atractivo programa integrado por *Novoletas* op. 21, n.º 8 de Robert Schumann, *Fox-trot* H.181 de Bohuslav Martinů, *Suite en re menor*, HWV 437 de Georg Friedrich Händel y *Sonata* n.º 16 en Sol Mayor de Ludwig van Beethoven, el joven pianista Alfonso Carlos Pestana Olives deleitó al público asistente. El Gobierno de Canarias colaboró en esta actividad.

El lunes 9 de octubre, a las 19:30 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes celebró en Sesión Pública Solemne el acto de Apertura del Curso Académico 2023-2024. El acto comenzó con la entrada del cuerpo académico en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, mientras la *Camerata Lacunensis* ejecutaba el

Canto a San Miguel con sus *Alleluias*, compuesto por Lothar Siemens para ocasiones como esta. Tras las palabras de bienvenida de la presidenta, Dra. Dña. Rosario Álvarez, el secretario de la Corporación, D. Ricardo Hernández Ramos, leyó la memoria del curso anterior. Pronunció la conferencia inaugural la profesora invitada Dra. Dña. Victoria Combalía Dexeus, en cuya disertación «Mujeres surrealistas: no solo musas» trató el tema de las pintoras y fotógrafas surrealistas en su contexto histórico y social y cómo mostraron en sus vidas una gran libertad artística, deteniéndose principalmente en las obras de Meret Oppenheim, Toyen, Claude Cahun, Dora Maar, Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo, Maruja Mallo y Unica Zürn. Terminó el acto con el canto del *Gaudeamus*, interpretado por la *Camerata Lacunensis*.

El viernes 20 de octubre, en acto solemne celebrado en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes y presidido por Dña. Rosario Álvarez, ingresó como académico de número por la Sección de Arquitectura el reconocido arquitecto D. Fernando Martín Menis, profesor en la Universidad Europea y conferenciante invitado tanto en congresos internacionales de Arquitectura como en universidades europeas y norteamericanas. Su discurso de ingreso versó sobre el tema «Hatching. Aprendiendo de la naturaleza» y su *laudatio* la pronunció la también arquitecta y académica María Luisa González García. El recipiendario se vio arropado por el numeroso público asistente.

Del lunes 23 al jueves 26 de octubre, en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvieron lugar unas jornadas coordinadas por el académico numerario D. Conrado Álvarez Fariña, que bajo el título *Architecta Musica* pretendían revisar y reseñar la importancia que tiene la Arquitectura para la Música y, especialmente, cómo la Música ha influenciado a la Arquitectura. Para tratar tan interesante tema, se contó con la presencia del arquitecto chileno D. Fernando Pérez Oyarzun, que habló sobre «Arquitectura y Música. Idas y vuel-

tas». El **24 de octubre**, continuaron estas jornadas con la intervención de D. Fernando Martín Menis, experto en diseño de salas de conciertos y auditorios, quien disertó acerca de «Arquitectura: cruce de datos con emoción. Caso de CKK Jordanki en Toruń, Polonia». A continuación, la musicóloga y doctora en Historia del Arte Dña. Nuria González González trató el tema «Sinécdoque sonora: una aproximación a los elementos de la gramática musical». La tarde del **miércoles 25**, D. Arturo Barba Sevillano, organista, arquitecto y especialista en el empleo de medios virtuales para la simulación y recuperación acústica de entornos teatrales desaparecidos, habló acerca de «Escuchando la geometría y mirando el sonido. La acústica de los teatros a lo largo de la historia», conferencia que fue seguida por la del arquitecto D. Virgilio Gutiérrez Herreros, «El elogio del silencio». El **jueves 26**, último día de estas jornadas, participaron D. Víctor Javier Martínez López, doctor en Historia del Arte y especialista en el estudio, restauración y conservación de instrumentos musicales históricos, quien disertó sobre «La recuperación de instrumentos musicales históricos. El Pianoforte», y Dña. Natalia Valentín, pianista especializada en la interpretación de instrumentos históricos, a quien se le confió la intervención musical, con la que se cerraron estas jornadas.

El **sábado 28 de octubre**, a las 20:15 horas, en la Basílica Santuario de Nuestra Señora del Pino en Terror (Gran Canaria), tuvo lugar la inauguración de su órgano con un concierto organizado por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en colaboración con el Gobierno de Canarias, el Cabildo de Gran Canaria y con la Diócesis de Canarias. Para dar a conocer y difundir parte de nuestro patrimonio histórico, como son los órganos de algunos templos canarios, se programó este concierto tras la restauración de este instrumento histórico con la intervención del reconocido organista y concertista internacional Arturo Barba Sevilla, quien interpretó obras de J.S. Bach (1685-1750), Eduardo Torres (1872-1934), de P.A. Yon (1886-1943), Ga-

briel Pierné (1863-1937), Felix Mendelssohn (1809-1847), Edward W. Elgar (1857-1934), Philip Glass (1937) y A. Lefébure-Wély (1817-1869).

Del miércoles 8 al sábado 11 de noviembre, tuvo lugar en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la quinta edición del *Curso de Dibujo e Ilustración Botánica*, organizado por esta Corporación. Impartió este curso la académica y artista botánica, especialista en ilustración científica y miembro de The Society of Botanical Artists, Dña. Marta Chirino Argenta. Se trata de un taller eminentemente práctico donde los alumnos adquirirán conocimientos de dibujo científico y botánico mediante la observación de detalles de frutos, hojas, flores y otros elementos que caracterizan las diferentes plantas. El contenido se estructuró en diferentes unidades: El dibujo botánico. Introducción y preparación del material; La ilustración científica. Ejercicios de tinta. Las escalas; Iluminación volumen. Formas básicas; Las proporciones. Referencias externas; La sombra; Hojas en movimiento, y Texturas, y se realizaron ejercicios a lápiz y a tinta a fin de dar las primeras pautas para iniciarse en la ilustración botánica. Este curso contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

Del lunes 20 al miércoles 29 de noviembre, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebraron las VIII Jornadas Multidisciplinares de Arte, Medicina y Ciencias, Jornadas en las que las tres Reales Academias de Ciencias, Medicina y Bellas Artes colaboran con el Cabildo Insular de Tenerife. La Real Academia Canaria de Ciencias abrió las Jornadas el **lunes 20** con la intervención de D. Juan Pedro Díaz González, catedrático de la Universidad de La Laguna y coordinador del Grupo de observación de la Tierra y de la Atmósfera de la ULL, quien habló sobre «Proyecciones climáticas de alta resolución para Canarias a lo largo del siglo XXI»; para terminar el **martes 28** cerrando su participación con «Las matemáticas como herramienta de creación artística», conferencia impartida por D. Raúl Ibáñez Torres, profesor de Geometría en la Universidad del

País Vasco y divulgador científico. Por parte de la Real Academia de Medicina de Canarias, el **miércoles 22 de noviembre**, D. Manuel Sosa Henríquez, Doctor en Medicina, y catedrático de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, pronunció la conferencia «La vitamina D: la transformación de una vitamina a hormona», participando esta Academia nuevamente el **lunes 27 de noviembre** con la disertación sobre «Covid-19. Tres años después. Enseñanzas aprendidas..., o no» a cargo de D. Luis Ortigosa del Castillo, Doctor en Medicina, especialista en Pediatría y académico correspondiente de la Real Academia de Medicina de Canarias. El **martes 21 de noviembre**, con la charla que llevaba como título «Me siento como un fantasma en un mundo extraño. Rachmaninov como símbolo», pronunciada por D. Luis Ángel de Benito, divulgador musical, investigador y director de *Música y significado* en Radio Clásica, la Real Academia Canaria de Bellas Artes tomaba el testigo de estas jornadas multidisciplinarias, que concluyeron el **miércoles 29** con un concierto en el que los pianistas Irina Kadashnikova y Óscar Martín interpretaron los cuatro movimientos de la Sinfonía n.º 2 en mi menor de Rachmaninov, cuya transcripción para piano a cuatro manos realizó Vladimir Robertovich Wilschau.

El **martes 21 de noviembre**, en Las Palmas de Gran Canaria, fallecía el Académico de Honor D. Jerónimo Saavedra Acevedo. Doctor en Derecho por la Universidad Complutense de Madrid y diplomado en Administración de Empresas por la Escuela Industrial de Madrid y en Derecho del Trabajo por la Escuela Internacional de Trieste (Italia) fue un destacado político. Presidente del Gobierno de Canarias (1983-1987; 1991-1993), ministro de Educación y Ciencia (1995-1996) y alcalde de su ciudad natal Las Palmas de Gran Canaria (2007-2011), y diputado del Común (2011-2018), entre otros cargos relevantes, fue el creador e impulsor del Festival de Música de Canarias y instituyó los Premios Canarias de Arte, Patrimonio Histórico y Ciencias. Mientras desempeñó su labor como Presidente de Canarias

impulsó el desarrollo de las artes plásticas en nuestra comunidad. En 2018, se incorporó a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes como académico correspondiente y, un año más tarde, fue nombrado Académico de Honor de la Corporación. Asimismo, era académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Recibió la Gran Cruz de la Orden de Carlos III (1996) y de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio (1998), así como la Medalla de Oro de Canarias (2015), entre otras distinciones. El gobierno municipal y el gobierno de Canarias decretaron tres días de luto oficial. Amante de la cultura, del Arte y de la «ópera», su fallecimiento deja un vacío en la sociedad canaria.

El **domingo 3 de diciembre**, a las 12:00 horas, tuvo lugar la presentación del vídeo correspondiente a «Artistas» de la serie «Vídeos de la Academia». El vídeo, destinado en esta ocasión a la figura del pintor Pepe Dámaso, compañero y académico correspondiente por Gran Canaria, se dio a conocer durante la inauguración de la exposición «Reencuentro: Agaete a Pepe Dámaso», que se celebró en el Centro Cultural de Agaete. Este audiovisual de la Real Academia Canaria de Bellas Artes se ha realizado en colaboración con *La Mirada Producciones* y ha estado a cargo del académico de número Juan Antonio Castaño.

Del **sábado 9 al sábado 23 de diciembre**, tuvieron lugar los tres conciertos que integraban el XXIV Ciclo de Música Sacra de Santa Cruz de Tenerife, cuya dirección artística corrió a cargo de la presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, Dña. Rosario Álvarez, y la coordinación del académico de número D. Conrado Álvarez Fariña, organizados en colaboración con el Organismo Autónomo de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. El ciclo comenzó el **sábado 9 de diciembre** con el recital de la soprano Deyana Petrova, acompañada al piano por Nauzet Mederos, en la parroquia de San Francisco de Asís de esta capital. El programa «Arias sacras para soprano» estuvo compuesto por obras de G. B. Pergolesi (1710-1736), J.S. Bach (1685-1750), W.A. Mozart (1756-1791),

G. Rossini (1792-1868), G. Fauré (1845-1924), G. Bizet (1838-1875), Ch. Gounod (1818-1893). Una semana después, a las 20:30 horas del **sábado 16**, en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar, interpretaron el contratenor Gabriel Díaz y Miguel Jalóto, clave y órgano, el programa «Per il Santissimo Natale. Motetes y canciones espirituales del seicento italiano» integrado por piezas de Chiara Margarita Cozzolani (1602-1678), G. Kapsperger (1580-1651), G. Frescobaldi (1583-1643), Isabella Leonarda (1620-1704), M. Cazzati (1616-1678), T. Merula (1595-1665), B. Marini (1594-1663) y Claudio Monteverdi (1567-1643). Para cerrar el ciclo, el **sábado 23**, en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción, se celebró el último concierto «Verbum caro factum est. Ministriles del siglo XXI» a cargo de los intérpretes Pablo Díaz (flauta), Desiré González (oboe), Samuel Hernández (clarinete), Cristo Delgado (dirección y trombón), Pablo González (trombón) y Oliver Herrera (fagot). El programa se estructuró en tres partes: En San Marcos, con obras de Josquin Des Prés (ca. 1450-1521), Cipriano Da Rore (ca. 1515-1566), Andrea Gabrieli (ca. 1533-1585), Giovanni Gabrieli (ca. 1557-1612); En Roma, Cristóbal de Morales (1500-1553), Orlando di Lasso (1532-1594), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) y en Sevilla, con piezas de Tomás Luis de Victoria (1548-1611), Francisco Guerrero (1528-1599) y Anónimo del Cancionero de Upsala.

El martes 12 de diciembre, a las 19:30 horas, en la Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria, tuvo lugar la presentación oficial de tres vídeos pertenecientes a la serie *Artistas* de la sección «Panorámica de la Academia», cuyo objetivo es dar a conocer la vida y la obra de nuestros académicos más destacados. En esta ocasión han estado dedicados a tres de los académicos fallecidos en 2023: Juan Antonio Giraldo, Juan José Gil y Jerónimo Saavedra. La producción y realización ha corrido a cargo de la directora de cine Dácil Manrique de Lara. Esta presentación y proyección de los vídeos en homenaje de estos tres personajes relevantes del ámbito cultural

de Canarias contó con la participación de la vicepresidenta segunda de la Corporación Dña. Ana María Quesada y los académicos de número Dña. Flora Pescador, Dña. Ángeles Alemán y D. Manuel González. Cerró el acto el pianista Javier Laso, quien interpretó tres piezas: *Sonata en re menor* de Domenico Scarlatti (1685-1757), *El puerto (Suite Iberia)* de Isaac Albéniz (1860-1909) y *Fantasia Bética* de Manuel de Falla (1876-1946). Esta actividad contó con la colaboración del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

El lunes 18 de diciembre, a las 19:30 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró un recital de clarinete y piano que se inserta en el marco de los «Conciertos de la Academia». El clarinetista tinerfeño Daniel Molina y el académico correspondiente y pianista Javier Negrín, ambos con una amplia trayectoria como solistas tanto en España como en el extranjero, interpretaron obras de Salvador Brotons (1959), Witold Lutoslawski (1913-1994), Pablo Díaz (1997), Sergei Prokofiev (1891-1953) y Armando Alfonso (1931). Este concierto tan interesante elaborado con obras contemporáneas contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

* * *

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 hay que reseñar en primer lugar nuestra revista anual:

- *ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 15, correspondiente al año 2022.

Asimismo, los siguientes cuadernos de Música:

- El séptimo volumen de la serie «Compositores de la Academia» con *Obras escogidas* del compositor tinerfeño y académico correspondiente don Emilio Coello Cabrera.

- En esta serie «Compositores de la Academia» se publicó también el tomo octavo dedicado al maestro Francisco Martín Rodríguez, primer académico de la sección de música de nuestra Academia, con *Obras para banda de música*.
- Se ha editado, además, el volumen tercero de la serie «Compositores en Canarias», dedicado al maestro de capilla de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria Joaquín García (1710-1779): *Música sacra en latín I*, de la que es autora de la transcripción de la música doña Isabel Saavedra Robaina. Hemos de indicar que este volumen se encuentra subido a nuestra web.

Además, en la serie de los catálogos:

- La académica supernumeraria doña Ana Luisa González Reimers y el fotógrafo y académico de número don Efraín Pintos publicaron el tomo primero del *Legado artístico de Rafael Delgado en la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, dedicado a las obras de su colección de arte. Está en imprenta el segundo volumen en el que se incluye solo la obra de este pintor y coleccionista.

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 Gomera. También se ha trabajado sobre los de la isla de El Hierro, que pronto se subirán, y se comienza con los de Gran Canaria.

Si nos centramos en la sección de vídeos dedicados a nuestros académicos, de la que se responsabiliza una Comisión nombrada ex profeso para ello, podemos indicar que se ha visto incrementada con aquellos tres relativos a académicos fallecidos en el

año 2023 como son los del escultor Juan Antonio Giraldo, el del pintor Juan José Gil y el del político y gran amante de la música y de la cultura en general Jerónimo Saavedra, además del dedicado a don Eliseo Izquierdo, ex presidente de la RACBA. Pero aparte de estos vídeos de creación, también a la página se vienen subiendo 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 80 vídeos los que se encuentran alojados en nuestra web, que dan testimonio de todas aquellas actividades a las que nos dedicamos y que son visitados por una notable cantidad de usuarios. Algunos de música registran más de 4500 visualizaciones. Esta es, sin duda, una labor de difusión cultural muy grande que realiza la RACBA más allá de su recinto.

Y antes de finalizar tenemos que ocuparnos de aquellos premios y distinciones que han obtenido algunos de nuestros miembros en este año 2023:

El Cabildo de Tenerife en sesión plenaria del 3 de marzo de 2023 tomó el acuerdo de conceder la Medalla de Oro de la Isla de Tenerife a nuestra presidenta doña Rosario Álvarez Martínez.

Asimismo, esta Corporación en sesión plenaria del 8 de junio del mismo año 2023 tomó el acuerdo de nombrar Hija Adoptiva de la Isla de Tenerife, a título póstumo, a la pintora y escultora Vicky Penfold. Y en la misma sesión, conceder las Medallas de Oro de la Isla de Tenerife a las pintoras doña Maribel Nazco, doña Elena Lecuona y doña Lola del Castillo. Un buen ramillete de distinciones que han recaído en nuestra sección de Pintura. Enhorabuena a todas.

Cabe añadir la distinción que el Círculo de Amistad XII de Enero, en su primera edición, le concedió a nuestra compañera doña María Carmen Fraga González en la modalidad de Investigación, distinción que le fue entregada el 12 de enero de 2023.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS
DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL CINE.

UN CONSTANTE VIAJE DE IDA Y VUELTA

RICARDO HERNÁNDEZ RAMOS

Excelentísima presidenta, ilustrísimos académicos y académicas, señoras y señores, muchas gracias por acompañarme en este momento, sin duda, uno de los actos más importantes de mi trayectoria profesional. Sepan que es para mí un honor encontrarme hoy ante ustedes con la intención de formalizar mi ingreso en esta noble corporación.

Quisiera, antes de dar comienzo a la lectura de mi discurso, agradecer muy especialmente al académico don Conrado Álvarez Fariña haber creído ver en mi persona atributos suficientes para formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes y adoptar la iniciativa de proponer mi candidatura para integrarme en su quinta sección, Fotografía, Cine y Creación digital. También quiero expresar mi agradecimiento a don Juan Antonio Castaño y don Efraín Pintos, académicos numerarios de esta sección, por secundar dicha propuesta, y al resto de los académicos y académicas que con su apoyo han propiciado que quien les habla se encuentre ante ustedes en este momento.

Es mi deseo ofrecerles un relato autobiográfico de factura llana, con el que me gustaría que pudieran elaborar sobre mí una imagen que se correspon-

da con la realidad, y con la que espero no aburrirles demasiado.

Como muchos adolescentes, mi paso por la educación convencional no resultó especialmente fructífero. No encontré mi lugar en aquel modelo y sus contenidos no despertaban mi interés por hacerlos propios. Así pues, me vi con apenas dieciséis años en un limbo existencial de difícil solución, debido a la escasa información que manejaba por entonces. En esta tesitura estaba cuando la fotografía vino a salvarme. Había descubierto una pequeña escuela que dirigía el fotógrafo Luis Nóbrega y me matriculé en ella, iniciando con ese acto una trayectoria de más de cuatro décadas, que aún hoy sigue ofreciéndome posibilidades para comunicarme con el exterior. Con sus conocimientos y sensibilidad, Luis me descubrió las posibilidades en el tratamiento de la luz, a través del estudio de la obra de los grandes maestros de la pintura, convirtiendo a genios como Rembrandt, Velázquez o Sorolla, en mis primeros referentes. Fue entonces cuando descubrí que, aunque la realidad que alimentaba mi día a día no terminaba de serme del todo habitable, a través del encuadre de la cámara y el manejo del diafragma de la lente, podía



extraer fragmentos de esa realidad y dotarlos de vida propia, construyendo alternativas con las que lograba sentirme más identificado. Creo que tuve mucha suerte al caer en sus manos.

Tras este corto pero intenso periodo y con un hambre insaciable por experimentar y aprender, crucé por primera vez las puertas de este noble edificio, donde por entonces se encontraba la Escuela de

Artes Aplicadas, hace ahora cuarenta años. En aquel momento, sin saberlo, intuía que estaba entrando en un medio donde las leyes que determinaban las formas de la realidad estaban cambiando, y eso me gustaba. Era un joven ilusionado ante la perspectiva de un mundo nuevo, a sabiendas desconocido, en el que anhelaba encontrar alas con las que volar.

Al otro lado de esa puerta, me esperaban personajes de la talla de Manuel Bethencourt, Pedro González, Rafael Delgado, Francisco Zuppo, Eladio de la Cruz, Medín Martín, Celestino Celso y otros muchos. Mi realidad comenzó a dibujarse por entonces con otra paleta de colores y las perspectivas de la mirada comenzaron a romper los límites de la visión que traía conmigo. En esta casa viví cinco años que más tarde complementé con otra formación reglada, además de cursos y talleres con grandes maestros de la fotografía, como Alberto Schommer, Tony Catany, Manuel Laguillo, Miguel Oriola, Humberto Rivas o Pierre Vallet.

Con este bagaje y la necesidad de contar mis propias historias, poco a poco fui conquistando terrenos que, de forma discreta pero efectiva, me fueron poniendo en el mapa de la creación fotográfica de la isla, alcanzando cierto grado de reconocimiento entre las instituciones y los profesionales implicados en el fértil movimiento que el Centro de Fotografía





del Cabildo estaba generando en aquellos momentos en Tenerife. Creo que merece la pena subrayar la importancia de las sinergias creativas que se generaron entre los muchos autores de aquel movimiento y que trajo como resultado un crisol de expresiones artísticas singulares.

A continuación, quisiera mostrarles una selección de imágenes que vendrían a ilustrar distintos momentos de este recorrido. Se trata de una pequeña muestra formada por trabajos que surgieron como necesidad íntima de expresión personal, en unos casos; como resultado de algún encargo, en otros, o como imágenes independientes que llegaron reclamando ser capturadas, sin que mediara intención concreta en ello.

Pero si la fotografía ha satisfecho de forma natural la necesidad de expresar mis subjetividades y me ha provisto de suficiente alimento espiritual, desde muy pronto y de forma paralela, irrumpió en mi vida el interés por la imagen en movimiento. Fue así como, a principios de los noventa, supe que quería formar parte de la familia del cine.

Pese a que con la cámara fotográfica era libre para tomar las decisiones oportunas en la construc-

ción de una imagen, para lograr esa misma posición en el cine había que hacer un recorrido que podía durar años. Y como no atesoraba paciencia para esperar tanto tiempo, decidí que, si quería formar parte del ecosistema del séptimo arte, tenía que encontrar otra vía de acceso.

Y así, a fuerza de insistirles hasta el aburrimiento a las pocas personas que por aquella época conocía en el mundillo del cine, conseguí que el entonces ayudante de cámara en la productora de Los Hermanos Ríos, Sebastián Álvarez, me ofreciera participar como auxiliar de producción en pequeños rodajes publicitarios. Con aquel gesto se abría una puerta que, a la postre, terminó por regalarme varias décadas de plenitud profesional.

Una vez aterrizado en este nuevo universo y más contento que un niño con zapatos nuevos, descubrí que la sensibilidad y la experiencia que traía de mi recorrido fotográfico, me capacitaban para adelantarme a las exigencias de los rodajes, ya que era capaz de comunicarme en su mismo lenguaje. Además, descubrí que, de manera innata, reunía condiciones que favorecían el orden y la organización en el trabajo, aspectos estos fundamentales en la labor

de producción. Y aunque más tarde concluí que estas características tenían una raíz neurótica donde la búsqueda del reconocimiento o el miedo al fracaso jugaban un papel importante, a través de una apropiada canalización, estos comportamientos terminaron por ser fundamentales para mi crecimiento.

Como a partir de ahora usaré con frecuencia el término ‘productor’, al ser este un concepto usado de forma muy amplia, permítanme explicar los diferentes cometidos que habitualmente se aplican a esta palabra. En lo más alto de cualquier proyecto cinematográfico está situada la producción ejecutiva, que es la que lo pone en marcha y busca las fuentes de financiación necesarias para materializarlo. A continuación, está la dirección de producción, que es la que diseña las estrategias que se deben seguir en el proyecto y realiza las contrataciones de recursos humanos, técnicos y logísticos. Y luego está la jefatura de producción que, junto a la ayudantía de dirección, se encarga de controlar la preproducción del proyecto y toda la logística del rodaje, ocupándose de que todo esté listo, en tiempo y forma. Del grado de coordinación que exista entre ellos va a depender, en una medida importante, su éxito o su fracaso. Y aunque comúnmente se utiliza el concepto ‘productor’ para designarlos a todos, quiero aclarar que mi participación como técnico en los proyectos de los que he formado parte ha sido como jefe de producción.

El nivel de interdependencia entre los diversos departamentos que constituyen el hábitat de un rodaje es altísimo y uno de los papeles más importantes del productor es construir los puentes que hagan posible la correspondencia entre ellos con las menores dificultades. Cuando el trabajo llega a sus manos, lo hace en forma de guion; en él están representadas explícita e implícitamente las necesidades que precisa el proyecto para materializarse. Es labor de este profesional despiezar minuciosamente el texto y extraer todo su contenido corpóreo para darle forma, cubriendo necesidades que pasan por la disposición de recursos humanos, técnicos y logísticos, fundamentalmente.

Todo proyecto cinematográfico contiene dos etapas. Por una parte, el periodo de preproducción, donde la labor del productor debe desarrollarse con precisión y tino, ya que de ello dependerá el estado en que se encuentre el proyecto en el momento del rodaje, para lo cual es indispensable realizar una planificación exhaustiva en su ejecución. En este periodo, se determinan las localizaciones y se habilitan cuantos servicios sean necesarios para su uso; se formalizan los diferentes equipos de trabajo y se les dota de recursos para los diversos desempeños programados; se contratan bienes y servicios externos que complementen las necesidades de la producción; se negocia con instituciones públicas y privadas las diferentes formas de participación en el proyecto; se gestionan administrativamente multitud de trámites necesarios para la ejecución del trabajo; se proveen las demandas personales y profesionales de los miembros de los equipos de trabajo, y muchos otros asuntos menores, aunque no menos importantes. Es preciso hilar fino en esta labor de engranaje de relojería, porque en ello va a recaer gran parte del peso del resultado final del proyecto.

La siguiente etapa, por otra parte, es el rodaje. En este momento la máquina debe estar engrasada y funcionando. Cada miembro de cada equipo debe tener claro su desempeño y cumplirlo con eficiencia. Es labor del productor en este momento hacer que se cumpla todo lo programado y llevar de la mano el proyecto para evitar que descarrile. Pero, si ocurriera, también debe contar con recursos para devolverlo a la senda correcta.

Pongamos algún ejemplo concreto de trabajo real para que puedan familiarizarse con esta función.

Supongamos que en el guion de la película en la que trabajamos hay una secuencia en un medio subacuático en el que unos niños juegan en el mar. El rodaje de estos planos tan específicos, que se alejan del tratamiento global del rodaje, conlleva especificidades que precisan ser atendidas de manera especial. Es necesario, por un lado, contratar recur-

sos humanos con capacidad para realizar el trabajo: técnicos especializados en rodajes submarinos, a los que habrá que organizarles transporte, hospedaje y manutención. También será necesaria, por otro lado, la contratación de los medios técnicos específicos que requiere la situación, tales como una cámara submarina y los accesorios necesarios para realizar el trabajo. Además, habrá que gestionar administrativamente una autorización para utilizar el medio marino, en especial si la localización se corresponde con un espacio de protección medioambiental, ya que esta ha sido elegida porque ofrece mayores garantías de seguridad, tanto para la ejecución del trabajo como para la de los propios actores. A todo esto, hay que añadir la organización de un campamento de rodaje que precisa de otros permisos administrativos y una organización logística que permita su correcto funcionamiento, con dotaciones que cubran ciertas necesidades como transporte de actores, técnicos y materiales, aparcamientos, energía eléctrica, comunicaciones, servicio de *catering* y baños, por citar algunos de los más básicos.

Tengo que decir que no es fácil interpretar las posibilidades creativas de una localización de rodaje, entender la necesidad de utilización de una lente concreta o el movimiento de cámara oportuno y, de manera simultánea, ser capaz de gestionar logística y administrativamente las múltiples situaciones que se derivan de cada necesidad, además de saber mediar entre todas las partes en aquellos conflictos humanos que siempre surgen. Sin embargo, todo ello forma parte del guion que el productor ha de representar mientras ejecuta su trabajo.

Como decía Juan Francisco Expósito, el jefe de eléctricos con más solera de Canarias y coproductor de muchos de los proyectos de cine independiente en los que intervino: «Para hacer cine no es imprescindible estar loco, pero ayuda bastante». Con esta frase se ha podido definir durante mucho tiempo la enfermedad del séptimo arte en Canarias. Las personas de mi generación y de otras anteriores, que no tuvimos la oportunidad de formarnos fuera, a pesar del alto

coste en tiempo, trabajo y salud, aprendimos a hacer cine haciéndolo.

Llegados a este punto, quisiera compartir con ustedes, algunas de las obras en las que he tenido la suerte de trabajar y mostrárselas como una colección de vivencias personales insustituibles.

LA ISLA DEL INFIERNO

En 1996 llego a mi primer proyecto de largometraje, *La isla del infierno*, una película de aventuras de Javier Fernández Caldas ambientada en pleno renacimiento español, que cuenta una historia en la que los guanches de Tenerife son los protagonistas. El ansia por participar en un proyecto de semejante envergadura, sumada al desconocimiento de la dinámica de un rodaje de tal extensión, me lanza a cometer una de las mayores osadías de mi vida, de la que milagrosamente logré «no morir en el intento».

Aunque no siempre es imprescindible contar con un guion que defina con exactitud la trama de una película, porque la capacidad creativa de los directores puede suplir dichas carencias, lo cierto es que no es recomendable abordar un proyecto fílmico en estas condiciones. La suerte de ruleta rusa que supone la improvisación siempre representa un alto nivel de estrés. Hago este comentario porque me gustaría que entendieran lo mucho que me costó conjugar esta circunstancia con mi colección de neurosis personales, en las que el orden y la planificación son siempre primeros platos, y el afán por conseguir los mejores resultados una obsesión maldita que me arrastra a la extenuación. Todo esto, sumado a la escasez de horas de vuelo con la que me enfrenté al proyecto, supuso la fórmula perfecta para que se diera lo que finalmente resultó ser, una de las experiencias más intensas de mi vida.

Hoy día resultaría imposible de concebir que una obra de arqueología naval como la réplica de la carabela La Niña, construida ex profeso para participar en la Regata del Descubrimiento de 1992 y, más tarde, adquirida por el Cabildo de Gran Canaria, termi-



nara en nuestras manos a través de un acuerdo que nos concedía carta blanca para su utilización, sin que mediara requerimiento económico alguno.

Las secuencias de la batalla se rodaron en los montes de Chío, junto a las faldas del Teide. Aunque podría citar muchas circunstancias peculiares, como no tenemos tiempo, me ceñiré solo a dos:

En una de ellas, el director me pidió explosivos para dar mayor verosimilitud a la violencia de la batalla. Al acercarme a Santiago del Teide en busca de soluciones, escuché sonidos de una fiesta popular y me fui en su busca hasta El Valle de Arriba, donde una procesión paseaba al Santo Patrón. No sé cómo pude reunir argumentos suficientes para convencer al artificiero que precedía a la comitiva, pero lo cierto es que volví al rodaje con todos los cohetes que aquel hombre llevaba en las manos cuando lo encontré.

La otra fue un poco más escatológica, si se quiere. En este caso, el encargo fue conseguir unos intestinos de un cerdo. Los necesitábamos para simular los efectos de una explosión sobre el cuerpo de un mercenario. Después de recorrer muchos kilómetros, encontré una granja porcina en Adeje, al frente de la cual estaba una mujer muy joven, a quien solo

exponerle la idea me costó trabajo. Antes de terminar de dar todas las explicaciones, la muchacha tenía el proceso en marcha y, en menos de diez minutos, me entregó un recipiente con las entrañas del animal.

RULETA

Unos años más tarde, tras haber rodado en 1997 otros dos largometrajes, *Piel de cactus* e *Infierno en Tenerife*, de Omar Producciones y la empresa alemana Poliphon, respectivamente, tengo la suerte de formar parte del equipo de rodaje del cortometraje *Ruleta*, una obra de La Mirada Producciones que dirigió el joven director madrileño Roberto Santiago. El guion narra cómo el hastío de una vida sin alicientes conduce a cinco amas de casa a jugarse la vida en la ruleta rusa, buscando aportar intensidad a sus existencias. Además de la crudeza del guion, otro de los grandes atractivos de este proyecto era su plantel artístico. Cinco actrices de altísimo nivel, entre las que destacaban Mirta Ibarra, musa del director cubano Gutiérrez



Alea, Loles León, que venía de ser una chica Almodóvar, y Aitana Sánchez-Gijón, que regresaba de trabajar junto a Keanu Reeves y Anthony Quinn.

A este cortometraje, rodado en un espacio que más parecía un garaje que un plató cinematográfico, se le seleccionó para el Festival de Cine de Cannes en 1999.

Entre mis funciones en este rodaje estaba el transporte de las actrices hasta el plató. Recuerdo que el primer día que fui a buscarlas la impresión que me causó aquel ramillete de estrellas hizo que no lograra articular palabra durante todo el trayecto.

El rodaje de esta película se realizó en un plató situado en el barrio lagunero de Finca España y la grabación de los diálogos se hizo con sonido directo. Para conseguir que los ruidos que llegaban desde el exterior no se colaran en la banda de grabación, era preciso cortar intermitentemente el tráfico rodado en la manzana cada vez que el director decía «¡Acción!». Y pedir a los transeúntes por la calle que no hicieran ruidos al pasar.

EL BARÓN CONTRA LOS DEMONIOS

Este largometraje, que La Mirada Producciones rueda en 2002, lo dirigió el realizador catalán Ricardo Ribelles. Se trata de un proyecto perteneciente al género de ciencia ficción, en el que cabe destacar el minucioso trabajo que ejecuta su realizador en la construcción de los escenarios y maquetas de la película, fabricados a través de técnicas artesanales, en las que poco o nada tuvieron que ver los efectos digitales.

LA ISLA DONDE DUERME LA EDAD DE ORO

Dos años más tarde, en 2004, participo en el rodaje del documental *La isla donde duerme la Edad de Oro*, de la directora belga Isabelle Dierckx, también para La Mirada Producciones. En este caso, la línea argumental del guion utiliza como pretexto la búsqueda de la película de Luis Buñuel *La Edad de*



Oro, enterrada en Gran Canaria tras el estallido de la Guerra Civil Española, para denunciar un modelo de explotación turística en Canarias que violenta al territorio, además de retratar la herencia surrealista de las islas.

SEIS PUNTOS SOBRE EMMA

En 2010, después de pasar varios años trabajando para la televisión y el teatro, Ana Sánchez-Gijón me invita a participar en su siguiente largometraje, *Seis puntos sobre Emma*, del director conejero Roberto Pérez Toledo.



En esta película, Pérez Toledo utiliza como tema la irrenunciable intención de ser madre de su protagonista, papel interpretado por Verónica Echegui,

para poner de manifiesto algunas reivindicaciones, a través de las disfunciones físicas o psíquicas que padecen la mayoría de sus personajes. Junto a Echegui, completan el elenco Alex García, Fernando Tielve, Antonio Velázquez, Miriam Hernández o Nacho Aldeguer.

Los rodajes en la vía pública mientras está operativa, como sucedió en esta película, son complejos de ejecutar por la cantidad de interferencias que pueden producirse y lo fácilmente que pueden contaminarse las imágenes con intervenciones externas. Es indispensable rodear a los personajes de elementos controlados y tener el dominio sobre las vías de acceso al punto de filmación.

LA ÚLTIMA ISLA

Un año más tarde, puedo abordar la que hasta ahora es mi última película, *La última isla*, de la directora Dácil Pérez de Guzmán. El filme está protagonizado por una niña que se ve obligada a pasar una temporada en una isla, alejada del mundo que conoce. Envuelta de realismo mágico y experiencias infantiles, la protagonista, interpretada por la entonces jovencísima Carmen Sánchez, poco a poco va descubriendo la isla y a sus singulares personajes. A Carmen Sánchez, la acompañan en el rodaje Julieta Serrano, Antonio Dechent, Eduardo Velasco o Maite Sandoval. La secuencia de la que hablé al principio, donde se filmaba a unos niños bajo el agua pertenece a esta película.

Como los preparativos del rodaje eran técnicamente complejos, ese día tardamos mucho en comenzar a filmar. Poco después de empezar, vinieron los agentes de medio ambiente a pedir el permiso de rodaje. Al entregar la documentación que, en teoría, nos acreditaba para trabajar allí, me dijeron que aquello no era suficiente. Abandoné el rodaje para ir hasta la oficina de la reserva marina, mientras la filmación seguía en marcha. Al llegar, me informaron de que el permiso tenía que gestionarlo con la Dirección General, por tratarse de una



reserva especial de pesca. Con el temor a que en cualquier momento detuvieran el rodaje, logré hablar con Madrid para que nos permitieran continuar trabajando. Me sugirieron que redactara y enviara la solicitud desde allí mismo y, afortunadamente, poco después nos llegó autorizada. Cuando regresé a la localización, todos seguían trabajando como si nada hubiera pasado.

Otra situación peculiar que se dio en este rodaje y que también estuvo relacionada con una gestión fallida por mi parte, fue la convocatoria para rodar en un buque de Naviera Armas. Debido a las constantes modificaciones que sufrió el plan de rodaje, a mí se me pasó por alto trasladar a la naviera la última fecha fijada para el trabajo, así que, cuando nos presentamos, no contaban con nuestra presencia. Resolver este tipo de situaciones requiere de mucha suerte, buen temple, una persona comprensiva al otro lado de la línea y, en este caso también, de una botella de whisky de 25 años. Finalmente, se resolvió y pudimos rodar a la mañana siguiente.

HOMBRES FELICES

Para terminar este recorrido por las películas en las que he trabajado, permítanme romper con la línea cronológica que ha guiado la narración hasta este punto. Quiero, por ello, finalizar con el largometraje *Hombres felices* que, en el año 2000, filma La Mirada Producciones con el realizador Roberto

Santiago, por ser este el filme de mayor envergadura en el que he participado, no solo por la duración de la preproducción o del propio rodaje, sino también por la excelencia de su ficha artística o el reconocimiento alcanzado en muestras y festivales.

Hombres felices habla en clave de tragicomedia de la inmadurez masculina y la respuesta que las mujeres de la trama dan al suceso. Cuenta con una ficha artística notable, en la que destacan Aitana Sánchez-Gijón y Sergi López, junto a Pepón Nieto, Carlos Hipólito, María Esteve, Mary Carmen Rodríguez y Dafne Fernández, así como los canarios Vicente Ayala, Petite Lorena o Chema Pantín.

Una de las secuencias que más trabajo dio en la negociación de la localización de rodaje fue la de la boda de los protagonistas y una conversación familiar previa, que habría de tener lugar en la sacristía de una iglesia. Las conversaciones con el Obispado de Tenerife para rodar en la Iglesia de San Francisco de la capital chicharrera se alargaron hasta casi el mismo día de rodaje, a pesar de haber tenido que enviar previamente unas cuantas versiones del guion hasta que fue finalmente aprobado.

Además, en una secuencia nocturna en la que teníamos que recrear un efecto de lluvia sobre el coche de uno de los protagonistas, que debía transitar por el trayecto entre la Plaza Weyler, el Puente Galcerán y la Avenida de La Salle de Santa Cruz, utilizamos una flota de camiones cisterna que, con las calles cerradas al tráfico, recorrían el trayecto en ambos sentidos en cada nueva toma, porque rodábamos en julio y se secaba demasiado rápido.

Resulta sorprendente como, a grandes rasgos y con algunas salvedades, pueden quedar reducido a un puñado de páginas, cuarenta años de trabajo. En mi opinión, esto evidencia lo poco que en realidad representamos y lo intrascendente de nuestro paso, más allá de la propia vivencia personal. Por ese motivo y desde la posición que, a partir de hoy, ustedes me otorgan con este nombramiento, quisiera brindarme a seguir trabajando en la construcción de caminos que, más allá de nutrirme personalmente, también puedan servir a otros para alimentar el suyo, construyendo puentes que lleven la cultura en general y el arte en particular a terrenos donde puedan ser cultivados, y contribuir con ello en la idea de que es posible un mundo mejor.

LAUDATIO DE D. RICARDO HERNÁNDEZ RAMOS

CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

Excma. Sra. Presidenta, Excmos e Ilmos. Sres. Académicos, Excmas. e Ilmas. Autoridades, señoras y señores, para quien les habla es un verdadero honor presentar al académico electo D. José Ricardo Hernández Ramos por la sección de Fotografía, Cine y Creación digital, propuesta firmada por D. Efraín Pintos Barate, D: Juan Antonio Castaño y este servidor (Académicos de Número de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel) el 6 de agosto de 2022, en consonancia con lo que previenen los Estatutos, en su Artículo 30, proposición aprobada en la Junta de Gobierno del 30 de septiembre de 2022 y ratificada en la Junta Plenaria del 10 de octubre de 2022.

Para redactar esta *Laudatio* he contado con la colaboración de Ana Sánchez-Gijón, Patricia González-Cámpora, Javier Fernández-Caldas, Manuel de la Hoz, María José Adrián Alonso y del propio beneficiario. Agradezco todas sus aportaciones y puntualizaciones.

Ricardo Ramos nació en Arafo el 16 de septiembre de 1964, en el seno de una familia que vivía del trabajo de la tierra, donde creció junto a sus padres y sus tres hermanos, mucho mayores que él. Su primera infancia se complicó con una enfermedad que



D. Ricardo Hernández Ramos

lo mantuvo varios años alejado de la vida normal de cualquier niño, obligándolo a estar un año postrado en cama, por lo que debió comenzar con retraso sus estudios reglados. Con toda seguridad, el aprendizaje y primeras letras recibidas a través de la televisión, durante esta convalecencia, encuadrará para siempre su destino, al que se sumó el diferenciador hecho de vivir en el campo, ayudándolo a comprender, aceptar y amar la naturaleza como expresión de vida, aunque todo esto lo entendió mucho después.

Sus excelentes resultados en la Educación General Básica no fueron suficientes para que la adolescencia y la escasa oferta del Bachillerato lo llevaran a la formación profesional y a otros estudios alternativos de la época, como la programación informática, sin que en ninguno de ellos encontrara su lugar. Se trasladó a la ciudad para asistir al instituto y se encontró fuera de su medio, no consiguiendo integrarse en este nuevo espacio durante mucho tiempo. Su percepción de la realidad era mucho más sensorial y emocional que racional, y no entendía cómo un modelo de vida tan mecanizado e impersonal podía satisfacer a tantas personas. No se trataba de que su infancia en un pueblo hubiera limitado su visión, pues estaba acostumbrado a viajar entre las islas conviviendo con muchas y diferentes personas de otros entornos, más bien lo que le aterrorizaba era asumir aquel modelo como propio e integrarse en un sistema en el que, desde el principio, sospechaba que no encajaría. Desde este momento podemos atisbar de dónde le viene su gusto por la ficción, ese género de carácter especulativo que intenta narrar hechos en un marco imaginario que se apoya en la ciencia, la historia o la cultura para legitimarlo.

Por suerte y a pesar del restringido catálogo de posibilidades que le iban quedando, apareció la fotografía, que despertó en él una importante curiosidad por el potencial experimentador que conlleva. Fue así como descubrió una nueva forma de comunicarse con el entorno, una nueva forma que le permitía expresar ideas sin tener que sostenerlas sobre demasiadas explicaciones.

Su paso por la Escuela de Artes Aplicadas¹, donde los últimos años fueron especialmente sustanciales en materia de creatividad, resultó completamente transformador al proveerlo de argumentos suficientes como para que prevalecieran, frente a su temor por el entorno, las ganas de expresarle al mundo que

también existía. Se nutrió tanto de profesores como de compañeros, aprendiendo a buscar y encontrar lugares comunes por donde mostrar su visión de las cosas, contando historias con imágenes que quizás pudieran interesar a alguien y, sobre todo, que servirían para respaldarle.

Pronto comenzaron los primeros trabajos para familiares y amigos, de los que no logró librarse en mucho tiempo. Luego realizó otro tipo de encomiendas para el mercado, por ejemplo, proyectos para el Hospital Universitario, donde ilustró con imágenes muchas de sus publicaciones. Durante esta etapa, fotografió la mayoría de las instalaciones y servicios de la institución sanitaria, lo que le aportó muchísima información y acceso privilegiado a situaciones que de ninguna otra manera hubiera podido tener². Por aquel entonces, captó con su objetivo intervenciones quirúrgicas, adquisiciones tecnológicas, obras de transformación del recinto, relaciones con los pacientes, generando un catálogo visual de servicios.

Con la difusión de las publicaciones del Hospital, otros centros sanitarios se mostraron interesados en contratar sus servicios. Así fue como realizó muchos proyectos para firmas como Quirón, Hospitén o Furelos. Y, paralelamente, siguió formándose³ con el encuadre como tutor, impulsado por su ímpetu fotográfico.

A la vez que con todos estos movimientos alimentaba su cuerpo, no dejó de crear proyectos personales que hacían lo propio con el espíritu. Esto lo llevó a presentar un proyecto para el centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife, con el que le

¹ Ricardo Ramos es Graduado en Artes Aplicadas, especialidad de Fotografía Artística por la Escuela de Artes Aplicadas de Santa Cruz de Tenerife (1984-1989).

² Él mismo nos relata: «He entrado en un quirófano con un equipo de fotografía propio de una sesión de moda para retratar el corazón de una persona sobre una bandeja de acero mientras su dueño estaba inconsciente a mi lado, para captar las primeras imágenes de recién nacidos mientras dejaban atrás la protección del cuerpo de sus madres, incluso para inmortalizar cómo se sustituían elementos naturales por otros artificiales en el interior del cuerpo de algunas personas, entre otras muchas cosas».

³ En el Taller de Fotografía, de Moda y Diseño, impartido por Miguel Oriola, en el Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife (1990).

concedieron una beca a la creación fotográfica en 1992 y cuyo resultado se expuso en la Bienal de Fotografía Fotonoviembre 93, con el nombre de «Atlantes».

Más tarde, se matriculó en el primer Ciclo Superior de Fotografía que se impartió en Canarias, donde coincidió con un exclusivo grupo de creadores, hoy por hoy algunos de los más importantes fotógrafos de las islas. En este momento participó en una exposición colectiva con el resto de los compañeros, celebrada en el Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife, cuyo título fue «Interfuit».

En 1994 fue invitado por este centro fotográfico tinerfeño a participar en la exposición «Santa Cruz 500 Años», donde un grupo de creadores de la imagen mostró una muy particular versión de la ciudad. La propuesta que presentó estaba muy relacionada con el impacto que siempre le había causado el olor de esta ciudad y el motivo que lo originaba: la refinería de petróleo. Este trabajo derivó en una serie de imágenes del recinto industrial al que denominó «La Ciudad Refinada», sin privarse de la ironía que propiciaba el doble sentido del título. Esta colección fue también expuesta en el contexto de Fotonoviembre 95.

Dos años más tarde, con la colección «Trashumantes», donde recogía distintos aspectos de las peregrinaciones religiosas con gran tradición en nuestras islas, fue seleccionado para participar en Fotonoviembre 97.

Durante todos estos años siguió realizando cursos y talleres de especialización⁴ en diferentes áreas de la fotografía con reputados artistas nacionales y europeos, pero desde finales del siglo pasado su actividad fotográfica fue disminuyendo, debido al nivel de ocupación que por entonces estaba teniendo en el medio audiovisual, por lo que durante algunos años no realizó trabajos que merecieran ser compartidos, permaneciendo estos en el atelier del artista.

En 2011, a raíz de la convocatoria abierta por el Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife para dotar de imágenes el recién rehabilitado Hotel Mency de la capital, le fue concedido un segundo premio con una colección de imágenes sobre el Volcán de Fasnía. Desde entonces no ha vuelto a presentar fotografías en público.

Pero fue en 1991 cuando comenzó a realizar trabajos para la productora de los Hermanos Ríos como ayudante de producción bajo la dirección de Santiago Ríos. Aunque no era este el procedimiento con el que hubiera preferido relacionarse con el mundo de la cinematografía, fue el único que le dio acceso por entonces. Pronto descubrió que desde esa posición también podía contribuir en la construcción de productos audiovisuales y eso fue suficiente para experimentar un grado de satisfacción profesional extraordinario.

Con el encargo de realizar un documental de corte publicitario sobre las islas para el Gobierno de Canarias, que se exhibiría en el pabellón de Canarias de la Expo '92 de Sevilla, tuvo la oportunidad de compartir una experiencia profesional muy intensa y enriquecedora, recorriendo todas y cada una de las islas del archipiélago junto a un reducido pero magníficamente cohesionado equipo de trabajo, con la misión de recoger lo mejor y más significativo de cada una. Fue así como llegó a encontrarse en el interior de un telescopio solar en La Palma, realizar avistamientos y contacto con grandes cetáceos en Tenerife, descubrir parajes únicos de La Graciosa o Lobos, realizar un seguimiento sobre la obra arquitectónica de César Manrique en Lanzarote, conocer asentamientos arqueológicos prehispánicos –en perfecto estado de conservación– en El Hierro, disfrutar de la recreación de usos y costumbres ancestrales en La Gomera, adentrarse sin limitaciones en el paisaje extraterrestre de Lanzarote con la salida del sol –desnuda aún de la presencia de turistas–, o conocer la casa donde estuvo recluido Miguel de Unamuno en Fuerteventura, además de recoger testimonios de la cultura cosmopolita de Gran Canaria y muchas otras experiencias vitales.

⁴ Taller de Fotografía «El Paisaje Imaginado», impartido por Manuel Laguillo en el Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife (1995).

Este periodo fue muy instructivo para su formación profesional y su crecimiento personal. Diríamos que se trató de una década intensa donde, de manera intermitente, realizó trabajos para marcas comerciales e instituciones públicas –de distinta naturaleza– a lo largo y ancho de la comunidad autónoma. Caben destacar los encargos por parte del Cabildo de Tenerife en torno a turismo, agricultura, infraestructuras o arqueología, entre otros. También los realizados para sellos turísticos como el del Cabildo de Lanzarote o la creación de la marca Costa Adeje. Pero el que más cercano estuvo, en cuanto a tratamiento cinematográfico se refiere, fue el realizado para el Museo Arqueológico de Tenerife, bajo la dirección técnica de Miguel Ángel Clavijo y la supervisión de Rafael González Antón⁵.

Los tiempos muertos en la productora de Los Hermanos Ríos le permitieron trabajar en otros proyectos, ampliando su agenda de contactos y pudiendo abordar diferentes trabajos y servicios con otras productoras y empresas del sector⁶. En esa época llegaron sus primeras participaciones en rodajes con cineastas foráneos que venían atraídos por los paisajes y la luz locales. Trabajó bajo las órdenes de la por entonces desconocida Isabel Coixet en un vídeo musical sobre el grupo Cómplices, así como en la producción de un largometraje para televisión de la productora alemana Poliphon, titulado *Infierno en Tenerife*, o en el rodaje de un capítulo de una serie de la cadena británica BBC

Wales denominada *Powl Cown*, en la que sus protagonistas disfrutaban de unas vacaciones en la isla, además de otros muchos productos publicitarios, en especial, tipo de marcas comerciales en distintos lugares del archipiélago. Participó también en los rodajes de otros videoclips musicales de artistas españoles, como el grupo Malpaso con el tema «La Hierba», el grupo Seguridad Social con la canción «Skabanana», o el cantante argentino Ariel Roth con el tema «Adiós, mundo cruel».

En 1996 llegó su primera oportunidad de trabajar en lo que siempre había sido su objetivo, el cine de ficción. Bajo la dirección de Javier Fernández-Caldas⁷, abordó con insuficiente experiencia el proyecto de largometraje *La isla del infierno*, que llegaba sembrado de complejidades difíciles de resolver. Esta experiencia terminó por convertirse en un máster en cine «de guerrillas», que le aportó una nueva visión, mucho más real, sobre la complejidad de la profesión que había elegido, por ejemplo, desde el punto de vista del rodaje. Podemos decir que Ricardo Ramos se incluye en el grupo de profesionales iniciadores de esa nueva oleada de cineastas de las Islas que eclosionó en la década de 1990.

A este trabajo con Fernández-Caldas le siguió otro mucho más sosegado sobre el Parque Nacional del Teide, para ser exhibido en el centro de visitantes de la reserva natural. Desde este momento, Alberto Omar y Aurelio Carnero lo invitan a participar en el

⁵ Nos comenta con orgullo que sigue siendo una referencia audiovisual para los visitantes del Museo de la Naturaleza y la Arqueología de Tenerife: «Con este trabajo no solo tuve oportunidad de descubrir una parte importante de la vida e historia de la población aborigen de la isla, sino que además me sirvió de trampolín, gracias a la gran cantidad de información y contactos acumulados durante el proyecto, para abordar nuevos retos relacionados con la misma materia, que no tardarían mucho en aparecer».

⁶ Fue un periodo trascendental con los siguientes trabajos: *Palabras y flores* de Cómplices. Eddie Saeta, 1994; *Los guanches de Tenerife* de Ríos Televisión, 1994; *Parque Nacional del Teide* de Caldas Producciones, 1996; *La isla del infierno* de Caldas Producciones, 1996; *Piel de cactus* de Omar Producciones, 1997; *Refugio en Tenerife* de Poliphon (Hamburgo), 1997; *Ruleta* de La Mirada Producciones, 1998.

⁷ Que ya había conocido en el rodaje de su segundo corto, *Frágil*, en 1994. En palabras del propio Javier: «Él trabajaba con los hermanos Ríos y un día apareció por una nave industrial en Geneto, donde construíamos los decorados del corto. Los hermanos Ríos nos encargaron la construcción de un decorado y empezamos a vernos con más frecuencia. Poco más de un año después, estábamos rodando *Guayota*, un documental que hicimos para ICONA y en el que él se encargó de la producción. Y poco después, el largometraje de ficción *La isla del infierno*, donde trabajó como director de producción. Fue un reto muy grande para él y para todos nosotros; una producción de época, barcos, batallas, guanches...». Podríamos continuar contando anécdotas que por extensión de este documento declinamos transcribir. Colaboró también (esta vez como actor) en una serie de Fernández-Caldas para Radio Televisión Canaria en 2003. Una ficción que se desarrollaba en 1924 y en la que él interpretaba al Guardia Civil Dumont.]

largometraje *Piel de cactus*. Al bagaje y aprendizaje de las anteriores experiencias, se sumó su energía, lo que supuso un importante paso en la consolidación de su papel en la profesión.

Tres años más tarde, en 1999 tuvo la oportunidad de formar parte del equipo de rodaje del cortometraje *Ruleta*⁸, producido por La Mirada Producciones y dirigido por Roberto Santiago.

Sin renunciar a la formación e impulsado por el nuevo medio, se matriculó⁹ en Producción Audiovisual para Televisión, realizando cursos y talleres sobre diversos aspectos del arte audiovisual, abundando en materias como Guion documental, impartido por el realizador cubano Rolando Díaz; Dirección de actores, dado por el director Juanma Bajo Ulloa; Elementos dramáticos en cine y televisión, por la guionista cubana Hortensia de los Ángeles Domínguez, y Producción para televisión. Todos estos cursos en el Instituto de Radiotelevisión Española.

Le sobrevino un prolífico lustro¹⁰ de la mano de la productora Oasis Producciones de Manuel Gonzá-

lez Mauricio y Agustín Padrón que, con la intención de abordar una serie documental para la Televisión Canaria, titulada *Los otros canarios*, pretendía contar la experiencia de integración en la cultura canaria de extranjeros que llevaban años viviendo en las islas. Fue así como tuvo la oportunidad de conocer a una serie de personajes singulares en cada una de las islas, que contaban su historia en primera persona, adentrándose en una intensa experiencia profesional junto al resto de los miembros del equipo.

Es también el fecundo quinquenio en el que, tras la experiencia vivida durante varios rodajes como *freelancer* para La Mirada Producciones, entró a formar parte de la plantilla de la productora de manera estable¹¹. El primero de los retos por abordar fue el largometraje *Hombres felices*¹², del director Roberto Santiago, una producción de varios meses de preparación y doce semanas de rodaje; sin lugar a dudas, podría decirse que, finalmente, había logrado graduarse en esta profesión. También participó en algunas partes del rodaje del largometraje *El barón contra los demonios*¹³, del realizador

⁸ *Ruleta* (1999) es un cortometraje dirigido por Roberto Santiago y producido por La Mirada (Ana Sánchez-Gijón). Es el primer corto canario en la Selección Oficial del Festival de Cannes, en el que Ricardo Ramos fue su jefe de producción. En este punto, hay que puntualizar que el año de las películas lo determina la fecha de su calificación en el Instituto de Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) del Ministerio de Cultura y Deporte.

⁹ Instituto de Radiotelevisión Española, Madrid, 1999.

¹⁰ Por ejemplo, participó del rodaje de *Hombres felices* (2001), largometraje de ficción y ópera prima de Roberto Santiago. Es una coproducción de La Mirada y Tornasol (España) junto a DMVB (Francia). Ana Sánchez-Gijón es la productora de La Mirada, Gerardo Herrero es el productor de Tornasol, Thierry Forte es el coproductor francés y Ricardo Ramos es el jefe de producción. Huella de este periodo son los siguientes trabajos *Los otros canarios*, de Oasis producciones, 1999; *Adiós, mundo cruel* de Ariel Roth, *Skabanana* de Seguridad Social y *La hierba de Malpaso* (todos de La Mirada Producciones, 1999); *Hombres felices* (La Mirada Producciones, 2000), *El barón contra los demonios* (La Mirada Producciones, 2002), *Powl Cown* (para la BBC Wales, 2002), *La isla donde duerme la Edad de Oro* (de La Mirada Producciones, 2003-2004). A todos estos trabajos añadió los Talleres de Fotografía «Espacios Arquitectónicos» y «Paisaje Urbano», impartidos por Alberto Schommer y Pierre Vallet, respectivamente, en el Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife (2003).

¹¹ Ricardo ha trabajado para La Mirada Producciones en distintos periodos entre los años 1999 y 2010 como jefe de producción de muchísimos anuncios publicitarios, videoclips, algunos cortos y largometrajes. Como nos cuenta Ana Sánchez-Gijón: «El jefe de producción, junto con el ayudante de dirección, es un profesional clave y de absoluta confianza de la productora. Se encarga de coordinar y contratar la logística de localización y rodaje, dentro de los parámetros establecidos en el presupuesto (económico) y en el plan de producción y rodaje (de tiempo y disponibilidad de equipo artístico y técnico)». Asimismo, según sus propias palabras, «En cuanto al Ricardo profesional, sí que se puede decir que es una persona que transmite una gran serenidad y da mucha tranquilidad. Como los rodajes suelen ser estresantes, llenos de problemas y contratiempos que hay que solucionar de inmediato sin que parezca que existen, contar con un profesional con el aplomo de Ricardo es una bendición. El tándem que ha formado en nuestras producciones junto con Elisa Rabelo, la ayudante de dirección, es memorable».

¹² Patricia González-Cámpora llega a ser su mano derecha en la coordinación de producción.

¹³ *El barón contra los demonios* (2006), largometraje de género fantástico y ópera prima de Ricardo Ribelles. Es una coproducción Ribefex (Cataluña)-La Mirada (Canarias). Ricardo Ribelles es el productor catalán, Ana Sánchez-Gijón la productora canaria y Ricardo es el jefe de producción canario. Se filmó por etapas durante unos cuantos años y después tuvo un largo proceso de postproducción.

Ricardo Ribelles, un ejemplo de ciencia ficción de factura *vintage*, o el rodaje del documental *La isla donde duerme la Edad de Oro*¹⁴, de la realizadora belga Isabelle Dierckx.

A partir de 2004 fue contratado por la productora de televisión *Plural Entertainment*, productora perteneciente al Grupo Prisa de Comunicación, para la que trabajó durante cinco años en programas de entretenimiento para la Televisión Canaria¹⁵. Cabe destacar de esta época¹⁶ la producción de varios programas de concurso: uno en el que se enfrentaban distintos municipios de todas las Islas Canarias encabezados por sus respectivos alcaldes realizando todo tipo de pruebas, siguiendo el modelo del formato *Grand Prix* de TVE, otro de cocina en la que participaban equipos de todas las islas, con la elaboración de diferentes recetas, combinado con la ejecución de diferentes pruebas de conocimiento y habilidad, un informativo que complementaba a la cadena tras la emisión del Telenoticias 1, o un programa de entrevistas relacionado con el mundo de los animales en general y las mascotas en particular, que presentaba el popular animalista Nacho Sierra, acompañado por la presentadora canaria Vanesa Cabeza. El *Bestiarium* al que se sometió el equipo es digno de un largometraje de ficción. Así nos lo relata Ricardo Ramos:

Hay que comentar que este programa contaba con la peculiaridad de que en uno de sus bloques intervenía un animal salvaje de manifiesta peligrosidad, con el que tenía que relacionarse la presentadora en un reto de superación. Así pues, por el plató pasaron cocodrilos de tres metros de largo que me cedieron de un zoológico de Gran Canaria, una colección de tarántulas propiedad de un policía local de Santa Cruz, una loba y un puma adultos de propiedad privada, una familia de camellos cedidos por un centro de cría del norte de Tenerife, una cría de tigre, en calidad de préstamo por parte de un centro de Lanzarote, una serpiente cascabel traída desde Barcelona o una colección de ranas venenosas amazónicas que también vinieron de Barcelona. Como algunos de estos animales debían pasar varios días en nuestras instalaciones, en vista del peligro que suponía convivir con ellos, si el tamaño lo permitía, los guardaba en custodia en mi oficina de trabajo, mientras intentaba mantener las condiciones vitales necesarias para su mantenimiento. Así tuve que convivir durante días con una serpiente cascabel metida en una caja adecuada a sus necesidades, con una serie de ranas venenosas o con lagartos gigantes y tortugas carnívoras. En una ocasión, desapareció una de las ranas venenosas y tuvimos que registrar todos los platós del edificio, vaciar los contenedores de basura de la zona y realizar un registro minucioso de cada rincón de la nave. Finalmente, la rana apareció muerta en un pasillo del edificio sin que nadie sufriera percance alguno.

Tras este periodo, fue elegido por la compañía teatral Instinto Cómico para supervisar la producción de su formato de televisión *En Clave de Ja*, entre 2009 y 2013, llevando el programa por la mayoría de los teatros de todas las islas. Durante estos años, además de trabajar en el formato para la Televisión Canaria, también tuvo oportunidad de organizar una gira por algunos de los teatros más importantes de Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote o Fuerteventura, trabajo sobre el cual se grabó un DVD para su venta en el mercado.

En mitad de este periodo, gracias a un acuerdo con la dirección de la compañía, pudo abordar dos proyectos de largometraje: uno con La Mirada Pro-

¹⁴ Se trata de un largometraje documental de 2005, ópera prima de Isabelle Dierckx. Es una coproducción canario belga entre La Mirada y *Chien et Loup*. Ana Sánchez-Gijón es la productora canaria, Cyril Bibas es el productor belga y Ricardo Ramos, el jefe de producción.

¹⁵ Su versatilidad y capacidad de orquestación le proporcionaron magníficos resultados en el siguiente periodo: director de Producción de *Plural Entertainment* (Canarias 2004-2009); *Seis puntos sobre Emma*, largometraje de ficción y ópera prima de Roberto Pérez Toledo. Una producción de La Mirada (Ana Sánchez-Gijón) en coproducción con Generación 78 (Roberto Pérez Toledo) y Televisión Canaria. Ricardo Ramos fue el jefe de producción; *La última isla* de Rainbow Producciones (2011), y el Programa *En clave de Ja*, de Instinto Cómico (2009-2013).

¹⁶ Terminó, además, la titulación de Técnico Superior en Artes Plásticas y Diseño en la Escuela de Arte Fernando Estévez (Santa Cruz de Tenerife, 2005-2007).

ducciones, titulado *Seis puntos sobre Emma*, del desaparecido director Roberto Pérez Toledo, y otro con la productora «Rainbow» Audiovisuales, *La última isla*, dirigido por Dácil Pérez de Guzmán.

En 2013, abandonó la producción audiovisual durante un tiempo y entró a formar parte del equipo de gestión de la consultora de comunicación Woll Consultores, donde, además de pertenecer al accionariado, desarrolló funciones en la organización de eventos corporativos para marcas como Danone, Universidad Europea de Canarias, Vodafone y Hospitén, entre otros. Fue el momento de tomarse un respiro y retirarse del mundo laboral hasta retomar la actividad en el medio audiovisual, con trabajos de corte publicitario y formatos musicales, entre 2016 y 2019¹⁷.

La pandemia¹⁸, por razones del SARS-Cov-2, y el inmediato periodo de inactividad profesional, dirigió su atención hacia el ámbito de la gestión cultural, formándose con la intención de intervenir, apoyado en las instituciones públicas, en el mejoramiento de la sociedad en general, confiado en su capacidad para generar respuestas que den salida a los problemas que nos envuelven, fortalecer el frágil nivel de los recursos culturales sobre los que sustentamos nuestros

criterios existenciales¹⁹ e impulsar movimientos que, en alguna medida, logren desactivar el mecanismo paralizante que mantiene a buena parte de la sociedad como meros observadores de nuestra realidad sin compromiso con el futuro cultural e histórico²⁰.

Como productor audiovisual con una trayectoria profesional de varias décadas de experiencia en la industria cinematográfica, la televisión y el teatro (largometrajes, cortos, series de televisión, documentales, publicidad y montajes teatrales), además de un recorrido paralelo en el ámbito de la fotografía artística que se ha visto, en varias ocasiones, recompensada con exposiciones, becas y premios, esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, basándose en todo lo anterior y muy especialmente en su demostrado nivel de compromiso con los proyectos en los que participa, lo elige como numerario por la sección de Fotografía, Cine, y Creación Digital, conminándolo a cumplir con sus obligaciones académicas establecidas en los artículos 22 y 23 y, sobre todo, a defender los objetivos de nuestra histórica corporación. Es por ello por lo que, en nombre de todos los compañeros académicos, le doy la bienvenida, con la seguridad de que su contribución y compromiso con las tareas de nuestra Real Academia nos conferirá un valioso beneficio cultural. Que sea bienvenido.

¹⁷ Periodo en el que vuelve a coincidir con Manuel de la Hoz, quien, desde 1995 (en el taller del Centro de Fotografía del Cabildo de Tenerife) y después en el año 2004-2005 (*Plural Entertainment*. Dirección de producción audiovisual para televisión), destaca: «...su profunda inquietud y sensibilidad por la cultura y las artes como medio de expresión personal y como recurso para interpretar el mundo que lo rodea. En el contexto específico de la fotografía, un control exhaustivo de las herramientas y las técnicas, que, junto a un gran conocimiento de la historia, autores, tendencias, le han posibilitado desarrollar una obra personal amplia y diversa con una mirada abierta y holística». También en *Plural Entertainment* conoció a María José Adrián Alonso (su compañera vital) que lo define como «un creador que sabe adaptarse a cada situación, con don de gentes, impregnado de la esquizofrenia inconstante del artista que le permite reinventarse con cada proyecto, que, además, tiene una natural forma de interrelacionarse y resolver los conflictos más enquistados con tranquilidad, sin presumir de todas las personas y situaciones que, por su labor audiovisual de más de 35 años, lleva desempeñando con múltiples personas».

¹⁸ Según María José Adrián, este periodo fue de activación, reconstrucción, en el que se creció ante los obstáculos, viéndolos como oportunidades, asimilando y resolviendo con predisposición y competencia el rol que le tocó vivir.

¹⁹ Certificado Profesional Dirección de Proyectos. Escuela de Organización Empresarial EOI Modalidad Presencia Virtual, 2021-2022; y el Certificado de Profesionalidad, Dinamización, Programación y Desarrollo de Acciones Culturales. Centro de Enseñanzas Profesionales IBECON. Santa Cruz de Tenerife, 2022. En este último tuve la oportunidad de tenerlo como alumno.

²⁰ En estos dos últimos años, se ha postulado voluntaria y gratuitamente a organizar varios eventos de celebración del día del libro, donde ha podido programar conferencias sobre distintos temas literarios, presentaciones de libros de autores canarios en diferentes géneros, lecturas públicas de textos literarios. Siempre acompañado por expresiones musicales y condiciones favorables para inducir la convivencia cultural en Arafo. También ha organizado una muestra de cine extraído del patrimonio audiovisual canario en el Café Teatro Rayuela de Santa Cruz de Tenerife, así como ha promovido en el colegio público de Arafo diversos cursos de escritura para escolares, a fin de que los jóvenes del municipio encuentren una vía por donde desarrollar su creatividad, pues desde 2018 mantiene vivo, junto a Carmensa León, el taller de escritura Arístides Ferrer.

LAUDATIO DE D. JAVIER NEGRÍN DORTA

ARMANDO ALFONSO

Conocí a Javier Negrín de manera casual. Fue en el año 1989, cuando él tenía 11 años. Se iba a presentar a un concurso de piano organizado por CajaCanarias en dos tramos de edad. En el tramo infantil, al que él concurría, figuraba como pieza obligatoria para todos los concursantes una de las *Seis piezas infantiles* de mi padre, Javier Alfonso, obra juvenil escrita en 1926 y editada hacía poco por el Real Musical.

Su profesora en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife, Mari Luz Yanes, le dijo que ella conocía al hijo del autor de aquella pieza, y que podría propiciar el que yo se la oyese, porque seguramente tendría cosas interesantes que decirle sobre su interpretación. Por lo que me contaron, al principio estuvo un poco reticente respecto a aquella visita –«¿Y yo por qué tengo que ir a ver a ese señor?», parece que preguntaba–, pero al final lo convencieron y una tarde vino a mi casa. Efectivamente, desde niño yo había oído tocar a mi padre infinidad de veces aquella pieza, titulada «Caja de Música», solía interpretárnosla a mi hermano y a mí todas las noches antes de ir a dormir, por lo que conocía hasta los mínimos detalles de su interpretación. Se los

expliqué a Javier, le escuché el resto del programa y charlamos largo y tendido sobre cuestiones de técnica pianística, calidad del sonido, cómo obtener distintos coloridos según la forma de atacar las teclas, entre otras cosas.

Debió encontrar interesante lo que le dije porque, cuando lo despedía a la puerta de casa deseándole suerte en el concurso, me preguntó, con la candidez propia de sus pocos años, si podría volver a la semana siguiente. Yo había captado, en cuanto puso las manos en el piano, sus enormes dotes y posibilidades y, naturalmente, no tenía ningún inconveniente en seguir orientando sus pasos pianísticos. Pero le comenté que tendría que consultarlo con su profesora oficial. Como ella no puso ningún inconveniente, empezó a venir a mi casa todos los miércoles por la tarde, iniciándose así una relación que dura hasta hoy. Una relación que ha pasado por distintas etapas: primero la de profesor y alumno, que duró bastantes años, más tarde la de colegas y amigos, y más recientemente la de compositor e intérprete.

Una vez terminado el Bachillerato y el grado medio de Música en el Conservatorio Superior de Santa Cruz de Tenerife –siempre con las máximas

calificaciones en ambos espacios didácticos–, pareció lo más conveniente que marchase a alguno de los grandes centros educativos europeos (París, Londres, Berlín, Munich, Ginebra...) donde, además de encontrar un ambiente musical mucho más desarrollado y cosmopolita, podría medir sus fuerzas con colegas de su mismo nivel y, de paso, aprender el idioma que tocase, según el país elegido. El primero en celebrar pruebas de admisión resultó ser el Royal College of Music de Londres, de modo que hacia allí se encaminó Negrín cargado de ilusiones y expectativas, pero también de dudas e interrogantes. Como era de esperar, tras las pruebas de acceso fue admitido sin ningún condicionante e inició así una larga etapa londinense extraordinariamente fructífera.

Sin entrar en detalles prolijos, sí conviene mencionar que en el Royal College fue alumno, primero de Irina Zaritskaya y, luego, durante una etapa más larga, de Yonty Solomon, quien a su vez había sido alumno de la célebre Myra Hess. Sucesivamente, logró los grados de Bachelor, Máster y Postgrado, siempre con puntuaciones inusualmente altas incluso para aquella institución –siempre rozando el máximo de 90 puntos posibles–, que le valieron el premio Cudworth Memorial a la calificación más alta de su promoción. También ganó premios internos a las mejores interpretaciones de Schumann, Chopin, Brahms y Ravel. Especialmente significativo fue el premio Phyllis Wright, otorgado por ser el pianista que mayor potencial había mostrado a lo largo de sus estudios académicos, por lo que fue seleccionado para representar al Royal College en conciertos en las embajadas británicas en el extranjero, y para participar en el II Forum Europeo de Piano en Berlín. Y como ganador del concurso de la National Federation of Music Societies, actuó por todo el Reino Unido en importantes salas como el Wigmore Hall de Londres o el Bridgewater Hall de Manchester, entre otras muchas.

Como resumen de toda esa etapa, les voy a leer el comentario de Howard Shelley –importante figura

del pianismo inglés– tras oír a Javier Negrín interpretando los *Miroirs* de Ravel:

Una ejecución magistral, en la que disfruté de cada compás. Una maravillosa seguridad técnica y conocimiento de toda la obra, que revela la existencia de un gran oído que nunca parece fallarle. Maravillosos colores, voces, sensualidad y brillantez; siempre un sonido cuidadísimo, incluso en los pasajes más fuertes. Me hubiera gustado tener una grabación de esta interpretación. No cambiaría ni una nota.

Además de los concursos ya citados en Londres, Negrín ganó, en su etapa juvenil, muchos otros premios en concursos nacionales como el «Marisa Montiel» de Linares, «José Roca» de Valencia, «Ciudad de Albacete», «Pedro Espinosa» de Gáldar, «CajaCanarias» de Santa Cruz de Tenerife y «Rotary» de Palma de Mallorca, e internacionales como el «Frechilla-Zuloaga» de Valladolid o el «Compositores de España» de Madrid.

Tras varios años en la capital británica, Negrín tal vez podría haberse quedado en aquel país, pero prefirió regresar a España, donde ha realizado una extensa y polifacética carrera, abarcando todos los géneros y estilos: actuaciones con orquesta, recitales solo, música de cámara a dúo o en grupos más numerosos (ha sido colaborador asiduo, por ejemplo, del grupo «Quantum» y del «Ensemble Neopercusión», audiciones de música contemporánea y estreno de obras de autores de nuestro tiempo. En estas últimas facetas, se puede mencionar su participación junto con el pianista Gustavo Díaz Jerez en audiciones de la *Sonata para dos pianos y percusión*, de Bela Bartok, y de *La consagración de la primavera*, de Strawinsky, en su versión para dos pianos, así como su intervención en el estreno de la cantata *La isla desolada*, de Tomás Marco, o desempeñando el papel de piano solista en el reciente estreno, en el Auditorio Nacional de Madrid, de la *Sinfonía argentina*, del compositor de esa nacionalidad Daniel Doura.

Aparte de estas incursiones por la música contemporánea, Negrín ha tocado muchos de los con-

ciertos para piano y orquesta del repertorio habitual –de Mozart, Beethoven, Brahms, Rachmaninoff, Grieg o Falla– y otros menos frecuentados como Salieri o Scriabin, con directores entre los que podemos destacar Jukka-Pekka Saraste, Thomas Rösner, Yaron Traub, Adrian Leaper, Edmon Colomer y Ernest Martínez Izquierdo. Y sus recitales lo han llevado por toda la geografía nacional y por países de tres continentes: Austria, Italia, Portugal, Grecia, Reino Unido, China, Japón, Canadá, Méjico y países de Centroamérica. Ha participado en los Festivales de Música españoles más importantes –Granada, Santander, Canarias, Úbeda–, pero también en festivales específicamente pianísticos como el Rafael Orozco de Córdoba, el Festival Chopin en Mariánske Lázně (República Checa) o el «En blanco y negro» de Ciudad de Méjico.

Una prueba de la versatilidad de Javier Negrín son sus grabaciones más recientes para la discográfica norteamericana Odradek. Encontramos en ellas el mundo clásico representado por la versión para

piano (op. 61a) del Concierto para violín y orquesta, op. 60 de Beethoven, obra raramente tocada pese a su interés por ser obra del propio Beethoven. El romanticismo se encuentra en los Preludios de viaje, op. 11, 13, 14, 15 y 16 de Scriabin, la música española en el CD que contiene la Goyescas de Granados y las Variaciones sobre un tema de Chopin de Mompou y, finalmente, la música más contemporánea en otro CD que incluye toda la música para piano de Armando Alfonso. Todos estos discos han recibido encendidos elogios tanto en revistas especializadas como en periódicos ingleses, franceses y españoles.

Con todo el bagaje que lo acompaña, Javier Negrín, tinerfeño de nacimiento, residente en Madrid y ciudadano del mundo por vocación, se revela como un magnífico embajador, allí donde vaya, de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Es por ello por lo que hoy lo acogemos gustosamente en esta institución como Académico Correspondiente.

PALABRAS DE AGRADECIMIENTO Y OFRENDA MUSICAL

JAVIER NEGRÍN DORTA

Excma. Sra. Presidenta de la Real Academia, ilustrísimos sres. académicos, distinguidas autoridades, señoras y señores:

Quiero dar las gracias de una forma muy especial a los académicos D. Armando Alfonso López, Dña. Marisa Bajo Segura y Dña. Rosario Álvarez Martínez por proponer mi nombramiento como Académico Correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Es para quien les habla un verdadero honor sentirse unido a esta Real Corporación que desde 1849 vela por las Bellas Artes y, muy especialmente, desde 1913, por la música, arte que ha sido hasta la fecha la columna vertebral de toda mi existencia. Y acepto las responsabilidades y obligaciones que este nombramiento conlleva, que espero cumplir con el nivel y dignidad que esta distinción merece.

Quisiera también expresar mi agradecimiento aquí y ahora, públicamente, a algunas de las personas que me han ayudado más en mi camino y cuya influencia ha sido decisiva en diferentes momentos de mi vida.

En primer lugar, a mi maestro Armando Alfonso. Sin él yo no estaría aquí ahora mismo. Él se encargó de mi formación musical desde los 11 hasta los



D. Javier Negrín y D. Armando Alfonso

18 años y fue el artífice de que me fuera a estudiar al extranjero en una de las épocas más difíciles de mi vida. Pero también a Yonty Solomon, mi profesor en el Royal College of Music, por su inspiración constante y por ayudarme a crecer en autoestima, y a Howard Shelley y Joaquín Achúcarro por sus consejos de pianistas profesionales de altos vuelos. Y

a mis psicólogos Iñaki Lajud, Belén Picado y más recientemente Mauricio Weintraub, porque sin ellos y sin su ayuda el camino de los últimos ocho años hubiera sido insoportable.

Asimismo, no quiero dejar de reconocer –y dar las gracias– el apoyo constante y la paciencia ilimitada que me ha prestado en todo momento la parte de mi familia y amigos que me quieren y que me han ayudado siempre incondicionalmente. Vosotros sabéis quienes sois.

Para este acto de ingreso he querido hacer un recital con composiciones de Granados (1867-1916).

He escogido este programa con dos obras, *Escenas románticas* y *Goyescas*. *Los majos enamorados*, porque desde siempre he sentido afinidad por Enrique Granados, compositor intensamente romántico que vivió una parte de su infancia en Tenerife. Siempre recordó con una luz muy especial esa etapa de su vida. A mí también la vida me ha llevado lejos de aquí, de Tenerife, y no dejo de añorar mi isla en esos largos periodos en que mi trabajo me obliga a ausentarme.

Ojalá pueda corresponder como académico a todos los eventos que sigan alimentando esta conexión tan especial con el Arte en Canarias.

HATCHING: APRENDIENDO DE LA NATURALEZA

FERNANDO MARTÍN MENIS

Para describir mi trabajo, debo referirme a mis proyectos profesionales siempre en relación con la exploración del mundo a través de la arquitectura. Investigo proyectando o proyecto investigando. ¿Con qué objetivo?

EL PODER TRANSFORMADOR DE LA ARQUITECTURA

No solo persigo realizar un espacio que responda de forma más o menos adecuada a un cierto rango de necesidades, sino tener un impacto positivo en el lugar y en las vidas de las personas. En otras palabras, mi cometido es mejorar el mundo desde mi trabajo como arquitecto.

Para ello, el proceso del proyecto tiene que incluir necesariamente observación, búsqueda, descubrimiento, experimentación, aprendizaje en relación con el máximo de elementos, tangibles o no, que configuran el contexto en el que trabajo. Los encargos profesionales –edificios o espacios públicos– que llevamos a cabo en el estudio se nutren de lo que he aprendido y acumulado a lo largo de mi trayectoria y, a su vez, con cada nuevo edificio o espacio público que realizamos, este conocimiento se ve enriquecido. Es un proceso simbiótico en el que sería

estéril sino imposible delimitar oficio e innovación, arquitectura y arte, profesión y vida.

Este acercamiento a la arquitectura surgió de manera orgánica, influenciado por mi entorno y las experiencias vitales que fui acumulando. Criado en Tenerife, pude presenciar la diversidad de fenóme-



Izquierda: la playa del Médano. Foto: minube.
Derecha: bosque termófilo en las Islas Canarias.
Foto: Periódico canariasahora

nos que caracterizan las «Islas Afortunadas», desde las formas moldeadas por la erosión volcánica en el Médano hasta la exuberancia del bosque termófilo en el norte de la isla.

Estas vivencias, aunque no las racionalizara ni analizara en ese momento, fueron arraigándose en lo más profundo de mi ser, moldeando mi personalidad. El entorno natural único de las Islas Canarias,



César Manrique

Foto: Fundación César Manrique

con su variada geología, la presencia imponente de los volcanes, la diversidad de flora y fauna, la interacción entre el mar y la tierra, me impregnaron con imágenes y sensaciones poderosas, que se entrelazaron con mis experiencias culturales y formativas, forjando mi visión del mundo y mi entendimiento de la relación entre el ser humano y la naturaleza.

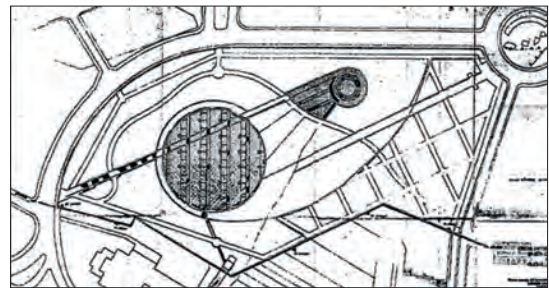
Empecé a estudiar Arquitectura en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, donde tuve mi primer contacto con la obra de César Manrique. Su habilidad para valorar el territorio y su capacidad para poner en valor zonas aparentemente desoladas, generando lugares significativos donde no existía nada, me han influido y siguen inspirando mi enfoque arquitectónico. La obra de Manrique, pero sobre todo su activismo, da cuenta de la profunda comprensión



«Amarillo, rojo y azul» (1925) de Vasili Kandinski

y respeto por el entorno natural y cultural de las Islas Canarias. A través de su ejemplo, entendí mejor la importancia de considerar el contexto y las características únicas de cada lugar a la hora de intervenir en ellos. Decidí muy temprano en mi trayectoria que la arquitectura no solo debería ser funcional y estética, sino también sensible y respetuosa con el entorno en el que se inserta.

En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, donde proseguí mi formación, absorbí el legado de los grandes de la arquitectura –Mies, Aalto, Coderch, Le Corbusier– y me adentré en el espíritu de la arquitectura racional y constructiva que caracterizaba a la escuela catalana. Más tarde, me trasladé a París, donde comencé a colaborar con el estudio de Ricardo Bofill.



Evolución de la planta del Parque Cuchillitos de Tristán desde los primeros planos (imagen superior) hasta el trazado orgánico inspirado en los recorridos de la lava.

Imágenes: Fernando Menis

Viviendo cerca del Centro Pompidou, frecuentaba sus exposiciones y fue en una de ellas, titulada «París-Moscú», donde profundicé en el trabajo de Kandinski. A través de sus composiciones, abrí los ojos y la mente a la libertad geométrica, un concepto



Fotografía a vista de pájaro del Parque Cuchillitos de Tristán, proyectado por Fernando Menis, cerca de su finalización en 2007.

Foto: GRAFCAN

que empecé a plasmar en mi arquitectura, desde la planta que diseñé en el Concurso Internacional para el Parque de la Villette (1982), y que seguí desarrollando en mis primeros proyectos de forma cada vez más radical, hasta llegar a la planta orgánica del Parque Cuchillitos de Tristán en Santa Cruz de Tenerife (2007) o al interior fluido de CKK Jordanki de Torun (2015), pasando por el Parque del Drago (1998) donde todas las acciones, la traza incluida, buscaban acercarlo al estado primigenio, de naturaleza exuberante.

En 1984, en Tenerife, motivado por la preocupación de varios expertos por la salud del emblemático Drago Milenario de Icod de los Vinos, se lanzó un concurso internacional de ideas para su rescate. El Drago de Icod de los Vinos es el ejemplar más



Hasta los años 90 del siglo xx, la carretera pasaba junto al drago de Icod y los vehículos aparcaban en una zona hoy recuperada.

Foto: Fernando Menis

antiguo de *Dracaena Drago*, que se conserva en el archipiélago atlántico, un árbol con 16 m de altura y una circunferencia de 20 m en la base. Especie endé-



Parque del Drago en Icod de los Vinos, antes y después de su intervención

Foto: Fernando Menis

mica de Canarias, con un crecimiento lento, el drago tiene un fuerte simbolismo, ya que antiguamente se le consideraba el protector de las islas, pero en aquella época se estaba muriendo. La intensa actividad que el turismo trajo, la carretera que pasaba cerca, el tráfico y los rosales que lo rodeaban y que necesitan mucha agua, al contrario que el drago, todo ello po-



El Parque del Drago en Icod de los Vinos, en 2022. Foto: Hisao Suzuki

nía su vida en peligro. Hubo que parar las visitas y buscar soluciones.

Al regresar a la isla como joven arquitecto que había recorrido algo de mundo, redescubrí con mirada renovada su extraordinaria naturaleza y, a pesar de haberla conocido desde siempre, ahora percibía con claridad su singularidad y fragilidad. En una época en la que los términos «biodiversidad» y «re-naturalización» no eran aún temas comunes de debate, vi en el concurso del Drago una oportunidad para devolverle a la naturaleza su esplendor primigenio, antes de que fuera afectada por el crecimiento urbano. Junto con mis socios de entonces, ganamos el concurso y comenzamos a trabajar, asesorados por el biólogo Wolfredo Wildpret, en la regeneración del hábitat natural del viejo árbol.

Se eliminó la carretera para proteger al Drago de la contaminación y las vibraciones, separándolo de los ruidos y humos de la ciudad, protegiéndolo con vegetación, devolviéndole su hábitat original, pues así es como había estado siempre, creciendo durante siglos tras una tapia que separaba la finca en la que se encontraba del resto del municipio. Esta tapia, que había desaparecido también, se recreó levantando un muro protector que se situó en el mismo lugar, con la misma

altura y el mismo material, es decir, piedra basáltica del lugar. La planta del Parque del Drago hereda la geometría libre inspirada en Kandinski y el diseño concebido para el Parque de La Villete, pero aquí se funde con la exuberancia del bosque termófilo canario, ganando organicidad, volviéndose naturaleza.

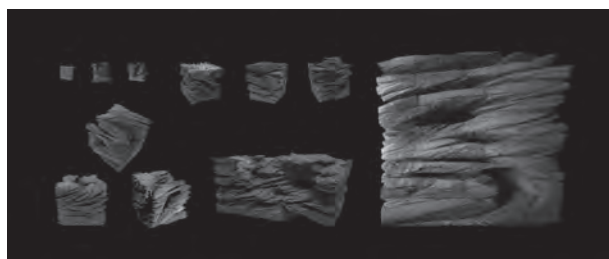
Con el paso de los años, esta intervención se ha convertido en una de las más importantes de Canarias en términos de conservación y restauración de la biodiversidad de una zona. Los visitantes actuales del Parque del Drago podrían pensar que la frondosa vegetación que lo rodea siempre ha estado allí, pero, en realidad, es el resultado de una valiente apuesta por parte de la propiedad y un intenso esfuerzo conjunto entre el equipo de arquitectura, ingenieros y expertos en botánica y biología.

Se han ‘escurrido’ ya 40 años desde aquel momento y, mientras que esas cuatro décadas han sido apenas un instante en la vida del Drago Milenario, para mí han sido toda una vida y una constante durante toda mi carrera profesional, ya que en el Drago se originó una andadura profesional en la que he defendido, a través de la arquitectura, una convivencia respetuosa con la naturaleza. Toda mi trayectoria posterior se construye en torno a la energía natural, la

circularidad, la forma y la materialidad. Colaborando con las fuerzas de la naturaleza –la luz, el viento, el agua, la tierra–, buscamos proyectar espacios respetuosos con el lugar, pero también con sus usuarios.

NATURALEZA Y ARQUITECTURA
UN MARCO MÁS EXPERIMENTAL QUE TEÓRICO
DEL PROYECTO

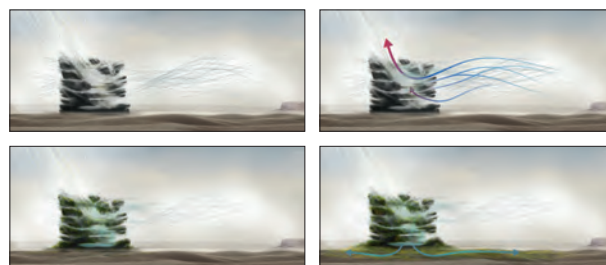
La acumulación de conocimiento en el uso y potenciación de los recursos naturales en la arquitectura se fue sedimentando, conformando un modo propio de acercamiento al proyecto y una metodología específica. A pesar del innegable sello personal, he comprendido que este aprendizaje se puede ordenar, transferir y aplicar en otros contextos de manera que la sociedad puede seguir aprovechándolo. Esta sistematización, que he denominado *Hatching* (‘eclosión’, en español) permite establecer un marco teórico y experimental desde el cual transmitir una filosofía de pensamiento y trabajo, surgida de intuiciones y experimentaciones, de soluciones ideadas y probadas en los proyectos y obras a lo largo de toda mi trayectoria profesional.



Maquetas del primer prototipo de *Hatching*, un cubo de 1 m × 1 m × 1 m, realizado para la muestra del Pabellón de Marruecos en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014.

Imágenes: Fernando Menis

El posicionamiento dentro de la disciplina de la arquitectura que implica *Hatching*, se puede inscribir en el tema más amplio de la antropización sostenible de la naturaleza. Abarca cualquier intervención arquitectónica basada en el aprovechamiento de las fuerzas naturales para crear una convivencia armo-



Hatching: representaciones en las que, partiendo de una forma esencial (cubo), se observan sus alteraciones bajo la acción de las fuerzas de la naturaleza.

Imágenes: Fernando Menis



Hatching. Imagen: Fernando Menis

niosa entre la naturaleza y el entorno construido, valorando y resaltando la belleza y la singularidad de cada lugar.

La decisión de sistematización surgió cuando el Pabellón de Marruecos en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2014 me invita a realizar una propuesta en respuesta al tema curatorial «Fundamental-(ism)s», planteándome una reflexión teórica sobre una ciudad de 1 Km × 1 Km × 1 Km, ubicada en el desierto. Durante mi visita a Marruecos, pude observar que el viento alisio que azota Canarias, se desvía hacia la zona del Atlas, lo que genera similitudes climáticas entre ambas regiones.

Mi propuesta partió de un cubo, un prototipo a escala de 1 m × 1 m × 1 m de la ciudad teórica planteada, diseñado para interactuar con las fuerzas naturales con el fin de generar vida tanto en su interior como en su entorno. Este objeto se erosiona bajo el impacto del de las fuerzas de la naturaleza, mientras que, a través de una serie de canales y cámaras, captura la humedad transportada por el alisio y la



Prototipo de 1 m × 1 m × 1 m de *Hatching*.

Foto: Fernando Menis

condensa, dando lugar gradualmente a un ecosistema. En esencia, apuntaba a una investigación sobre estructuras arquitectónicas capaces de generar vida utilizando recursos naturales de manera sostenible, sin depender de recursos fósiles.

Versiones de esta investigación, aplicada a otros contextos, han sido llevadas a cabo para la Exposición de Hong Kong en la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2018, y para la Universidad Americana de Sharjah, en los Emiratos Árabes. Para el primero, el sistema del cubo se replicó a un conjunto de torres en un ámbito urbano extremadamente denso. Para el segundo, junto con los estudiantes, trabajamos en el entorno desértico de Arabia, imaginando un sistema teórico, pero perfectamente realista, para captar y almacenar la humedad condensada, cosechada del aire, es decir, «una gran máquina de hacer agua», tal y como lo resumió el crítico Barry Bergdoll.

Otra deriva de esta investigación, que trabajamos en 2019 en el Festival Hatching de Fuerteventura, es el estudio de la relación entre el mar y la arena, la erosión y la transformación de la masa como consecuencia de esta interacción. No siempre investigamos con el propósito de una aplicación real inmediata, pero en este caso, el resultado tangible de todos estos ejercicios teóricos será la creación de un jardín húmedo en el Parque Cultural Viera y Clavijo, que estamos actualmente rehabilitando en Santa Cruz de Tenerife.

ENTRE LAS ISLAS Y EL MUNDO

La arquitectura que practico implica una revisión constante y un constante ir y volver entre la teoría y la práctica, entre la investigación y la profesión. Es, además, un cruce entre la insularidad y las influencias globales. Como mencionaba Eduardo Westerdahl, es el roce con otras culturas y personas lo que nos impulsa a evolucionar. Creo firmemente en esta afirmación y en los beneficios de exponernos a la diversidad, tanto en el ámbito personal como profesional, mediante el contacto con diferentes perspectivas y prácticas. A la vez, considero esencial no renunciar a los supuestos propios, a lo que ha pasado a ser parte de una estructura afectiva e intelectual específica para poder aportar valor al mundo.



Piscina flotante (Badeschiff) en el río Spree de Berlín.

Foto: Uwe Walter

A pesar de contar con experiencias previas a nivel internacional, mi trayectoria profesional fuera de las islas comenzó a consolidarse a partir de 2004, cuando gané, junto a mis socios de entonces, el concurso internacional y realizamos la Piscina Flotante en el río Spree de Berlín (Alemania, 2004). Con el paso de los años, esta piscina se ha convertido en un lugar emblemático de la capital alemana, atrayendo a miles de usuarios cada verano.

El gran éxito de este proyecto, aunque relativamente de pequeña escala, radica en su capacidad

para identificar y responder directamente a una necesidad social, además de visibilizar un problema subyacente en la ciudad de Berlín: la contaminación de su río. Visitando la ciudad durante el concurso, me di cuenta de que las orillas del río Spree eran un lugar popular de esparcimiento para los berlineses, pero el agua tóxica impedía el baño, lo que resultaba desconcertante para mí como canario, que entiende la orilla como la posibilidad de bañarse y disfrutar no solo del sol sino también del agua.



Pabellones de baños privados (*Badeschiffe*) a lo largo del río Spree de Berlín.

Foto: Christel Lehmann; cortesía Stadtmuseum Berlin

Por otro lado, hasta finales del siglo XIX, se utilizaron 15 pabellones de baños privados (*Badeschiffe*) a lo largo del río, que se cerraron antes de la Primera Guerra Mundial debido a la contaminación del agua. Fue en la intersección entre mi forma canaria de entender la naturaleza y la tradición berlinesa del baño en el río donde surgió la idea de crear «la primera gota de agua limpia», planteando la piscina como la primera de una serie de intervenciones en distintos puntos del río en la ciudad. En este sentido, resulta significativo que la Piscina Flotante del río Spree haya inspirado el movimiento de activismo ciudadano «Flussbad Berlin», que desde 2012, lucha por renaturalizar el Spreekanal y transformarlo en una zona recreativa para los berlineses.

Este remanso de agua limpia reconecta la ciudad con su río y contribuye a revitalizar la economía y la vida social del barrio donde se encuentra. Consiste



La antigua barcaza que se rescata y se adapta a su uso como piscina flotante en el río Spree de Berlín.

Foto: Fernando Menis

en una playa, unas sencillas plataformas de madera y una caja flotante reutilizada a partir de una antigua barcaza. Estos elementos, además, se pueden empaquetar en la caja flotante y transportarla por el río para crear un baño móvil. Situada al nivel del río Spree, la piscina crea la ilusión de nadar en el propio río.

Además del poder transformador de la arquitectura para mejorar nuestras vidas y de la necesidad de integrar la naturaleza en nuestras ciudades para revitalizarlas, en el proyecto de la piscina está el tema subyacente del reuso y ahorro de recursos. A nivel simbólico, se recupera una tradición, la del baño, mientras que, a nivel material, se rescata y reutiliza una antigua barcaza de transporte para convertirla en el vaso de la nueva infraestructura.

En el fondo, en el proyecto de Berlín, adapté al contexto lo experimentado en varios proyectos realizados en Canarias. Por ejemplo, en la piscina El Guincho, levantar un simple muro que completara una poza natural, nos permitió controlar las aguas revueltas del Atlántico, creando así una piscina casi «natural» para el baño. En el caso del Espacio Cultural El Tanque en Tenerife (1997), transformamos un antiguo depósito de petróleo de la refinería CEPSA en un espacio cultural. La Casa MM, mi residencia en Tenerife (1999), fue construida con desechos de esa misma refinería desmantelada, y la Sede de la



Piscina natural El Guincho en Tenerife.

Foto: Hisao Suzuki

Presidencia del Gobierno de Canarias en Santa Cruz de Tenerife (1999) se diseñó en torno al antiguo patio de la Casa Hamilton, que reciclamos y restauramos para darle una nueva vida.

Esta dirección se mantuvo constante, y a través de diversas escalas, en proyectos posteriores realizados tanto en las islas como en el resto del mundo. Por ejemplo, en el Estadio Insular de Atletismo en Tenerife (2007), reutilizamos la tierra excavada de la fundación para crear el terraplén de las gradas. En el Centro de Congresos y Cultura CKK Jordanki de Polonia (2015), utilizamos ladrillos desechados de una fábrica local y los mezclamos con hormigón para crear su característico «picado rojo», un nuevo material con ciertas cualidades acústicas que



El terraplén del Estadio Insular de Atletismo en Tenerife se realizó con la tierra excavada para la fundación.

Foto: Roland Halbe

recubre las superficies de la Sala de Conciertos del centro. Otro ejemplo es la iluminación navideña de La Oliva, un pueblo costero de Fuerteventura (2019), que se realizó con juguetes de playa desechados por los turistas, que reciclamos para producir nuevos elementos decorativos.



Iluminación navideña de La Oliva (Fuerteventura).

Foto: Patri Campora

IMPACTO AMBIENTAL Y SOCIAL: RECUPERAR, REUTILIZAR, REACTIVAR, REGENERAR

La preocupación por aprovechar y ahorrar recursos quizás se origine en el ejemplo que recibí en el hogar de mis padres. Su estilo de vida, propio de la generación de la posguerra en España, se caracterizó por la austeridad en el gasto y la habilidad para optimizar lo disponible. Sin duda, esta conciencia también se debe a una percepción temprana de habitar en un territorio limitado, como el de una isla.

La reutilización de recursos, materiales y sistemas existentes no solo nos permite abaratar costes, sino también contribuir a la descarbonización del planeta al reducir la necesidad de nuevos materiales, de transporte a larga distancia y la generación de residuos. No hemos realizado hasta ahora un catálogo de todo lo que hemos reutilizado a lo largo de los años en los distintos proyectos, pero el inventario incluiría: tierra de excavación, árboles, ladrillos rotos, una pasarela de ferry, grandes chapas de metal, un depósito de petróleo, un balcón de madera e, incluso, edificios enteros...



Escalera de la Casa MM, realizada con restos de la refinería desmantelada de Santa Cruz de Tenerife

Foto: Hisao Suzuki

Esta mentalidad respecto a los recursos influye en mi enfoque de diseño hasta el punto de que, en ocasiones, un proyecto completo está condicionado por los materiales disponibles para reutilizar. Tal es el caso de la Casa MM (Santa Cruz de Tenerife, 1998) en la que el elemento más llamativo es precisamente el más *low tech*: colgada del techo, la escalera alrededor de la cual crece toda la edificación, está hecha

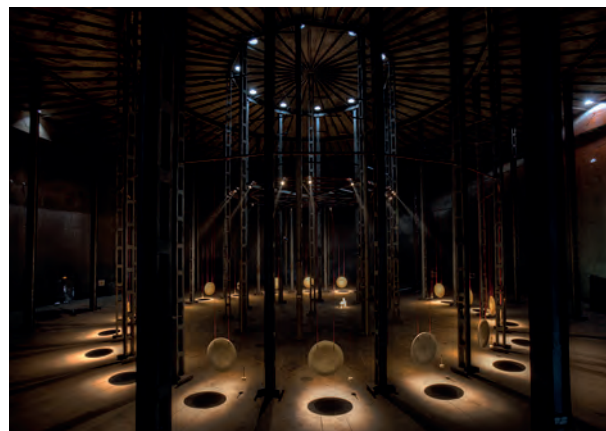


Primera refinería de España, construida en Santa Cruz de Tenerife

Foto: autor desconocido

de tubos y chapas de metal, reciclados de la refinería de Santa Cruz de Tenerife que se estaba desmantelando por aquel entonces, y que trabajamos en la obra para transformarlos en estructura y peldaños.

En el caso del Espacio Cultural El Tanque (Santa Cruz de Tenerife, 2022), reciclamos un antiguo depósito de petróleo, representativo de la historia industrial de las Islas Canarias y parte de la geografía urbana de Santa Cruz de Tenerife desde que la primera refinería de España abrió sus puertas aquí en 1929. Ante su inminente desmantelamiento en 1995, un grupo de activistas, la actual Asociación Amigos del Tanque, propuso conservar uno de sus tanques.



Instalación de Jaime Plensa en el Espacio Cultural El Tanque, el antiguo tanque 69 de la refinería de Santa Cruz de Tenerife.

Foto: Efraín Pintos Barate

Nuestro proyecto de adaptación del tanque 69 a usos culturales, finalizado en 1997, se basó en una intervención mínima que priorizó el uso de elementos reciclados de la propia refinería. El cilindro, de 50 metros de diámetro y 20 metros de altura, conserva su extraordinario aspecto original, y se complementó con una antigua pasarela de ferry que rescatamos del puerto de Santa Cruz para resolver el acceso, utilizándola como rampa que salva el gran desnivel entre la calle y la parcela en la que se encuentra el Tanque.

La adaptación de este espacio a las necesidades actuales de la ciudad ha culminado 25 años más tarde



Jardín del Espacio Cultural El Tanque que rodea el espacio cultural de vegetación, restaurando la biodiversidad en esta zona post-industrial.

Foto: Simona Rota

con la restauración ecológica del entorno, transformando lo que ha sido una zona industrial contaminada en el primer espacio público verde del barrio de Cabo Llanos. Para realizar el Jardín del Tanque, se plantaron 700 plataneras, arbustos y flora aromática autóctona y, siguiendo la misma lógica del re-uso aplicada en la rehabilitación del Tanque, el mobiliario se realizó con desechos, tales como las luminarias hechas con antiguas botellas de oxígeno. El huerto que abraza ahora el vestigio industrial recuerda el paisaje agrícola anterior a la industrialización, escenificando la ciudad como lugar de convivencia de las

diferentes épocas, culturas y sensibilidades que han conformado su identidad, y construyendo un sentido de arraigo y continuidad cultural.

Recuperar una pieza de arquitectura tradicional de gran valor cultural para la ciudad, un patio tradicional canario de madera de tea, ha sido clave para reforzar el carácter representativo de la Presidencia del Gobierno de Canarias en Tenerife (Santa Cruz de Tenerife, 1999), una «casa» para todos los canarios. Uno de los mejores ejemplos de la arquitectura de madera realizada en Canarias en el siglo XVIII, el patio formó parte de la Casa Hamilton, derribada en 1973. Desmontado en el momento del derribo, estuvo almacenado en dependencias del Cabildo de Tenerife hasta que lo descubro gracias a mi padre, que trabajó en la casa Hamilton. Recuperado, el patio se transforma en el corazón de un diseño contemporáneo en el que, junto a otros elementos, se homenajean la cultura y el paisaje locales. Mediante el patio, además, se produce un espacio semi-público en planta baja, continuando así la plaza que rodea el edificio. A la vez, se consiguen transparencia de vistas, iluminación y ventilación naturales para todo el edificio.

En nuestros proyectos, buscamos generar un impacto positivo en diversos ámbitos, incluyendo el



Antiguo balcón tradicional canario de la Casa Hamilton
Izquierda: Casa Hamilton. Centro: Instalación del balcón en la Presidencia de Canarias.
Derecha: El equipo del estudio de Fernando Menis visitando la Presidencia

económico. La meta es contribuir al desarrollo económico local y a la calidad de vida, sea a nivel de barrio o ciudad donde llevamos a cabo la intervención, pero donde este propósito adquiere mayor relevancia es en los planes y proyectos estratégicos destinados a la revitalización de áreas específicas. En este sentido, la regeneración ecológica, como se evidencia en el caso del Parque del Drago de Icod de los Vinos y el Jardín del Espacio Cultural El Tanque, puede impulsar la economía local, además de promover un estilo de vida más pleno y fomentar un turismo sostenible.



La playa de Santa Cruz de La Palma, que protege la ciudad del mar. Validada por el paso del tiempo, la idea fue polémica en 1999 por ser contraria a una parte de la opinión pública que defendía realizar un parque marítimo.
Foto: Fernando Menis

La visión integradora que abarque aspectos ambientales, sociales y económicos es un modelo que aplicamos en proyectos no solo en Canarias, como han sido el Plan para la Regeneración de Vallehermoso y Agulo en La Gomera, la Regeneración del Frente Marítimo de Puerto de la Cruz en Tenerife y la Regeneración de la Playa de Santa Cruz de La Palma, sino también más allá de las islas, como los Planes que hemos realizado en Cabo Verde o el Plan Estratégico para la Revitalización de una zona rural en los Alpes suizos (Bürchen, 2015). Sobre este último, quisiera detenerme, ya que ofrece varios aprendizajes útiles.

La falta de actividad económica así como el desempleo son las principales razones para el abandono de los pueblos, ya sea en España o en Suiza. Para



Plaza de Bürchen, en los Alpes suizos, y los habitantes del pueblo reunidos en la plaza el día de su inauguración.
Foto izquierda: Fernando Menis
Foto derecha: Schnyder-Werbung

evitar su desaparición, en 2013, Bürchen, un pueblo de 750 habitantes situado en los Alpes suizos, decidió buscar una estrategia para su recuperación económica. Puso en marcha un concurso internacional por invitación, basado en procesos participativos ciudadanos, cuyo fin era seleccionar una propuesta de reconversión económica para que el turismo de esquí de invierno se pudiese completar con una oferta de verano, basada en el turismo de naturaleza. Ganamos el concurso con una estrategia integradora con distintos momentos, de los cuales se ha completado ya una parte.

Tradicionalmente, la economía de Bürchen se basaba en algo que está actualmente prohibido –la construcción de segundas residencias– hechas con madera, procesada en el aserradero local. Para el aserradero, este cambio legislativo dio lugar a una grave crisis, que nosotros convertimos en oportunidad. Rehabilitamos la plaza del pueblo incorporando nuevos bancos, que se convierten en un escaparate

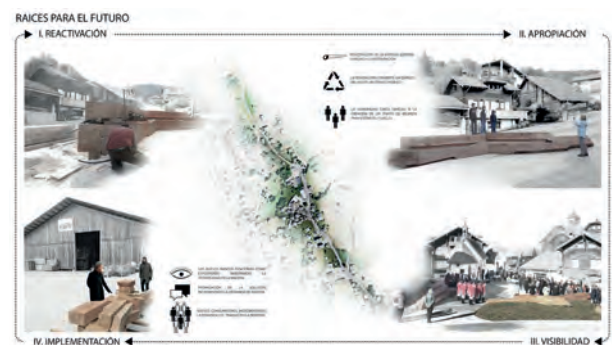


Imagen: Fernando Menis

de las posibilidades técnicas de la madera, reinterpretando las geometrías tradicionales y evidenciando las cualidades plásticas de madera. Creamos, pues, un nuevo tipo de mobiliario urbano sostenible, modular, que se puede adaptar y utilizar en otros lugares y que pueden representar una nueva actividad productiva para el pueblo.

En un mundo donde el consumo descontrolado de recursos plantea serias amenazas para el medio ambiente y nosotros mismos, es necesario adoptar enfoques más conscientes y responsables hacia el diseño y la construcción. Se trata de utilizar los recursos disponibles de manera eficiente, pero también integrarlos de forma armoniosa y coherente en el tejido urbano y social existente, atendiendo a elementos intangibles que constituyen la identidad del lugar y de la comunidad en la que se interviene.

Considero que el diseño arquitectónico va más allá de la simple construcción de edificios; se trata de concebir entornos que reflejen y respeten su contexto. Implica comprender las complejidades del mundo que nos rodea, sus desafíos, su riqueza y su diversidad, y establecer vínculos significativos con él. Esto significa no solo considerar la ubicación física de los proyectos, sino también comprender su impacto social, cultural y ambiental en un sentido más amplio. En última instancia, mi objetivo como arquitecto es crear espacios que no solo sean funcionales y visualmente atractivos, sino también sostenibles en el sentido más amplio y significativos para quienes los habitan y disfrutan.

EXPERIMENTACIÓN MATERIAL EN TORNO A LA ACÚSTICA

Estudiar los recursos y materiales disponibles en el entorno donde intervenimos es fundamental para mí como arquitecto. Esta aproximación, que podríamos denominar «arquitectura de aprovechamiento», implica valorar su potencial para ser reutilizado de manera creativa en nuestros proyectos. En un mundo donde la naturaleza, pero también nuestra civiliza-

ción, enfrentan amenazas cada vez más serias, esta filosofía de diseño cobra una importancia aún mayor, ya que nos obliga a repensar nuestra relación con el entorno construido y a buscar soluciones que sean respetuosas con el medio ambiente y sostenibles a largo plazo.

En este sentido, el Centro de Cultura y Congresos CKK Jordanki de Torun (Polonia, 2015) plantea nuevas posibilidades para el reúso creativo de los ladrillos descartados por no cumplir con los estándares necesarios para ser comercializados. Los reciclamos como elementos valiosos para la acústica del edificio: picados, los mezclamos con el hormigón y la mezcla así conseguida se trabaja de forma mecánica para obtener superficies irregulares que, junto a la geometría general de las salas, funciona como un instrumento regulador de su acústica.

Esta técnica que he llamado «picado» ha sido certificada por el Instituto de Investigación de la



Proceso de realización de «picado» en CKK Jordanki.

Fotos: Fernando Menis

Construcción de España y de Polonia y consiste, esencialmente, en mezclar el hormigón con otros materiales con distintos grados de absorción del sonido y luego trabajarlo también en superficie para conseguir los efectos acústicos adecuados, según el programa. Este ladrillo rojo tiene una absorción acústica más baja que la madera, lo que lo transforma en un material muy adecuado para los auditorios y otros espacios en los que se necesita una correcta difusión acústica de los sonidos tanto medios como extremos.



Sala de Conciertos del CKK Jordanki: su acústica variable es el resultado de combinar la geometría con el «picado», realizado con hormigón y ladrillo reciclado.

Foto: Hisao Suzuki

Además de su alta reflectividad y difusión por su superficie rugosa, que lo hace ideal para su uso en salas de conciertos, el picado presenta un bajo impacto ambiental. La combinación de hormigón,

un material universalmente accesible, con ladrillos reciclados reduce los residuos y optimiza los recursos. Además, contribuye a la cohesión social al emplear recursos materiales y humanos locales, lo que impulsa la inversión en la comunidad donde se desarrolla el proyecto, como es el caso de Torun. Por último, al utilizar materiales tradicionales como el hormigón y el ladrillo rojo, se refleja el legado cultural y la tradición constructiva local, transmitiendo las experiencias, costumbres y hábitos asociados a estos materiales a lo largo del tiempo.

El «picado» de ladrillo rojo ha sido esencial para conseguir el innovador sistema de acústica variable en la Sala de Conciertos de CKK Jordanki, sin embargo, llegar a ese resultado es fruto de otras investigaciones previas en torno al hormigón y la acústica que realizamos en MagmaArte & Congresos y la Iglesia del Santísimo Redentor de Las Chumberas.

La idea de un espacio versátil, capaz de adaptarse a diversas necesidades acústicas, surgió por vez primera en conversaciones con Víctor Pablo Pérez, direc-



Vestíbulo de MagmaArte & Congresos

Foto: Hisao Suzuki

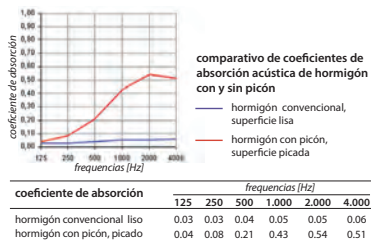
tor de orquesta. Mientras trabajábamos en el proyecto del MagmaArte & Congresos (Playa de las Américas, 2007), él me alentó a no limitarme únicamente al diseño de un palacio de congresos, sino a prepararlo acústicamente para poder albergar también conciertos. En el sur de Tenerife, donde se encuentra el edificio, no existía ningún espacio que pudiera satisfacer esta demanda, por lo que esta sugerencia resultó especialmente pertinente.

Las trece «rocas» que conforman el edificio de MagmaArte & Congresos alojan cada una diferentes funciones, mientras que los espacios entre las mismas permiten que entre la luz natural y el aire. Para eventos grandes, el edificio puede albergar hasta 2500 personas en 2354 m². Sin embargo, para eventos más privados o simultáneos, el mismo espacio se puede dividir en nueve salas pequeñas gracias a su sistema de paredes móviles. Diferentes eventos con diferentes capacidades y necesidades requieren



Mediciones acústicas de absorción

Gracias a la porosidad de piedra volcánica ligera (picón) se obtiene un grado de absorción acústica superior al hormigón convencional.



Fotos: Fernando Menis

diferentes prestaciones acústicas, por lo que, además de los convencionales paneles acústicos, usamos el hormigón como una herramienta acústica. O bien los muros de hormigón visto han sido «picados» manualmente después del encofrado para producir superficies irregulares capaces de reflejar el sonido, o bien en el hormigón se agregaron piedras volcánicas porosas con el fin de absorber el sonido.

Seguimos desarrollando la técnica en la Iglesia del Santísimo Redentor de Las Chumberas (La Laguna, 2022) donde el material predominante —el



Iglesia del Santísimo Redentor de Las Chumberas en La Laguna (Tenerife).

Foto: Simona Rota

hormigón— se usa por sus distintas virtudes que aprovechamos y potenciamos. Es un material de uso común que permite trabajar solo con empresas y recursos locales. La eficiencia energética que proporciona el hormigón gracias a su naturaleza isotrópica, la reforzamos con la inercia térmica de los gruesos muros macizos. Finalmente, experimentamos con el potencial acústico de este material, que suele ser considerado acústicamente inferior a otros materiales, por ejemplo, la madera. Para la difusión del sonido, picamos la superficie del hormigón visto convencional, mientras que para la absorción del sonido picamos la superficie del hormigón visto mezclado con piedra volcánica ligera (picón) del lugar. Conseguimos una acústica que asemeja la habitual en la ópera, adecuada para canto y palabra, igual de oportuna en un edificio que aúna las funciones eclesíásticas y sociales.

UNA CODA EN VEZ DE CONCLUSIONES

A medida que avanzo en mi trayectoria profesional y vital, me encuentro en un punto en el que cada nueva oportunidad adquiere un significado más profundo. Recientemente, he sido sorprendido por una invitación para diseñar el Museo de Arte Contemporáneo Park Seo-bo en la pintoresca isla de Jeju, en Corea del Sur. La magnitud de este proyecto se

hace evidente al comprender la relevancia del artista Seo-bo para la cultura surcoreana, equiparable a la de Tàpies para los españoles. El honor y la responsabilidad que siento ante esta tarea se multiplicaron cuando tuve el privilegio de conocer personalmente al eminente pintor y conversar con él sobre el diseño del futuro museo que albergará su obra.

Explorar la isla de Jeju fue una experiencia no menos extraordinaria. A pesar de estar en el extremo opuesto del mundo en comparación con mi hogar en Tenerife, me encontré con una sorprendente similitud entre ambas islas volcánicas. Este encuentro con la naturaleza, aunque extrañamente familiar, también me sumergió en una cultura completamente diferente. A la vez, me transportó a los primeros días de mi andadura profesional, cuando redescubrí maravillado la belleza de la isla y del Drago de Icod de los Vinos que se estaba muriendo, y tomé conciencia de la fragilidad de nuestro territorio.

Los técnicos de gestión urbanística de Jeju muestran una clara preocupación por el impacto ambiental y la integración armoniosa de las nuevas edificaciones en el tejido urbano. Es por eso por lo que hemos diseñado el programa del museo para que la mayoría de sus espacios se encuentren bajo tierra, dejando solo una pequeña porción visible en la superficie. Esta estrategia no solo minimiza la huella visual en el entorno, sino que también promueve una mayor armonía con el paisaje circundante.

Al comparar el enfoque de Jeju en la gestión del suelo con la situación en el sur de Tenerife, donde enormes extensiones de edificaciones parecen devorar el escaso territorio disponible, surge una reflexión urgente sobre nuestro modelo de desarrollo



Sección del Museo de Arte Park Seo-Bo de Jeju (Corea del Sur).
Croquis de Fernando Menis

actual en nuestras islas. Es esencial replantear nuestras estrategias urbanísticas y considerar alternativas como el urbanismo verde, que aboga por una mayor verticalidad y densidad en la construcción para preservar los espacios naturales y optimizar el uso del suelo. Ha llegado el momento de analizar nuestras acciones, aprender de los éxitos y errores, aquí y en otras partes del mundo, y tomar medidas hacia una forma de habitar más equilibrada.

LAUDATIO DE D. FERNANDO MARTÍN MENIS

MARÍA LUISA GONZÁLEZ GARCÍA

Este momento, cuando recibimos como académico numerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes al arquitecto Fernando Menis, es una buena ocasión para reflexionar acerca de todo lo que ha sucedido en el panorama arquitectónico de Canarias durante estos últimos 40 años y, sobre todo, en las arquitecturas que han contribuido a mejorar la calidad de vida de nuestras ciudades.

Entre ellas, sin duda alguna, se encuentran las obras de Fernando Menis, que tienen la capacidad de extenderse hacia su entorno inmediato y ‘hacer ciudad’. A Menis no le importa el tiempo que tarde en conseguirlo, pues no descansa hasta lograr completar el entorno de sus edificios. Podemos hablar, por ejemplo, del espacio urbano del edificio de Presidencia del Gobierno de Canarias o de la plaza de España donde se sitúa el Museo de Arte Sacro de Adeje. Y podemos citar también obras más recientes, como la plaza de la iglesia del Santísimo Redentor de Las Chumberas y la ampliación del espacio público del Centro Cultural el Tanque, terminado casi 20 años después que la propia reconversión del tanque obsoleto de la Refinería en un espacio cultural, que recientemente ha obtenido la máxima distinción que se le da a la arquitectura en Europa, que



D. Fernando Martín Menis

es la de quedar finalista en el Premio Arquitectura Mies Van der Rohe.

Desde el comienzo de su carrera, cuando regresa a Tenerife después de terminar sus estudios en Barcelona y fundar el equipo AMP (Artengo, Menis y Pastrana), sus edificios adquieren referencias topográficas y paisajísticas, algo inédito en el panorama arquitectónico español y más en esa época, lo que le proporciona el reconocimien-

to en todas las ediciones sucesivas de los premios regionales de Arquitectura Manuel de Oráa desde el año 82, con obras como la citada sede de Presidencia del Gobierno y el Estadio Insular de Atletismo, ambas en Santa Cruz de Tenerife, o el Magma Arte y Congresos en Adeje, convirtiéndose desde entonces no solo en referentes para todos los arquitectos canarios, sino que las principales revistas nacionales se hacen eco de estas obras, como es el caso de *Arquitectura Viva* (AV) que se ocupa de ellos en el monográfico dedicado a Canarias *Materia Volcánica*.

A partir de 2004, comienza su trayectoria en solitario adquiriendo en los últimos años una gran repercusión internacional gracias al Auditorio Jordanki en Torun (Polonia), reseñada por la más prestigiosa revista de Estados Unidos, *Architectural Record*, pero también AV realiza una monografía dedicada íntegramente a su obra y donde se recoge su extensa trayectoria de más de catorce proyectos y obras construidas en Canarias, Berlín, Suiza, Polonia, Rusia y Hong Kong.

PAISAJE

Su obra se articula en base al «paisaje», no toma referencias arquitectónicas conocidas, no se parece a nada, es la pura proyección intelectual de su imaginación, es una arquitectura que no tiene orígenes y, por lo tanto, es no referencial. Está basada en dos premisas conceptuales, razón y emoción, que se podría comparar con el procedimiento creativo de la pintura de acción de Jackson Pollock. Pero detrás de su apariencia tectónica y telúrica existe una profunda investigación técnica estructural y medioambiental sobre la materia y los fenómenos de la naturaleza, sin exhibir el músculo estructural de sus edificios y sin necesidad de hacer alarde de los artilugios tecnológicos asociados a la sostenibilidad o a las demás técnicas relacionadas con la arquitectura, como la acústica.

Es uno de los mejores especialistas en la acústica de los edificios y esto lo demostró cuando culminó

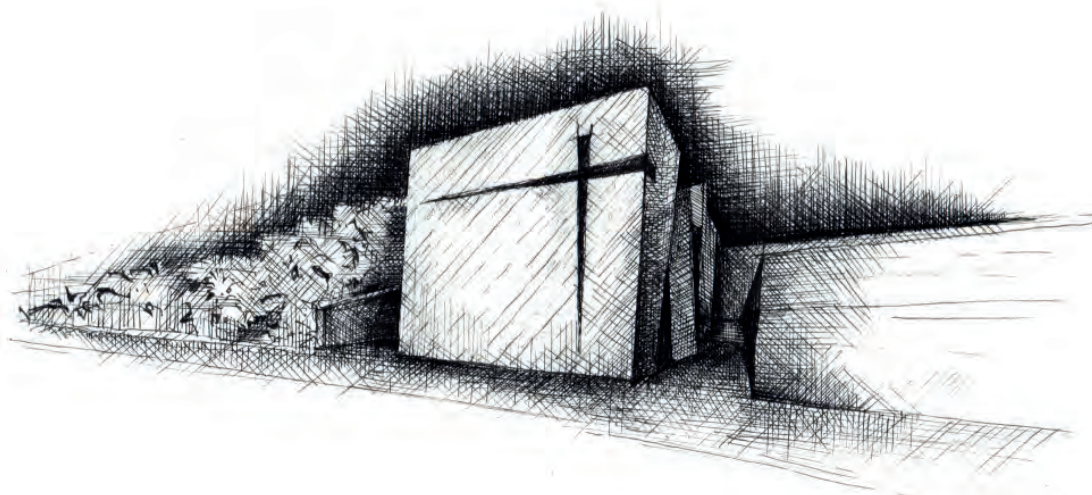
hace unos años el Auditorio Jordanki, en el que no solo investigó en los materiales de absorción acústica –picados o trencadís cerámicos–, sino en un complejo artilugio mecánico que, a través de poleas, puede mover las piezas del techo de 11 y 12 toneladas en dos horas, con el objetivo de conseguir una acústica variable.

La arquitectura de Menis se inscribe en la corriente de la arquitectura que Stan Allen denomina *Landform Building*, es decir, edificios paisaje, con referencias geológicas más que arquitectónicas –el cráter del estadio de Tenerife, edificios rampantes, grutas, charcas, montañas–, consiguiendo que sus arquitecturas pasen de lo local, de donde surgen y se inspiran, a instalarse en el escenario global de la arquitectura.

Menis va más allá de la arquitectura como edificio, crea paisajes habitados, sus límites superan el propio edificio para configurar lugares y paisajes dentro de la ciudad.

Luis Fernández Galiano, el crítico más influyente del panorama español, lo sitúa como el arquitecto más importante de Canarias desde César Manrique; sin embargo, así como Manrique era capaz de convertir un paisaje en un espacio habitable, por tanto, en arquitectura, Menis opera a la inversa, crea paisajes habitados en lugar de edificios. Su alto dominio de las posibilidades técnicas y estructurales, así como plásticas del hormigón, consigue que su obra tenga una capacidad de permanencia y de adaptabilidad a cualquier contexto, como lo es el paisaje mismo.

Y no solo eso, también es capaz de crear o reconstruir un paisaje natural, como ejemplo tenemos el Parque del Drago de Icod, en el que, a partir del argumento de recuperar el famosísimo drago milenario, se genera un impresionante parque natural de apoyo a su ecosistema que se prolonga en una arquitectura enterrada que es un sorprendente subsuelo que nos traslada al mundo cavernario de César Manrique.



Iglesia del Santísimo Redentor en Las Chumberas (La Laguna).
Esbozo fachada

LA CUEVA CONSTRUIDA. LA TECTÓNICA

Muchas de sus obras exploran y excavan el subsuelo como mecanismo de minimizar su presencia, como en el ya mencionado Auditorio Jordanki en Polonia o en el Museo de Arte Sacro de Adeje, pero también aparece el concepto de la cueva construida en la iglesia del Santísimo Redentor en las Chumberas, cuya maqueta está en el MoMA de Nueva York. En esta iglesia la gravedad se transmite de una manera continua, sale de la tierra, estableciendo una continuidad construida completa entre los elementos verticales y horizontales que nos traslada al origen de la arquitectura, a los menhires, solo piedras ensambladas, no hay referencia a nada. Es arquitectura en estado puro.

ARQUITECTURA NO REFERENCIAL

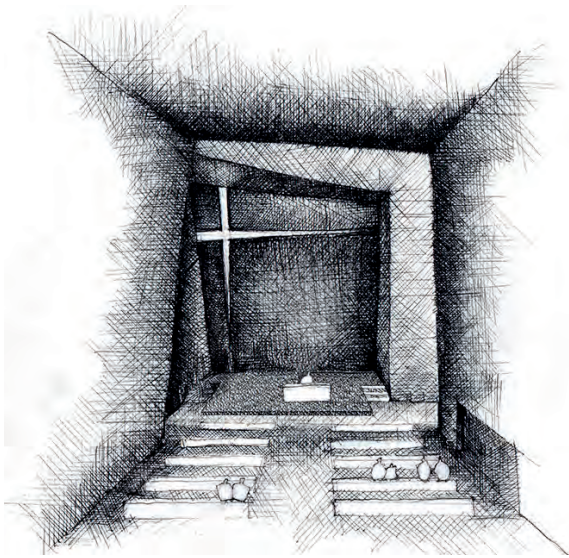
Esta cualidad no referencial que tiene su arquitectura es la que le permite operar a diferentes escalas y en diferentes lugares del mundo.

Menis, desde su despacho de Tenerife, ha conseguido realizar obras de gran formato y complejidad

técnica, como el citado Auditorio de Torun en Polonia o el Museo, próximo a construirse, dedicado Seo-Bo, el artista más prestigioso de Corea con el que comparte la idea de la naturaleza como motor de su trabajo.

Sin embargo, es capaz de realizar con la misma intensidad pequeñas intervenciones de bajo presupuesto, tanto las piscinas del Guincho (Garachico) como el mostrador de acceso al Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que sale del suelo como una pieza escultórica, pero también los bancos de la plaza de Bürchen (Suiza) que habitan un espacio intermedio entre la escultura, el mobiliario urbano, el suelo, el paisaje y la ciudad.

En otras obras, como en la casa MM, utiliza materiales reciclados de los tanques desechados de la antigua Refinería de Santa Cruz, así como el propio tanque obsoleto de la Refinería al que se le adosó la escala de acceso del antiguo *jet-foil*, para convertirlo en un espacio cultural, y a estos ejemplos podemos añadir la gabarra reutilizada como piscina en el río Spree de Berlín. En todos ellos utiliza técnicas similares a las operaciones artísticas de los *ready*



Iglesia del Santísimo Redentor
en Las Chumberas (La Laguna).
Esbozo altar

made, con materiales industriales descontextualizados o encontrados.

Y, por último, quiero destacar su faceta como investigador y docente, pues imparte clases en la Universidad Europea de Canarias y ejerce como conferenciante en diferentes universidades del mundo –Hong Kong, Harvard o Valencia–. En esta última ciudad es donde culminó su investigación sobre la acústica de los auditorios con un doctorado.

El *hatching*, una investigación presente en toda su obra, que toma diferentes apariencias y diferentes escalas y tamaños, apareció por primera vez en la Bienal de Venecia de 2014 dentro del pabellón de Marruecos, como un artefacto de carácter escultórico. No obstante, es un tema de investigación docente abierto a estudiantes de todo el mundo en los talleres de verano que organiza de una manera altruista y generosa casi todos los años y en los que transmite sus conocimientos de una manera lúdica y pasional, experimentando sobre la materia, la erosión, la arena y el mar.

Su obra varias veces galardonada en los Premios FAD y en las Bienales de Arquitectura ha sido expuesta en galerías internacionales, como la Aedes en Berlín, MoMA de Nueva York y en varias ediciones de la Bienal de Arquitectura de Venecia. Menis es, sin duda alguna, el arquitecto canario que mayor relevancia tiene hasta la fecha fuera de nuestras islas.

Por tanto, solo me queda, en nombre de mis compañeros y en el mío propio, darle ahora la bienvenida a este valioso arquitecto y gran amigo con el convencimiento de que va a trabajar también desde este importante colectivo cultural, desde esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, en beneficio de la cultura de Canarias que junto con sus obras también sabrá exportar al mundo.

ACTOS INSTITUCIONALES

• • •

APERTURA DEL CURSO 2023-2024

MUJERES SURREALISTAS VERSUS HOMBRES SURREALISTAS

VICTORIA COMBALÍA DEXEUS

Generalmente, está aceptado que la imagen que los surrealistas varones preferían de la mujer era la de la musa o la maga, la mujer niña, la loca o la asesina, pero también la imagen de la pura belleza, el objeto del deseo erótico o amoroso. Muchos de los arquetipos o modelos corresponden a ideales de mujer representados por artistas del siglo XIX, especialmente los de la mujer enigmática, vidente, perversa, o bien, su casi contrario, la mujer niña, angelical, inaccesible y pura, una imagen a la que los surrealistas, de algún modo, «daban la vuelta». En especial, la idea de la mujer sublimada e idealizada procede del Romanticismo, que los surrealistas conocían tan bien (Arp y Ernst por ser alemanes); el amor, que para Novalis era «el propósito final de la historia universal», para los surrealistas, como dice Annie Le Brun, era «ya no un tema, sino un fin en sí mismo»¹. Como hemos dicho, los ejemplos de mujeres preferidos por los surrealistas son muchos y no podemos reseñarlos todos aquí. El tema ha sido muy estudiado, espe-



Pequeña serenata nocturna, Dorothea Tanning

cialmente desde una perspectiva feminista, siendo la tesis más común la de afirmar que la posición de los artistas hombres surrealistas fue paternalista o misógina, como afirma Rudolf E. Kuenzli en su artículo «Surrealism and Misogyny»². Estos autores o autoras, resumiendo sus propuestas, afirmarían que el surrealismo fue un club de hombres, en donde las mujeres eran proyecciones de su idea de feminidad,

¹ LE BRUN, Annie: «À propos du surréalisme et l'amour», en *Page*, mai-juin 1991.

² KUENZLI, Rudolf E.: «Surrealism and Misogyny», en *Surrealism and Women*. MIT Press, 1990, pp. 17-26.



Simone Breton Collinet tomando nota de las palabras de Robert Desnos

o bien, «secretarias», es decir, subalternas, como Simone Breton Collinet en la famosa fotografía en que ella toma nota de lo que dice Robert Desnos en una sesión de sueño en 1924.

No nos detendremos tampoco en la actitud de los surrealistas hombres para con ellas: ni fue tan misógina como se dice ni fue de igual a igual. Como ejemplo de lo primero, recordemos que Breton publicó e incluyó a varias mujeres artistas en sus exposiciones colectivas (Eileen Agar, Dora Maar, Claude Cahun –las tres presentes en la «Exposition Surréaliste d'objets»–; Marianne van Hirtum –en la exposición de la Galerie Cordier, 1959–); que Breton publicó a varias en sus revistas y libros como a Dora Maar en *L'amour fou* –la fotografía de la famosa escultura de Giacometti, *L'objet invisible*–, a Nora Mitrani, Joyce Mansour y Leonora Carrington en el catálogo de Daniel Cordier, en 1959; y a Joyce Mansour y Nora Mitrani en las revistas surrealistas de post-guerra... Podemos recordar también que Valentine Hugo ilustró libros de Paul Éluard, René Char, René Crevel... y que Lise Deharme hizo el libro *Il était une petite pie* con Joan Miró. Y que en la exposición «Le Surréalisme» en 1947 (Galerie Maeght, París) estaban presentes Leonora Carrington, Jacqueline Lamba, Lee Miller, Kay Sage, Dorothea Tanning, Toyen y Remedios Varo.

Pero es cierto que, si miramos detenidamente la revista *La Révolution Surréaliste*, que se editó entre 1924 y 1929, la mujer no es nunca una autora, sino un icono. Hablan de ella, pero ella no habla.



Fotografía de Germaine Berton en el centro, rodeada de los surrealistas

El primer número de *La Révolution Surréaliste* (diciembre, 1924) publica la fotografía de Germaine Berton, la anarquista que mató de un tiro al *royaliste* Marius Plateau; y editan su foto rodeada de los surrealistas, que aparecen junto a Picasso y Freud. El n.º 4, el primero dirigido por Breton, abre con un dibujo *mediúmnico* (de 1909) de una tal Mme. Fondrillon, «dibujante médium de 79 años» («Medium dessinateur dans sa 79ème année»), pero las otras





MADemoiselle DIVINE SAINT-POL-ROUX

obras de arte reproducidas son de Picasso, De Chirico, Max Ernst, Miró..., todos artistas hombres. En el n.º 4 también aparece una fotografía de Mademoiselle Divine Saint-Pol-Roux, muy bella, sentada en la cúspide de una roca y con un pájaro posado sobre su cabeza. Ya vamos viendo que lo que interesa es la mujer como médium y como sujeto enigmático y bello. En el n.º 5, André Breton escribe (octubre de 1925) su «Lettre aux voyantes» («Carta a las videntes»). Robert Desnos escribe en el n.º 7 (15 junio,



1926) sus *Poèmes à la mystérieuse* (*Poemas a la misteriosa*), en donde aparece el poema «J'ai tant rêvé de toi» («He soñado tanto contigo») con su conocida frase: «J'ai tant rêvé de toi que tu perds ta réalité» («He soñado tanto contigo que pierdes tu realidad»); Artaud publica su *Lettre à la voyante* (*Carta a la vidente*) en el n.º 8 (diciembre, 1926). En cuanto al n.º 9-10, dedicado a la escritura automática, se ilustra con una famosa foto anónima de una escolar coqueta, es decir, una mujer-niña y seductora a la vez,



una Lolita de la época; en el n.º 6 hay una fotografía del jurado femenino del Prix Fémina titulado «Vie heureuse» («Vida feliz») con una docena de damas burguesas que dan miedo y un pie de foto que reza “Sin comentarios” (marzo 1926), y en el n.º 11, de marzo 1928, se publica un extracto de *Nadja* y el texto «Le cinquantenaire de l'hystérie», con seis fotos de histéricas.



Por lo tanto, es la mujer loca, alucinada, vidente o niña, lo que les atrae, mientras que les repelen las burguesas acartonadas y poco sexis, estiradas (*rai-*

des) y feas. En las «Recherches sur la sexualité», una encuesta del grupo realizada en 1928, apenas hay mujeres, tan solo una anónima «Y», Nush, Madame Lena (seguramente una «profesional» del sexo), Jeannette Tanguy, Madame Unik, Madame Thirion y Simone Vion; y ello tan solo a partir de la sesión séptima. Nush Éluard es la única que sorprende porque afirma que le gusta ver su sexo después del coito, pero en general hablan poco, aunque son sinceras y muestran actitudes y gustos muy diferentes a los de los hombres³.

Pues bien, no voy a hablar de esto, sino de la constatación, tras haber estudiado un poco el surrealismo (a partir de investigar el trabajo de Dora Maar), de que las artistas y escritoras surrealistas nos parecen hoy mucho más modernas en sus costumbres, en sus tomas de posición vitales, que los artistas y escritores surrealistas. Ellas anuncian el siglo XXI más que ellos, sencillamente por ser mujeres y por romper doblemente los cánones establecidos: los cánones burgueses y los cánones de género. Ellas parecen ir mucho más allá porque su deseo de libertad era mucho más difícil por el solo hecho de ser mujeres.

Es cierto que las generalizaciones son parciales y a veces falsas, pero voy a poner ejemplos que me han chocado mientras estudiaba sus vidas. Y si hablo de vidas privadas es porque, para el surrealismo, uno de sus emblemas fue cambiar la vida. «Lâchez tout [...] lâchez au besoin une vie aisée, ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir. Partez sur les routes...»⁴ [«Abandonad todo; dejad la vida fácil, lo que se os ofrece como perspectiva de futuro. Partid por los caminos...»].

Veo, por un lado, a grandes escritores cuyos comportamientos no se corresponden con lo que escriben y siguen pautas masculinas tradicionales (incluso el matrimonio –«codificación imbécil del amor», tal y como lo definieron– fue una fórmula burguesa por

la que pasaron muchos de ellos) y, en cambio, a mujeres que trastocan los roles tradicionales de la mujer sumisa, ama de casa, madre de familia, ángel o médium, para encarnar a mujeres fuertes, independientes, andróginas, capaces de llevar negocios –la propia Simone Breton llevando una excelente galería de arte– y, sobre todo, mucho más radicales en el cambio de costumbres que ellos.

Quiero decir con ello que los hombres surrealistas tuvieron tal vez ideas radicales en lo literario (la



Simone Breton. Fotografía: Man Ray

escritura automática) o en lo político (todos predicaban la revolución), pero que en sus vidas acabaron haciendo lo que la mayoría de los hombres hacen: ser polígamos y cazadores. Un «cazador» es aquel que ejerce el poder sobre su pareja, o bien que lucha en pro de un botín, llámese este fama o carrera.

Ciertamente, esto es exagerar: los hubo muy poéticos, nada agresivos, como Benjamin Péret o Yves Tanguy. Pero para polemizar un poco voy a poner algún ejemplo.

Pongamos por caso, el tema del amor. De sobra es sabido que para el surrealismo «No hay solución fuera del amor», como expuso Louis Aragon, y que,

³ Las imágenes de la revista *La révolution surréaliste* están tomadas de Gallica bnf.fr.

⁴ BRETON, André: *Les pas perdus*. Paris, Gallimard, 1924.



en el seno del movimiento, André Breton predicaba *l'amour fou*: «Reduciremos el arte a su más simple expresión que es el amor» dice Breton en *Poisson soluble* (p. 100). Y en *Arcane 17*, escrito en 1944 y publicado ese mismo año, Breton escribe: «J'ai opté, en amour, pour la forme passionnelle et exclusive, tendant à prohiber à côté d'elle tout ce qui peut être mis au compte de l'accommodement, du caprice et de l'égarément à côté» [«He optado, en amor, por la forma pasional y exclusiva, tendiendo a prohibir todo lo que comporta acomodación, capricho...»]. Lo escribe mientras viaja con Elisa Claro, su última esposa, por Canadá (viajaron del 20 agosto al 20 de octubre de 1944). Con Elisa, como con Nadja, hay un encuentro callejero, recordado por él con toda precisión (era en Nueva York, en diciembre de 1943):

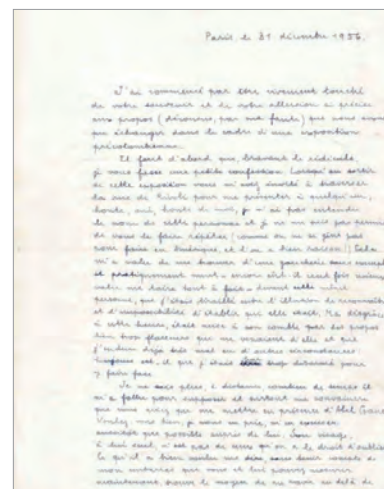


André Breton y Elisa Claro

«Dans la rue glacée, je te vois moulée sur un frisson (...) tu étais l'image même du secret» [«En la calle helada, te veo moldeada por un escalofrío (...), eras la imagen misma del secreto»]. Si Nadja representaba la locura, Elisa evocaba lo secreto: completamente diferentes entre sí como mujeres, compartían, sin embargo, la virtud de ser mujeres enigmáticas. Breton adoraba a las perdidas: así, en «L'Esprit nouveau», un relato corto que pertenece a *Les pas perdus* (1924), Breton se refiere a una mujer que intriga a Aragon en la calle Bonaparte por su belleza, a quien describe como «ce côté tellement jeune fille qui sort d'un cours avec on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement perdu» [«este lado tan de jovencita que sale de una clase con un no sé qué en su postura de extraordinariamente perdida»]⁵.

Pero Breton tuvo varias amistades amorosas muy apasionadas, mientras seguía teniendo a Elisa en casa, cuidando de él y del cotidiano y banal día a día. En los años veinte Breton multiplicó sus relaciones amorosas siendo estas simultáneas, tal y como ha estudiado en detalle Georges Sebbag⁶.

Por otra parte, en 1999 salieron a subasta algunas cartas de Breton a Nelly Kaplan, fechadas en 1957. Breton y Nelly Kaplan mantuvieron lo que ella lla-



⁵ BRETON, A.: *Œuvres complètes*, p. 258.

⁶ SEBBAG, Georges: *André Breton. L'amour folie*. Ed. Jean-Michel Place, 2004.

mó una «deslumbrante amistad amorosa» con sus «longues promenades dans Paris où nous passions sans transition des salles désertes du Musée Gustave Moreau [...] au soussol d'un café [...] où nous atardions devant un verre de vin blanc pour discourir sur l'amour fou ou sur les arcanes du tarot»⁷ [«largos paseos en París en donde pasábamos sin transición de las salas desiertas del Museo Gustave Moreau al sótano de un café donde hablábamos del amour fou o del tarot frente a un vaso de vino blanco»]. Breton y Nelly Kaplan tuvieron una fuerte pelea por sus diferencias acerca de Philippe Soupault, y la correspondencia da la medida de la pasión de André por ella. En junio 1957, Breton le escribe: «Nelly, mi amor, no quiero perderte». Y el 30 de julio, «La amo, Nelly, con toda la violencia de que soy capaz; por favor, no me abandone así». Parafraseando a Du-



Joyce Mansour

champ, realmente podemos decir que él la «aimait comme un cœur bat» [«amaba de la misma forma en que bate un corazón»].

Unos años más tarde, con la poetisa Joyce Mansour Breton tuvo otra intensa relación, una fuerte amistad, que algunos vieron como una relación de maestro/discípula. Joyce Mansour declaró lo siguiente en un programa de radio tras la muerte de Breton: «Transformaba la vida y la visión de todos aquellos que lo conocieron. Le gustaban los paseos de soñador despierto que llevan a la sala Drouot o a los mercadillos. Por su sola presencia repelía la

mediocridad, la fealdad y la estupidez. Y, sin embargo, era todo lo contrario de estos hombres que os ensordecen con un ego hinchado. Hablaba raramente de él [...]. Escuchaba, sabía escuchar. André Breton fue el hombre más generoso, más fascinante, más libre, y todos los que lo conocieron, leyeron y comprendieron brillan aún un poco con su inmenso resplandor»⁸. Con Breton, Joyce se veía cada día a la búsqueda de objetos en el *Marché aux Puces* o en Drouot. Según ella, su amistad fue «fraternal e interminable». En todo caso, Breton estaba fascinado tanto por la persona como por su poesía, que siempre alentó.

«¿Cómo eran las relaciones de Joyce con Elisa?», le he preguntado a Micheline Phankim, una gran amiga de Joyce Mansour. «Eran buenas», me ha contestado. «Se sentía Elisa dejada de lado?». «En todo caso, no lo manifestó. Lo aceptaba o parecía aceptarlo», ha añadido Micheline⁹.

Pero cuando yo leía las cartas de Nelly o cuando conocí al marido de Joyce Mansour, yo no podía dejar de pensar en Elisa, que aparece en las fotos en el café sentada al lado de Joyce.

Visité a Elisa en la residencia Résidence-Présence, unas cinco o seis veces antes de que muriera. En una habitación sin cuadros, como casi todas las de hospital, solo había una fotografía de ella y de André en casa de Pierre Matisse en Nueva York, una fotografía tomada en 1944. En ella se les ve jóvenes, elegantes, muy enamorados. Ella me explicó la foto: «fue al año de conocernos –me dijo con una voz ligeramente emocionada–, durante el viaje por Norteamérica». La fotografía era curiosa: ella toda blanca de tez, melancólica; él mucho más moreno. «Il y a là une grande gravité» [«Hay aquí una gran gravedad»], añadió Elisa.

Sin duda, Breton era capaz de amar a varias y varios a la vez, apasionadamente. Y a lo mejor retraerle

⁸ Emission diffusée le 19 octobre 1966.

⁹ Conversación del 16 junio de 2009.

⁷ Declaraciones a *Le Figaro* de Nelly Kaplan, 24 de abril de 1991.

sus amistades amorosas, quizás es una reacción «pequeño-burguesa» por mi parte.

¿Pero no es esta multiplicidad de seducciones hasta el final de una vida una posición típica del genio masculino, como sucede en Víctor Hugo y con tantos otros? ¿Y no está el surrealismo lleno de amores violentos, dolorosos y, seguramente, de celos cachés, secrets, non-dits? ¿No había, como luego en mayo del 68, una mística del amor libre que chocaba contra las dificultades de la vida real?

Conocí a Elisa en la primavera de 1992 en la rue Fontaine. Tenía más de 80 años e irradiaba belleza. Alta, delgada y vestida con una sencilla bata, resplandecía como si poseyera una luz interior. Pero lo que cautivaba en ella no era la belleza externa, sino una mezcla de gravedad y serenidad, el resultado de haber dado y recibido mucho amor. «Breton me devolvió el habla», me dijo, pues Elisa se había quedado muda tras la pérdida de su hija.

Elisa me contó su vida cotidiana. «Siempre pasamos estrecheces», me dijo. «Yo tenía que contar mucho e ir a la compra, hacer la comida. Estaba bastante cansada. Había días en que ni salía. Además, teníamos muchas visitas». No quisiera que se viera en estas palabras la fácil acusación de tildar a Breton de machista y explotador y a Elisa, de víctima y explotada; pero sí un ejemplo más de la disparidad entre lo que se proclama y lo que se hace.

Entre las prácticas sexuales tradicionalmente masculinas está la visita al burdel. Louis Aragon los describió en *Le paysan de Paris* con mucha ironía y amor: «los baños parecen, pues, el lugar de elección de comercios físicos y más aún de la aventura improbable de un amor verdadero» («les bains apparaissent ainsi la place d'élection des commerces physiques et plus encore de l'aventure improbable d'un véritable amour»); «el *coup de foudre* en una bañera [...] pueden reírse, pero no saben de qué se ríen» («le coup de foudre dans une baignoire [...] vous pouvez rire, vous ne savez pas de quoi vous riez» (p. 68). Michel Leiris los frecuentó, a veces con tristeza, pero soñaba



Toyen y Styrsky

con ellos y con orgías (*partouzes*) (*Journal*, 25 agosto 1929). Paul Éluard, Man Ray, Bataille, Leiris... eran asiduos de ellos, mientras que Breton los condena: «ce sont des lieux où tout se paye, et aussi (ils sont) quelques choses comme les asiles et les prisons» [«Son lugares donde todo se paga y también tienen algo de asilo o de prisión»]. Y también dijo: «Je rêve de les fermer» [«Sueño con cerrarlos»]. En todo caso, se trata de otra costumbre masculina tradicional, muy del siglo XIX (y del XX). Yo no estoy en contra de los burdeles, solo manifiesto que era una práctica tradicional para los hombres entonces.

En cambio, para una mujer, ir o retratar un burdel era un acto mucho más transgresor. En todo caso, uno de los grandes temas que hace modernas a las surrealistas es que no solo se dedican a la exaltación del erotismo (como los hombres), sino que también ellas expresan el deseo femenino sin trabas. Toyen iba a ver películas pornográficas a los setenta años, según me explicó Annie Le Brun y, en 1925, realizó unos dibujos eróticos que parecen extraídos bien de visitas a burdeles o bien son fantasías sobre burdeles. Toyen realizó una gran serie erótica durante los años treinta: algunos de estos dibujos fueron publicados

en la revista *Erotica*, editada por Styrsky entre 1930 y 1933. Son bellos ejemplos de sueños eróticos de fantasías femeninas: el falo está visto como un objeto, como un juguete, aislado y separado del cuerpo. Reificación del sexo por oposición al discurso sentimental tradicionalmente atribuido a las mujeres.

Toyen también destacó por el lado irreverente, anticlerical y lleno de humor negro típicos del surrealismo y del que tenemos grandes ejemplos en la obra de Man Ray, Paul Éluard, Benjamin Péret o Clovis Trouille. En 1933, ilustró una edición de *Justine* del marqués de Sade, una segunda versión después de la realizada por André Masson y, más tarde, una *Vida de las religiosas* de Pietro Aretino. En uno de sus dibujos descubrimos a una monja detrás del emblema de la cruz lamiendo el sexo de una mujer; en otro, dos penes entrecruzados formando una cruz.

Uno de los aspectos de la sexualidad liberada de tabúes fue la aceptación de la homosexualidad femenina o la aceptación de las manifestaciones de la androginia. Se dice, aunque no todo el mundo esté de acuerdo, que la dificultad de aceptar y de vivir abiertamente la homosexualidad –mal vista por André Breton– fue una de las causas del suicidio de René Crevel en 1935. En comparación, la libertad de las mujeres parece más grande y más sorprendente; es como si ellas fueran más resistentes a las críticas, adoptando una apariencia masculina en sus vestidos, su peinado o sus maneras de expresarse. Toyen podía tanto vestirse con traje de chaqueta muy femenino como ponerse una chaqueta de hombre con una gorra de obrero o un mono de trabajo, al igual que sus colegas las constructivistas rusas. No se contentaba con vestirse de hombre, sino que también hablaba de ella en masculino. Sin embargo, como me comentó Georges Goldfayn, que la conoció bien, no era lesbiana: ¿sería esta actitud una forma de romper los códigos estrechos de cada género (masculino-femenino), o bien se debía a su deseo de igualar a los hombres en su carrera artística?



Claude Cahun

El amor lésbico estaba, como sabemos, también presente en la obra de Meret Oppenheim, a quien le gustaba proclamar: «En el terreno del espíritu no hay diferencia entre hombres y mujeres, la diferencia se manifiesta en el terreno animal. El espíritu es andrógino». Mujer liberada y sexualmente emancipada. «Es la mujer más desinhibida que he conocido jamás», decía de ella Man Ray. Tenía por lema: «Tienes que coger tú misma tu libertad. ¡Nadie va a dártela!».

Ma gouvernante, My Nurse, Mein Kindermädchen (1936), dos zapatos blancos de tacones afilados, decorados con perifollos y presentados sobre una bandeja como una pierna de cordero es una alusión al fantasma del *bondage* –característico de los masoquistas– y un recuerdo erótico de su dama de compañía, Elise.

En este «dejar salir los fantasmas» sexuales aparece la declaración de Unica Zürn, que osó revelar sus tendencias masoquistas:

Ella desea con todas sus fuerzas a un hombre violento y brutal. Por las noches, en su cuarto, ella imagina una sala negra que resplandece a la luz de las antorchas. El negro, el tono más inquietante que ella conoce, domina la escena. Ella se encuentra tendida sobre un bloque de mármol negro y frío, de cantos vivos. Su raptor la ha atado. Está desnuda. Tiembla de frío y de emoción. El lúgubre resplandor de las antorchas se refleja en las negras

paredes de mármol. Los cantos del lecho de tortura se le clavan en la espalda. El círculo de hombres vestidos de negro se cierra en torno a ella. [...] Permanece muda y casi inmóvil. Les tiene miedo. El miedo es muy importante para ella. Ella ama el miedo y el horror.

No, no es lo mismo que las rendiciones del *amour fou* escritas por los hombres; las escenas de Unica Zürn no son románticas, son fantasmas sexuales crudamente explicitados. Y asumir el masoquismo de las mujeres, hoy mucho más comentado y discutido, era raro para su época.

Otra novedad en la expresión sexual fue romper el juego de la diferenciación sexual, como lo hizo Claude Cahun. Se representaba tanto en mujer-maga, en gimnasta, en niña, en Bouda, como en hombre con la cabeza rapada (adelantándose así, por cierto, a la moda masculina actual). Contrariamente a la afirmación que dice que las mujeres surrealistas solo fueron comparsas, por ejemplo, en las cuestiones políticas, recordemos que Claude Cahun, con su amiga Suzanne Malherbe, llevó a cabo acciones de Resistencia durante la Segunda Guerra Mundial contra los alemanes en la pequeña isla de Jersey. Fueron arrestadas en julio de 1944 y escaparon por poco a la ejecución. Claude Cahun manipulará carteles de propaganda nazi e imprimirá documentos anunciando noticias falsas que eran lanzadas en las carreteras o enganchadas en las alambradas de espino... Las dos amigas hicieron un periódico entero antinazi en varias lenguas que enviaron a la Kommandantur: ¡se trataba de hacerles creer que existía una difusión internacional!

En el tema de la politización, Claude Cahun firmó el manifiesto del 7 de octubre de 1935 del grupo *Contre-Attaque*, calificado como «uno de los últimos sobresaltos de la extrema izquierda intelectual francesa», organizado por Bataille y Breton. Lo firmaron Ambrosino, Bataille, Roger Blin, André Boiffard, André Breton, Claude Cahun, Paul Éluard, Maurice Heine, Pierre Klossowski y Benjamin Péret.

En la segunda edición del manifiesto aparecen las firmas de Dora Maar, Brunius, Chavance, Huguet, Leo Malet e Yves Tanguy, entre otros. Dora Maar, quien antes de ser la amante de Picasso fue una fotógrafa reputada y en la onda surrealista, actuaba como secretaria del grupo. Antes, en 1933, Dora Maar había participado en el grupo *Masses*, en donde conoció a Georges Bataille, firmando el manifiesto *Appel à la lutte*, en febrero de 1934, haciendo un llamamiento a la huelga general como respuesta al *putsch* fascista del 6 de febrero. Dora Maar contribuyó a la toma de posiciones de izquierda y a favor de la República por parte de Picasso durante la Guerra Civil española. Ella, de hecho, era una activista; él no.



Dora Maar

Podríamos decir que muchas mujeres surrealistas acabaron por hacer lo que predicaban sus compañeros, los hombres surrealistas. Cambiar la vida. Es decir, cambiar las pautas establecidas para su género. En este sentido, no fueron simples diletantes como tantas veces se las consideró en los años treinta, cuarenta, cincuenta y hasta sesenta. Lucharon por su arte, solo que únicamente pudieron hacerlo con las armas de entonces.



Meret Oppenheim

Les contaré un testimonio que creo es inédito. Ruth Henry, una gran amiga recientemente desaparecida, traductora del «Manifiesto Surrealista» al alemán, me contó que Meret Oppenheim vivió un apasionado romance con Max Ernst. Y que Meret lo dejó porque vio con absoluta claridad que él la de-

voraría y que ella, de continuar su romance con él, jamás sería una verdadera artista. Max Ernst, añadió Ruth, «nunca comprendió que Meret Oppenheim no lo abandonaba por otro hombre, sino por una vocación de artista, la que le iba a ocupar toda su vida».

Finalmente, también es interesante señalar que el tradicional rol de madre fue poco seguido por estas mujeres. Solo Jacqueline Lamba y Rita Kern tuvieron hijos en los años treinta, y solo uno. Los de Leonora Carrington nacieron en los años cuarenta. Como señala Whitney Chadwick, las obras de Remedios Varo, Dorothea Tanning y Frida Kahlo describen nacimientos traumáticos, escenas de ansiedad, la pérdida de autonomía o la pérdida de erotismo que pueden darse en el alumbramiento o en la maternidad. Otras, como Unica Zürn, hablaron sin tabúes de su aborto. Las mujeres surrealistas hablaron mucho sobre su sexualidad en sus cuadros y en sus textos, de una forma no digo totalmente nueva, pero sí muy fuerte, sin tabúes, contra las convenciones de su tiempo. Y no fueron casos aislados, como en los siglos XVII, XVIII o XIX, sino un grupo numeroso que exponía sin tapujos su identidad femenina, y los retos y dificultades de ser mujeres liberadas.

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

ARQUITECTURA Y MÚSICA: IDAS Y VUELTAS

(DEL CICLO ARCHITECTA MUSICA)

FERNANDO PÉREZ OYARZUN*

Agradezco muy sinceramente la invitación a exponer en este encuentro que reúne arquitectura y música. Constituye un honor y también un desafío nada fácil. Ha sido para mí una oportunidad de volver sobre temas que me han ocupado de manera persistente a lo largo de mi carrera. Agréguese a ello también la invaluable oportunidad de conocer un ámbito tan significativo como el de Canarias, que tantos y tan largos lazos ha tenido con Latinoamérica. Explorar las relaciones entre arquitectura y música supone adentrarse en un fascinante conjunto de diálogos e intercambios que dichas artes han sostenido a lo largo de los siglos. Han sido viajes de ida y vuelta; experiencias de fecundación y transformación mutua. Se trata de un territorio imposible de abarcar de manera completa. No esperéis, por tanto, que pueda hacerlo en una presentación breve como esta. Resulta forzoso escoger una ruta para recorrerlo. Yo he escogido, por tanto, visitar algunos

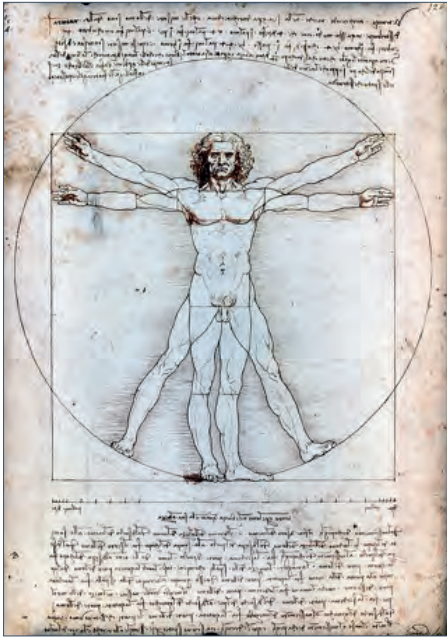
tópicos que, por razones de afinidades vocacionales o de obligaciones de trabajo, me resultaban más familiares.

El cuerpo humano ha resultado ser una suerte de intermediario de las relaciones de música y arquitectura. En él residen las capacidades de escuchar y construir, por una parte, pero por la otra ha constituido, en sí mismo, un misterio que desde antiguo se procura descifrar, en la convicción, especialmente evidente en algunos períodos históricos, de que representaba un cosmos en miniatura que resonaba y representaba al universo y a las leyes que lo rigen.

En uno de sus diarios, trazó Leonardo da Vinci (1452-1519) un dibujo de amplísima difusión y hasta de frecuente utilización publicitaria¹. Se trata de una pieza de formato pequeño, que constituye un original esfuerzo por ilustrar algunos pasajes de *Los diez libros de Arquitectura* de Marco Lucio Vitruvio

* Fernando Pérez Oyarzun es arquitecto, doctor arquitecto y profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. El presente texto se origina en una presentación durante las Jornadas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, realizada el 13 de octubre de 2023.

¹ El dibujo habría sido realizado alrededor de 1490. Actualmente se encuentra en la Galería de la Academia de Venecia. A pesar de haber sido reproducido a gran escala, es de formato relativamente pequeño. Mide 34,4 × 25,5 cm.



Leonardo da Vinci: hombre vitruviano que ilustra algunos pasajes del tratado del arquitecto romano

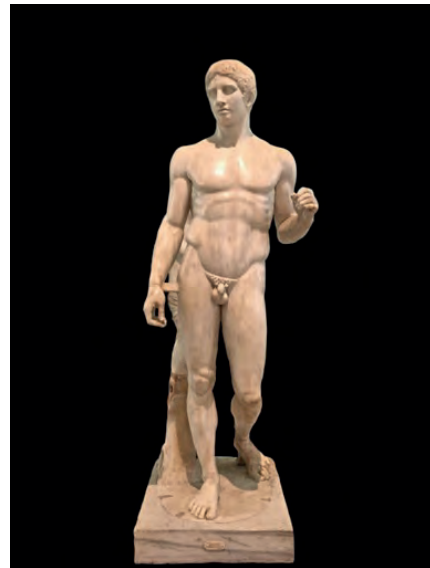
(c. 80 a.C.-c. 15 a.C.), escrito en el siglo I a.C.². En ellos, se refería el arquitecto romano a las relaciones proporcionales entre los diversos miembros del cuerpo humano y el modelo que tales relaciones representaban para las obras de arquitectura. El dibujo de Leonardo no se limita a ilustrar la propuesta de Vitruvio, las figuras de cuyo tratado se habían perdido. Como solía hacerlo, verifica empíricamente y a partir de sus conocimientos anatómicos las relaciones proporcionales establecidas por el arquitecto romano y construye una versión propia y original de ellas. Adicionalmente, idea una fórmula a partir de la cual hacer posible la inscripción del cuerpo humano en el cuadrado y en el círculo, lo que consigue a través de un desplazamiento de brazos y piernas, comprobando un ligero desajuste entre el cuadrado y el círculo.

² Vitruvio expone su teoría de la commensurabilidad corporal y su relación con la arquitectura en el capítulo II del Libro I y en el capítulo I del Libro III. El tema de las relaciones del cuerpo humano con la arquitectura ha sido desarrollado en Fernando Pérez Oyarzun, *Los Cuerpos del Edificio*.

El notable esfuerzo de Leonardo, que también reconocemos en las ilustraciones que realizó para el *De Divina Proportione*³ (1509) de Luca Pacioli (1445-1517), pone en discusión las complejas relaciones existentes entre relaciones numéricas abstractas y el mundo orgánico asociado al crecimiento y al reino biológico al que pertenece la Anatomía. ¿Hasta qué punto se corresponden en realidad? Cada edición del tratado de Vitruvio, entre las muchas que se realizaron a partir del siglo XV, así como otros tratados de Arquitectura se plantearon este mismo problema, pero ciertamente no lo llegaron a resolver con la belleza y la densidad problemática de Leonardo. Por lo general, se trata de ilustraciones, en sentido estricto, que carecen de la dosis de reflexión crítica contenida en el diseño de Leonardo y frecuentemente aplican de manera mecánica las afirmaciones de Vitruvio.

Es más que probable que las ideas planteadas por Vitruvio recogieran una tradición ya larga, proveniente de la cultura y el arte griegos. Al menos, podemos retrotraerlo al *Kanon* de Policleto (480-420 a.C.), supuestamente expuesto en un libro, hoy desaparecido,

³ Ed. en español, *La divina proporción*.



Policleto, copia romana del Doriforos que pone de manifiesto sus ideas sobre las proporciones del cuerpo humano

pero que se considera bien representado en algunas de sus obras, específicamente en el *Doríforo*, una de sus piezas más notables. Policleto habría establecido en su *Kanon* una serie de relaciones mensurales entre los diversos miembros del cuerpo. Se ha visto en ello una fórmula para alcanzar una perfección estética, propia de uno de los más clásicos períodos de la escultura griega. Las correspondencias entre las medidas del cuerpo, en una suerte de conmensurabilidad flexible, apuntan a un orden de naturaleza orgánica, a una secreta unidad proveniente de las correspondencias entre ellos. En definitiva, manifiestan la ordenación de su construcción en un sentido más general.

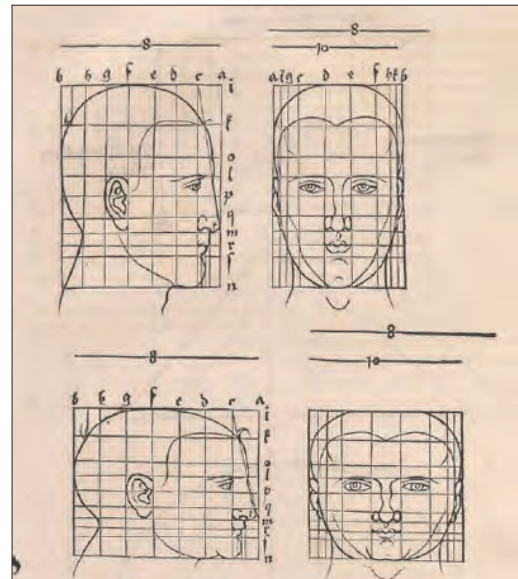
El descubrimiento de las relaciones entre las consonancias musicales y los largos de las cuerdas, atribuido a Pitágoras (570-490 a.C.), es un he-

Ondas Estacionarias	n	λ	f
	1	2L	$v/2L = f_1$
	2	(2L)/2	2f ₁
	3	(2L)/3	3f ₁
	4	(2L)/4	4f ₁
	n	(2L)/n	nf ₁

Subdivisión de una cuerda generando la serie de armónicos naturales, con los intervalos de 8.^a, 5.^a, 4.^a, etc.

cho fundamental en muchos sentidos. La serie de armónicos naturales que a ella se asocian pueden relacionarse a modos o gamas musicales. Tal idea de armonía, heredada y desarrollada por Platón⁴ (427-347 a.C.), se ha visto frecuentemente como clave natural del orden del cosmos. Ello queda bien expresado en el mito de Orfeo en el que se describe el poder pacificador atribuido a la música. La idea de una conexión entre aritmética, geometría y na-

turalidad se ha puesto frecuentemente en cuestión, pero ha resurgido una y otra vez en campos como la química orgánica, la microbiología o la discutida teoría física de las cuerdas.



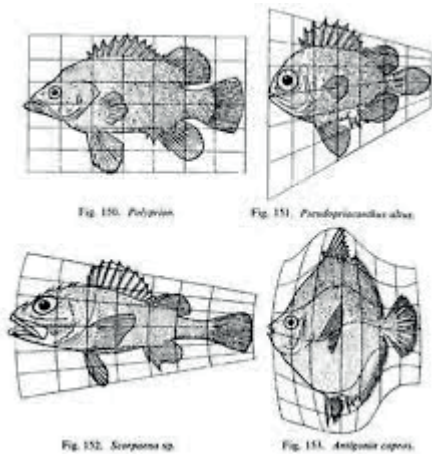
Alberto Durero: *Vier Bücher...* estudios de variaciones en rostros a partir de grillas deformables

La cuestión de la conmensurabilidad como clave interpretativa de la riqueza anatómica, recogida por Vitruvio e interpretada por Leonardo, fue extremada por Alberto Durero (1471-1528) en sus *Vier Bücher von menschlicher Proportion*⁵ de 1528. En estos cuatro volúmenes, Durero convierte la cuestión de la conmensurabilidad en una suerte de notación que permite representar no solo un cuerpo ideal, sino también la variedad morfológica de la especie humana, incluyendo géneros, edades y contexturas variadas. Su sistema de transformaciones gráficas mostrando las variantes anatómicas, a partir de un sistema de coordenadas deformables, inspiró al biólogo y matemático Sir D'Arcy Wentworth Thompson⁶ para

⁴ El tema de las relaciones de los números enteros, las medias proporcionales y las consonancias musicales aparece mencionado, por ejemplo, en el *Timeo*, en relación a la constitución del alma del mundo.

⁵ Existe una versión italiana publicada en Venecia en 1591, bajo el título *Della simmetria dei corpi humani*.

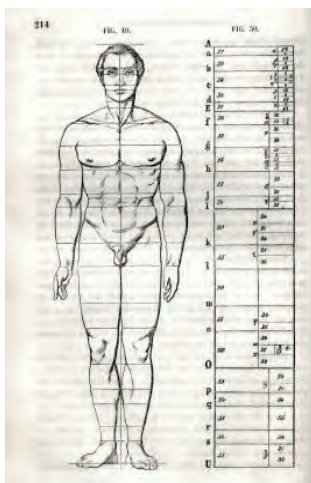
⁶ Ver al respecto, *On Growth and Form*. Ed. en español, *Sobre el crecimiento y la forma*.



D'Arcy Thompson: *On Growth and Form*.
Ilustración de la evolución de especies a partir
de un método similar al de Durero

representar algunas de sus ideas sobre la evolución genética de las especies a comienzos del siglo XX.

La reflexión sobre estas temáticas continuó y se fue enriqueciendo con nuevas dimensiones, derivadas de una mejor comprensión de la percepción sensorial y de un descubrimiento revolucionario como el de la perspectiva moderna, que afectó definitivamente las formas de representación visual. Adolf Zeising (1810-1876) y August Thiersch (1843-1917) se cuentan entre los continuadores de esta tradición



Adolf Zeising: estudio de las proporciones del cuerpo humano. *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*

reflexiva en el siglo XIX. Zeising, psicólogo y matemático, hijo de un músico, mantiene y actualiza las tradiciones renacentistas sobre la armonía del universo. Zeising sigue la línea de Luca Pacioli y otros que investigaron la presencia de la sección áurea en el mundo orgánico, incluyendo plantas, animales y, ciertamente, el cuerpo humano⁷. La serie de Fibonacci es una de las series preferidas de quienes se interesan en esta temática, entre otras razones, por sus propiedades aditivas. Thiersch, de formación



August Thiersch: análisis proporcional del Partenón

arquitecto, defendió la teoría de la analogía o semejanza como una manera de generalizar el método de los trazados reguladores y explicar el sentido de unidad que el manejo de las proporciones produce en la arquitectura clásica⁸. Aún cita a Vitruvio en cuanto al modelo del cuerpo humano para la arquitectura. Tanto Zeising como Thiersch procuran aplicar sus ideas al Partenón, el más difundido y valorado de los templos griegos que han sobrevivido.

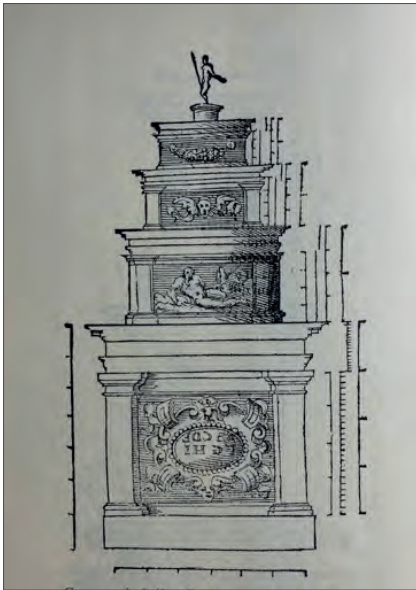
En el ambiente intelectual de la Bauhaus, en los años posteriores a la Primera Guerra Mundial, la preocupación por el cuerpo ocupó un lugar central, aunque ciertamente muy diverso del que había ocupado en el Renacimiento. Oskar Schlemmer (1888-1943) es probablemente su protagonista central.

⁷ Zeising publicó su *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* en 1854.

⁸ Existe una versión reciente en inglés de *Die Proportionen in der Architektur* de 1893 (*Proportion in Architecture*). Thiersch cita a Zeising, mostrando así la continuidad de la tradición proporcional.

ces, pero que se obtienen de manera muy simple a través de procedimientos geométricos. Así ocurre con la serie de rectángulos derivados de sucesivos abatimientos de la diagonal del cuadrado y de los rectángulos que de dicha operación van resultando. Con una actitud más práctica que mística, Alberti recoge las tradiciones antiguas, consciente de que en arquitectura las debe aplicar a líneas, superficies y volúmenes.

El panorama de las conexiones de la arquitectura con la música a través de las relaciones proporcionales armónicas se va haciendo más compleja. Así lo han reconocido algunos historiadores para el caso de Andrea Palladio (1508-1580)¹⁰, cuyas preferencias



L. B. Alberti: commensurabilidad arquitectónica en una de las figuras de la traducción italiana de Cosimo Bartoli

proporcionales han sido referidas a las reflexiones contemporáneas de un músico como Gioseffo Zarlino (1517-1590), que teoriza sobre los fundamentos de la música, en obras como *Istitutioni harmoniche* (1558) y *Dimonstrationi harmoniche* (1571). Las

¹⁰ Véanse, por ejemplo, los análisis de Rudolf Wittkower al respecto en «El problema de la proporción armónica en arquitectura», incluido en su obra *La arquitectura en la Edad del Humanismo*.

cuestiones derivadas además de la afinación natural y la afinación «moderna», abordadas por Zarlino, implican el problema del umbral de percepción de diferencias sonoras para el oído humano, complicando aún más este panorama. Las relaciones entre largo, anchura y altura, fueron cuestiones clave para Palladio y los arquitectos de su tiempo. Las medias proporcionales fueron uno de los métodos utilizados, compartido también por algunos de los tratados musicales contemporáneos.

Un momento de particular significación en la discusión sobre la regulación mensural de la arquitectura ocurre en Francia, dentro del contexto de la llamada polémica de los antiguos y los modernos. Este se da entre dos arquitectos y tratadistas de arquitectura: Claude Perrault (1613-1688) y François Blondel (1618-1686)¹¹. Perrault, no por azar, naturalista, anatomista y arquitecto, vinculado a la creación de la academia de arquitectura, publicó una traducción al francés de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitruvio. De manera muy resumida puede decirse que Claude Perrault, imbuido completamen-

¹¹ Esta polémica ha sido recogida por numerosos historiadores. Un tratamiento detallado referido al uso técnico y tradicional del número en un sistema de proporciones puede encontrarse en *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*, de Alberto Pérez Gómez.



Claude Perrault: commensurabilidad de los órdenes clásicos

te de una nueva convicción científica, puso en duda la autoridad y el origen natural de la conmensurabilidad arquitectónica que, de manera tan decidida, se había relacionado con la música. Aun cuando siguió utilizando los órdenes clásicos y sus proporciones tradicionales en su obra, los privó de esa aura de autoridad natural, reduciéndolos a un fenómeno que llamaríamos cultural o incluso convencional, desplazando tal autoridad a la percepción empírica.

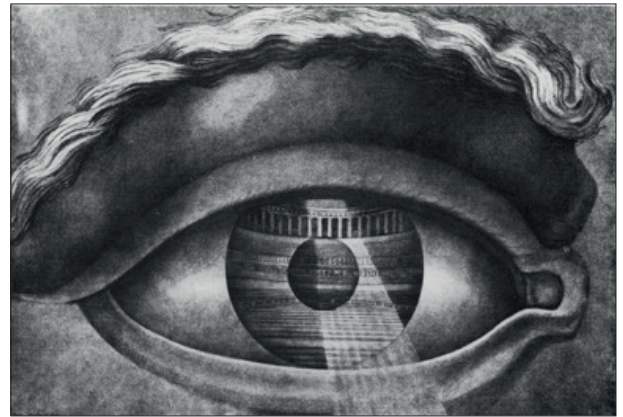
No es difícil reconocer detrás de todo ello una discusión mucho más amplia vinculada al surgimiento de la modernidad. A fines del siglo XVIII, por ejemplo, un arquitecto como Étienne Louis Boullée (1728-1799) propondría un fundamento percepti-



Étienne L. Boullée: proyecto de Biblioteca Nacional (1805)

vo y visual, que liga a la pintura, y una declarada preferencia por lo inconmensurable y la voluntad de impactar los sentidos, evidente en su obra *Essai sur l'Architecture* (c. 1793). Su contemporáneo Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) realizó un conocido dibujo en que una de sus obras, el teatro de Besançon, se percibe reflejada en un ojo¹². A pesar de todo ello, la continuidad de los temas relativos a la regulación mensural de la arquitectura encontraría nuevas formas de seguir su camino.

¹² Ver su texto *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, donde se exponen sus ideas y se describen sus obras incluyendo el teatro y el dibujo mencionados. Hay edición facsímil en español.



Claude Nicolás Ledoux: dibujo del Teatro de Besançon (1804)

El arquitecto franco-suizo Charles Édouard Jeanneret (1887-1965), conocido como Le Corbusier, encarnó una de las recuperaciones más originales y notables de las temáticas que, tradicionalmente, habían vinculado arquitectura y música, a mediados del siglo XX. Su madre, Marie Charlotte-Amélie Jeanneret-Perret, fue profesora de piano. Su hermano Albert, violinista, compositor y profesor. La música formó, por tanto, parte de su ambiente familiar. No es de extrañar, pues, que la idea de armonía lo haya preocupado desde temprano. Ello se expresará en algunos de sus croquis de viaje, como también en la utilización de trazados reguladores geométricos en sus primeras pinturas. Como pintor y como arquitecto buscó la recuperación de un orden, en una



Charles Edouard Jeanneret, utilización de trazados reguladores en su pintura *La Bouteille de vin Orange* (1922)

versión de vanguardia, que veía subterráneamente conectada con la música.

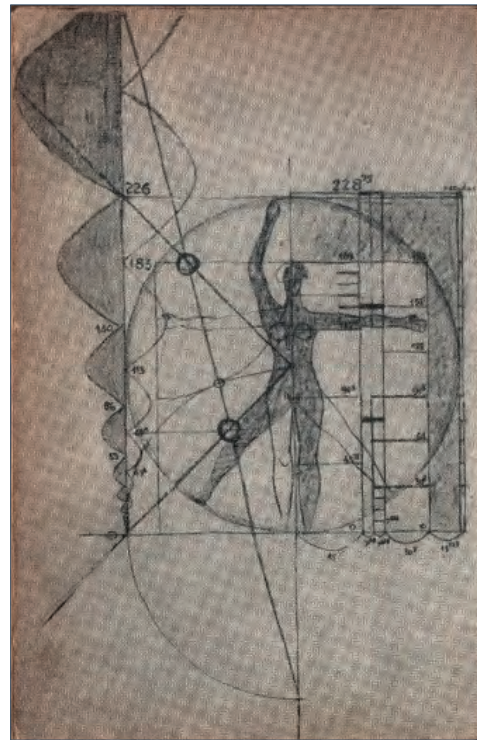
Le Corbusier concibió la idea de su *Modulor* alrededor de 1943, años de guerra y escasez de trabajo. Imaginó inscribir un cuerpo humano con el brazo levantado en dos cuadrados sobrepuestos, cuya altura ajustó en 2,26 metros, y sobreponerle un tercero, a fin de generar con esta fórmula una serie de medidas, relacionadas entre sí por la sección áurea. Al desarrollar la idea llegó a dos series, denominadas roja y azul, que producían un conjunto creciente de medidas. Este conjunto de tamaños, interrelacionados entre sí, permitían dimensionar una obra de arquitectura garantizando un orden y huyendo de la arbitrariedad, una idea que desde joven había obsesionado a Le Corbusier. A diferencia de la regulación estática de los trazados reguladores, hay en el *Modulor* un principio dinámico, aun cuando se origine en un trazado geométrico. En relación con él se utiliza recurrentemente la noción de serie, aunque ella se aparta del uso que contemporáneamente hizo la música de dicha noción. Su secuencia creciente de medidas invierte la representación gráfica de la serie de armónicos, yendo desde relaciones o cocientes menores a mayores. El *Modulor* puede verse como un intento por relacionar un sistema proporcional con el cuerpo



Le Corbusier: *El Modulor* con sus series azul y roja

humano, las medidas antropomórficas y las acciones y posiciones del cuerpo.

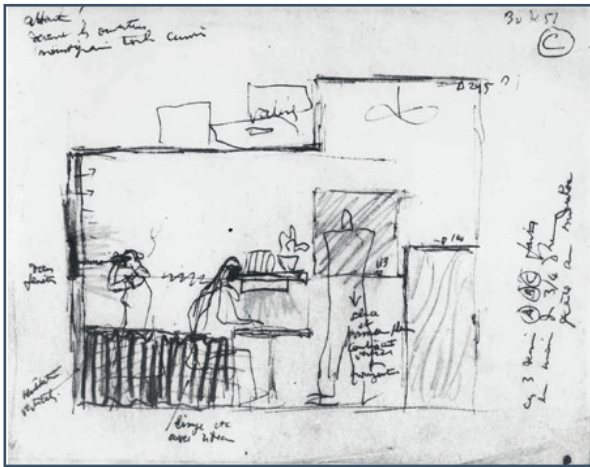
La relación implícita del *Modulor* con el hombre vitruviano y el dibujo de Leonardo llega a hacerse en algún momento explícita cuando uno de sus ayu-



Justino Serralta: Dibujo del *Modulor* en versión femenina y alusión al hombre vitruviano de Leonardo

dantes dibuja una mujer inscrita en el círculo, en clara alusión al dibujo de Leonardo, como ilustración del sistema. Desde que lo concibió, a mediados de los años 40, Le Corbusier utilizó el *Modulor* desde entonces prácticamente en todas sus obras, reconociendo incluso dificultades para hacerlo en algunos casos. Él mismo publica el boceto para una pequeña cabaña en el sur de Francia, una suerte de átomo de arquitectura como un ejemplo de su potencialidad, mostrando el modo en que su propuesta podría facilitar la operación de proyecto¹³.

¹³ Ver *Modulor* 2, cap. 5 (4. «Acercarse al Hombre»).



Le Corbusier: boceto para una cabaña en Cap Martin, utilizando el sistema de medidas del *Modulor*

El *Modulor* no es una iniciativa aislada y autónoma. Ella surge en un momento en que la temática proporcional emerge nuevamente, examinándose dentro de un espíritu intelectual y disciplinar diverso, lo que incluye, de manera decidida, su historización.

Se sabe que Le Corbusier conocía las ideas de Matila Ghyka (1881-1965), las que tuvieron una influencia significativa en los años de entreguerras.



Homenaje a Luca Pacioli en *Estética de las Proporciones* de Matila Ghyka. Edición en la biblioteca de Le Corbusier

Poseía sus libros y hay evidencia de que los trabajó. Ghyka, noble rumano e intelectual, pertenecía aproximadamente a su misma generación. De vastos intereses procuró relacionar las matemáticas con la naturaleza, el arte y la poesía. En su *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, de 1927, recuperaba explícitamente las ideas de Luca Pacioli, que también había ilustrado Leonardo, así como a otros tratadistas del Renacimiento, incluyendo a Durero. En algunos de sus textos habla explícitamente en términos musicales, como cuando se refiere a la orquestación de los volúmenes y la armonía arquitectural. Igualmente aborda la cuestión del ritmo, con el análisis de versos de poesía francesa a partir de los pies métricos griegos y extiende la noción de ritmo a la arquitectura¹⁴. Todo ello constituye un estado de cosas cultural del cual, en cierta medida, participa el *Modulor*.

octava									
quinta					quinta				
cuarta		cuarta			cuarta		cuarta		
tercera	may.	tercera	men.	tercera	may.	tercera	men.	tercera	men.
lono	tono	semit.	tono	tono	tono	semit.			
may.	men.	diatónico	may.	36	men	40	may.	45	diatónico
24	27	30	32	36	40	45	48		
180	160	144	135	120	108	96	90		

Rudolf Wittkower: Ilustración de *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, mostrando las relaciones entre medias proporcionales, intervalos musicales y relaciones de números enteros, haciendo referencia a Zarlino a propósito de Palladio

En ambientes académicos, tales como el influyente Instituto Warburg o la universidad francesa, aparecen una serie de trabajos sobre el tema que procuran darle un tratamiento vinculado a la estética científica, como ocurre con Miloutine Borissavliévitch, quien entre varias otras obras publica un *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture* en 1954. Erwin Panofsky (1892-1968) había publicado en alemán su trabajo sobre las proporciones humanas un par de décadas antes, pero su inclusión en *El significado en*

¹⁴ Ver el Tomo I, *Les rythmes*, de *Le Nombre d'or*.

las artes visuales (1955) le dio una notable difusión internacional. En él relaciona de manera brillante los diversos cánones proporcionales del cuerpo humano con variaciones estilísticas o de voluntad artística. Rudolf Wittkower (1901-1971), vinculado también al Instituto Warburg, realizó uno de los más conocidos análisis de las relaciones proporcionales del Renacimiento, estableciendo vinculaciones muy detalladas de las relaciones entre música y arquitectura, a partir de la obra de arquitectos como Alberti y Palladio.

La presencia de un colaborador proveniente de Grecia, Iannis Xenakis (1922-2001), en el muy internacional taller de Le Corbusier contribuyó a uno de los episodios más interesantes del siglo XX en las relaciones de música y arquitectura¹⁵. Aunque de familia griega, Iannis Xenakis nació en Rumania en 1922. Titulado de ingeniero y con formación musical, se traslada a París en 1947 por razones políticas, donde acaba trabajando en la oficina de Le Corbusier. La colaboración entre ambos, no ausente de conflictos, dará frutos arquitectónicos interesantes, pero coincide, además, con uno de los momentos más significativos de fricción entre música y arquitectura durante el siglo XX. Ello se expresa, entre

otras publicaciones, en su libro *Musique de l'architecture* (1976), que reúne textos desde 1956 a 1972. La maduración de sus ideas musicales se produce precisamente durante su período de trabajo con Le Corbusier paralelamente a su colaboración arquitectónica en algunas de sus obras. Las más significativas entre ellas serán el Convento de la Tourette y el Pabellón Phillips, obras que no serían lo que son sin la participación de Xenakis.

En el convento de La Tourette¹⁶ se atribuye a Xenakis la creación de las «ventanas ondulatorias», consistente en una serie de perfiles metálicos verticales dispuestos a distancias variables¹⁷. Se crea así una suerte de sensación de ondulación, pero más allá de la eventual ilusión óptica, asistimos a un fenómeno de variación continua sobre una franja horizontal. Este recurso de densidades variables resulta muy coherente con algunos de los experimentos musicales de Xenakis en esos mismos años, en que también hay variación continua de elementos sonoros. Una posición similar a la asumida en las ventanas de la Tourette puede encontrarse en el tratamiento del pavimento de la capilla de Ronchamp, en la que se alternan de manera aleatoria pero controlada el ancho

¹⁵ Esta relación está analizada en detalle en «Iannis Xenakis. La arquitectura de la música», publicada en *ARQ*, n.º 70 (diciembre, 2008), pp. 70-73.

¹⁶ Ver Le Corbusier, *Œuvre Complète*, 1952-57 y 1957-1965.

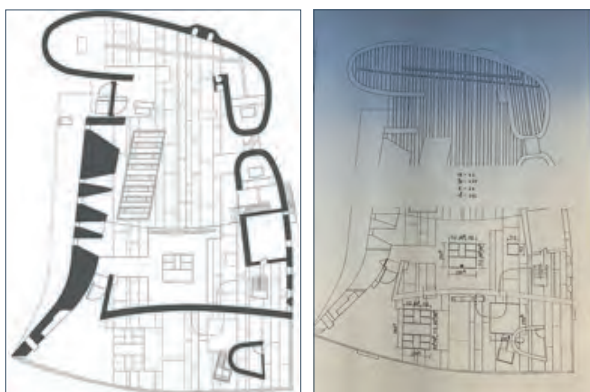
¹⁷ En *Musique Architecture*, Xenakis se refiere explícitamente a su participación en las ventanas de La Tourette y el Pabellón Phillips.



Le Corbusier: convento de Santa María de La Tourette, con las Ventanas Ondulatorias ideadas por Xenakis



Le Corbusier y Iannis Xenakis: Pabellón Phillips en la Feria Internacional de Bruselas, 1958



Le Corbusier: Planta de la capilla de Ronchamp y análisis del pavimento con series modulares semejantes a las ventanas ondulatorias

de las divisiones del pavimento, como si fuese una ventana ondulatoria dispuesta en horizontal¹⁸.

El Pabellón Phillips fue un encargo realizado a Le Corbusier por dicha firma en el invierno de 1956 a fin de ser presentado en la Feria Internacional de Bruselas en 1958¹⁹. Debía servir como soporte espacial a un poema electrónico realizado con el último equipamiento musical producido por Phillips en esos años. Esta posibilidad interesó profundamente a Le Corbusier. En este contexto, encargó a Iannis Xenakis el desarrollo del pabellón a partir de una serie de bocetos muy generales. En medio de sus viajes internacionales, que incluían la supervisión de obras en la India, se concentró en concebir el poema mismo que incluiría sonido e imágenes. Para la música convocó a Edgar Varèse, contraviniendo el deseo inicial de la compañía de contratar a Benjamin Britten. Xenakis, quien por formación y vocación había demostrado capacidad para manejar geometrías complejas, lo desarrolló en relativa soledad, produciendo una obra

¹⁸ Dicho pavimento se incluye dentro de los ejemplos publicados en *Modulor 2*.

¹⁹ Un análisis de la génesis del proyecto y los conflictos asociados al Pabellón Phillips en Fernando Pérez Oyarzun «Pabellón Phillips. Bruselas, Bélgica», en *ARQ*, n.º 63 (agosto, 2006), pp. 54-59. La monografía más completa dedicada al pabellón en Marc Treib, *Space Calculated in seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse*.

de gran calidad que constituye a la vez una pieza destacable y excepcional dentro de la obra arquitectónica de Le Corbusier. En el diseño utilizó paraboloides hiperbólicos que consideraba equivalentes a *glissandos* en música. Resolvió, además, los complejísimo problemas de construcción y participó en las instalaciones técnicas, para entonces muy sofisticadas, que permitían combinar proyección y emi-

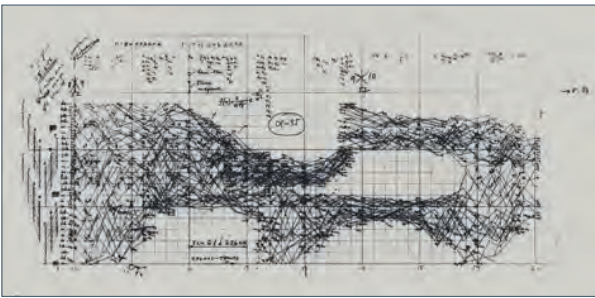


Un momento de la proyección del *Poema Electrónico* de Le Corbusier y Varèse en el interior del pabellón Phillips

sión de sonido. Compuso también unos interludios musicales que se ejecutaban mientras se renovaba el público y se volvía a ejecutar la pieza de Varèse. La dedicación de Xenakis al pabellón y su exigencia de reconocimiento a su autoría parecen haber sido elementos importantes en su alejamiento de la oficina de Le Corbusier, junto a otros miembros del equipo, en 1959. El pabellón y su poema electrónico anticipan, con medios que hoy consideraríamos muy restringidos, lo que en la actualidad sería una obra de arte audiovisual. Ello exigió articular la arquitectura, que parece haber proporcionado un marco adecuado para el poema y un signo de esta nueva propuesta en la exposición, con la proyección y el sonido.

Aunque Xenakis continuó realizando algunos trabajos arquitectónicos de manera autónoma, a par-

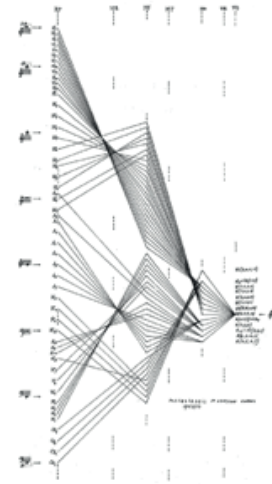
tir del estreno de su obra *Metástasis* en el Festival de Donausingen en 1955, su nombre estaría crecientemente asociado a la música, ámbito en el que fue cada vez más reconocido. Su propuesta musical se perfila a partir de su crítica tanto a la disolución puntillista y el máximo control a que había llevado el serialismo integral y la introducción del azar por parte de la música aleatoria. Situándose entre ambos, Xenakis define su música como estocástica y la asocia al cálculo de probabilidades. Sus fuentes de inspiración son variadas en donde se incluyen el mundo de la naturaleza o los murmullos de la ciudad. Lo que resulta evidente es que es una música que crea un espacio y se desenvuelve en él, nada ajena por tanto a la experiencia de concebir la arquitectura.



I. Xenakis: versión gráfica de *Pithoprakta* para orquesta (1956)

Resulta particularmente interesante el punto de partida con frecuencia visual de sus partituras que se expresan en gráficos y diagramas que eventualmente se transfieren a partituras convencionales²⁰. Ellos expresan muy claramente una suerte de espacialismo musical muy propio de su trabajo. Así, la visualidad de su música y su proceso de construcción la constituyen en una frontera de fricción con el mundo de la arquitectura. En cierto sentido, estos esquemas iniciales son más próximos al resultado sonoro del trabajo de Xenakis que sus transcripciones a sistemas convencionales de notación.

²⁰ Varios de estos esquemas se encuentran en *Musique Architecture*.



I Xenakis: esquema gráfico de los últimos 16 compases de *Metástasis*

La resonancia que algunas de las problemáticas tuvieron en Sudamérica aparece en el intenso trabajo realizado por el arquitecto e intelectual Juan Borchers. Borchers nació en Chile en 1910 y murió en 1975. Salió de su ciudad natal, Punta Arenas, para estudiar arquitectura en Santiago y luego pasó largos años en Europa, realizando un sinnúmero de viajes, desde Egipto y el norte de África a Suecia²¹. Publicó dos libros²² y dejó multitud de escritos inéditos. Junto a un grupo de colaboradores participó en diversos proyectos de arquitectura. Solo dos llegaron a construirse²³, pero su huella ha sido duradera.

Una de las obsesiones de Borchers fue dotar a la arquitectura de una base intelectual sólida y contem-

²¹ Una visión general de Juan Borchers y su trayectoria se encuentra en el número 98 de la revista *CA*.

²² Se trata de *Institución Arquitectónica* de 1968 y *Meta-arquitectura*, publicado póstumamente en 1975.

²³ Se trata de la sede de la Cooperativa de Servicios Eléctricos, COPELEC, en Chillán, y la Casa Meneses en Santiago, ambas localizaciones en Chile. Los dos fueron publicados en *Hogar y Arquitectura* n.º 87, de 1970. COPELEC ha sido incluido en los catálogos de varias exposiciones internacionales. Entre ellas pueden mencionarse «At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture» (MOCA, 1998), «Latin America in Construction: Architecture 1955-1980» (MoMA, 2015) y «SOS Brutalism» (Deutsches Architektur Museum, Berlín 2017-2018).

poránea. Esta debía ser capaz de recoger su condición poética y su capacidad operativa sin apartarse de su tradición y riqueza. Concibió la arquitectura como un orden artificial escindido del orden natural. Estudió los edificios con igual pasión que el crecimiento de las plantas. Escribió, dibujó y proyectó. La música ocupó un lugar privilegiado entre las preocupaciones de Borchers. De hecho, incluyó partituras en sus dos libros publicados. Escuchó permanentemente música y experimentó con sonidos. Estuvo atento a las vanguardias contemporáneas, interesado por la producción de compositores como Karlheinz Stockhausen (1928-2007) y otros. Comparaba la notación musical con la de la química, buscando encontrar un símil para la arquitectura²⁴.



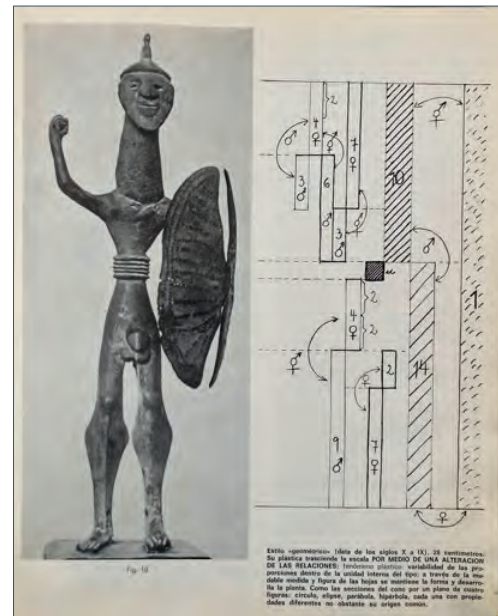
Ilustraciones dibujadas por Juan Borchers en su libro *Institución Arquitectónica*

Borchers procuró recuperar la doble condición aritmética y geométrica del número antiguo y se sumergió con pasión en la temática de la regulación mensural en arquitectura²⁵. La vieja tradición de la conmensurabilidad del cuerpo atrajo fuertemente su atención, remontándose a Polícleto y la matemática griega²⁶. Algunos de sus ejercicios recuerdan los

²⁴ Dichas temáticas son especialmente abordadas en *Institución Arquitectónica*.

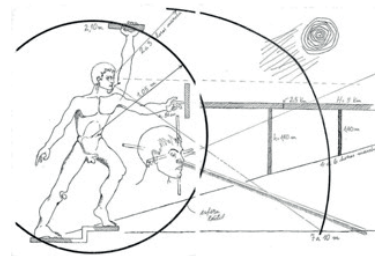
²⁵ A ello se dedica específicamente *Meta-arquitectura*.

²⁶ Ver «La medición como sustrato del fenómeno arquitectural», artículo publicado en la revista *Hogar y Arquitectura* de Madrid, n.º 87 (1970), donde entre otras materias se refiere explícitamente al *Kanon* de Polícleto.



Juan Borchers: Ilustración del artículo «La medición como sustrato del fenómeno arquitectural», en *Hogar y Arquitectura* (1970)

sistemas de notación utilizados en las ilustraciones del tratado de Alberti. Evitando el trazado regulador se pone de relieve lo que podríamos llamar una multi-conmensurabilidad. Creó una serie numérica denominada «Serie Cúbica». Borchers ve el cuerpo como un objeto construido de partes interrelacionadas y como un sujeto perceptivo y activo. Sus propósitos tienen que ver con algunos de los que se había planteado Le Corbusier en el *Modulor*, pero resolviéndolos por otra vía y desde otra sensibilidad, donde la música y concretamente la gama musical ocupa



Juan Borchers: Dibujo incluido en *Meta-arquitectura. El cuerpo y la regulación mensural*

un lugar nada menor. Así, al referir el cuerpo humano a un círculo, no está refiriéndose solo a una regularidad mensural, sino también a problemas como el alcance del brazo y el límite visual dado por el horizonte, a su vez, relacionado con horas de marcha. Los números son asociados por Borchers a determinados actos, considerando que los actos eran materia de arquitectura²⁷. De este modo, cuando se construye un edificio, regulado por un sistema o gama numérica, se estaría, en rigor, ordenando un conjunto de actos que dichas construcciones hacen posible y llevan a un máximo de intensidad o esplendor.



Juan Borchers. Dibujo original en *Meta-arquitectura*.
El cuerpo las medidas y los actos

A mi entender, Borchers llevó la relación todavía más lejos. Conocedor de la música del siglo XX, estaba familiarizado con la propuesta de Arnold Schönberg (1874-1951) y sus discípulos, que habían utilizado el concepto de serie como conjunto limitado de sonidos, con capacidad de estructurar sus composiciones. A partir de ello, ensaya un procedimiento equivalente en la sede de la Cooperativa de Servicios eléctricos, COPELEC, ubicada en Chillán (Chile), una de las obras en que participó. Allí introdujo lo

que denominó el procedimiento de los 16 bastones. Se trataba de un conjunto equivalente de medidas provenientes de su gama mensural que toma como unidad de medida 7 centímetros. Estas fueron aplicadas sobre un proyecto elemental, esto es, una entidad autónoma dentro del conjunto, que actúa como descanso de una rampa que lleva del nivel suelo a una *mezzanina*²⁸.

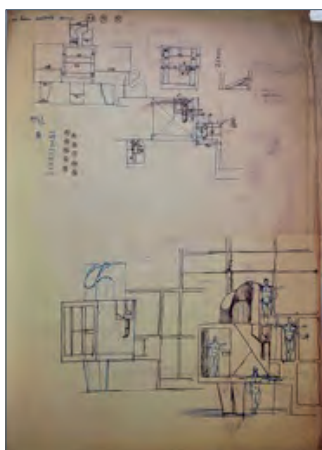
Robin Evans (1944-1993) ha sostenido que, de todas las posibles relaciones entre música y arquitectura, la vinculación entre armonía musical y proporción arquitectónica ha sido una de las más permanentes a lo largo de la historia²⁹. En ambos campos, tal cuestión ha propuesto no pocos problemas. El origen natural o cultural de dichas relaciones ha sido uno de los más constantes, como ha sido también la discusión acerca de su carácter exacto o aproximado y de la posibilidad efectiva de percibir tales relaciones. La música ha representado un desafío permanente para la arquitectura. No solamente al constituir un modelo constructivo, sino también en relación a vinculaciones tan reales como son los desafíos de los fenómenos acústicos. Desde una maravilla como el teatro de Epidauros, en Grecia (c. 350 a.C.), capaz de hacer llegar la voz de los actores a 12000 espectadores, hasta el teatro de Champs Élysées (1913) de Auguste Perret (1874-1954) y otras salas contemporáneas, podría pensarse que en esas ocasiones privilegiadas el edificio se transmuta en algo así como la Lira de Orfeo: un auténtico instrumento musical. Algo de ellos se esconde, sin embargo, en cualquier obra de arquitectura. Hay en ello una fascinante línea de trabajo que no ha sido posible tocar aquí.

La relación entre arquitectura y música ha sido persistente y ha cruzado durante siglos nuestra his-

²⁷ [...] «que los actos puedan constituir materia de arte es lo NUEVO que yo postulo», en *Institución arquitectónica*, p. 120.

²⁸ Ver Juan Borchers, *Opera chillana digesta*, escrito publicado póstumamente en Madrid, donde aborda las utilización del número y algunos de sus principios arquitectónicos en el edificio para COPELEC, pp. 88-95.

²⁹ Ver «The trouble with numbers», en *The projective cast* de Robin Evans.



Exterior del descanso de la rampa en sede de COPELEC en Chillán y dibujo de Juan Borchers con la aplicación de su serie de 16 bastones (*Opera chillana digesta*)

toria cultural. La idea de poder percibir la arquitectura como música congelada o detenida ha tenido particular fortuna. Se difundió rápidamente en el siglo XVIII y todavía es citada por Xenakis en el XX. En cierto sentido, las relaciones son mutuas. Existe un conjunto de relaciones ocultas en la arquitectura que, por así decirlo, suenan en la medida en que la experimentamos. La obra aparecería, así, como una suerte de gran y complejo acorde que desciframos en totalidades parciales. Por otra parte, no es menos fascinante descubrir que algo tan fluido y temporal como la música se sostenga en una suerte de arquitectura, también oculta, que podemos sentir intuitivamente o descubrir en detalle si estamos

preparados para ello. *El arte de la fuga* de Bach, por poner un ejemplo monumental, puede verse como una suerte de gran edificio compuesto de partes cada una de las cuales están, a su vez, sofisticadamente estructuradas.

Una diferencia significativa entre ambas disciplinas es la complejidad relativa de los dominios con que trabajan. Si la música puede dominar hasta la exhaustividad el fenómeno del sonido, la arquitectura ha de habérselas con un conjunto muy amplio y hasta abierto de fenómenos. En cierto modo, trabaja con nuestra realidad en su conjunto. No solo con varios de nuestros círculos sensoriales (vista, oído, tacto y otros), sino también con nuestras acciones. Todo ello no es sencillo de disciplinar y de ahí la dificultad para implementar una notación exhaustiva y ajustada. He sostenido, en más de una oportunidad, que es posible entender la arquitectura como construcción cargada de sentido y que esa carga de sentido que ponemos en la construcción es, a la vez, un modo de cargar de sentido nuestra vida cotidiana.

Una intuición brillante de Wolfgang Goethe (1749-1832), en uno de sus intentos por comprender y fundamentar la arquitectura, nos ayuda a enriquecer este juego de relaciones entre música y arquitectura³⁰. Hemos comenzado hablando del cuerpo humano, que como en el mito de Orfeo, se encuentra en la danza de un modo privilegiado con la música. Podríamos pensar entonces que, si fuéramos capaces de dosificar adecuadamente los recursos de que la arquitectura ha ido disponiendo a lo largo de los siglos, el resultado, como en la intuición de Goethe, sería hacer de nuestra vida una forma de danza.

³⁰ Existe un manuscrito inconcluso de Goethe, fechado en 1795, que aparece como un intento por realizar un tratado sobre arquitectura. Allí sugiere la idea de que más que el sentido de la vista debe predominar en arquitectura el sentido del movimiento. Así una persona ciega o con los ojos vendados al ser conducida por una casa bien construida debería experimentar una sensación equivalente a estar danzando. Las ideas de Goethe acerca de la arquitectura han sido analizadas por Alberto Rubio en la tesis *Goethe y la arquitectura*. Sobre este punto ver p. 183.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV.: *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture*. New York, Ed. Abrams, 1998.
- : «El Taller de Juan Borchers», en *CA*, n.º 98 (julio, agosto, septiembre, 1999).
- : *SOS Brutalism. A global Survey*. Zurich, Ed. Park Books, 2017.
- : *Latin America in construction*. New York, MoMA, 2015.
- ALBERTI, Leone Battista: *De Re aedificatoria o los diez libros de arquitectura de Leonbattista Alberti*. Edición facsímil. Oviedo, Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1975.
- BORCHERS, Juan: *Institución arquitectónica*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1968.
- : *Meta-arquitectura*. Santiago de Chile, Mathesis, 1965.
- : *Opera Chillana digesta*. Madrid, Fisuras, 2017.
- : «La medición como sustrato del fenómeno arquitectural», en *Hogar y arquitectura*, n.º 87 (marzo-abril 1970), pp. 26-39.
- BORISSAVLIEVITCH, Miloutine: *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*. Paris, Chez l'Auteur, 1954.
- BOULLÉE, Étienne-L.: *Essai sur l'Art*. Paris, Hermann, 1968.
- DURERO, Alberto: *Della simmetria dei corpi humani*, Venecia, 1591. Facsímil. Milano, Gabriele Mazzota, 1973.
- EVANS, Robin: *The projective cast*. Cambridge Mass., and London, MIT Press, 1995.
- GHYKA, Matila C.: *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires, Poseidón, 1953.
- : *Le nombre d'or*. Paris, Gallimard, 1931.
- LE CORBUSIER: *El Modulor* (1948). Barcelona, Poseidón, 1979.
- : *Modulor 2* (1955). Barcelona, Poseidón, 1979.
- : *Œuvre Complète 1952-57*. Zurich, Girsberger, 1957.
- : *Œuvre Complète 1957-65*. Zurich, Girsberger, 1965.
- LEDoux, Claude-Nicolas: *La arquitectura considerada en relación con el arte, las costumbres y la legislación*. Madrid, Akal, 1994.
- NEUFERT, Ernest: *El arte de proyectar en arquitectura* (1936). Barcelona, Gustavo Gili, 1995.
- PACIOLI, Luca: *La Divina Proporción*. Madrid, Akal, 1991.
- PÉREZ GÓMEZ, Alberto: *La génesis y superación del funcionalismo en arquitectura*. México D.F., Limusa, 1980.
- PÉREZ OYARZUN, Fernando: *Los cuerpos del edificio* (1981). Santiago de Chile, Otros Libros, 2022.
- : «Iannis Xenakis. La arquitectura de la música», en *ARQ*, n.º 70 (diciembre, 2008), pp. 70-73.
- : «Pabellón Philips. Bruselas, Bélgica», en *ARQ*, n.º 63 (agosto, 2006), pp. 54-59.
- RUBIO, Alberto: *Goethe y la arquitectura. La dialéctica de la autonomía, entre el clasicismo y la modernidad*. Tesis para optar al grado de doctor en arquitectura, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2020.
- THIERSCH, August y WÖLFFLIN, Heinrich: *Proportion in Architecture and a Theory of Proportion: Two Essays*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017.
- THOMPSON, D'Arcy Wentworth: *Sobre el crecimiento y la forma*. Ed. abreviada de John Tyler. Madrid, Blume, 1980.
- TREIB, Marc: *Space calculated in seconds. The Philips Pavilion, Le Corbusier, Edgar Varèse*. New Jersey, Princeton University Press, 1996.
- VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio: *Los diez libros de arquitectura*. Traducidos y comentados por Joseph Ortiz y Sanz. Madrid, Imprenta Real, 1787. Ed. facsímil de los Colegios Oficiales, de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Oviedo, Gráficas Summa, 1974.
- WITTKOWER, Rudolf: *La arquitectura en la edad del humanismo* (1949). Buenos Aires, Nueva Visión, 1968.
- XENAKIS, Iannis: *Musique architecture*. Paris, Casterman, 1976.
- ZEISING, Adolf: *Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers* (1854). Berlin, Verlag Der Wissenschaften, 2017.

UN PIANOFORTE DE MESA INGLÉS TEMPRANO DE LONGMAN AND BRODERIP EN LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

VÍCTOR JAVIER MARTÍNEZ LÓPEZ

En la colección de instrumentos musicales históricos que atesora la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, encontramos una representación de pianofortes de gran importancia organológica. Entre ellos, destacan un pianoforte de mesa temprano de la firma Longman and Broderip, un pianoforte de gabinete de la importante firma John Broadwood and Sons, un gran pianoforte de mesa de Collard & Collard y otro ejemplar similar de Systemans Frères. Este acopio de instrumentos de tecla conforma una de las colecciones más completas que podemos contemplar en nuestro país de esta familia instrumental, y lo más sobresaliente, todos ellos restaurados y en estado de uso y, por tanto, hoy son «instrumentos vivos».

Nos interesa especialmente el pianoforte de mesa de Longman and Broderip por tratarse de un testimonio único que, observado en detalle, delata aspectos técnicos en su construcción que nos ayudan a entender y estudiar a fondo la evolución de este significativo instrumento musical que revolucionó el panorama cultural en la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XVIII y gran parte del

siglo XIX. El instrumento fue construido en Londres entre 1776 y 1782 y, tras muchas décadas sin uso, en el verano de 2023, se procedió a su estudio en profundidad y posterior restauración, gracias al empeño y tesón de la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel¹ presidida por Rosario Álvarez². Una restauración conservacionista a cargo de un servidor, que ha respetado la totalidad de los elementos conservados en el instrumento, aplicando idénticas técnicas y materiales que en su construcción original, y que finalizó en octubre de 2023 con un concierto inaugural en la sala de música de la RACBA. Actualmente, el pianoforte de mesa de

¹ Desde ahora RACBA.

² De formación musical y humanística, doctora en Historia del Arte y de trayectoria multidisciplinar ha sido catedrática de Historia de la Música en la Universidad de La Laguna por más de cuarenta años. En la actualidad desempeña la presidencia de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. A ella le agradecemos el esfuerzo por recuperar el patrimonio organológico de Canarias y conservar de forma idónea el que se encuentra en la RACBA, agradecimiento que hacemos extensivo al gestor y académico Conrado Álvarez por su generosidad al donar a esta sesquicentaria institución la treintena larga de buenas réplicas de instrumentos antiguos.

Longman and Broderip se encuentra en perfectas condiciones de uso, ofreciéndonos un testimonio único de la sonoridad musical de la época en la que fue concebido y recuperando así un nuevo documento histórico sonoro.

DOCUMENTOS HISTÓRICOS Y DOCUMENTOS SONOROS

Conviene dejar muy claro aquí que apostar por el uso sonoro de los instrumentos musicales históricos no significa en absoluto el desinterés de la pieza como documento histórico. Al contrario, profundizamos más, llegamos más lejos aportando el sonido original de estos objetos diseñados y concebidos principalmente para producir sonidos armoniosos, instrumentos que han convivido y formado parte de nuestra sociedad, de nuestra cultura. Se trata, en definitiva, de sumar al patrimonio material –los instrumentos– el patrimonio inmaterial –los sonidos– que estos nos proporcionan. De ahí, la importancia de realizar una restauración conservacionista responsable y bien documentada. Y es precisamente su estudio en profundidad el que determinará, según el estado de conservación estructural del instrumento, si podrá ser sometido a tensiones y, en consecuencia, a su uso sonoro. Hay que destacar y reseñar que, en el caso de que el instrumento se encontrara seriamente dañado orgánicamente, no se aconseja su uso sonoro, sino su consolidación y conservación. Pero, por otra parte, en el caso de una estructura saneada, su uso mejorará progresivamente el instrumento y ayudará a su conservación. Respetar el documento histórico es primordial, por esta razón el rigor histórico y profesionalidad en intervenciones son fundamentales, tratar el instrumento musical desde la óptica de la Historia del Arte y de la Musicología, ofreciendo un diálogo entre lo material e inmaterial, sin olvidar el objetivo principal para el que fue concebido: producir música. Un buen ejemplo de ello han sido los estudios y restauraciones llevados a cabo para Patrimonio Nacional Español en las Colecciones Reales, en dos pianofortes de mesa

construidos por el sevillano Juan del Mármol³ y el murciano Francisco Flórez⁴; o para la Casa Museo José Zorrilla de Valladolid, que cuenta con un salón de música romántico original alhajado con un pianoforte de mesa de Hosseschrueders⁵ y un arpa parisina de la firma Challiot⁶.

Del mismo modo que nadie cuestiona los interesantísimos conciertos de órgano histórico en templos de todo el mundo, o los afamados conciertos organizados por Patrimonio Nacional empleando instrumentos que forman parte del conocido cuarteto palatino de Stradivarius, tenemos ahora la oportunidad de dotar de una segunda vida sonora a colecciones dormidas e inertes durante mucho tiempo. ¿Alguien imagina un reloj parado sin marcar la hora, o una obra pictórica reconocida sin limpiar, quizás un tapiz deshilado? Deberíamos plantearnos los mismos criterios para que instrumentos musicales sobrevivan al abandono y maltrato vergonzante, precisamente por su desuso.

EL «SQUARE PIANO»: BREVE DESARROLLO Y CONSOLIDACIÓN INDUSTRIAL

El pianoforte surgió en Florencia gracias al ingenio del paduano Bartolomeo Cristofori (1655-1731), mantenedor de los instrumentos musicales de Fernando III de Medici, al que en 1711 presentó un

³ Galería de las Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inventario 1003346, planta -2, dedicada a la dinastía borbónica. Pianoforte de mesa de Juan del Mármol, hacia 1790, acción simple inglesa, posee ornamentación con la técnica de piqué que consiste en incrustaciones de oro y nácar sobre planchas de carey. Decoración reaprovechada en un clave napolitano de época Carlos III.

⁴ Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, inventario 10090903. Actualmente en proceso de restauración. Pianoforte de mesa de Francisco Flórez, hacia 1800, acción simple inglesa, posee ornamentación a base de medallones o camafeos de porcelana con marcos dorados con alusiones a Carlos IV y a María Luisa de Parma, además de un rico repertorio de marquetería.

⁵ Casa Museo José Zorrilla: pianoforte de mesa de Hosseschrueders y sobrinos, hacia 1840, acción doble inglesa.

⁶ Casa Museo José Zorrilla: arpa Pierre Challiot, hacia 1800, acción simple o simple movimiento, siete pedales.

instrumento de tecla con mecánica de macillos percutores articulados, con apagadores independientes, al que llamó Arpicembalo di nuova inventione, che fa' il piano, e il forte: un clave complejo que permitía graduar el sonido desde el suave hasta el fuerte. Por el diario del músico Francesco Mannucci⁷, sabemos que Cristofori trabajaba en él desde 1698. El instrumento pasó casi desapercibido hasta que Johann-Gottfried Silbermann (1683-1753), constructor de clavecines y órganos de Freiberg, en Sajonia, maestro de los 'padres' del square piano, tuvo noticia de los avances de Cristofori gracias al poeta Johann Ulrich von König⁸, que en 1725 había traducido al alemán los textos del marqués veneciano Scipione Maffei. König publicó en 1711 un amplio artículo, con diagramas del mecanismo, para la revista *Giornale dei letterati d'Italia*⁹ sobre el constructor florentino. Su lectura permitió a Silbermann introducir la nueva acción en sus instrumentos (ca. 1735) que, al igual que su creador, fueron temporalmente rechazados por la corte de Berlín¹⁰. Al inicio de la Guerra de los Siete Años, Silbermann se verá obligado a cerrar el taller y cortar su producción. Quedaban sus conocimientos en manos de sus discípulos y contra maestros principales, Johannes Zumpe, Americus Backers y Johann-Andreas Stein¹¹. Junto a otros alemanes, austriacos y holandeses, el grueso de sus obreros emigró a Inglaterra, a la sazón

en plena expansión industrial bajo la Casa de Hannover, con sólido futuro comercial. Conocidos como los Twelve Apostles, Americus Backers, Friedrich Beck, Adam Beyer, Gabriel Buntebart, Christopher Ganer¹², George Garcka, John Geib¹³, Meincke Meyer, Johannes Pohlmann, Georg Schöne, Gabriel Buntebart y Johannes Zumpe aparecen instalados en Londres a partir de 1755-1760 como fabricantes de instrumentos de tecla, «el arte sonoro de la madera», según el musicógrafo Burney¹⁴. Cuarenta años antes había emigrado con gran éxito a Londres el suizo Burkat Tshudi, ebanista y proveedor de Haendel, para el que trabajarían, a partir de 1758, Johannes Zumpe, John Broadwood –luego su socio–. Robert Stodart (asociado a su vez con este último), el italiano Muzio Clementi, John Ramsey y el francés Sébastien Érard¹⁵ desarrollaron el fortepiano con éxito. Serán los responsables de su aparición y evolución en la segunda mitad del siglo XVIII hasta mediados del siglo siguiente¹⁶.

Dos núcleos de producción nos interesan, los realizados en la ciudad de Viena y los de factura inglesa construidos en Londres, en los que nos centramos. Se sabe de la existencia de rudimentarios pianos cuadrados desde 1740, como el conservado en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg realizado por Johann Söcher en 1742, o por el artículo de la *Cyclopaedia* de Rees¹⁷, donde Burney reseña que, en 1752, había introducido el nuevo instrumen-

⁷ Mannucci, músico de la Corte de los Medici, en su diario de febrero de 1711 escribe que Cristofori comenzó a trabajar en el «arpicembal che fa il piano e il forte» (clavecín que hace el suave y fuerte). Dicho diario ha sido cuestionado por su autenticidad.

⁸ Johann Ulrich von König (1688-1744). Escritor, libretista y poeta laureado. Véase DÜNNHAUPT, Gerhard: *Personalbibliographien zu den Drucken des Barock*, vol. 4. Stuttgart, Hiersemann, 1991.

⁹ Revista literaria y académica más antigua de Italia, fundada el 28 de enero de 1668 en Roma, trasladada a la República de Venecia en 1710 por Scipione Maffei, Antonio Vallisneri y Apostolo Zeno. Se publicó hasta 1740.

¹⁰ En 1736 será el propio Johann Sebastian Bach, ante la corte de Federico II de Prusia, quien valorará negativamente el instrumento, al que consideraba demasiado rudimentario.

¹¹ Muy valorado por su acción alemana o vienesa, hacia 1770 los instrumentos de Stein gozaban del agrado del joven Mozart, de su padre Leopold y del propio Haydn.

¹² Ganer trabajó como pianero para la firma Longman & Broderip.

¹³ Patenta la doble acción para «square piano» en 1786. Trabajaría como pianero para la firma Longman & Broderip.

¹⁴ BURNEY, Charles: *History of Music*. Londres, 1782.

¹⁵ Huido de la Revolución Francesa e instalado en Londres, regresa más tarde a París en 1783. Fue quien desarrolló el gran piano de concierto. Introduce la acción de doble escape para pianos de cola.

¹⁶ Cabe citar aquí la introducción *El «Square Piano» (pianoforte): breve desarrollo y consolidación industrial*. MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor Javier: «El pianoforte traspasa fronteras. La importancia del instrumento dentro y fuera del viejo continente. Un pianoforte temprano en tierras asiáticas», en Congreso *Los lugares de la historia*, Salamanca, 2013, pp. 657-675.

¹⁷ Enciclopedia ilustrada sobre las Artes, editada por Abraham Rees, publicada en Francia entre 1802 y 1820.

to Samuel Crisp, quien encargó la construcción de un piano cuadrado al sacerdote inglés Wood, residente en Roma. Sea como fuere, el pianoforte genuino es fruto del trabajo común que desarrollarán desde 1760 los oficiales de Silbermann, destacando al más notorio de todos ellos, Johannes Zumpe, creador en parte del nuevo instrumento y responsable de su éxito musical y social.

Contextualizando, no podemos pasar por alto las facilidades constructivas que la Revolución Industrial ofrecía en la gran metrópolis de Londres, aspectos que aprovecharon los grandes maestros artesanos (pianeros) para confeccionar la máquina más perfecta y equilibrada. El pianoforte de mesa, con sus mejoras evolutivas, gozó de un protagonismo sin precedentes hasta que a mediados del siglo XIX las mejoras técnicas lo hacen derivar en el piano que hoy en día conocemos, con sus distintas variantes.

PIANOFORTE DE MESA LONGMAN AND BRODERIP DE LA RACBA

Es un «square piano» temprano de construcción inglesa hacia 1780 por la firma Longman and Broderip, según reza su etiqueta

*Longman and Broderip
Musical Instrument Makers
Nº 26 Cheapside Londony,*

actualmente en los fondos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El instrumento fue propiedad¹⁸ de José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883) y en el año 2014 lo donaron a la RACBA sus descendientes

¹⁸ GÓMEZ ÁBALOS, Pablo: «Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias», en *Anales de la RACBA*, n.º 13 (2020), pp. 165-188.



Pianoforte de mesa Longman & Broderip, hacia 1780, RACBA



Cartela sobre guillotina o cubre-teclado

Carmen y Rosario Fernández Álvarez y Eladio Santaella Álvarez.

Se trata de una pieza excepcional por el tratamiento de su construcción, que demuestra mediante evidencias constructivas la propia evolución del «square piano» inglés. Si tenemos en cuenta que James Longman se asoció en 1769 con Charles Lukey, firmando sus cartelas como *Longman, Lukey & Co. Musical Instrument Makers, 26 Cheapside, London*; que en 1773 entra en la empresa Francis Broderip y comienzan a utilizar su cartela como *Longman, Lukey & Broderip*; que en 1776 fallece Lukey y, finalmente, que se estableció en 1782 en el número 13 de Haymarket, cerca del edificio de la Ópera londinense, podemos dilucidar que el instrumento que nos ocupa fue construido entre 1776 y 1782. Por tanto, nos encontramos ante un pianoforte de mesa temprano de gran valor histórico. Un dato: el pianoforte de mesa de factura española más antiguo conocido data de 1781¹⁹, construido en Sevilla por el discípulo de Francisco Pérez Mirabal, Juan del Mármol, pensionado²⁰ por los reyes Carlos III y Carlos IV.

El pianoforte que nos ocupa es un instrumento de cuerda y tecla (extensión FA-fa5–61 notas) de mecánica inglesa de acción simple al modelo

Zumpe: macillos percutores con cabeza envuelta en varios pisos de piel y cuero con ejes de cuero, y apagadores en disposición horizontal de madera de caoba y piel accionados por varillas cilíndricas de hueso y ejes en pergamino. Está dotado de una cajuela²¹ con tres palancas: una, que acciona los efectos de sordina; la segunda, de resonancia para la mitad del teclado más grave, mientras que la tercera afecta a la zona de las notas agudas. El cordaje se compone de cuerdas de hierro, latón y entorchados en latón y lazo en estaño, con dos cuerdas por nota, con un total de 122 cuerdas, y un teclado cromático con palas con uñetas de marfil para los naturales y ébano para los sostenidos. Posee una caja armónica en abeto rojo (*picea abies*) con un solo puente en forma de J invertida, clavijero de haya con clavijas de hierro fundido con cabeza rectangular con ojuelo. La estructura está compuesta por una solera de pino de dos pisos, uno dispuesto horizontalmente y sobre este un segundo en diagonal, lo que le otorga mayor estabilidad, paredes de caoba maciza al igual que las tapas, una principal de mayor tamaño en la parte trasera y tres más que cubren el teclado y parte de la caja armónica.

Estamos ante un objeto suntuoso al gusto del mobiliario neoclásico inglés de la época. Sabemos bien que James Longman y Francis Broderip (con firma *Longman & Broderip*) eran comerciantes de instrumentos musicales, no constructores, y que el

¹⁹ Pianoforte de mesa de Juan del Mármol perteneciente a la colección del Museo Nacional de Música de Lisboa, Portugal, Inv. MNM 0430.

²⁰ *Gaceta de Madrid*, número 87, 26 de octubre de 1779, p. 770.

²¹ La cajuela se sitúa en la parte superior izquierda, según se mira.

pianoforte que nos ocupa seguramente fue construido por Christopher Ganer²² o Culliford siguiendo el modelo de los diseños del interiorista inglés Robert Adam. Descartamos aquí la autoría de Jhon Geib, ya que firma con Longman & Broderip en el año 1785. Los materiales son exquisitos: caoba cubana de excelente espejuelo para el cuerpo del mueble, alternando caoba roja y rubia ornamentada con una cenefa tintada encuadrada por filetes de limoncillo, abeto para la tapa de armonía, marfil en las uñetas de los naturales y ébano para los sostenidos. La guillotina o cubre-teclado se muestra con una cartela escrita a tinta china con letra inglesa y motivos habituales del siglo XVIII, flanqueada por decoración floral pintada. El instrumento se apoya sobre una chambrana chapada en caoba alternando la caoba rubia, siguiendo la tónica del mueble principal, y cuatro patas en estípite rematadas con ruedas de bronce y medallones latonados con decoración floral en su parte superior.

TRABAJOS DE RESTAURACIÓN.

EVOLUCIÓN DEL «SQUARE PIANO» INGLÉS SOBRE EL PIANOFORTE LONGMAN AND BRODERIP DE LA RACBA

El instrumento ha sido restaurado íntegramente en dos fases. Una primera llevada a cabo por el ebanista canario Luis González Rodríguez, saneando aquellas partes del mueble dañadas a consecuencia de la carcoma²³, ya que el instrumento se encontraba seriamente afectado por la existencia de este xilófago que actúa ferozmente en situaciones climáticas, como las que se viven en Santa Cruz de Tenerife. González elaboró un excelente trabajo preciso y mi-

nucioso, respetando los materiales y técnicas de ejecución para la recuperación total del mueble; y una segunda etapa, llevada a cabo en el año 2023 por Víctor J. Martínez, que se ha ocupado de la restauración plena de la mecánica, teclado, puente, cordaje, afinación y armonización, empleando los mismos materiales y técnicas que en origen, en un proceso 100% reversible conservacionista, para conseguir acercarnos al máximo a su sonido original.



Estado de conservación previo a la restauración

Numerosas evidencias constructivas denotan la antigüedad del pianoforte Longman and Broderip de la RACBA. Durante el proceso de restauración se han observado claras rectificaciones técnicas sobre el instrumento con el fin de solucionar problemas de diseño iniciales que aparecieron durante su fase de construcción. El hecho de poseer estas

²² Christopher Ganer procede de Leipzig y se traslada a Londres en 1774 para trabajar como pianero hasta el año 1809. <Square Piano | Ganer, Christopher | V&A Explore The Collections (vam.ac.uk)>.

²³ El instrumento presentaba un estado de conservación preocupante a consecuencia de la carcoma. No solo fue necesario reconstruir varias patas, sino que también supuso el cambio de la tapa de armonía y el puente. Por fortuna, la dureza de la caoba ha permitido la conservación del instrumento.



Hueco improvisado, horadado en pared lateral izquierda para ubicar clavos de cuerdas

soluciones prácticas lo convierte en un objeto muy especial que nos ayuda a entender y comprender los trabajos realizados en el pianoforte de mesa inglés durante la segunda mitad del siglo XVIII y, por tanto, a penetrar en su evolución. Este artículo pretende arrojar luz sobre aquellos procesos de construcción en el pianoforte de mesa inglés temprano que comienza una carrera vertiginosa hasta el piano que hoy día conocemos.

Los más relevantes son:

1. Nos sorprenden las medidas del instrumento, pues presenta tres centímetros menos de lo habitual en los pianofortes de la misma firma de este periodo. La longitud vibrante de sus cuerdas (tiro) se compone mediante una fórmula matemática inequívoca, de ahí que deba aplicarse con exactitud. La colocación del cordaje en diagonal, respecto al frontal del mueble, es imprescindible para que las cabezas de los martillos percutan correctamente. En el instrumento encontramos una incisión profunda improvisada en la pared

de caoba maciza del lateral izquierdo, según se mira, dejando solamente 3 mm de grosor respecto a la pared exterior. En esta improvisada abertura se colocan los clavos de las primeras cuerdas de los bordones. Observamos cómo las



Agrupación de clavijas

últimas dos clavijas embutidas sobre el clavijero se encuentran justo al borde de la pared derecha, lo que resulta muy difícil a la hora de su afinación. Si sumamos la distancia del hueco y el alargamiento de las últimas dos clavijas pegadas totalmente a la pared derecha, cuentan un total de los tres centímetros necesarios para salvar la longitud vibrante de las cuerdas más largas.

2. Sobre la cajuela de los pianofortes de mesa, se sitúan normalmente los tiradores encargados de activar efectos sonoros. En este caso, tres tiradores o palancas, dos encargados de la resonancia y un tercero para el efecto «una corda». Varias rectificaciones en la pletina de hierro de



Tiradores rectificad

este instrumento son visibles, dejando ver claras rectificaciones para su correcto uso. Estas marcas son igualmente visibles en el cuerpo de madera donde se sujetan mediante un taco de madera y tornillería.



Varillas de hueso

3. Si apreciamos su mecánica, en concreto la secuencia de los apagadores horizontales, nos llama enormemente la atención el uso de varillas elaboradas en hueso. La justificación de este material responde a la errónea alineación del teclado respecto a la línea de apagadores, desplazado unos 5 mm, por lo que, si encajamos varillas rectas, la gran mayoría no descansan sobre la parte trasera de la pala de la tecla donde hay un taco de piel. La solución no debió ser fácil. Finalmente, el constructor pudo rectificar



Varillas de hueso inclinadas

las varillas con un brillante recurso: la fabricación de varillas de hueso, curvadas a voluntad en su parte inferior para reconducirlas a las teclas correspondientes. El hueso es moldeable si lo tratamos con vinagre, una solución muy original, ya que este importante error determinaría considerar el pianoforte como desecho, no siendo apto para su uso sonoro.

- Otro dato significativo es el error de medición del bastidor del teclado con la caja del mueble. Al retirar la guillotina, de 1,5 cm de grosor, vemos



Guillotina o cubre-teclado rectificado

hendiduras en su canto bajo para salvar las guías metálicas que sostienen las teclas, que coinciden con esta pieza también conocida como cubre-teclado. Observamos cómo, conforme avanza la pieza, precisa de menos huecos, no siendo paralelo el bastidor con el frontal del mueble. Para conseguir el efecto óptimo, el frontal de las teclas está ligeramente inclinado. Un dato que es casi imposible de discernir a primera vista.

CONCLUSIONES

Es importante reseñar que el instrumento ha sido sometido a una restauración integral bajo el criterio



Interior del pianoforte Longman & Borderip ya restaurado

fundamentado de su previo estudio, de su historia musical y social, y de las técnicas y materiales empleados en su construcción. Hemos estudiado y comparado tratados orgánico-musicales u organológicos de interés e instrumentos análogos conservados en otras instituciones. De esta forma, el respeto con la historia y el rigor histórico imprescindible se hacen patentes con una praxis o comunicación con el instrumento musical. Todas las actuaciones realizadas son absolutamente reversibles, siendo el objetivo principal de los trabajos de restauración la conservación del documento histórico. Ahora, y gracias a los trabajos mencionados, se ha logrado el documento sonoro histórico del instrumento.

Hemos visto y comprobado empíricamente cómo la construcción de este singular pianoforte sufrió cambios durante su elaboración para que el instrumento pudiera sonar y estar en perfecto estado de uso y, por tanto, ser apto para su venta comercial. Esto me lleva a afirmar que se trata de un ejemplo vivo de la evolución material del pianoforte de mesa inglés y también a preguntarme si tendrían conocimiento los señores Longman y Broderip, como comerciantes, de estas soluciones improvisadas durante su construcción. Creo, sinceramente, que no, quedando solo en la experiencia y memoria del artesano que lo construyó, seguramente apostaría por Christopher Ganer.

CUARENTA AÑOS DEL HALLAZGO EN TENERIFE
DEL ÚNICO FANDANGO CONOCIDO EN EL MUNDO
DEL COMPOSITOR NAPOLITANO DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

El tiempo pasa volando y ya son cuarenta los años que han transcurrido desde el descubrimiento que hice de la famosa partitura del gran clavecinista y compositor napolitano del Barroco Domenico Scarlatti (1685-1757) en el archivo musical que perteneció al clérigo don Bernardo Valois y Bethencourt (1750-1791) del Puerto de La Orotava¹. Un hallazgo que causó gran revuelo en el mundo musical internacional y nacional, así como en mi propia vida de investigadora y de docente. Corría el año 1983 y se acercaba la fecha del tricentenario del nacimiento de este compositor que, al coincidir estrictamente con las de los grandes maestros del Barroco alemán Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Händel (1685-1759), hizo que el Consejo de Europa y la Comunidad europea decidieran declarar ese año como Año Europeo de la Música, por lo que muchos festivales y ciclos de conciertos iban a programar en abundancia música de esas tres grandes figuras, pero eso yo entonces no lo sabía.

¹ Este archivo fue depositado por sus herederos en el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife en 1995.



Retrato de Domenico Scarlatti,
atribuido a Domingo Antonio de Velasco (1738).
Casa-Museo dos Patudos (Portugal).
María Bárbara de Braganza, reina de España
por Domenico Duprà (1725).
Museo del Prado

No hacía mucho que había leído mi tesis doctoral sobre *Los instrumentos musicales en la plástica es-*



Fandango en re menor de Domenico Scarlatti.
Manuscrito hallado en el Archivo Zárate Cologan de La Orotava

pañola durante la Edad Media: los cordófonos en la universidad Complutense de Madrid el 30 de junio de 1981, bajo la dirección de mi admirado profesor don Jesús Hernández Perera, catedrático de Historia del Arte del centro madrileño después de haber pasado por La Laguna, donde también había ejercido como catedrático y como rector. Mi vuelta a casa, después de haber vivido cuatro años en la capital y haber finalizado los estudios de Perfeccionamiento de Piano (9.º y 10.º actuales), haber realizado cuatro cursos de órgano y haber recogido gran parte del material de la tesis en el archivo Velázquez del CSIC y en la Biblioteca Nacional, se produjo en 1976 e inmediatamente comencé con la tediosa tarea de ordenar, estudiar y redactar todos los materiales recopilados, algo que aún me llevó unos cuantos años hasta la finalización del trabajo. Era hora de volver a casa, donde ya trabajaba como profesora ayudante en el Departamento de Historia del Arte de la Uni-

versidad de La Laguna y fue allí donde sentí la necesidad de conectar con el mundo musical que me rodeaba, con el canario, al venir de otro mundo tan lejano temporalmente como el medieval de la Península Ibérica. Todavía recuerdo esa sensación de vacío que deja en el alma la culminación de un gran proyecto que había abarcado siete años de intenso trabajo con la recopilación de miles de documentos iconográficos de instrumentos musicales medievales, además de la extensa bibliografía, para mí hasta entonces desconocida, que pude reunir de un mundo apasionante y lejano que llenaría sin yo saberlo aún casi toda mi vida.

Regresaba a casa y había que encontrar nuevas vías de investigación en mi territorio, ya que como docente en el departamento aludido de la universidad lagunera, al que me incorporé nada más llegar, tenía que encontrar temas para investigar y publicar, tal y como lo exigía la carrera universitaria. Una de

esas vías fue los órganos, que permanecían olvidados y destrozados en los coros de nuestros templos, pero otra fue la música compuesta por autores canarios, de manera que cuando el historiador Agustín Guimerá Ravina, antiguo compañero y miembro del CSIC, me habló del archivo musical que tenía la familia Zárata Cologan en La Orotava, que había pertenecido, como hemos dicho, a don Bernardo Valois Bethencourt, acudí allí inmediatamente esperando conseguir partituras de autores canarios. Pero mi desilusión fue grande, porque me encontré ante un archivo lleno de impresos europeos de muy diversa procedencia y varios manuscritos, también europeos, más algunos peninsulares, pero ninguno canario. Yo aún no conocía la historia musical de mi isla ni la razón por la que todos aquellos materiales se encontraban allí reunidos, algo que inmediatamente pude descubrir al conocer a través de los trabajos del propio Dr. Guimerá y de otros historiadores isleños la historia de la familia, las intensas relaciones comerciales que tuvo el irlandés don Bernardo Valois Carew, abuelo de nuestro personaje, con América y el norte de Europa. Y es que nuestro clérigo, haciendo uso de las facilidades que le ofrecían los comerciantes de su familia (su cuñado Juan Cologan e hijos continuaron con la casa comercial de su abuelo), se había suscrito a varias editoriales inglesas, por lo que recibía mucho de lo que ellas publicaban. Y entre todos aquellos papeles de música, me encontré con un cuaderno que contenía, además de otras partituras de músicos de la corte de Fernand VI y de su esposa María Bárbara de Braganza, donde estaba copiada también una sonata para tecla del violinista de los teatros de la corte José Herrando, el *Fandango del Signore Scarlate*, así como una sonata inédita de este mismo autor en un papel suelto. También en esta colección había otra sonata scarlattiana, pero esta sí que era conocida y se encontraba en el volumen XI de la edición pretendidamente exhaustiva que Ralph Kirkpatrick había realizado de las obras de Domenico Scarlatti y que, naturalmente, consulté en la biblioteca de mi amigo Lothar Siemens en Las Palmas, magnífica bi-

blioteca musicológica que está hoy depositada en la Universidad de esa población. Fue entonces cuando me percaté de que este *Fandango* era inédito y que tenía un gran valor, pues venía a demostrar que Scarlatti durante su larga estancia en España –vivió en nuestro país entre 1729 y 1757, fecha de su muerte–, repartida su permanencia española entre Sevilla primero y los distintos palacios de la corte en Madrid y sus alrededores luego –Aranjuez, La Granja y el Escorial–, al servicio de la princesa y más tarde reina María Bárbara de Braganza, se había mostrado muy interesado por la música popular de nuestro país y de que no solo imbricaba motivos y ritmos populares en sus sonatas, tratándolos de una forma estilizada, como habían afirmado ya varios expertos, sino que había hecho una partitura íntegra para clavicémbalo con el tema tan popular en aquellos momentos del fandango, aunque no la considerara tan importante como para incluirla en la colección regia de piezas para clave de doña Bárbara de Braganza², tal y como dijera entonces Malcom Boyd³.

Han transcurrido muchos años desde aquel descubrimiento y han salido a la luz muchas sonatas scarlattianas inéditas, que se suman a las 555 publicadas por Kirkpatrick en su edición de 1972⁴, llegando su

² Hay que tener en cuenta que no se conserva ningún manuscrito autógrafa de Scarlatti, pues el grueso de su inmensa producción clavecinística está contenida en dos colecciones destacadas: una llevada a cabo por orden de la reina María Bárbara entre los años 1752 y 1757, formada por trece volúmenes, a los que se sumaron dos más compilados en 1742 y 1749, con un total de 496 sonatas, y que se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia, así como otra colección, realizada también entre 1752 y 1757, que cuenta con quince volúmenes y 463 sonatas, que está depositada en la Biblioteca Palatina de Parma, situada en el Conservatorio Arrigo Boito de esta población. Esta colección encierra algunas sonatas que no figuran en los manuscritos venecianos, aunque la mayor parte, obviamente, están repetidas.

³ BOYD, Malcolm: «Nova Scarlattiana», en *The Musical Times*, CXXVI (oct. 1985), pp. 589-593. Este mismo autor en su libro sobre *Domenico Scarlatti-Master of music*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1986, dedica algunas páginas (191-194) a esta obra, aparte de incluirla en el catálogo de obras de reciente aparición, p. 272.

⁴ KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti. Complete Keyboard Works*. New York and London, 1972.

número actualmente a sobrepasar las 600⁵, pero el *Fandango en re menor* aún permanece, en la amplitud de la obra para tecla del gran Domenico, como algo único y excepcional, de ahí su importancia.

Si descontamos un pequeño fandango que le hemos atribuido a José de Nebra –también del archivo de Valois–, y que puede ser coetáneo, la obra de Scarlatti tiene el valor de ser el primer intento serio de llevar el fandango, que con guitarra y castañuelas interpretaba la gente del pueblo, a la música de cámara cortesana. Y entendiendo que para ello debía conferirle un cierto academicismo a la música, Scarlatti encierra los motivos dentro de la forma bipartita, forma en la que había desarrollado su pensamiento creador con mucha habilidad a través de sus numerosísimas sonatas, pero que para la retórica de un tema tan recurrente como este, conformado por secuencias de tónica y dominante –con alguna inflexión a la subdominante– sobre un *basso ostinato*, se convierte en un molde incómodo y poco dúctil. Aun así la obra rezuma gracia y viveza desde que aparece el tema del fandango, tras una corta introducción de cinco compases, tema que va variando a través de diversos episodios, con fragmentos arpegiados, notas repetidas, escalas, semitritinos, etc., para finalizar la primera parte con escalas cromáticas descendentes y ascendentes, recursos todos con los que intenta captar la esencia de una música muy alejada de la práctica habitual del medio cortesano en el que se desenvolvía su vida profesional. En la segunda parte de la obra introduce un corto fragmento en compás de 3/8 y en *Presto*, para volver al *tempo* inicial en 3/4 poco después y re-exponer el tema inicial, con el que remata la composición en un acorde suspensivo de dominante, característica esta muy típica de los fandangos, aparte de la ausencia total de cadencias.

⁵ También en el archivo de Bernardo Valois pudimos encontrar una sonata inédita de Scarlatti que publicamos en el mismo cuaderno del *Fandango*, cuyo manuscrito original está también en el Archivo Histórico.

Llegados a este punto, me pregunté por qué medios debieron llegar estos manuscritos a manos de don Bernardo Valois Bethencourt, porque indudablemente no debió ser a través de las editoriales inglesas, cuyos intereses estaban muy alejados de la música española en aquellos momentos, pero sí debía haber sido a través del violinista de los teatros de la corte Francisco Mariano Palomino y de su hijo Pedro, que llegaron a Tenerife en torno a 1774 desde Madrid, al tener que huir de un suceso grave que los afectaba, aunque no hayamos podido saber cuál fue. Ambos debieron participar en las tertulias de don Bernardo en el Puerto de la Cruz y debieron traer consigo partituras de la corte, que prestaron para su copia, pues así se explicita en alguno de ellos: «Copiado de un manuscrito de los Palomino». Poco después, ambos pasaron a Las Palmas de Gran Canaria, donde fueron contratados por la catedral y su contacto con Tenerife se perdió.

Pues bien, en el año del descubrimiento de este *Fandango*, Lothar Siemens era vicepresidente de la Sociedad Española de Musicología, por lo que me animó a hablar con su presidente, el padre agustino de El Escorial Samuel Rubio, para publicar un cuaderno con estas y otras obras inéditas para clave de otros músicos que trabajaban en la corte que también habían aparecido en el citado archivo tinerfeño, como era el caso de José de Nebra, vicemaestro de la capilla real por aquel entonces del que también existía aquí otro fandango, aparte de dos sonatas para clave y un Grave de 8.º tono para órgano. A Samuel Rubio le interesaba este tema, porque no en vano había publicado en 1971 el famoso fandango del Padre Soler, obra de mucha mayor entidad que estos fandangos encontrados aquí en la isla, pero que indudablemente podrían considerarse sus precedentes, sobre todo el de Scarlatti, que fue maestro de Soler en la corte española. Por tanto, inmediatamente, dio su consentimiento a esta publicación, que vio la luz en 1984 en Madrid dentro del catálogo de la SEdeM. En el cuaderno reuní, además, piezas de José Herrando, violinista de la corte, del citado José

de Nebra y de un desconocido Agustino Massa, que aparecieron también en estos papeles del mencionado archivo, a las que se sumó una sonata, también inédita, de Francisco Courcelle, maestro de capilla de la corte en aquel tiempo, cedida amablemente por mi amigo Lothar Siemens de su archivo personal, para complementar este manojito de obritas generadas en el ambiente cortesano a mitad del siglo XVIII. Fue el propio Lothar Siemens quien hizo la reseña del cuaderno en la *Revista de Musicología* (vol. IX-1 [1986], pp. 268-270), de la que entonces era director.



Pero antes de la publicación de este cuaderno, ya a finales de 1983, asistí al II Congreso Nacional de Musicología que organizaba la Sociedad Española de Musicología en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid y en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con motivo de celebrarse el bicentenario de la muerte del Padre Antonio Soler (1729-1783). Allí vine a conocer a lo más granado de la musicología española de entonces y participé con un artículo sobre las dos obras inéditas de Scarlatti que había encontrado en Tenerife en la mesa dedicada a la Música de tecla en el siglo XVIII español, que presidía el musicólogo valenciano José Climent Barber. Poco sospechaba entonces que más tarde sería por ocho años presidenta de esta prestigiosa so-

ciudad (1999-2007), que en ese tiempo tenía unos 800 socios. Mi trabajo de entonces fue publicado en las actas del congreso, que salieron en la *Revista de Musicología* (vol. VIII-1 (1985), pp. 51-56 y 2 láms.).

Cuando la noticia del hallazgo scarlattiano se empezó a difundir a través de los musicólogos, de la prensa e incluso de la televisión nacional, que me hizo una entrevista para un telediario, y llegó a oídos de ciertos clavecinistas, algunos me escribieron o me llamaron pidiéndome la partitura para poder grabarla y tocarla en sus conciertos, pero yo no estaba dispuesta a ceder mi hallazgo a nadie. Entre estas peticiones estuvo la del famoso intérprete colombiano Rafael Puyana, que se dirigió a mí a través de la también famosa mecenas Paloma O'Shea. En aquellos momentos yo estaba preparando el cuaderno para la SEdeM y, lógicamente, no quería perder la posibilidad de mostrar al mundo esta primicia. También había hablado con la clavecinista Genoveva Gálvez, que entonces era catedrática de clave en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, a quien conocía personalmente desde los años de estudiante en aquel centro, y pensé que ella sería la idónea para interpretar el *Fandango* en el disco que pensábamos editar, como así fue, una primicia que iba a ser pa-





trocinada por el Gobierno de Canarias, entre otros organismos, como explicaré más adelante.

Pero entre tanto sucedieron otras cosas: la prensa se desbordó ante mi asombro, como acabo de comentar, prensa local, nacional e internacional incluso. Los grandes diarios se hicieron eco de esta noticia con reseñas realizadas por musicólogos de prestigio, como el musicólogo y académico de San Fernando Antonio Gallego en *Cambio 16*, el musicógrafo Andrés Ruiz Tarazona en *El País* o el musicólogo Jacinto Torres en *Época*, pero otros me pidieron directamente un texto, como el diario madrileño *Ya*, para el que publiqué un artículo de una página completa sobre «Scarlatti y España», artículo que vio la luz en su sección de Cultura el 26 de octubre de 1985, fecha en la que se cumplía exactamente su tricentenario, al margen de los que tuve



que escribir en distintos tamaños y formatos, según las solicitudes. De hecho, para el libro del *I Festival de Música de Canarias*, redacté, asimismo, uno de los más extensos bajo el título de «Domenico Scarlatti. Aportación a un tricentenario» (pp. 80-89), encargado expresamente por su primer director Rafael Nebot, artículo que también se reprodujo en el programa-libro del XI Festival Internacional de Música y Danza de Asturias en mayo del mismo año 1985 (pp. 19-23). Asimismo, el *Times* de Londres me hizo una entrevista telefónica, que nunca llegué a ver impresa. Nadie se preocupó de enviármela.

Pero el más importante de todos los encargos fue el que me solicitó el editor de la revista neoyorkina *Keyboard Classics*, dirigida a clavecinistas y pianistas, quien me pidió una fotografía personal para incluirla en la publicación que llevaba por título *My Scarlatti Discoveries*, además de mis transcripciones del *Fandango en re menor* y de la *Sonata* inédita en Sol mayor más un fragmento del manuscrito original. Mis transcripciones se publicaron bajo el epígrafe de *American Premiere!* Este artículo fue traducido al inglés por el pianista americano Douglas Riva⁶, al que conocí personalmente años después, y ocupó dos páginas de la revista a tres columnas que salió en el número correspondiente a septiembre-octubre de 1986. En la portada, como se puede comprobar, ya se adelantaba la nueva música del compositor napolitano: «Newly discovered Music by Domenico Scarlatti».

En el número correspondiente a los meses de enero-febrero del año siguiente de 1987, *Keyboard Classics* me volvió a publicar otro artículo (pp. 24-29)

⁶ Douglas Rivas fue miembro de la Sociedad Española de Musicología y pasaba temporadas en nuestro país, especialmente en Cataluña. Cuando se celebró el centenario de Enrique Granados, lo invité, como presidenta que era entonces de la RACBA, a impartir la conferencia inaugural del curso 2016-17, porque él había trabajado mucho sobre este compositor catalán, que vivió durante su infancia en nuestra isla de Tenerife. Fue el 3 de octubre del año 2016 en el salón de plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y su discurso está publicado en los *Anales* de la Academia de aquel año, que están colgados en la red.

bajo el título de *Rare finds*, esta vez dedicado a la *Sonata en La mayor* de Francisco Courcelle y a la *Batalla de Clarines* de José Blasco de Nebra, con traducción al inglés de Douglas Riva de nuevo, además de mis transcripciones de las obras que volvían a salir bajo el llamativo título de *American Premiere!*

Para una joven investigadora en aquellos momentos como yo, todo esto representaba una catapulta fabulosa, que combiné con varias conferencias-conciertos, en las que hablaba de los repertorios y los interpretaba a continuación al piano, puesto que no había estudiado clavicémbalo ni tenía posibilidades, aquí en la isla, de conseguir un instrumento de este tipo. La primera de ellas fue la que impartí en el Museo Canario de Las Palmas para mi ingreso como miembro de número de esta centenaria institución, en la que tuve el honor de ser recibida con una afectuosa *laudatio* por doña Lola de la Torre, soprano muy reconocida en el pasado y pionera de la Musicología en Canarias, el día 26 de junio de 1984, quien luego ingresaría en la Real Academia Canaria de Bellas Artes. A esta conferencia le siguieron otras en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla, el 18 de febrero de 1985, o la del 21 de febrero del mismo año en el Aula Mergelina de la Universidad de Valladolid. A mi regreso de esta pequeña *tournee* peninsular, el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz me pidió otras dos más, que pronuncié el 6 de marzo de 1985 con el título de «La música de tecla en la corte de Fernando VI: obras inéditas en un archivo tinerfeño» y el 17 de abril del mismo año, bajo el título exclusivo de «Domenico Scarlatti». Todos querían celebrar el tricentenario del músico napolitano. A todas ellas se sumó la que impartí en Granada el 17 de julio de ese año bajo el título de «Domenico Scarlatti y España» en el XVI Curso «Manuel de Falla», adscrito a la Universidad de Granada y patrocinado por el INAEM del Ministerio de Cultura, cursos en los que volví a participar en los dos veranos siguientes, pero ya con otras temáticas.

Mientras tanto, se había grabado el disco que contenía estos repertorios hallados en Tenerife con

Genoveva Gálvez al clave, como ya comenté más arriba, obras a las que Genoveva sumó alguna más de Sebastián Albero (1722-1756) y Vicente Rodríguez Monllor (1690-1760), coetáneos de los anteriores. El disco del sello Ensayo ENY-D-2201 se grabó en la



Detalle del grabado de Josph Flipart.
A la derecha, Domenico Scarlatti entre otros músicos de la corte de Fernando VI

Oud Katholieke Kerk de Utrecht los días 20 y 21 de octubre de 1984 en un clave construido por Louis van Emmerik (1984) en Leerdam, Holanda, basado en un modelo J. Dulcken de 1745. El disco de vinilo, con carpeta dorada, llevaba en la cubierta el famoso grabado de Joseph Flipart (autor de la obra original



Carátula del disco en el que se grabó por vez primera el *Fandango en re menor* de Domenico Scarlatti, junto a otras obras del manuscrito hallado en el Archivo Zárata Cologan de La Orotava

Jacopo Amigoni), que muestra a los monarcas Fernando VI y María Bárbara de Braganza con su corte y en un balcón, en segundo plano, se percibe la silueta de Scarlatti con una partitura en la mano. Es uno de los escasos retratos de nuestro músico. Muchos años después el disco se digitalizó, un producto que nunca llegué a conseguir. Hoy está todo el repertorio en *youtube* al alcance de cualquier interesado.

El disco de vinilo que contenía estas primicias se presentó en Madrid, junto a mi cuaderno de partituras que había editado la SEdeM, el 7 de marzo de 1985, un acto en el que estuvieron presentes muchos musicólogos y teclistas, así como responsables de la edición discográfica. La presentación tuvo lugar en la Sala de Audiciones de la Biblioteca Nacional, adonde acudí para este evento en el que, como es lógico, también tuve que intervenir. La presentación estuvo a cargo de D. Antonio Gallego, catedrático de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en aquel entonces y Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, quien también era miembro fundador de la SEdeM. Asimismo, tuvieron el uso de la palabra el presidente de esta entidad, el eminente musicólogo P. Samuel Rubio, así como el director de «Discos Ensayo», quienes destacaron la importancia de esta doble publicación complementaria por estar destinada a la música instrumental española, poco atendida hasta entonces, pero que había sido posible gracias a la ayuda de la Subdirección General de Ediciones Sonoras del Ministerio de Cultura. Con el Ministerio había colaborado el Gobierno de Canarias, razón por la que también se encontraba en el acto el Consejero de Cultura de nuestra comunidad, que a la sazón era el profesor de la Universidad de La Laguna D. Adrián Alemán de Armas, que fue quien cerró el turno de palabra, congratulándose de que estas publicaciones fueran de una autora tinerfeña.

Tras esta presentación en Madrid, el Gobierno de Canarias decidió organizar sendos actos en los teatros de las dos capitales canarias con Genoveva Gálvez y conmigo para dar a conocer estas publi-

caciones por medio de una conferencia-concierto. Y fue así como tuvimos que presentarnos en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife y en el Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria los días 18 y 19 de abril de aquel famoso año 1985. Fue algo insólito, visto ya con perspectiva, pero también hermoso. Los teatros estaban llenos de coterráneos curiosos y deseosos por conocer estas partituras que fuimos desgranando Genoveva con el clave y yo con mi discurso en perfecta simbiosis.

Ante mi sorpresa, el 23 de abril en la prensa de Las Palmas, en *Canarias 7* concretamente, se publicaba una reseña del reconocido crítico musical de entonces José A. Cubiles, que titulaba «Rosario Álvarez Martínez y Genoveva Gálvez, recital para palabra y clave», en la que me situaba a la altura de un artista. Me quedé petrificada. Es por eso por lo que no me resisto a copiar algunas de sus palabras de entonces:

Sin acudir a recursos de equívoca procedencia literaria o histórica, Rosario Álvarez con rara sencillez se adentró por los recintos documentales obligados y acertó a dar con los confluyentes exigibles límites en los que la erudición ceñida, las puntualizaciones históricas y el propio propósito presentador no se confundían nunca y, sí se interrelacionaban para, repito, encontrar así el espíritu del relato. Porque no eran viñetas o notas marginales lo que Rosario Álvarez preparó para narrarnos y hacernos penetrar en los entresijos de las viejas y hermosas músicas que íbamos escuchando: eran palabras vivas, sucintas, solventes, cercanas y clarificadoras. Genoveva Gálvez, artista refinada y de clara vocación universitaria y rigurosa se convertía, tras esas palabras puntuales y precisas de Rosario Álvarez, en un espléndido agente comunicador por el que se transustanciaban el espíritu histórico y documental del que esas mismas palabras eran portadoras. Creo que fue un bello recital de palabra y clave donde aparecieron vivas las sombras testimoniales de un tiempo español de profunda perspectiva histórica y estética.

Tras todos estos eventos, decidí profundizar en las músicas de tecla del siglo XVIII para formarme mejor

y poder seguir esta vía de investigación. Fue así como le pedí clases privadas al gran clavecinista y teórico de esta materia Macario Santiago Kastner, que vivía entonces en Lisboa. Y partí para allá en el verano de 1985 para recibir clases teóricas, primordialmente. Allí estuve un mes y medio, que fue delicioso por la forma tan peculiar que tenía de enseñarme. En realidad, fueron largas conversaciones las que tuve con él sobre la materia que a mí entonces me interesaba. Me enseñó muchísimo sobre la música de tecla del siglo XVIII, me prestaba libros, pues tenía una gran biblioteca, y buceamos sobre todos estos repertorios; sin embargo, al volver a Tenerife, tuve que centrarme de nuevo en mis trabajos de iconografía musical, que era mi línea de investigación principal y me fui alejando de esta temática, que ya alumnos universitarios de mis colegas de otras universidades comenzaban a interesarse por ellos con demasiado celo. No obstante, aún publiqué un pequeño artículo en la *Revista de Musicología* (vol. XI, n.º 3 [1989], pp. 883-894) sobre una sonata inédita de Scarlatti que había aparecido en un convento de Ávila y que amablemente el investigador Alfonso de Vicente me envió para que la estudiara y publicara, a quien siempre he agradecido esta generosa deferencia.

Pero aún me vería involucrada en más temas scarlattianos a lo largo de mi vida, aunque no tan espectaculares como los que acabo de narrar. En 1992, el colega de Musicología de la Universidad de San Luis Obispo de California, el profesor Craig Rusell me invitó a participar en el Simposio que organizó en su universidad con un tema sobre Scarlatti. Y fue así como hablé de «Scarlatti y la música para tecla ibérica de su época», en el Symposium «After Columbus-The Musical Journey», celebrado en la California Polytechnic State University de San Luis Obispo, entre el 21 y 23 de mayo de 1992. Había cruzado todo el Atlántico y todo Estados Unidos para ello. Y en aquellas tierras tan hermosas, donde las misiones franciscanas españolas habían enraizado con lo autóctono, me sentí extraña hablando de un tema tan genuinamente hispano y desarrollado



en un medio cortesano tan alejado de todo lo que me rodeaba entonces. Fue otra manera de ver y escuchar a Scarlatti.

Pero, quizás, uno de los proyectos más importantes de todos, aunque no fuera exclusivamente sobre Scarlatti, fue el encargo que me hizo el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife en el año 2000 para elaborar el sexto volumen de los cuadernos que publicaban cada año en la colección «Documentos para la Historia de Canarias», un trabajo realizado conjuntamente con los archiveros, que eran los que se encargaban de transcribir los documentos pertinentes utilizados por el historiador. El mío se titularía *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*⁷ y constaba de 80 pp.+ilustraciones+1 carpeta con 3 láminas en color de órganos históricos+1 cuaderno con la partitura del *Fandango* de Scarlatti junto a mi transcripción.

⁷ ÁLVAREZ, Rosario: *Fuentes para la historia de la música en Tenerife. Siglos XVI-XVIII*, col. Documentos para la Historia de Canarias, vol. VI. Santa Cruz de Tenerife, Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, 2001.



El tomo principal contenía el estudio de diversas fuentes que estructuré en varios apartados: 1. Del documento a la vida musical profana; 2. Del documento a las prácticas litúrgicas; 3. Del documento a los instrumentos; 4. De la partitura a la música y a su poseedor; 5. De los instrumentos a los documentos, y 6. De la imagen a los instrumentos y a la idea. A este libro de estudio se sumaba un cuaderno, con portada imitando a aquellas del siglo XVIII, que contenía la edición facsímil del *Fandango* de Scarlatti y mi transcripción. Se completaba la publicación con tres láminas de órganos históricos en color. La lástima fue que aún no estuvieran restaurados, lo que se realizó mucho después.

El cuaderno con la partitura es muy hermoso y elegante, y se le añadió una cinta de seda en el lomo para enriquecerlo. Indudablemente, el centro archivístico está orgulloso de ser el custodio de esta famosa partitura.

Pasados los años hubo algunos coletazos de este descubrimiento. En el año 2007 me invitaron al curso de verano que, sobre «La música, el poder y la cultura en la España Moderna» tuvo lugar en Vélez-Blanco (Almería), paralelamente al VI Festival de Música Renacentista y Barroca de esta localidad. Y me pidieron hablar sobre Scarlatti. Mi intervención del día 31 de julio de ese año 2007 se tituló «Domenico Scarlatti: un músico italiano al

servicio de una reina de España». Y para ella elaboré un largo y enjundioso Power Point de 51 diapositivas narrando su vida y hablando de la importancia de su obra a través de numerosas imágenes. Años después lo volví a mostrar en una conferencia en el Casino de Santa Cruz de Tenerife, el 12 de marzo de 2012, con motivo de la III Semana de Difusión Musical: «La música como pretexto», que organizaba la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM), en la que hablé sobre «Domenico Scarlatti (1685-1757) y la música de tecla del siglo XVIII». Era el final de mi larga relación con este músico napolitano, del que tuve la suerte de encontrar una obra inédita en un archivo de Tenerife que dio la vuelta al mundo por su singularidad. No por ser una gran partitura, desde luego.

Pasaron los años y enfrascada en otros múltiples temas y proyectos, el *Fandango* de Scarlatti pasó a la trastienda de mi vida académica y no volví a pensar en él. Y cuando en el año 2018 el Ayuntamiento de mi ciudad de Santa Cruz de Tenerife me distinguió con un galardón en el Día Internacional de la Mujer, junto a la pintora Maribel Nazco y a la bailarina Rosalina Ripoll, fui la encargada de hablar de nuestros currículos. Al finalizar el acto un señor se me acercó y me preguntó que por qué no había hablado sobre mi descubrimiento del *Fandango* de Scarlatti. Me quedé sorprendida de que conociera esta implicación mía en este tema tantos años después. Y la verdad es que, si no lo cité, no fue por falta de tiempo, sino sencillamente porque ya para mí no era tan relevante como otras investigaciones que habían ocupado mis desvelos y esfuerzos durante muchísimos años. Entonces comprendí que para otros tinerfeños aquello fue un hito del que se sentían orgullosos y lo llevaban grabado en su memoria por haberse descubierto en esta tierra. Fue esta una de las razones por las que decidí escribir este pequeño artículo, pues me di cuenta de que, efectivamente, aquel hallazgo había dejado una impronta en el recuerdo de muchos de mis coterráneos.

EL ANTIGUO RETABLO DE SAN ANTONIO DE LA PARROQUIA DE SAN FRANCISCO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE. CLAVES PARA SU RESTAURACIÓN

PABLO CRISTÓBAL TORRES LUIS

LETICIA PERERA GONZÁLEZ

En 1671, el regidor de Tenerife, D. Tomás Pereira de Castro Ayala, funda en unos terrenos de su propiedad, situados cerca del Barranquillo del Toscal, a las afueras de la población, una ermita dedicada a Nuestra Señora de la Soledad, a San José y a San Antonio de Padua, que estaba presidida por un gran lienzo de la misma Virgen, al modo de la iconografía surgida en Castilla. En la actualidad, esta pintura se conserva en la Casa-Museo Cayetano Gómez Felipe, en la ciudad de La Laguna.

Los franciscanos, tras su fallido intento de fundación de un convento en la ermita de san Telmo de esta capital, consiguen que D. Tomás de Castro Ayala les ceda la citada ermita con el fin de lograr la fundación añorada, efectuándose dicha cesión mediante escritura pública el 25 de abril de 1677. Entre las capitulaciones del patronato se recoge que el convento estaría bajo la advocación de Nuestra Señora de La Soledad, de San José y de San Antonio de Padua, pero en su intitulación sería de San Pedro de Alcántara.



Retablo de san José, antes de san Antonio (1733-1739)

El convento quedó inaugurado en 1681 y sus obras de construcción y ampliación no acabaron hasta la década de 1770, en la que se concluyeron las naves de la iglesia, hasta el momento de planta de cruz latina. A lo largo del siglo XVIII se fue dotando de todo lo necesario, tanto para la casa conventual como para la iglesia.

El convento, tras haber pasado por la desamortización de 1821, cerró sus puertas definitivamente en 1835, como consecuencia del proceso desamortizador llevado a cabo por el ministro Mendizábal, pasando la casa conventual al Estado. La iglesia, a la sazón sin culto, es reclamada como ayuda de parroquia por el consistorio capitalino. Esta nueva situación de la iglesia se confirma tras muchas vicisitudes en 1848 y, con posterioridad, fue elevada a la categoría de parroquia en 1869.

DESCRIPCIÓN E ICONOGRAFÍA

El retablo que hemos restaurado fue erigido a san Antonio de Padua, santo franciscano de gran popularidad dentro de todo el orbe católico, en gran medida por su fama como predicador y taumaturgo. Su culto se extendió rápidamente y su canonización se produjo pocos meses después de su muerte. Es raro no encontrar una ermita, iglesia o parroquia que no cuente con una representación plástica del santo paduano, de mayor o menor calidad. Como mencionamos anteriormente, el convento que se funda en el puerto de Santa Cruz lo hacen los franciscanos en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, de san José y de san Antonio de Padua y consta en una de las capitulaciones firmadas por parte de los religiosos franciscanos que se obligaban a mantener la advocación de la ermita, según el precepto del patrono. Así pues, haciendo referencia a lo dicho sobre el culto del santo, nos encontramos con el factor de popularidad devocional antes de que los franciscanos se instalasen en la ermita para la fundación del convento e instituyeran su culto.

La imagen del santo, una buena escultura, con procedencia foránea, recibió culto en la iglesia con-



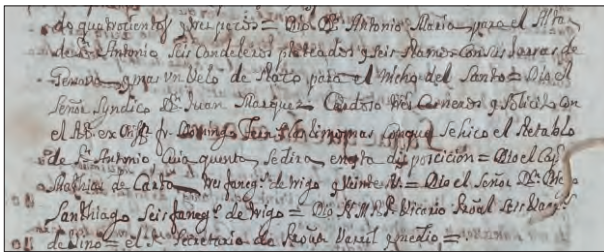
San Antonio, talla en madera policromada
(siglos XVII-XVIII)

Colección D. Carlos Pinto Grote

ventual, hoy parroquia, hasta 1915, cuando fue sustituida por la actual. La damos a conocer gracias a la gentileza de los herederos de D. Carlos Pinto Grote, quienes la custodian en su colección particular en la ciudad de La Laguna.

Esta escultura, datable entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, gozó de gran devoción entre los fieles santacruzanos, quedando patente por las dádivas y limosnas que este recibía y del que los religiosos daban cuenta en los aumentos que figuraban en los inventarios que confeccionaban para llevar a los capítulos provinciales. De entre esas dádivas, se encuentra la hechura del retablo, pero no con un patrono como comitente, sino realizado con las limosnas de los devotos del santo. Así, en el inventario de 1733¹, se recoge lo siguiente:

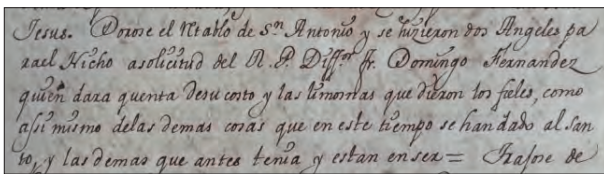
¹ AHPT: Fondo conventos. C-3697.



Manuscrito. Inventario del convento de San Pedro de Alcántara 1733. Santa Cruz de Tenerife

Dio Don Antonio María para el altar de san Antonio, seis candeleros plateados y seis ramos con sus jarras de Génova y más un velo de raso para el nicho del santo. Dio el señor sindaco Don Juan Márquez Cardoso tres carneros y solicito con el reverendo padre Ex Definidor Fray Domingo Fernández, las limosnas con que se hizo el retablo de san Antonio, cuya cuenta se dirá en esta disposición. Dio el capitán Mathias de Carta tres fanegas de trigo y veinte celemines. Dio el señor don Diego Santiago, seis fanegadas de trigo. Dio su merced el reverendo padre Vicario general seis barriles de vino. El señor secretario provincial barril y medio...

Con posterioridad, en el inventario de 1739, se señala en el mismo apartado del anterior², lo siguiente:



Fragmento. Manuscrito. Inventario del convento de San Pedro de Alcántara 1739. Santa Cruz de Tenerife

Dorose el retablo de san Antonio y se hicieron dos Ángeles para el nicho a solicitud del reverendo padre Definidor Fray Domingo Fernández quien dará cuenta de su costo y las limosnas que dieron los fieles, como así mismo de las demás cosas que en este tiempo se han dado al santo y las demás que antes tenía y están en ser...

Resulta interesante para estudiar el fenómeno devocional a este santo, el escaso tiempo que pasa desde que se ejecuta el retablo en crudo, hasta que se dora y policroma, pues no llega a pasar una década. Teniendo en cuenta que, por lo general, debido al coste de las láminas de oro y de algunos pigmen-

tos, este procedimiento artístico se suele dilatar en el tiempo. Sirva como ejemplo, el retablo mayor de la iglesia que, realizado durante el trienio de 1727-1730, termina su dorado en 1781.

Ahora bien, retomando el retablo de manera concreta, nos encontramos con una pieza singular dentro del panorama de la retablística en Canarias, destacando por su concepción en traza y su desarrollo ornamental dentro de la estética del denominado segundo barroco. De un solo cuerpo con tres calles levantadas sobre sotabanco y banco, se remata con ático desarrollado y coronación.

En el cuerpo se ubican tres hornacinas para acoger esculturas, siendo la central de mayor tamaño, mientras que, en el ático, tres registros con marcos de formas ondulantes, sirven para alojar pinturas. Pero volviendo a su traza, es de destacar la manera de concebir del maestro retablista –todavía hoy en anonimato– el desarrollo arquitectónico del mismo, jugando con los elementos estructurales de forma caprichosa, disociándolos y asociándolos de manera equilibrada, dando la impresión de que, al observarlo por primera vez, pudiésemos pensar que es una obra realizada a partir de restos de otros retablos.

Es llamativa la manera de resolver las calles laterales, intentando ganar espacio para las hornacinas que no se introducen en el muro como en otros casos, sino que quedan sobre este. Así, el elemento arquitectónico sustentante, la pilastra, de gran amplitud aunque enmascarada por la ornamentación, no solo cumple con su función arquitectónica, sino que, además, conforma las calles laterales, propiciando su avance para la ubicación de las hornacinas, pasando los elementos que visualmente identificamos como elementos sustentantes, las columnas salomónicas, que flanquean en ambos extremos las calles laterales, a un elemento simplemente decorativo, dentro de la estética del retablo.

Referente a su decoración, muestra talla de gran volumetría y agitación, combinándose entre sus or-

² *Ibidem*, C-3700.



Detalles. Columna salomónica (izquierda) y ornamentación del retablo (derecha)

namentos hojarascas, conchas, espejos y guirnaldas ensartadas de flores y frutos.

Predominando el dorado de las tallas y mazonería con los tonos bermellón de la tablazón, salpicada en los espacios que dejan estas con elementos de influencia *chinoiserie* en contraste con superficies de coloración verde y azul. En los dorados se pueden observar corladuras de diferentes tonos, a fin de conseguir diferentes aspectos tonales sobre el oro.



Detalle. Armas parlantes de san Antonio y escudo de los órdenes mendicantes.

Iconográficamente, estamos ante un retablo marco, ya que su misión no es la de relatar una historia, sino la de exponer las imágenes devocionales, aun así, y de una manera sutil, diferentes elementos simbólicos y leyendas inscritas en elementos decorativos nos indican a quién se le erigió el retablo y algunos aspectos más notables de su vida.

Comenzando por la coronación, haciendo una lectura desde arriba hacia abajo, un espejo presenta las armas parlantes de un lirio, símbolo de la pureza, y un libro, que representa la sagrada escritura; por tanto, el personaje fue ejemplo de pureza y vivió



Ornamentación de la hornacina central

conforme al evangelio, predicando con su ejemplo. En el banquillo del ático, dos escudos pertenecientes a dos órdenes religiosos, dominicos y franciscanos, bajo una corona real, nos recuerdan la protección de la corona a las mismas y que el personaje del que nos ocupamos profesó en alguna de ellas.

Ya en el cuerpo del retablo, en la coronación de la hornacina central, un último espejo hace alusión, mediante una leyenda, al personaje, concretando su ministerio en vida, nombre y jaculatoria rogativa: «Predicador egregio beato Antonio ruega por nosotros», no estamos ante otro que san Antonio de Padua.

Se completa todo el repertorio simbólico con unas referencias directas a Cristo, inscritas en las gualdas de la hornacina que, en su momento, acogió a la imagen del santo, el pelícano picando su pecho



Grafismo del pelicano y ave fénix, gualdas de la hornacina central



Ornamentación de las hornacinas laterales



San Lorenzo y san Juan de Dios. Óleo sobre lienzo. Ático del retablo. Siglo XVIII

para dar de comer a sus polluelos, símbolo del sacrificio de Cristo, y el ave fénix que resucita de sus cenizas, haciendo alusión a la resurrección del mismo, resumiéndose con estos símbolos la expresión «vivió conforme al evangelio».

Se completa todo el conjunto con las dos leyendas de los espejos que coronan las hornacinas laterales, afines con los arcángeles que se veneran en

las mismas, «Miguel quien como Dios» y «Rafael medicina de Dios».

En la actualidad, el retablo se presenta con un cambio de iconografía denominándosele de san José, por ser este santo el que ocupa el lugar preeminente del retablo, al menos desde el último cuarto del siglo XIX.

Las pinturas restantes de san Juan de Dios, san Lorenzo, san Juan Bautista y las imágenes de san Miguel y de san Rafael son las mismas que figuran en el inventario elaborado con motivo de la desamortización de 1835. A excepción de la escultura de la Inmaculada de alabastro policromada que, producto de los talleres de Trapani (Sicilia), arribó en este puerto de Santa Cruz en torno a 1708 para presidir el coro sobre el sitial central de la sillería, donde estuvo hasta que se añadió en la última década del siglo XIX a este retablo, con la idea de crear un nuevo discurso iconográfico con la imagen de san José.



Inmaculada. Alabastro policromado. Trapani. Hornacina del banco. Siglo XVIII

HISTORIA MATERIAL E INTERVENCIONES ANTERIORES

Como casi todos los edificios de esta clase, su construcción no se comienza y se concluye, sino que están casi en una constante transformación, teniéndose conciencia de esto, por el uso usufructuario que hace una comunidad religiosa viva, adaptando o mejorando, según las circunstancias lo demande, sin perder su razón de ser.

Con esta aclaración, entenderemos que en un edificio de cierta antigüedad encontremos diferentes partes fabricadas en tiempos distintos e, incluso, en estilos artísticos también diferentes. La antigua iglesia del antiguo convento de san Pedro de Alcántara, hoy iglesia parroquial de san Francisco, no se vio ajena a esta circunstancia, ya que el templo que vemos en la actualidad es la consecución de obras de remodelación y ampliación. Esto también sucede con los bienes muebles que modulan los interiores de estos espacios. Un ejemplo propio de estos cambios de ubicación, estética e iconografía es el retablo que analizamos, una obra que se transforma y adapta y que, por eso, pervive hasta la actualidad, siendo su dimensión utilitaria la responsable de esto.

El retablo de san Antonio pertenece a los primeros muebles litúrgicos con que se dota a la iglesia conventual cuando esta presentaba aún planta de cruz latina, ubicándose adosado al muro de la epístola en el crucero donde permaneció, al menos hasta 1777, año en que se inaugura la nave de la epístola, adonde fue trasladado y se conserva en la actualidad.

Este traslado no estuvo exento de intervenciones que lo variaron en su estructura y estética, algunas de ellas, obviando por el momento la de su traslado, fueron ocasionadas por el estado que ya presentaban algunas partes del retablo, debido principalmente al ataque de las termitas, localizadas en las labores de ornamentación, eliminándose numerosos elementos de talla, destacando entre otros los querubines.

También se sustituyeron molduras, la tablazón del frontal y se amplió la hornacina central, con el



Detalle de la repolicromía pseudomarmórea



Espejo con inscripción alusiva a san Antonio (izquierda) y espejo con repolicromado ocultando la inscripción alusiva a san Antonio

fin de hacerla más capaz y poder colocar en ella la imagen de san Francisco. En esta misma intervención, se policroma, a excepción de los dorados, con tonos blanquecinos de carácter pseudomarmóreo y filetes en negro, todo con un criterio de unificación del mismo y con el resto del programa decorativo que para todo el templo había trazado el ilustrado P. Jacobo Delgado Sol, quien imbuido por el espíritu neoclásico pretendía conseguir un espacio ordenado, unificado, estético y claro.

Ante el cambio de iconografía del retablo, al colocar la imagen de san Francisco, se ocultó con una repolicromía pseudomarmórea el espejo que contenía la leyenda que hacía alusión a san Antonio, manteniéndose, sin embargo, los escudos de las órdenes mendicantes y las leyendas de los espejos de las calles laterales, ya que las imágenes que se nombraban en las mismas, no se cambiaron.

Asimismo, en esta intervención se añadió el óleo sobre lienzo de san Juan Bautista, obra de gran calidad y, con toda probabilidad, salida de los pinceles

de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725). Esta obra, como muchas de las piezas de estructura interna del retablo, es reaprovechada, pues presenta recorte y marcas del bastidor que lo sostuvo, además de no presentar los rebosos en el borde al aplicar la capa de aparejo y policromía del retablo que, los otros dos, sí presentaban.

En el último cuarto del siglo XIX, como ya se aludió anteriormente, el retablo vuelve a cambiar de iconografía. colocándose en él la imagen de



San Juan Bautista. ¿Cristóbal Hernández de Quintana?
Óleo sobre lienzo. Ático del retablo. Siglo XVIII

san José, escultura que sin culto se encontraba depositada en la parroquia de la Peña de Francia del Puerto de la Cruz, fruto del proceso desamortizador y procedente de uno de los conventos del mismo lugar, la cual fue entregada previa solicitud del párroco de la recién creada parroquia de san Francisco. Sin embargo, se da la paradoja de que, teniendo esta iglesia conventual una imagen de similares características, aunque no colocada en este retablo por no haber estado constituida como parroquia en 1851 la iglesia conventual, el párroco de San Andrés de esta



Escudos de las órdenes mendicantes.
Repolicromía del siglo XIX

capital la solicitó y por ser bien desamortizado se le entregó.

Actualmente, recibe culto en la misma parroquia. En esta última intervención iconográfica del retablo, se taparon los escudos de las órdenes mendicantes y se añadió la hornacina de la Inmaculada de alabastro, con la finalidad, como comentamos anteriormente, de dar una nueva lectura iconográfica al retablo.

Ya, entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, dentro de las reformas que durante ese periodo se ejecutan en la iglesia, se repinta el retablo de marrón, a excepción de los elementos dorados, se empapelan las hornacinas con papel decorativo de gusto modernista y los espejos de las calles laterales se empapelan con papel de gualdas veteados.



Detalle del empapelado de la hornacina y del repinte amarronado que presentaba toda la superficie del retablo

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El soporte de la obra, lignario, aparece afectado por un fuerte ataque de carácter biótico. En este caso, las consecuencias del ataque de termita, en combinación con otros factores, le han restado a la arquitectura su resistencia mecánica, ya que esta ha ahuecado muchas de las piezas no solo decorativas sino también de estructura, con lo que esto trae consigo en cuanto a su aplomo se refiere. Se registró una afección de más de un 80 %, corriéndose el ries-



Estado de conservación del soporte lúneo, ataque de termita (arriba) y pérdidas de materia en el ático (abajo)

go de que la estructura pudiese colapsar. También este ataque se combina en algunas zonas del retablo con la carcoma común. Esta afección provocó grandes pérdidas de materia, visibles en toda la superficie del retablo, es más, incluso hay elementos que han desaparecido totalmente. Presenta grietas coincidentes con las uniones de ensamblajes, ocasionadas por los propios movimientos de la madera que, al ser un material orgánico e higroscópico, sufre de manera especial las variaciones de humedad y tempera-



Detalle de la acumulación de polvo en la estructura interna del retablo y sobre la capa polícroma. Elementos de electrificación situados en el banco del retablo

tura, llegando a ocasionarse este tipo de deterioro físico por los movimientos de contracción y dilatación. También se observaban piezas descoladas, ensamblajes desplazados, alabeos en tablas, falta de elementos de mazonería (molduras, listeles...), de piezas decorativas (tallas ornamentales), piezas ajenas a la obra, etc.

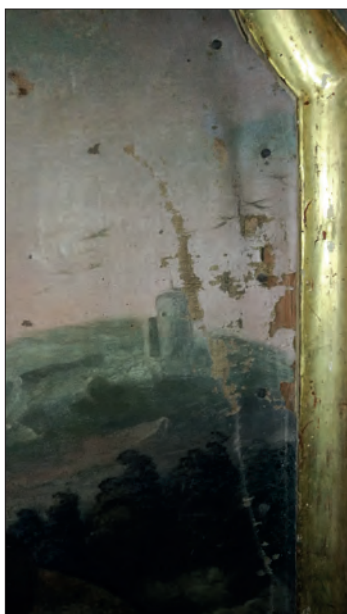
El reverso de la obra se encontraba con grandes acumulaciones de polvo, elementos de electrificación y escombros derivados de obras realizadas en los paramentos del templo y de los cañizos enyesados que cubrían los artesonados.

La capa polícroma presentaba una densa capa de polvo y suciedad de carácter graso, producida por la mezcla del polvo ambiental con el humo resultante de la combustión de velas y lámparas de aceite, consecuencia directa del tradicional sistema de iluminación. En la parte del banco y en las ménsulas de las hornacinas, se apreciaban grandes depósitos de cera.

El dorado, frente a la capa polícroma, es original. El retablo aparece cubierto, tal y como se ha tratado en puntos anteriores, con un repinte de tono amarroado. Presenta, además, repintes de purpurina sobre los dorados y empapelados en las hornacinas.



Estado de conservación de las obras pictóricas



Detalle del estado de conservación del lienzo de San Juan Bautista

En la zona inferior del retablo, debido al mayor grado de accesibilidad para las personas, se observan zonas que presentan pérdidas o desgastes de forma puntual a causa de distintos daños, unos intencionados, como son golpes y arañazos, y otros involuntarios, como desgastes por limpiezas abrasivas.

Dispersos en toda la superficie del retablo, observamos gran cantidad de orificios practicados con

elementos punzantes, como clavos, tachuelas, etc., además de soportes cerámicos de sistema de iluminación antiguos.

Los lienzos que ocupan el ático del retablo, san Juan de Dios, san Lorenzo y san Juan Bautista, como ya se apuntó anteriormente, no son todos del mismo taller. Las dos primeras obras pertenecen a un mismo pincel y fueron ejecutadas para el retablo original, la última, de diferente taller, es un lienzo reaprovechado. Los tres lienzos mostraban un estado lamentable de conservación y estaban adheridos a la tablazón por medio de clavos. Presentaban en el soporte faltas de materia, rotos, recortes, deformaciones..., además de falta de adherencia entre las diferentes capas y el soporte, así como roces, abrasiones, deyecciones de insectos, etc. La capa de protección se presenta muy oxidada, desigual y pasmada.

TRATAMIENTO REALIZADO

Se comenzó la obra de restauración con la instalación de un andamio de tipo direccional que permitió la ejecución de los trabajos *in situ*.



Colocación del andamio direccional



Apeado de elementos que corrían riesgo de desprenderse (izquierda) y detalle del capitel tras ser retirado para su tratamiento (derecha)

Con respecto al sentido de la intervención, debido al fuerte estado de deterioro que este presentaba por la falta de resistencia mecánica, se planteó la realización de tratamientos de forma global, prosiguiendo tras conseguir la estabilidad de la obra, en orden descendente.

Al comenzar con los procesos propios de la restauración se pudo observar el preocupante estado de conservación del soporte lúneo, realizado en gran medida con madera de pino y viñátigo. La pérdida de resistencia mecánica que presentaba el retablo, a la que se sumaba la escasa estructura interna que sirviera de sujeción a la tablazón, mazonería y ornamentación, corría el riesgo de desplomarse.

Así, tras lo observado, se procedió al desmontaje y apeo de todos aquellos elementos que lo permitiesen, con el objetivo de liberar al máximo las cargas que descansaban sobre la estructura principal, además de facilitar con esta acción los tratamientos a realizar, partiendo del interior al exterior. De esta forma se desmontaron las hornacinas, los guardapolvos, las calles laterales del desarrollo del ático, las columnas y algunos elementos de la ornamentación que, por su falta de resistencia mecánica, corrían el riesgo de fragmentarse.

También se desmontaron los óleos sobre lienzo del ático, los cuales presentaban un pH ácido, favo-

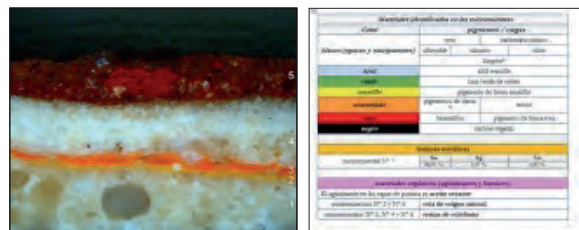
recido en gran medida por su contacto directo con el soporte de madera, presentándose quebradizos y con pérdidas del soporte a causa de la afección de los mismos xilófagos.

Para la identificación de los materiales constituyentes de los distintos estratos de la policromía, se extrajeron siete muestras, tres de ellas de los óleos sobre el lienzo y el resto de diversas zonas del retablo.



Facing de san Lorenzo para su traslado al estudio de restauración (izquierda) y desinsectación y consolidación de la madera (derecha)

Tras la eliminación del polvo y los escombros depositados en el reverso del retablo, se aplicó un tratamiento de efecto curativo y preventivo por impregnación e inyección, empleándose un desinsectante antitermita. En todas aquellas piezas que presentaban su resistencia mecánica afectada, se les aplicó el mismo desinsectante, pero por inyección y se consolidaron con diferentes concentraciones de



Estratigrafía y tabla de naturaleza de materiales



Refuerzos mecánicos. Bastidor interno

resina acrílica. Para las zonas muy dañadas, se utilizó resina epoxídica, utilizándose como carga granulado de serrín. Este tratamiento se realizó por capas, debiendo pasar 72 horas entre unas y otras.

La problemática de la estabilidad estructural era acuciante, por lo que se ideó para su sostén, una estructura interna realizada en madera de morera a modo de bastidor que, sujeta al paramento, aportó el soporte necesario para sostener las cargas de la estructura existente, evitando crear tensiones.

La tablazón, los elementos ornamentales y la mazonería se trataron de manera pormenorizada. La



Reintegración volumétrica

gran mayoría de estas piezas presentaban el volumen general, pero sin masa matérica ni consistencia, quedando únicamente la capa policroma, compuesta del original y los sucesivos repintes, sin nada más que las sujetara. No obstante, a pesar del deplorable estado del soporte, se debe destacar la buena calidad del estrato policromo, en concreto del aparejo, que permitió ir recuperando los dorados y la policromía original.

Los volúmenes faltantes, molduras, ornamentación y volúmenes escultóricos, según el estado que

presentaban, se reintegraron con madera de sapelli, resina epoxídica de poliuretano con cargas o pasta de madera. Esta última, fue empleada para los volúmenes escultóricos de las cabezas de querubines del entablamento del primer cuerpo.

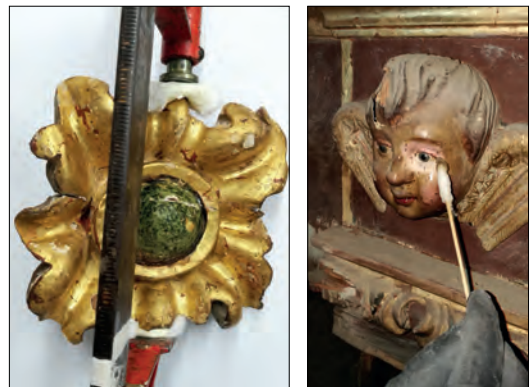
Con el fin de acondicionar en el retablo la imagen de la Inmaculada de alabastro, se realizó una horna-



Nueva hornacina siguiendo el diseño del retablo para colocar en el banco

cina que, en línea, se asemejara a la estructura del retablo, realizándose en madera de sapelli.

Se encolaron todas aquellas piezas que se encontraban desunidas y las reintegraciones volumétricas, realizando los refuerzos mecánicos pertinentes, ha-



Proceso de reintegración volumétrica y encolado (izquierda) y de eliminación de la capa de barniz (derecha)



Proceso de eliminación del repinte amarronado, de la repolicromía del espejo que hace alusión a san Antonio y eliminación del papel decorativo de las hornacinas

ciendo uso de sargentos y tornillos, siendo el adhesivo utilizado el poliacetato de vinilo.

El objetivo principal de la limpieza ha sido la eliminación de la suciedad superficial, barnices oxidados y repintes. Los métodos utilizados para la limpieza han sido químico-mecánicos, optándose por una limpieza de carácter selectivo, ya que toda la obra no mostraba la misma problemática.

Se ejecutaron catas en distintas zonas de la superficie del retablo, estudiándose de esta forma los repintes y policromías originales. También se realizaron pruebas de limpieza con distintos disolventes para determinar los métodos de intervención y el grado de limpieza. Con los resultados obtenidos y



Proceso de estucado

las pruebas iniciales, pudimos determinar los tratamientos más idóneos, excluyendo los que pudieran reaccionar de forma negativa contra la naturaleza de los materiales.

La eliminación del papel de las hornacinas se realizó a punta de bisturí, humectando previamente la superficie con una disolución de agua, alcohol y ácido acético. Una vez la superficie limpia y protegida se procedió al estucado. Aislándose previamente la superficie con una resina acrílica, se aplicó el estuco a partir de sulfato cálcico y cola orgánica, sobre las



Proceso de reintegración cromática



Acabado final

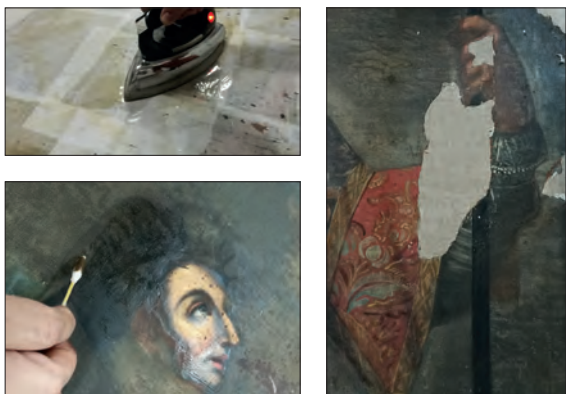
lagunas donde había falta de la capa de preparación y las reintegraciones volumétricas. Nivelado el estuco, se procedió a la reintegración óptica del color, utilizándose Gouche y pigmentos al barniz. Las técnicas utilizadas fueron puntillismo, estarcido, tintas planas y veladuras.

Como protección final se optó por utilizar un barniz a base de resina acrílica, para que aportara uniformidad y saturación a la policromía, preservando el original de agentes de degradación externos. Para las nuevas piezas realizadas en madera se utilizó anilinas al agua para su entonación. En las zonas de madera vista como son los suelos de las hornacinas, la tarima inferior y la mesa del altar, se aplicó cera virgen.

TRATAMIENTO DE LOS LIENZOS

Para poder desmontar los lienzos del retablo y trasladarlos al estudio para su restauración, se procedió a empapelar las superficies de los lienzos con papel japonés y cola orgánica.

Para la eliminación de las acumulaciones del polvo que se encontraban adheridas al reverso de las obras, se realizó una limpieza de carácter mecánico y en seco utilizando la punta de bisturí y eliminando la suciedad con ayuda de brochas, cepillos y aspiradora, profundizándose la limpieza con la ayuda de goma en polvo. Una vez limpio el reverso del lienzo, se procedió a la corrección de las deformaciones, aplicando humedad y peso controlado.



Proceso de fijación de la capa pictórica (arriba), de eliminación de las capas de barniz (abajo) y de la reintegración volumétrica (derecha)

Para la fijación de la capa pictórica se empleó *colletta* directamente sobre las zonas que presentaban desprendimiento y se aplicó calor controlado con la ayuda de la espátula térmica y plancha, colocándose previamente papel Melinex®.

El objetivo principal del proceso de la limpieza de la capa pictórica estuvo encaminado a la eliminación de la suciedad superficial y los barnices. Los disolventes utilizados fueron elegidos en función del material que se debía retirar, la acción disolvente, el poder de penetración y la toxicidad.

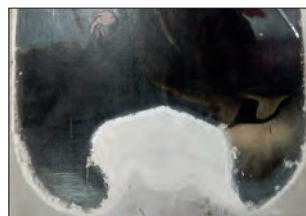
Donde había faltas del soporte se realizaron injertos, preparando primeramente el tejido a injertar, utilizándose un tejido de lino. Debido al mal estado en el que se encontraban los lienzos originales, se procedió a reentelar las obras, utilizándose lienzo de calidad Velázquez y adhiriéndose con Beva® Gel. Una vez reentelados los lienzos, estos se montaron



Nuevos bastidores

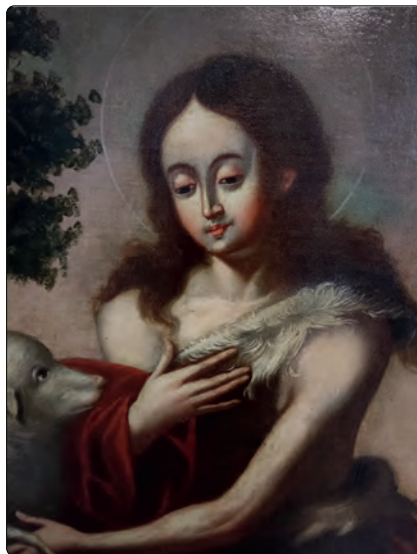
sobre bastidores con las formas ondulantes de los registros donde van ubicados. Los bastidores de cuñas fueron realizados en madera de sapelli, por el técnico en artes plásticas y diseño, D. Luis González Rodríguez.

El estucado, encaminado a la preservación de las zonas de futuros daños y alteraciones, se realizó a base de sulfato cálcico y cola orgánica. Una vez acabado el proceso del nivelado del estuco, se aplicó una capa en baja proporción de resina acrílica y se procedió a la integración óptica del color, utilizándose acuarelas y pigmentos al barniz. Las técnicas utilizadas fueron el puntillismo y el estarcido por ser técnicas discernibles del original. Como protección final, se aplicó una resina acrílica, aportando uniformidad y saturación a la policromía, preservando el original de agentes de degradación externos.



Proceso de estucado

A su vez, para su colocación en los registros del ático del retablo, se emplearon microimanes de neodimio, evitando así clavetear el soporte lignario y, al mismo tiempo, procurar una fácil retirada del mismo, si fuese necesario.



Proceso de la reintegración cromática y acabado final



Retablo. Antes y después del proceso de restauración

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta: *Tratado del dorado, platero y su policromía. Tecnología, conservación y restauración*. Servicio de publicaciones de la Universidad Politécnica de Valencia, 1999.
- CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, 1977.
- INCHAURBE ADALPE, Diego: *Noticias sobre los provinciales franciscanos de Canarias*. San Cristóbal de la Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1966.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *Escultura barroca en España (1600-1770)*. Madrid, Cátedra. 1998.
- MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *El antiguo Santa Cruz. Crónicas de la Capital de Canarias*. San Cristóbal de la Laguna, Instituto de estudios canarios, 1968.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA, Domingo: *Historia del convento de san Pedro de Alcántara, de la iglesia parroquial de san Francisco de Asís y de la capilla de la orden tercera*. Santa Cruz de Tenerife, 2018.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Riqueza artística de los templos de Tenerife, su historia y fiestas*. Santa Cruz de Tenerife, 1968.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro: *Retazos Históricos. Santa Cruz de Tenerife. Siglos XV al XIX*. Santa Cruz de Tenerife, 1973
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso: *El Retablo barroco en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977.
- VV.AA.: *Retablos*. Bienes Culturales. Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español, n.º 2, 2003.

ARCHIVOS

- AHPT. Archivo Histórico Provincial de Tenerife. Fondo conventos.

OBITUARIO

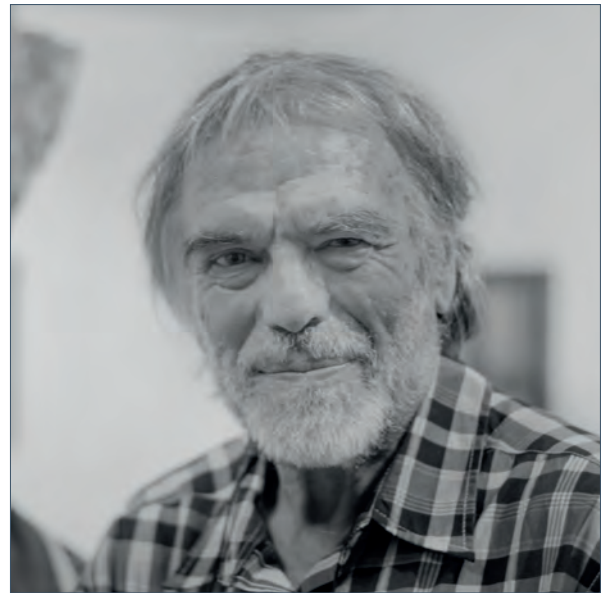
EN RECUERDO DEL ARTISTA

JUAN ANTONIO GIRALDO FERNÁNDEZ-SEVILLA (1937-2023)

FLORA PESCADOR MONAGAS

Tuve la suerte de conocer al artista Juan Antonio Giraldo gracias a la rehabilitación del primer edificio del Pabellón del Rectorado de la Universidad Politécnica de Las Palmas, que diseñamos como arquitectos Vicente Mirallave y yo misma en el año 1984. Esta relación la pudimos continuar en los años noventa con la colaboración del artista en algunas obras de paisaje tanto para la Universidad como para el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Por su carácter personal, su abierta y valiosa disposición a colaborar activamente, nos dejó siempre una muy buena impresión como persona, comprometida, implicada y muy dedicada al arte. Energía, pasión, dedicación, creatividad, inquietud, cordialidad y capacidad podrían ser las palabras que nos definirían el perfil de Juan Antonio Giraldo.

Es complejo profundizar en la obra de este artista debido a la enorme discreción con la que se movió en el mundo de la crítica cultural o social; era, como decía el académico Lothar Siemens, un «espíritu libre»¹, un artista de taller e introversión. Juan Antonio



Don Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla

daba mucho más de lo que se le solicitaba, su entrega era completa. Su espíritu inquieto lo llevaba a moverse con esmero por campos muy distintos poniendo en ello una gran capacidad. Escribo este obituario desde una distancia serena, moviéndome como una atenta observadora a partir de los muchos datos que nos fue dejando en su potente camino profesional.

¹ SIEMENS, Lothar: «*Laudatio* de Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 1 (2008), pp. 109-113.

Incluyo en este obituario un fragmento de un texto que dediqué a la obra de Giraldo y que formó parte del catálogo de la exposición realizada en 2023 en la Fundación La Caja de Canarias-Caixabank denominada «Giraldo: Retrospectiva (1957-2022)». Esta exposición estuvo comisariada por el crítico de arte Antonio Almeida Aguilar, gran conocedor y experto de su obra².

El artista fue canario incondicional por adopción y apasionado manchego desde su nacimiento en Villanueva de los Infantes (Ciudad Real) el año 1937. Se movió entre las Islas Canarias y su territorio natal, al que añadió el de Madrid en sus inicios como escultor y muralista, así como su mundo personal en Finlandia. Vivió entre muchos mundos con una gran entrega y afecto hasta su fallecimiento ocurrido el 20 de enero del año 2023. Mantuvo toda su vida un espíritu abierto y curioso entre las muchas disciplinas de arte que experimentó. Como apunta el crítico e historiador Antonio Almeida sobre el artista, Juan Antonio Giraldo experimentó el mundo del arte desde muchas disciplinas, desde variadas técnicas, formas, cromatismos, materiales y diversos contextos espaciales.

Desde muy joven (1950) se inicia con el dibujo y la pintura de forma autodidacta y, posteriormente, en el año 1955, estando en la ciudad de Manzanares recibe clases del profesor Antonio Iniesta de la Escuela de Artes y Oficios. Sus buenos resultados lo convierten en una joven promesa, según destaca la prensa local de Ciudad Real³. Realiza su primera exposición en el año 1956 en Villarrubia de los Ojos (Ciudad Real), llegando a obtener en estos primeros años algunos premios interesantes en concursos de Dibujo, como el Premio Nacional de Valdepeñas del año 1963. A partir de una estancia en París en 1963,

y según propias palabras, decide abandonar por un tiempo el campo disciplinar de la pintura y comienza su experimentación con la escultura «cuando indaga en el lenguaje escultórico de la obra de José Luis Sánchez Fernández»⁴. Su itinerario va revelando una persona inquieta que viaja constantemente a la búsqueda de su compromiso interior. Mantuvo toda su vida la necesidad de expresarse a través del arte como una pulsión vital que daba sentido a su existencia.

Su trayectoria artística en Canarias se inicia a finales de los años sesenta a partir de su colaboración con arquitectos en los inicios del turismo en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria y en el sur de la isla, instalándose definitivamente en Gran Canaria en 1968, en donde trabaja en concreto en los campos de la escultura y las vidrieras. Aunque también pinta, hace grabados, *collages* y fotografías. Artista multifacético le interesa especialmente el espacio, la materia, el cromatismo, la luz y la forma. Su manera de moverse a través del arte se podría entender como una forma de interrogar la vida buscando respuestas desde la propia materialidad de su expresión. En el año 2008 ingresó como Académico Numerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, un nombramiento meritorio debido a su excelente trayectoria, reconocimiento del que se sintió especialmente orgulloso. También en su tierra natal, en la villa de Manzanares, se le dedicó una calle a su nombre, y en Villanueva de Los Infantes fue nombrado Hijo Predilecto en el año 2004; reconocimientos que dan prueba del enorme merecimiento de su obra y compromiso. Recibió, además, numerosos premios por su obra de arte como el premio de Dibujo en la Exposición Nacional de Valdepeñas (Ciudad Real) en 1963, el premio de las Bellas Artes (Escultura) de la Comunidad de Castilla La Mancha en 1987, el premio CANARIAS 7 al «Artista del año 1997» (Las Palmas de Gran Canaria) en 1998 o el

² PESCADOR MONAGAS, Flora: «La obra de arte de Juan Antonio Giraldo en la narrativa del espacio urbano y arquitectónico», en *Giraldo: retrospectiva (1957-2022)* [Catálogo-Exposición]. Fundación La Caja de Canarias-Caixabank, 2023.

³ ALMEIDA AGUIAR, Antonio: *Giraldo. Diálogos con la luz y el espacio*. Las Palmas de Gran Canaria, ed. Mercurio, 2023.

⁴ ALMEIDA: *Giraldo. Retrospectiva...*, op. cit.

Galardón «Sembrador 2008», Manzanares (Ciudad Real), 2008.

Un detalle interesante de su obra artística es la inmersión en el espacio en todos los sentidos y dimensiones de la palabra. A pesar de la variedad de tipologías de obras de arte que realiza, aparece una constante, que es su preocupación por el movimiento de la obra en el espacio, la mutabilidad y la experimentación. El objeto que se mueve y se expande en el aire a través de las formas y el relieve, buscando sentido más allá de la propia materia de la que se compone. La luz, el cromatismo, las proporciones, el equilibrio de las masas forman parte del sentido espacial de la obra. En esta línea se podría inscribir una buena parte de sus esculturas y relieves adosados o trabajados a modo de murales realizados en hormigón o en bronce y localizados en muchos edificios, como el que realiza en el pórtico de la iglesia de Santa Teresita o en los Apartamentos Los Tilos, ambos en Gran Canaria. Especialmente interesantes son sus obras *Dactiliformas*, estructuras espaciales en bronce que «se adaptan a la mano sensualmente y permiten al espectador una nueva y personal adaptación a los espacios»⁵. Son pequeñas esculturas que pueden ser ensambladas entre sí de forma libre por cualquier usuario, o interpretadas libremente en todo momento, dando sentido a partir de fragmentos.

Juan Antonio Giraldo se movió también en todas las escalas del arte, desde objetos adaptados a la forma de la mano hasta esculturas de gran tamaño que han llegado a ser monumentos destacados de la estructura urbana en algunas ciudades. En muchas de sus obras de arte, en especial de obra pública, destaca particularmente la gran escala de la intervención, la profesionalidad con la que aborda trabajos de gran formato y la destreza y el manejo de distintas técnicas y materiales. Algo que le hace ser un artista único. Hay pocos artistas en Canarias que se hayan movido por tan variadas y distintas formas de arte,

en muchos casos asumiendo una gran responsabilidad y profesionalidad.

Quizás una de sus obras más representativas sea la que realiza en 1997 en bronce y acero inoxidable para la Fundación La Caja de Canarias, denominada *Ceñida*, un homenaje al deporte Vela Latina, que fue donada a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria e instalada sobre una peana de mármol en la Avenida Marítima, en las cercanías del Parque de San Telmo. Una gran escultura de más de dieciséis metros que



Ceñida, Vela Latina.
Juan Antonio Giraldo, 1997

se despliega a partir de una quilla invertida dedicada a la propia bahía de la ciudad y a la práctica de unos de sus deportes más significativos. Esta escultura se encargó al artista como conmemoración del enorme éxito de los deportistas de Gran Canaria en las Olimpiadas de Barcelona.

La escultura situada junto al mar contiene en sus formas una fuerte tensión que induce a su percepción como una nave zarpando, casi en movimiento. Realiza un diálogo con el lugar en una ciudad marítima en donde la vida de sus gentes se desarrolla en muchos momentos en contacto con el mar y el viento alisio. Establece un eco, en particular los días de regatas y competiciones, con las múltiples naves de vela latina que suelen operar en esta bahía espléndida de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

⁵ ALMEIDA AGUIAR: «Reconstruyendo la memoria: diálogos con Juan Antonio Giraldo», en *Giraldo. Diálogo con la luz...*, op. cit.

Introducir arte urbano en la ciudad o en la arquitectura requiere de una sensibilidad especial entre el artista y el entorno. La obra de Juan Antonio Giraldo destaca específicamente por la capacidad del artista para articular un diálogo con el espacio urbano. Sus obras destilan una gran implicación con el lugar en donde se insertan. Expone con habilidad la importancia del «objeto» en sus relaciones directas o indirectas con el contexto, expresando los procesos espaciales que se generan entre el monumento y la ciudad, tratando de interpretar esta relación más allá de la comprensión del papel del monumento «entendido como ornamento, o de la ciudad que los acoge entendida desde un estricto papel escenográfico»⁶.

Entre las muchas y variadas expresiones de arte realizadas por Giraldo, destaca en concreto la que realiza en una intensa y fructífera colaboración con arquitectos en edificaciones dedicadas al turismo, la hostelería, las edificaciones religiosas o de empresas. La mayor parte de ellas son vidrieras, pero también murales y relieves realizados con gran capacidad simbiótica entre la arquitectura y el arte, contribuyendo con su trabajo a hacer memorable el espacio arquitectónico y el urbano.

Desde su llegada a la isla colaboró con muchos arquitectos, destacando su intensa participación y amistad durante años con algunos de los más reconocidos, como el académico Félix Juan Bordes Caballero, Agustín Juárez Rodríguez, Salvador Fábregas Gil, Manuel de la Peña y José Luis Negrín, con los que realiza multitud de colaboraciones, destacando entre ellas la restauración de las vidrieras de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria junto al arquitecto Salvador Fábregas, las vidrieras de la capilla de San Juan de Dios con Félix Juan Bordes y Agustín Juárez o las vidrieras realizadas para el Templo ecuménico El Salvador de San Bartolomé de Tirajana para el arquitecto Manuel de la Peña en 1970.



Vidriera de la parroquia de Santa Teresita.
Juan Antonio Giraldo, 1978

También se debería destacar la espectacular vidriera de la parroquia de Santa Teresita de Las Palmas de Gran Canaria, realizada por Giraldo en 1978, que incorpora al diseño de la edificación del arquitecto José Luis Negrín. Una verdadera joya en el interior de una austera construcción de arquitectura realizada con muy pocos medios. Su trabajo aporta una fuerte carga simbólica a la patrona, además de solucionar el diseño a partir de una gran rosa elíptica, una flor resuelta en espiral y que transporta a los feligreses a un mundo en constante movimiento, casi galáctico. Este simbolismo está en muchas otras obras de Giraldo, como expresó el también académico Guillermo García-Alcalde: «El espacio infinito, las masas de los cuerpos celestes, el movimiento ordenado en una apariencia de azar y caos activan permanentemente el compás de Giraldo»⁷. Todos estos trabajos de arte han aportado una dimensión casi espiritual a la arquitectura, además de añadir un sentido que va más allá de la obra original.

Entre los trabajos que desarrolla en colaboración con los arquitectos Félix Juan Bordes y Agustín Juárez Rodríguez, destacaría por su importancia el proyecto realizado en el año 1999 para la Caja de

⁶ PESCADOR, Flora: «La escultura en el espacio urbano», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 10 (2017), pp. 169-172.

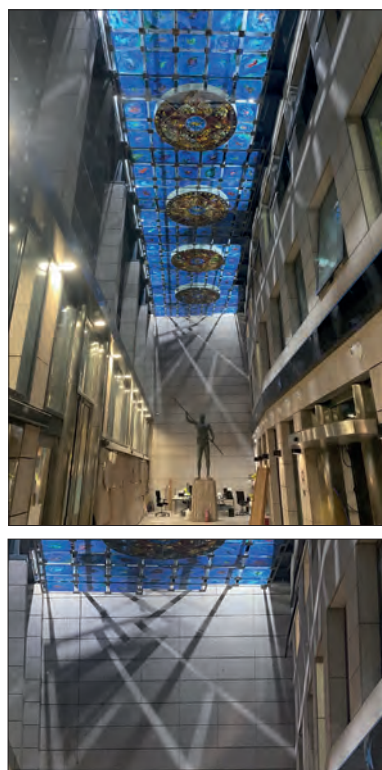
⁷ ALMEIDA AGUIAR: «La crítica: Guillermo García-Alcalde», en *Giraldo. Diálogo con la luz...*, op. cit., p. 104.

Canarias (hoy CaixaBank) que se encuentra en una manzana de la calle de Triana, justo en su bifurcación con la calle de San Pedro. Esta obra de arquitectura entronca en la calle con la desinhibición y alegría que al barrio de Triana había traído el modernismo de los arquitectos Laureano Arroyo y Fernando Navarro para la élite comercial de los primeros años del siglo pasado, incorporando entonces también al arquitecto Rafael Massanet con su visión gozosa de vidrieras y formas de decoración floral y natural, tanto en el Kiosco Modernista del Parque de San Telmo como en la fachada sur del Gabinete Literario, con sus representaciones de la naturaleza exuberante de la isla vinculadas a un momento histórico en la arquitectura en una franca simbiosis entre arquitectos y la casa francesa de vidrieras Maumejean.

La colaboración de los arquitectos Félix Juan Bordes y Agustín Juárez con el artista Juan Antonio Giraldo produce, para el edificio de la Caja de Canarias, una joya única, muy atractiva y coherente con la alegría propia de esta zona de Triana. En el volumen interior de los atrios de la edificación se introducen en sus techos, a más de doce metros de altura, dos grandes vidrieras diseñadas por Giraldo. Estos atrios se proyectan con una falsa fachada que se completa de forma abierta hacia la calle de Triana con grandes cristalerías por las que dejan ver en toda su espectacularidad la obra de Giraldo.



Edificio Caja de Canarias (hoy CaixaBank).
Félix Juan Bordes Caballero y Agustín Juárez, 1999



Vidriera *Todas=8* de Juan Antonio Giraldo.
Edificio Caja de Canarias (hoy CaixaBank)

En el vitral delantero, abierto a la calle de Triana, junto a la firma de Giraldo en esta espectacular vidriera se recoge la siguiente frase: «TODAS=8. Según: A. Riviere en 1740-43». Giraldo nos está indicando el significado de la composición. Es claramente un homenaje a las Islas Canarias y al levantamiento geográfico realizado entre 1740 y 1743 por el ingeniero militar Antonio Riviere. En 1997, dos años antes de la ejecución de esta vidriera, se había publicado el libro de Juan Tous Meliá *Descripción Geográfica de las Islas Canarias (1740-1743) de D. Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares*⁸.

Es curioso comprobar el nivel de información y la curiosidad desplegada por Giraldo y su manera de transmitirla. La frase: «TODAS=8» representa clara-

⁸ TOUS MELIÁ, Juan: *Descripción Geográfica de las Islas Canarias (1740-1743) de D. Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares*. Madrid, Tabapress/Museo Militar de Canarias, 1997.

mente a las ocho islas, siete en los círculos mayores, que representan a las islas mayores, incluyendo en el círculo menor a la isla de La Graciosa.

En la vidriera del lado de Triana, los círculos los ejecuta por medio de vidrieras emplomadas en un plano que se despega del fondo. Estas «islas», siguiendo el homenaje a Antonio Riviere, están rodeadas de formas vegetales o fluidas, resueltas en un cromatismo entre verdes, amarillos, ocre y rosados, que se encuentran rodeadas en el plano del fondo por un gran mar azul de cristales, colgadas de una estructura metálica regular en donde integra una aparente fauna de formas que se disuelven fluidamente en extrañas figuras que podrían ser marinas.

Esta experimentación de la técnica de la vidriera emplomada con técnica mixta ya la había iniciado Giraldo en el año 1980 para un cliente semejante en la sucursal del Banco de España en Santa Cruz de Tenerife, donde ejecutó una espectacular gran vidriera sobre el patio público de operaciones. Este vitral sustituyó a uno anterior retirado en la etapa de transición democrática que exhibía el escudo franquista con el águila imperial. El edificio, de estilo academicista clasicista de los arquitectos José Yarnoz Larrosa y Luis Menéndez Pidal, se había iniciado en 1928 y reformado posteriormente. El vitral de Giraldo, de grandes dimensiones, se ejecuta con técnica mixta. Sobre un fondo geométrico, casi de tapiz, que recuerda a algunos estudios de color de alguna abstracción de Paul Klee destaca un homenaje a las Islas Canarias representadas «por siete círculos que reflejan la flora y la fauna del archipiélago entre temperaturas que van desde las más frías de La Palma a las más cálidas de Lanzarote»⁹.

En el caso de las vidrieras realizadas para la Caja de Canarias es muy llamativa la escala y la importancia que adquieren en el edificio y en su relación filtrada con el espacio exterior. En ambos atrios hace piezas de gran tamaño con una superficie mayor

de 300 m², lo que demuestra la enorme destreza y competencia para hacer una obra tan aparentemente frágil y a la vez de tanta envergadura y en distintos planos, aportando nuevos elementos a los materiales tradicionales de la calle histórica de Triana. Es un gran alarde técnico y de competencias propias que pocos artistas pueden ostentar.

El volumen de la calle se rompe con unos techos abiertos a la luz solar, al color y al espacio, innovando en el esquema espacial de la morfología y la tipología histórica de Triana, enriqueciendo de forma sorpresiva el itinerario de un paseo ya de por sí interesante, en particular en el lado de la calle Triana. Un gran legado que agradecer a ambos arquitectos Félix Juan Bordes y Agustín Juárez y, naturalmente, al artista Juan Antonio Giraldo en una zona brillante de la ciudad. Un edificio con branquias de aire y de luz que habla de las Islas Canarias.

Otra colaboración interesante es la que realiza Juan Antonio Giraldo con Manuel de la Peña, un arquitecto muy implicado en la calidad de la arquitectura y en su experimentación, en concreto a través de soluciones de adaptación al paisaje, el clima y la vinculación con el arte. Trabajó en los inicios del desarrollo turístico del sur de la isla de Gran Canaria para Alejandro del Castillo y del Castillo, conde de la Vega Grande, haciendo realidad y poniendo en marcha muchas de las mejores ideas que a lo largo de los años se diseñaron en las urbanizaciones del sur turístico. Juntos impulsaron el ambicioso concurso Internacional «Maspalomas Costa Canaria», germen del desarrollo posterior de la implantación del turismo en el sur de la isla de Gran Canaria. El arquitecto, junto con el equipo ganador del concurso SETAP (Société pour l'Étude Technique d'Aménagement Planifiés), dio forma a una estrategia pionera de implantación ex novo de una ciudad turística, primera de este tipo en España, cargada de empeño, confianza y ambición, que con el desarrollo masivo y temporal de las distintas urbanizaciones fue perdiendo en su consolidación la base cualitativa y parte de su impulso inaugural.

⁹ ALMEIDA: «Reconstruyendo la memoria...», op. cit., p. 64.

En el inicio, el arquitecto era consciente de estar diseñando una imagen innovadora de lo que podría llegar a ser la ciudad del turismo del sur de Gran Canaria. Junto al aparejador Ulises Medina se entregó en su estudio a un auténtico «laboratorio de ideas» con una arquitectura concisa y limpia, sin artificios¹⁰, implicando con gran entusiasmo en él a los medios y las vanguardias de arte.

En esta idea involucró a muchos artistas, como el artista y vidrierista Juan Antonio Giraldo, el escultor José Abad, el artista y fotógrafo Fachico Rojas¹¹, la artista Josefina Betancor, el artista polifacético César Manrique, el escultor Martín Chirino, el pintor y muralista Pepe Dámaso, el pintor Manolo Millares y su estrecho y cercano colaborador Ulises Medina. Fue en cierto sentido un pionero de la idea Arquitectura, Arte y Paisaje que poco después fue desarrollada por el artista César Manrique con gran éxito en la isla de Lanzarote. Esta forma de trabajar la arquitectura, unida a otras posibilidades de arte, ha sido uno de los rasgos más llamativos de los inicios del turismo en la isla de Gran Canaria gracias a Manuel de la Peña. Desgraciadamente, muchas de las obras del estudio han sido demolidas, transformadas o han desaparecido, como La Rotonda de San Agustín, el Restaurante El Abanico de Playa del Inglés o la iglesia de San Fernando. Una auténtica catástrofe en la cultura ya histórica de los inicios del desarrollo turístico insular a finales de los años sesenta.

En este contexto de «Taller de arquitectura y experimentación», Manuel de la Peña realizó algunas de las obras más emblemáticas del sur turístico, como el Templo Ecuménico El Salvador, iniciado en 1969 y culminado en 1971, un templo que promueve

el diálogo ecuménico entre distintas religiones cristianas. Una idea innovadora por tratarse de la primera abierta a la concertación religiosa internacional, especialmente europea, y a sus prácticas y confesiones diversas. Algo que encaja muy bien con una población heterogénea y turística.

A finales de los años cincuenta y en los sesenta del siglo pasado, y una vez superados los terribles episodios bélicos, la sociedad occidental demandaba un nuevo humanismo, un nuevo mundo que implicara a todas las esferas de la sociedad. Se inicia en esos años una renovación teológica y litúrgica de las confesiones cristianas en su búsqueda por una mejor articulación con las fuertes demandas sociales de modernización, y simultáneamente expresar esta relación de forma contemporánea con la evolución técnica de materiales y formas estructurales de la arquitectura en esos años. Todo ello iniciará unas renovadas formas litúrgicas que dará lugar a innovaciones en la construcción del espacio de la arquitectura destinada al culto religioso y sus formas simbólicas. Muchos son los ejemplos en esos años de arquitectos que toman el desarrollo de templos y lugares de culto como un objeto preciado de conexión espacial conmovedora con la espiritualidad. A modo de ejemplo, y entre los pioneros, uno de los más conocidos tal vez sea la capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp de Le Corbusier, realizada en los años cincuenta. Una capilla que se posiciona en lo alto de una colina y que desde sus múltiples orientaciones va dando respuesta a las condiciones del paisaje y del lugar, incorporando la fuerza del sitio al propio templo, a través de sus formas cóncavas y convexas, de sus múltiples huecos e iluminación natural que llega a concentrar las fuerzas naturales en su interior. Otro buen ejemplo de esta adaptación es la iglesia de San Francisco de Asís (Pampulha) del arquitecto Oscar Niemeyer, realizada unos años antes en Brasil, en donde utiliza la fuerza de muchos recursos plásticos y juegos formales, de una expresiva cubierta ondulante de losa de hormigón de apariencia

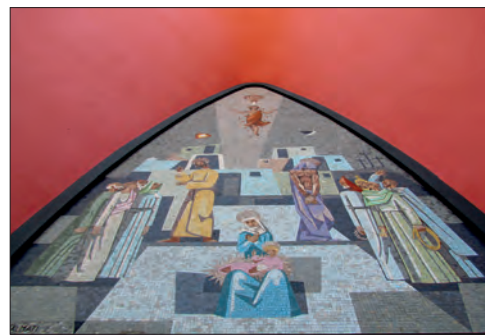
¹⁰ PADRÓN RIVAS, J.L.: *La arquitectura sin artificios: visiones cruzadas de la modernidad, arquitecto Manuel de la Peña Suárez* (Tesis Doctoral) ACCEDA. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2010.

¹¹ La colaboración entre Francisco Rojas (Fachico) y Manuel de la Peña comenzó como una propuesta experimental durante una década. Axioma Laboratorio de mediación artística. «Fachico y De la Peña Convergencias modernas».

ligera y fluida con una estética extraída de la propia naturaleza que se complementa con los murales artísticos de sus fachadas. Otras semejantes serían la iglesia Imatra de Alvar Aalto, también conocida como Iglesia de las Tres cruces, de finales de los cincuenta en Finlandia con una plástica semejante de cubiertas y con una organización compleja del espacio casi escultural. Otros ejemplos en España podrían ser algunas de las obras religiosas realizadas por el arquitecto Miguel Fisac, como la iglesia de los Dominicos ejecutada en Madrid, y muchas otras en donde se entrega a la experimentación del espacio y de los materiales a utilizar y donde se incluyen interesantes vidrieras. Son ejemplos que, tras el influjo del movimiento moderno, reducen notablemente la complejidad formal histórica de las basílicas e iglesias hacia una mayor abstracción, austeridad y esencialidad del espacio. Una auténtica renovación y contención de las formas que participó de la austeridad del simbolismo y de la iconografía utilizada.

Todos ellos son edificios de una calidad extraordinaria que buscan ofrecer una intensa experiencia estética y atrapar en su seno las fuerzas intangibles de la fe, disolver las cualidades del tiempo y el espacio y su conexión con la espiritualidad y lo sagrado¹².

Un templo que habría que poner de relieve como antecedente del Templo Ecuménico de Playa del Inglés podría ser la catedral de Chillán, en Chile, del arquitecto Hernán Larraín, construida entre los años 1941-1950. La estructura está organizada siguiendo arcos parabólicos abocinados a lo largo de un eje central que deja pasar la luz a través de cada bóveda, dando una sensación interior de inmaterialidad y disponiendo en el acceso principal un mosaico del artista Alejandro Rubio Dalmati. La cubierta es semejante a la del Templo Ecuménico, en su conformación de arcos parabólicos, aunque



Catedral de Chillán (Chile). Hernán Larraín, 1950
Detalle del mosaico de la fachada principal

en este caso son todos del mismo tamaño, con una estructura en cuña que organiza sistemáticamente el espacio a la vez que deja pasar la luz por cada uno de los laterales de sus arcos. La mayor similitud podría estar en cómo ambos templos abordan la simplificación de la técnica constructiva con una solución práctica, especialmente desde el punto de vista estructural.

El Templo Ecuménico de San Salvador, en San Bartolomé de Tirajana, se inauguró el 15 de enero de 1971. Lo concibe el arquitecto Manuel de la Peña de forma muy original, como una nave invertida con una peculiar bóveda abocinada o telescópica de cinco cuerpos decrecientes que centra y focaliza toda la atención en su eje central. Está realizado con una mínima estructura de acero de perfiles metálicos revestidos de fibra de cemento con una envoltura de placas de hormigón. La forma de los arcos parabólicos destaca en su forma apuntada,

¹² ELIADE, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 2014.

semejante a las «arquivoltas de las portadas góticas, en este caso gigantescas»¹³.

Una auténtica experimentación espacial que envuelve completamente en su concavidad y en la fuerza de su eje a las personas que participan en el desarrollo de alguna liturgia.

En una parte del eje se sitúa la gran entrada, enmarcada por la espléndida verja metálica diseñada por el escultor José Abad, realizada en una malla de cuadradillos en donde engarza unos tubos metálicos que expresan una idea inspirada en los órganos de música, una analogía de la armonía compleja y espiritual de su mundo interior.

Al fondo de este eje y tras el ara de la nave principal, se abre una magnífica y espectacular vidriera



Templo Ecuménico El Salvador.
Manuel de la Peña, 1971

realizada por Juan Antonio Giraldo. Llama la atención por su gran tamaño, prácticamente toda la fachada del fondo, construida de forma innovadora con grandes planchas de hormigón que acoge en su interior el diseño en cristal de una figura en cruz, que se manifiesta desde el mismo centro como un esta-



Vidriera del Templo Ecuménico El Salvador.
Juan Antonio Giraldo

lido de colores amarillos, rojos y azules que abre el eje hacia una percepción casi de infinito. En palabras del propio Giraldo, «Para su diseño, me dediqué a buscar una forma que venía determinada por un concepto litúrgico: el ecuménico. A partir de este plan-

¹³ Tomado de la conferencia del Dr. Arquitecto D. José Luis Gago sobre «Conociendo las maravillas de nuestro municipio. Templo Ecuménico El Salvador», pronunciada en la Casa Condal de San Fernando (San Bartolomé de Tirajana) el 17 de mayo de 2023.

teamiento, no fue difícil concebir la idea, máxime en aquellos momentos de novedad»¹⁴.

Es imposible sustraerse a la fuerza de esta gran cristalera, el volumen y la forma telescópica ayuda a centrar y focalizar la imagen de una forma rotunda, y el diseño y la gestualidad de grandes líneas y rayos que parten de su centro provoca la continua atención de los feligreses y visitantes. Un auténtico estallido solar de luz y color que resalta de forma contundente el fondo y la figura¹⁵. La arquitectura, el arte y el sol unidos de forma simbiótica e inseparable.

Este templo también acoge, a la izquierda de la entrada en un volumen menor, una capilla católica, en donde podemos admirar el trabajo exquisito de Juan Antonio Giraldo en una escala más humana y cercana, un trabajo de una gran sutileza y delicadeza, dedicada a un centro espiritual. Esta obra se despliega en una secuencia narrativa, casi un camino de tensiones verticales y horizontales que va conduciendo el relato espacial y visual de forma lateral hacia el centro del altar.

Hace años los arquitectos Vicente Mirallave, Flora Pescador y Ángel Casas tuvimos el placer de poder contar con la colaboración maravillosa de Giraldo. En este caso, fue un trabajo de paisaje y arte para el Ayuntamiento de la ciudad de Las Palmas.

La escultura *La sabina* la concibió el artista para unos jardines que había encargado la ULPGC y se iban a construir en el campus de Tafira de esta Universidad. Estos jardines finalmente no se llegaron a hacer y quedaron pendientes para una futura prolongación de una parte del campus universitario. Sin embargo, de forma providencial, en el año 2003 el Ayuntamiento de Las Palmas encargó a los mismos arquitectos un proyecto de ajardinamiento de una ladera al oeste del barrio de la Minilla, abierta a las grandes perspectivas del mar y en un lugar muy ex-



Campos de plataneras. La Minilla-Guanarteme (1970).
Túnel Julio Luengo y autovía de circunvalación (1993)

puesto al viento. En ese momento *La sabina* tuvo su gran oportunidad.

En el lugar en donde se ubicarían los jardines de la Minilla, a cobijo de la ladera, se mantenía a principios del año 2000 la ruina de la vivienda central del gran espacio agrícola que muchos años antes se extendía en su base en los suelos más productivos con un enorme mar de plataneras. Hasta finales de los años ochenta del siglo pasado era un lugar agrícola de gran extensión que se articulaba en una periferia de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En los años noventa, la apertura de los túneles Julio Luengo y su conexión con la vía de circunvalación a Las Palmas fragmentó violentamente la lógica rural de este lugar, abriendo la ciudad a su crecimiento hacia poniente. Esta situación dejó a la vivienda central de ese gran espacio de producción de plataneras sin ninguna posibilidad de acceso y con los años se fue arruinando hasta su completa desaparición, al igual que los campos de agricultura. La ciudad se extendió y la lógica del mundo agrícola desapareció.

Una de las premisas en el diseño de los jardines de la ladera de La Minilla fue la de posibilitar el recuerdo y la recuperación de la memoria histórica de este lugar. En el diseño de estos jardines nos había quedado grabada la situación de esta vivienda y su volumetría abierta en la dirección de los enormes campos de plataneras, y la transición completa del mundo de la agricultura al mundo tenso de la ciudad y su potente movilidad que cambiaría para siempre el paisaje de esta orientación de la ciudad.

Una decisión para este lugar fue la de hacer una plaza-mirador, exactamente desde el punto en donde

¹⁴ ALMEIDA: «Reconstruyendo la memoria...», op. cit., p. 66.

¹⁵ PADRÓN RIVAS: *La arquitectura sin artificios...*, op. cit.



Antigua vivienda de La Minilla.
Proyecto Plaza-Mirador: Mirallave-Pescador-Casas

se encontraba antiguamente la edificación, abierta ahora a la ciudad, a sus nuevos barrios y a la línea poderosa del horizonte marino. Con este objetivo proponemos hacer un trabajo de jardín y espacio público con la colaboración de dos artistas locales como Juan Antonio Giraldo y Juan Antonio García Álvarez. El objetivo en la plaza Mirador era hacer una actuación que dialogara con el recuerdo del sitio, organizando una estructura de pórticos metálicos de doce metros que reprodujera de forma exacta la posición de la edificación agrícola y su antigua volumetría. Esta estructura, se convirtió en la hornacina en donde albergar la escultura de La Sabina de Juan Antonio Giraldo.

La escultura de La Sabina de Giraldo, realizada en acero inoxidable, contiene una imagen muy poderosa de la sabina canaria con un tronco que se bifurca en dos grandes y potentes brazos que, progresiva-

mente, se retuercen en el aire con la fuerza plástica de un abrazo. En cierto sentido se cumple su propia definición de escultura en sus palabras: «Quizás sea porque la escultura sea una forma de posesión del espacio y yo quiero abrazar el espacio»¹⁶.

Esta estructura de brazos desafía con su aparente movimiento al intenso viento de esta zona de poniente de la ciudad. En palabras del propio Giraldo, «la escultura cambia de dimensión dependiendo del punto de vista desde el que se mire, es un emblema hacia el viento»¹⁷.

En conjunto, es una escultura que, a pesar de tratarse de una estructura muy abierta y asimétrica, en cierta forma análoga a la de la naturaleza, mantiene un enorme equilibrio formal y una gran estabilidad, pese al gran vuelo hacia atrás. Todo un reto estruc-



Escultura *La sabina* de Juan Antonio Giraldo.
Jardín de La Minilla, Las Palmas de Gran Canaria

tural que expresa el gran dominio del artista en este tipo de esculturas de gran tamaño y su resolución eficaz, equilibrada y estable.

Su trabajo posibilitó un diálogo perfecto entre una arquitectura ya inexistente y una representación escultórica y casi metafórica de la naturaleza, un sím-

¹⁶ ALMEIDA: «Reconstruyendo la memoria: diálogos con Juan Antonio Giraldo», en *Giraldo. Diálogo con la luz...*, op. cit., p. 61.

¹⁷ *Ibidem*, p. 71.



Maqueta de bronce escultura *La sabina*.
Juan Antonio Giraldo

bolo entre una antigua ruina y la fuerza emergente de un «árbol» que, progresivamente, coloniza cualquier espacio. También expresa una buena relación con el lugar que ocupa, entre una plaza marco abierta a los panoramas del noroeste y su exposición a la fuerza de los vientos de poniente de la ciudad. Una imagen que habla del sitio con una gran simbología y que

pone en valor el lugar y su historia. Un feliz encuentro que enriquece el imaginario de la ciudad

La experiencia propia como arquitectos colaborando con el artista Juan Antonio Giraldo la iniciamos en 1983, en el estudio de arquitectura de Mirallave y Pescador con el encargo desde el Ministerio de Educación y Ciencia de la Reforma Interior del antiguo edificio de oficinas del Servicio Municipal de Abastecimiento de Aguas del Ayuntamiento de Las Palmas, ubicado en la calle Alfonso XIII, para reconvertirlo en nuevo Rectorado o Pabellón de Gobierno de la Universidad Politécnica de Las Palmas.

Este es un edificio realizado en 1953 por el arquitecto municipal Antonio Cardona Aragón, quien curiosamente se inspira en el estilo del edificio del Instituto Provincial de Sanidad, realizado en 1946 por el arquitecto Fermín Suárez Valido, arquitecto que en el año 1961 realizará un edificio en el mismo estilo para el llamado Segundo Bloque del Instituto Provincial de Sanidad.

El edificio tenía una configuración algo severa de oficinas, imagen que se decidió modificar y tomar una iniciativa para darle de entrada una imagen comprometida con la cultura y la formación universitaria y convertir el edificio también en un lugar de arte. Esta idea fue compartida con un gran compromiso por el entonces Rector de la Universidad Politécnica de Canarias, Francisco Rubio Royo.

Una vez terminada la reforma interior, establecimos contacto con una buena parte de los entonces jóvenes artistas locales, hoy muchos de ellos de prestigio, de la generación de los setenta, como Juan José Gil, Leopoldo Emperador, Fernando Álamo, José Antonio García Álvarez, Alfonso Crujera, Joserromán Mora, María Luisa Carratalá, Ángel Casas, Juan Luis Alzola, Juan Hernández, Juan Antonio Giraldo y muchos otros que poco a poco se fueron incorporando con el transcurso de los años. Todos ellos colaboraron con la Universidad haciendo en muchos casos obra nueva y demostrando un gran entusiasmo por esta idea que unía la Universidad al

Arte. A partir de esta iniciativa, entre los años 1983-1986, llegaron a incorporarse a la Universidad un total de 57 obras de arte.



Escultura *Atlántida* de Juan Antonio Giraldo, 1984. Situación actual en el Rectorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

Esta colaboración con artistas inició en la Universidad, entonces Politécnica y posteriormente Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, una senda de interés por su vinculación con el arte y tuvo su punto de continuidad con el nombramiento del primer Rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria Francisco Rubio Royo. El Rectorado de la nueva Universidad se instaló en la calle Juan de Quesada, donde ha seguido hasta el día de hoy. Con los años ha continuado esta relación de la Universidad con el arte y los artistas. El patrimonio artístico de la ULPGC lo integran en la actualidad más de 500 obras de arte, entre cuadros y esculturas de artistas de Canarias o residentes en las islas¹⁸. Un auténtico Museo de Arte.

Para este antiguo edificio, Juan Antonio Giraldo diseñó en el año 1984 una escultura en hierro deno-

minada *Atlántida*¹⁹, de un tamaño medio, que pudo situar en uno de sus espacios internos de distribución.

Lo curioso de esta obra es su adaptación formal al espacio interior que tenía asignado para ello. Se trataba de una zona en forma de nicho curvo de dos metros y medio de largo por casi dos metros de alto que albergaba en su seno un banco intermedio de cuarenta centímetros de ancho que servía de zona de espera a la atención al público, además de una zona con mayor espacio de distribución anexo a la escalera.

La obra se adaptó perfectamente a la forma del nicho y a sus dimensiones, e incluso formalmente dialoga con ella. Es una estructura de dos grandes piezas metálicas convergentes «que crea un paisaje interior a través de los vacíos»²⁰. De esta forma aprovechó exactamente el espacio del nicho en su altura y en su forma cóncava y curva a partir de una sugerente estructura formal de tubos, tirantes y contrapeso que le dieron estabilidad, equilibró el movimiento de la pieza y le dio una tensión lateral moviéndose en los límites del nicho con gran equilibrio sobre la zona del banco intermedio de unos cuarenta centímetros de altura y también de disponibilidad para su ajuste en la planta curva.

A día de hoy la escultura se encuentra en el Rectorado de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en uno de los amplios patios que tiene en su interior. Su implicación espacial anterior ha quedado completamente anulada en un espacio distinto, pero sigue siendo una gran pieza de arte, bella y llamativa.

¹⁸ HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a Reyes: *Patrimonio artístico de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, ULPGC, 2016.

¹⁹ *Ibidem*. Dato de dimensiones extraído del catálogo, 2016. Escultura en hierro (186×242×35 cm). Ubicación Sede Institucional ULPGC.

²⁰ ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles: «El relato de una historia», en Hernández Socorro: *Patrimonio artístico...*, op. cit., p. 39.

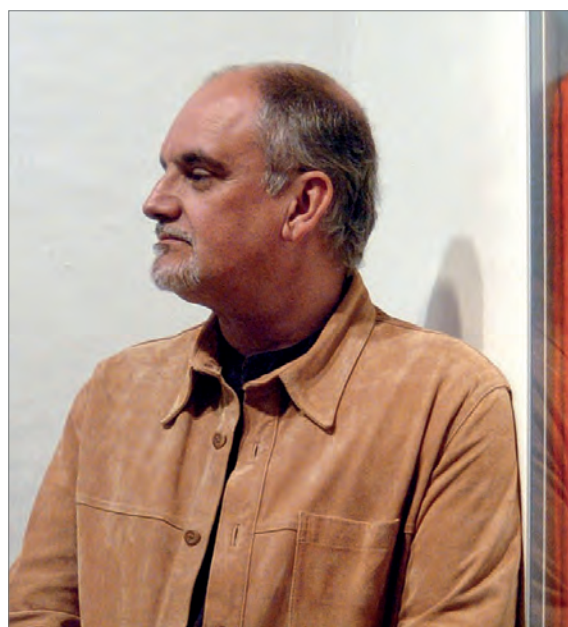
JUAN JOSÉ GIL (1947-2023), IN MEMORIAM

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Pocos artistas de su época entendieron tan bien como Juan José Gil el axioma de Leo Battista Alberti de la pintura como una ventana abierta al mundo. Y no me refiero necesariamente a un concepto pictórico tradicional ni a una manera de entender el paisaje dentro de una tradición occidental, sino al hecho de crear un espacio propio, diferente, a partir de las coordenadas conocidas y transitadas de un archipiélago y de un océano que le sirvieron siempre de inspiración.

Juan José Gil Socorro, nacido en las medianías de Gran Canaria, siempre mantuvo una estrecha relación con su San Mateo natal y con la gente de su infancia y primera juventud. No por ser uno de los más reconocidos y queridos artistas de la llamada generación de los 70 renegó de sus raíces. Algo de lo que fui testigo durante años, cuando se acercaba solícito a saludar a alguien de San Mateo o cuando realizaba unos belenes únicos e irrepetibles, siguiendo la mejor tradición popular de los mismos.

Pero es ese espacio pictórico el que ahora nos ocupa y, tras transitar de nuevo entre ellos gracias a «Mi sancta sanctorum», la preciosa exposición organizada por Alicia Batista Couzi, su compañera de vida y cómplice en tantas cosas, podemos comprobar de forma inmediata y visible cómo Juan José Gil



Don Juan José Gil Socorro

entendió, desde el principio de su vida como artista, la existencia de un paisaje que pertenece más a la leyenda que a la realidad. De ese ejercicio único, desde su época de recién licenciado en Bellas Artes en la Universidad de La Laguna, Juan José entendió la capacidad transmutadora de la pintura. Desde sus primeras obras, entre las que se encuentra *Un giorno indovinato* (1979), se adivina en él la pulsión por los

colour fields, algo que en este caso da como resultado una abstracción absoluta, prístina, en el concepto más puro de la misma. Pero pronto encuentra su propio camino y ya en *Paraislas* (1984) realiza un ejercicio único que lo distancia tanto de la abstracción absoluta como de la figuración clasicista.

Desde entonces la obra de Gil se sitúa en un eje único, ambivalente, en el que las islas son transformadas en trazos planos y ligeros de color y las nubes y el aire son pintura que las rodea. La *isla de San Borondón* representa un paso más en ese ejercicio de creación, cuando los paisajes insulares –más cercanos a barrancos de La Gomera que a las medianías de Gran Canaria– encuentran el acomodo visual en esos lienzos, tratados siempre con generosidad, con el conjunto adecuado del formato y de la acción pictórica. «*San Borondón*, explica Juan José Gil, pintor canario de 42 años, es un mito celta, una isla que aparece y desaparece y en la que los conquistadores plantaron la cruz y el estandarte y se encontraron con frutos maravillosos de cristal. Este símbolo de la utopía le ha servido a Gil para especular con el paisaje de la memoria, al mismo tiempo que para expresarse en su serie de cuadros *Fragmentos de la isla de San Borondón*», escribía en mayo de 1989 Andrés Fernández Rubio, en el diario *El País*.

Antes de ese artículo, había trabajado con Juan José Gil en Granada, en la exposición «Después del 70» (1987). Del catálogo de esta exposición, cuyo comisariado compartí con María Luisa Quevedo, rescato ahora el texto «El espacio habitado», sobre la obra de Juan José, *Mi casa de Pompeya* (1986):

«Desde la verticalidad y simplicidad de sus *Antropotaburetes*, su producción se encamina a espacios de mayor ruptura en *Paraislas*, hasta llegar a la distorsión de *La casa*».

«*La casa* es la isla. *La casa* se remite al dibujo más simple, el de la infancia, pero Juan José Gil no se permite el vacío en torno a su pintura. Su obra, sus casas, están implicadas en mil historias, en referencias afectivas ligadas a la imagen».

Quizá este fuera el secreto, las referencias afectivas ligadas a la imagen. Quizá por ello, cuando en los años noventa Juan José decidió dar un vuelco a su pintura y plasmar el agua que rompe en la orilla, no se trataba de un paisaje más, no se trataba de una simple marina. Sus orillas tienen la cualidad de lo cercano, de sentir cómo el agua del mar moja los pies y rompe en la espuma blanca de las olas. Pero Juan José Gil no era solo pintor, si es que ese concepto puede resultar unidireccional en el estudio de su obra. La escultura *Cordialidad*, que realizó para la plaza donde su madre paseaba, nos da también la medida de un artista polifacético, siempre atento al espacio y siempre atento a los sentimientos. Cómo no, su discurso de ingreso en la RACBA llevó como título «Del tiempo, el espacio y la luz» (2004), lo que indica hasta qué punto Juan José Gil era una artista integral. Como bien se indica en la presentación de «*Mi sancta sanctorum*», Juan José Gil es un artista de mirada universal, que «nos invita a transportarnos por la memoria insular con la nostalgia y la poética que solo tienen los que saben mirar en su interior».

Como antes indicaba, tuve el privilegio de trabajar en varias ocasiones con Juan José Gil. La primera, en la citada exposición «Después del 70»; la última, en la exposición «Inter secciones» (2022), organizada con la complicidad de la RACBA y la ULPGC, y siempre Juan José Gil fue generoso. En la primera ocasión, recuerdo la alegre experiencia de la exposición y el grupo de artistas por las calles del Albaicín. En la última muestra, recuerdo su fuerza sorprendente para manejar los grandes lienzos y mostrar las dos hermosas obras que cedió para «Inter-secciones»: *Solapón gris* y *Réquiem por un barranco*, ambas de 2009, que causaron sensación entre el público asistente, fascinado por la materialidad de la pintura y por la capacidad de evocación de esos paisajes casi abstractos. Recuerdo al artista, pero todavía más al amigo, al hombre bueno, con su preciosa familia y con su bondad permanente. Juan José Gil, afortunadamente, permanece en nuestra memoria y en el espacio de sus pinturas.

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ (1940-2023)

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Cuando el 15 de mayo del pasado año 2023 recibí la triste noticia del fallecimiento de nuestro querido compañero el Dr. Guillermo García-Alcalde me quedé consternada, pues no la esperaba. Sabía que estaba enfermo, aunque no de gravedad, y no hacía mucho que había hablado con él por teléfono para solicitarle un escrito para nuestros *Anales*, encargos a los que siempre respondía amablemente, pues como buen periodista que era el sentarse a escribir artículos o notas sobre temas musicales o artísticos, sus dos pasiones, no le suponía ningún esfuerzo, sino todo lo contrario, lo animaba por sentirse vivo y partícipe del proyecto. Era siempre un placer hablar con él, porque rezumaba sabiduría y curiosidad por todo lo que estuviera relacionado con el mundo artístico, especialmente el de las Islas, en el que se imbricó desde su llegada a Las Palmas de Gran Canaria, procedente de su Asturias natal, a finales de los años sesenta.

Su formación basculó entre la Música, el Derecho y el Periodismo, lo que le proporcionó un bagaje impresionante para su desarrollo intelectual y laboral. Después de cursar la carrera de Piano y Armonía en el Conservatorio de Oviedo, paralelamente a los estudios de Derecho en la universidad ovetense, se sumerge por trabajo y vocación en el complejo y



Don Guillermo García-Alcalde

apasionante mundo del periodismo, que lo conducirá más tarde a realizar la carrera de Ciencias de la Información en las universidades de La Laguna y Complutense de Madrid, estudios que finaliza brillantemente en 2003 con una magnífica tesis doctoral que llevaba por título *Interpretación ideológica de la cultura tras la crisis del método formal*, un enjundioso trabajo

de periodismo cultural. Las reflexiones que en ella vierte enriquecerán sus múltiples trabajos en los distintos medios de prensa, por los que va a discurrir su vida profesional, especialmente en *La Provincia* de Las Palmas, de la que será su director durante varias décadas, para ser designado más tarde Consejero Delegado de Editorial Prensa Canaria, cargo que también va a ocupar en Editorial Prensa Asturiana y en el Faro de Vigo. Finalmente, llegará a ser Consejero del Grupo Editorial Prensa Ibérica.

En su poliédrica trayectoria intelectual en la que destaca su dedicación casi constante a la crítica musical y al ensayo en periódicos y revistas de ámbito regional y nacional (escribió en *El Mundo*, *Cuadernos del Norte*, *Nuestro tiempo*, *Revista de Musicología*, *Mensaje y Medios*, *Scherzo*, *El Museo Canario* y, por supuesto, en las múltiples agendas culturales de *La Provincia*), también se encuentra su labor como libretista (*La hija del cielo* para la ópera homónima de Juan José Falcón Sanabria, su gran amigo) y sobre todo como compositor, adscrito a lenguajes de los años setenta y ochenta del pasado siglo. En este último ámbito llegó a realizar un catálogo no numeroso, pero sí notable, con incursiones en varios géneros –obras para piano, canciones de concierto y alguna obra de cámara, primordialmente–, llegando a ver programadas algunas de sus partituras en distintos foros, incluso en el Festival de Música de Canarias. Asimismo, su generosidad lo llevó a difundir a través de la prensa los estrenos y trabajos de los jóvenes compositores grancanarios de finales del siglo pasado y del actual. Es por ello por lo que PROMUSCÁN, la Asociación de Compositores de Las Palmas de Gran Canaria, de la que fue socio fundador, lo nombró Socio de Honor en octubre de 2010.

Su relación con el Festival de Música de Canarias, del que fue miembro de su Comisión asesora desde sus inicios (1985), es digna de resaltarse, pues para su libro-catálogo realizó varios estudios y algunos ensayos, profundos y filosóficos, sobre alguno de los músicos más insignes del panorama internacional,

unas veces con motivo de alguna conmemoración y otras, con motivo de un estreno, como los dedicados a Johann Sebastian Bach, a Johannes Brahms, a Gustav Mahler o a Wolfgang Rihm, ocupándose asimismo de autores nacionales como Tomás Marco, Enrique Macías o Zulema de la Cruz y, lo que es más importante para la musicología canaria, prestándole atención a los compositores de nuestro entorno, de los que en varios casos realizó los primeros estudios monográficos –Juan Hidalgo, Xavier Zoghbi, Daniel Roca, Juan Manuel Ruiz y Laura Vega, entre otros–. Fue justamente en este género donde todos sus conocimientos histórico-musicales —e incluso de filosofía del arte—, todas las reflexiones y todo el poder de evocación de Guillermo García-Alcalde se pusieron de manifiesto a través de un lenguaje muy rico y preciosista, un lenguaje que llevaba cultivando en la prensa a través de sus incontables críticas de conciertos desde siempre. Algunas son auténticas obras literarias en miniatura y modelos de este género. A todo ello añadiría el amplio artículo sobre *La creación musical en Canarias ante el cambio de siglo*, publicado en el número extraordinario del «Homenaje a Lola de la Torre» de la revista *El Museo Canario*.

Todo esto lo hizo merecedor de varios nombramientos y reconocimientos. Fue miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid desde 1967 y de nuestra Corporación de San Miguel Arcángel desde la temprana fecha de 1997, para pasar a numerario en 2008 y a Académico de Honor en 2019. Asimismo, El Museo Canario lo incorporó a su nómina de miembros ilustres desde 1981. Formó parte, además, del primer consejo de administración y del consejo asesor del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), del Consejo de música del Cabildo Insular de Gran Canaria y del Patronato de la Escuela de Arte «Luján Pérez». Por otra parte, ya en 2017, la Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales le concedió el Premio Lola Massieu. Pero no solo en Gran Canaria se le tenía en alta estima, sino que también en

su tierra asturiana fue reconocido al nombrarlo en 1998 miembro del jurado de los famosos Premios Príncipe de Asturias, que ahora se han transformado en los Princesa de Asturias, como bien se sabe. Todo ello da buena medida del alcance social de sus actividades y de sus amplios intereses en el mundo de la cultura y del arte.

Su dedicación a la composición fue esporádica, ya que su actividad profesional, con muchísimos viajes de trabajo, como hemos visto, fue muy densa y no se lo permitía. No obstante, compuso diversas canciones para voz y piano, música coral, alguna camerística y música para ballet. Sus *Doce apuntes para Millares*, *Tajaraste* y *Voz sola*, fueron estrenados por los ballets de Lorenzo Godoy y de Gelu Barbu en Las Palmas, con coreografía de ambos artistas; *Epitafios* para coro mixto, a cuatro y seis voces se estrenó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid; el ciclo de tres canciones *Erótica* para soprano y piano fue grabado en CD por Isabel García Soto y Ángeles García Gutiérrez dentro del proyecto RALS (CD-2) de Canarias; y sus *Cantigas de madre* con texto propio, fueron estrenadas por María Orán, acompañada al piano por Chiky Martín en Oviedo en 1996 en el marco de la Sociedad Filarmónica, canciones que luego esta artista incorporó al programa de la gira que realizó por Zaragoza, Santa Cruz de Tenerife, Vigo, Las Palmas de Gran Canaria y Lisboa. Por otro lado, su pieza camerística *Tacto de agua* para arpa y

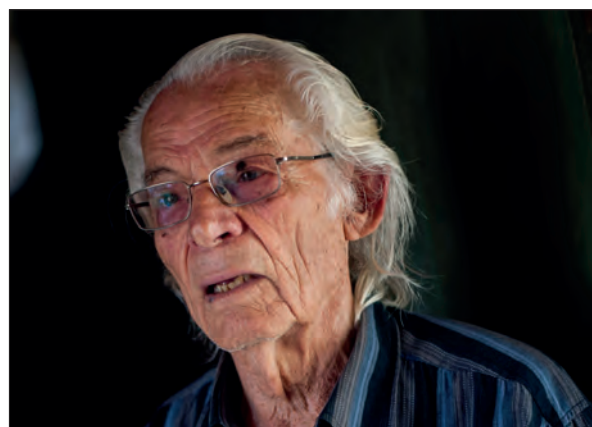
flauta fue encargada por el Festival Internacional de Santander para su edición de 1998 y estrenada por Daniela Iolkicheva y James Lyman en agosto de ese año, y luego interpretadas de nuevo en Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria. En esta faceta camerística también se encuentra el *Meissen trío* para violín, violonchelo y piano. Obra corta, sí, pero bien trabajada y cincelada, y desde luego muy personal. Se sentía cómodo escribiendo para la voz, porque podía expresar, de este modo, todo su rico mundo interior con el lenguaje de nuestro tiempo. Y es esto lo que rezuman sus queridas «Cinco canciones sobre los *Poemas del mar* de Tomás Morales», que esta Real Academia quiso ofrecerle en la versión del barítono Javier Povedano y el pianista Jorge Robaina en el concierto-homenaje que se le hizo en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria el 20 de octubre de 1922. Fue la última vez que lo vi, aunque naturalmente no fui consciente de su cercano final.

Por último, no puedo dejar de mencionar la adoración que sentía por la música de Wagner, lo que lo condujo a indagar en la música y en los libretos de este autor de forma exhaustiva, desplazándose todos los años a Bayreuth para asistir a los famosos festivales wagnerianos. Dominaba la extensa bibliografía y discografía sobre este autor, del que hablaba con pasión. Por ello, fundó en Las Palmas la Asociación wagneriana de Canarias, de la que fue su presidente.

ELADIO GONZÁLEZ DE LA CRUZ (1934-2023)

GERARDO FUENTES PÉREZ

Hemos de hacer memoria de los buenos, alabándolos. Con esta frase de un viejo sabio, deseamos recordar la figura de este amigo escultor cuya obra trascendió –y trasciende– los límites naturales y culturales de las propias islas que lo vieron nacer. En cada una de las esculturas se condensa el sentir vital de Eladio que, iniciado ya en el ámbito artístico y convertido en una figura de prestigio, prescindió del apellido de su padre, González, como homenaje a su madre, doña Emilia, a quien perdió aun siendo niño, en 1950, de modo que buena parte de su obra escultórica, especialmente la serie *Maternidad*, compuesta de interesantes versiones y soluciones estilísticas que supo mantener a lo largo de su vida artística, persigue esa estrecha relación amorosa y llena de afectos que mantuvo con ella. De igual manera, el tema «familia», que incluye la representación del «parto», como aquellos otros que expresan emociones –ansiedad, soledad, angustia, protesta...–, le otorgan un carácter intimista y cercano, cuyos formatos se ajustan más bien a dimensiones medianas, acentuados por los materiales, generalmente la piedra, preferiblemente la artificial, predominando los tonos rosáceos. Resulta curioso que siendo tutelado nada menos que por Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986), un escultor que tenía taller cerca de la casa natal de Eladio de la Cruz (en



Don Eladio González de la Cruz

la calle San Antonio de Padua, n.º 43) del popular barrio santacrucero de El Toscal, cuya obra derrama fuerza y tensión internas, aparte del carácter monumental de las mismas, optara por soluciones mucho más modestas tanto en registros temáticos como en dimensiones, alejándose muy pronto de los programas de su maestro. De modo que Eladio forjó desde muy pronto un estilo propio que bascula entre los postulados academicistas y las soluciones de tendencias vanguardistas que circulaban por los «salones» del Arte, relacionándose con los próceres de la cultura del momento, entre los que se encontraban los afines al pensamiento de la *Gaceta de Arte* (1932-

1936), creada por Eduardo Westerdahl (1902-1983), así como con aquellos que formaron el histórico *Grupo Nuestro Arte* –Pedro González, Enrique Lite, Maribel Nazco, María Belén Morales, Jorge Perdomo, entre otros–, participando con ellos en distintas exposiciones entre las que destacamos las de homenaje a Julio Tovar (1965) y Miguel Tarquis (1969), que tuvieron lugar en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Después de haber iniciado sus estudios en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de la capital tinerfeña, los continúa en la Escuela de Bellas Artes de la citada ciudad capitalina, en la que tuvo como maestros a Álvaro Fariña, Miguel Tarquis, Mariano de Cossío, Pedro de Guezala, Miguel Márquez, entre los más destacados. Gracias a una beca cedida por el Cabildo de Tenerife (1958), marcha a Sevilla para lograr su especialización en la Academia homónima de Santa Isabel de Hungría, graduándose como profesor. Ya de vuelta a su tierra natal, inicia una brillante actividad docente tanto en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios «Fernando Estévez», en la que obtiene la Cátedra de Escultura (1985), como en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. En 2010 fue elegido Académico Correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, recibiendo de esta misma corporación el premio «Magister» de Escultura en el año 2011.

En todas sus obras, Eladio supo captar las emociones a través del juego de luces que se precipita al entrecruzar las oquedades que definen las volimetrías de sus esculturas, como en *Aires de Libertad*, *Leda*, *Adolescente*, *Aquelarre* o *Adán y Eva*, a pesar de que muchas de ellas tienden a mirar hacia dentro. El dibujo es el gran aliado para entender el comportamiento de las superficies. Los bronceos nos sorprenden por el tratamiento de los resultados, algunas veces de superficies ásperas y pastosas de luces discontinuas (*Momentos maternas*) y otras, se vuelven tersas, cuyos planos quedan ocultos bajo la uniformidad de las formas (*Esquizofrenia*). El cono-

cimiento de los metales, sobre todo del bronce, le llevó a patinar un abundante número de piezas de escayola, como vemos en *Pareja* o en *Maternidad lúdica*, de logrados y engañosos efectos visuales.

La madera se vuelve presente en su amplia producción, abarcando diversas variedades capaces de ser transformadas en esculturas, como el cedro –la más común en la estatuaria tradicional–, la ukola, la caoba, el ciprés, la tea y el dormilón, entre las más conocidas, consiguiéndose tonalidades aterciopeladas y brillantes. En cambio, la piedra fue el material preferido o, al menos, el más empleado en su taller. Eladio experimentó y conoció sus composiciones, durezas y fragilidades, colores y resultados. Sin embargo, prefirió la utilización de la piedra artificial que ocupó el 70% de toda su producción, de policromías suaves y atenuadas –blanquecinas, rosáceas, azulinas–, en la que se perciben las texturas y porosidades. Con este material logró una producción muy considerable que encontramos expuesta en muchos centros artísticos, museos, colecciones privadas, organismos oficiales y establecimientos religiosos de las islas. En general, son piezas de mediano tamaño (*Familia*, *Meditación*, *Abatida*, etc.), aunque no es extraño descubrir las de gran formato como, por ejemplo, la *Inmaculada* (1973) que se conserva en el Colegio Hispano-Inglés de la capital tinerfeña, que deja entrever los modelos de la imaginería tradicional barroca hispana. Las tendencias estéticas y estilísticas de todas estas obras quedan patentes ante la observación de los espectadores, pues si bien algunas se tornan más fielmente a los principios académicos (*Torso*), en otras, el abrazo a las vanguardias es indiscutible (*Madre e hijo*).

Su producción de carácter urbano, de espacios abiertos y ajardinados, no es tan amplia, pero contamos con ejemplos que justifican el conocimiento y dominio que Eladio tenía del medio. Estas obras, lógicamente, presentan materiales duraderos y muy resistentes a las adversidades atmosféricas, por lo que la piedra y el bronce son los requeridos para tales fines. El conjunto más conocido y sobresaliente es

el que se halla expuesto en el ángulo de la calle San Sebastián con el inicio del Puente Galcerán (Santa Cruz de Tenerife); se trata del conjunto bronceo de San Juan Bautista de la Salle, realizado en 1986.

Fueron numerosas las exposiciones de este excepcional artista santacruceño en las que pudimos conocer, disfrutar, leer, dialogar y percibir la dimensión de la vida, de lo sublime y del humanismo. Podemos destacar la Exposición Individual en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (1969), Bienal de Las Palmas de Gran Canaria (1971), Certamen Regional de Bellas Artes (1973), IV Exposición Colectiva organizada por el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (1974). Buena parte de su producción se puede admirar en la Casa de la Cultura (exconvento franciscano) de Garachico, en el mencionado Museo Municipal de Bellas Arte de la capital tinerfeña, también en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en el Cabildo Insular de Tenerife, Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, Museo de Historia de La Laguna, Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl en el Puerto de la Cruz, Seminario Diocesano de Tenerife, pero también se encuentran en numerosas colecciones privadas y particulares de Canarias, de la Península y Alemania.

Su taller de la calle San Juan Bautista (La Cuesta, La Laguna), repleto de materiales, de bloques de piedra, de trozos de madera, de arcillas, de útiles de trabajo, de modelos de escayola, de estanterías, de emociones y de luces se había convertido en un aula de eficaz importancia no solo para el aprendizaje de futuros escultores, porque allí se respiraba expe-

riencia, sabiduría y dominio de la tridimensionalidad, sino para el conocimiento de la historia, de los materiales y las circunstancias vitales del artista, de modo que en muchas ocasiones los alumnos de la especialidad de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna descubrieron toda esta realidad por dentro, en plena evolución, en la que el escultor se debatía, dialogaba y creaba. La voz de Eladio, la voz del maestro, se desnudaba frente a estos alumnos para que ahondaran sin miedo y con seguridad en la mente del artista, en las contradicciones, en su discurso interno, en el esfuerzo por encontrar el equilibrio y la armonía entre la mente y la materia, aparte de las condiciones sociales e históricas. La piedra, la madera, el bronce daban consistencia al pensamiento del escultor. Para los alumnos del citado centro universitario suponía una experiencia humana y sensorial de enorme proporción didáctica y docente, cercana al propio artista, al lugar donde la escultura nacía.

Su enfermedad le impidió poco a poco acercarse al taller, a los materiales y a sus herramientas. Ya no se sentía con fuerzas, replegándose en sí mismo, observando su obra, ese milagro que en su día brotó de sus manos. Por último, en Tacoronte, en el bello rincón de Santa Catalina, en la casa familiar, rodeada de florida vegetación, recuerda a su fallecida esposa, Carmen Rosa, y, naturalmente, a su madre. Aquí, cerró los ojos para siempre el 8 de agosto de 2023, a los 89 años de edad. Detrás de su aparente aspecto sólido y un tanto férreo, se revelaba un ser bondadoso, cercano, de mirada intensa y apacible, humilde pero no ingenuo, con una fuerza interior que impregnó toda su creación. Los materiales quedaron así repletos de una oculta energía transformadora.

JERÓNIMO SAAVEDRA (1936-2023) Y LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

Cuando en enero de 1983 Jerónimo Saavedra asumió por primera vez la presidencia del Gobierno de Canarias no habían sido traspasadas aún a nuestra recién creada Comunidad Autónoma las competencias en Educación. Las Academias establecidas en el archipiélago seguían dependiendo del correspondiente Ministerio del Gobierno central. La de Bellas Artes de Canarias continuaba arrumbada en el forzado ostracismo impuesto por la dictadura. No obstante, en los primeros años del último tercio del siglo XX había comenzado a sacudirse tímidamente las telarañas de la inacción. Se sucedieron varios intentos de reactivación y renovación.

En diciembre de 1982, fallecía en Santa Cruz de Tenerife don Pedro Suárez Hernández, el presidente de la Real Academia que había logrado mantenerla viva y a flote, con igual habilidad que paciencia. Al conocer la triste nueva, decidí convocar inmediatamente a la corporación; desempeñaba entonces el cargo de secretario perpetuo y en la práctica no había consiliario o vicepresidente.

Aquel era un momento de cambios, en lo político y en lo social, de apostar por una nueva manera de entender la realidad del país, también la académica, y que la corporación se ajustara al nuevo tiempo. La transición política avanzaba con lentitud, entre



Don Jerónimo Saavedra Acevedo

temores, rumores y más de un sobresalto, pero seguía. La estrategia para elegir nuevo presidente funcionó. Prevaleció la propuesta de elegir un miembro joven y dinámico, y con nuevas ideas. Se optó por el académico y pintor tinerfeño Pedro González, significado renovador de las artes plásticas canarias de posguerra, fundador del grupo «Nuestro Arte», político de signo progresista, alcalde de San Cristóbal de

La Laguna, decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad lagunense y respetado y tenido como maestro por las hornadas de jóvenes artistas canarios más inquietos e inconformistas, en lo artístico y en lo político.

Sin demora, comuniqué al Ministerio el resultado de la elección, al tiempo que solicitaba la preceptiva aprobación ministerial; reconozco que con pocas esperanzas de obtener respuesta. Sin embargo, el asentimiento ministerial llegó en pleno año 1983. Se abría una puerta a la esperanza.

Diseñamos entonces el acto de toma de posesión del nuevo titular como forma de relanzamiento de la Academia en la nueva y dura etapa que tenía ante sí. A la sesión extraordinaria y solemne, que se celebró en el salón noble del Cabildo de Tenerife, asistieron numerosas autoridades, encabezadas por el doctor Jerónimo Saavedra Acevedo, aún flamante primer presidente del Gobierno Autónomo de Canarias. Acudió también mucho público.

No estaba previsto en el protocolo que el señor Saavedra hablara. Pero cuando, tras la imposición de la medalla corporativa al nuevo titular de la corporación académica y que este pronunciara un breve discurso, se creía que finalizaba la sobria ceremonia, el presidente de Canarias tomó la palabra. Se había percatado con rapidez, con su sagaz mirada política, que para la cohesión de la Comunidad Autónoma era fundamental la consolidación y potenciación de los organismos oficiales de ámbito regional y que nuestra corporación era uno de los que había que rescatar. Así lo manifestó de manera rotunda, como también su propósito de apoyarla para que saliera de la atonía en la que se encontraba. El profesor Saavedra puso todo el acento en subrayar la importancia de las artes para el desarrollo equilibrado del archipiélago, al tiempo que anunciaba su propósito de crear los Premios Canarias, para reconocer y distinguir el esfuerzo creador y los valores de los artistas, escritores, científicos e investigadores más relevantes de las islas. No tardó en que se hiciera realidad.

En el tiempo que medió, que no fue corto, entre aquella promesa de ayuda a nuestra corporación y la transferencia por parte del Estado a la Comunidad Autónoma de Canarias de las competencias en Educación y Cultura, aceptación formal de las mismas y organización y funcionamiento de la nueva consejería, Jerónimo Saavedra cumplió con la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel como había prometido públicamente. Ante la imposibilidad de incluir entre tanto en los presupuestos canarios una partida económica específica para la corporación académica, le otorgaba puntualmente cada año del capítulo de libre disposición de Presidencia una cantidad, modesta, pero que le permitió a nuestra Academia atender los compromisos económicos básicos para moverse y empezar a avanzar.

La Real Academia no olvidó aquel valioso apoyo inicial del presidente Saavedra, decisivo para que nuestra corporación comenzara el proceso de recuperación, recobrará bríos y fuera ascendiendo hacia el puesto que merecía en el panorama de la cultura y las artes del archipiélago. No faltaron los intentos de reconocérselo. Sin embargo, Saavedra declinó toda distinción mientras se mantuvo activo en política.

Esa determinación suya, que le honraba, justifica que hasta el año 2018, cuando ya estaba desvinculado Saavedra Acevedo de toda actividad pública, no se adoptara por esta Real Academia el reconocimiento pendiente. Fue entonces elegido académico correspondiente por la isla de Gran Canaria, en sesión de 9 de julio de ese año, con el voto unánime del pleno corporativo. El ingreso lo hizo el 2 de mayo de 2019, en sesión solemne celebrada en el Gabinete Literario de la capital grancanaria, en la que pronunció el preceptivo discurso, bajo el título «La política cultural en Canarias» *La laudatio* le fue encomendada al académico de honor don Guillermo García-Alcalde Fernández, quien destacó ante todo, para justificar el acto, que «este ingreso académico se ha demorado en el tiempo por el afán de universalidad de esta Ilustre Corporación, difícilmente conciliable con la acción política de uno

u otro signo, sin perjuicio del respeto a la ideología y las opciones de cada uno de sus miembros». Dijo luego que Jerónimo Saavedra «ha ejercido todas sus responsabilidades desde un íntimo compromiso con la Cultura en cuanto filosofía y praxis de conducta», y en este aspecto, lo definió como «fruidor» de las artes, como gozador intenso y activo, a la vez que eficaz promotor y defensor de todas ellas. Este nombramiento fue el primer paso necesario para que el mismo año 2019 el plenario académico, reunido el 18 de noviembre, lo distinguiera con el título de académico de honor con el voto favorable de todos los miembros asistentes.

Jerónimo Saavedra es sin duda el canario de su generación de más robusta personalidad. Se formó primero con los jesuitas de Las Palmas de Gran Canaria y luego en las universidades de La Laguna, Complutense de Madrid, Colonia (Alemania) y Florencia (Italia). Era proverbial su mucho saber y autoridad como experto en Derecho Laboral. Su actividad docente en las universidades de La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria dejó huella y abrió sendas. Vinculado desde muy joven al partido socialista, sobresalió pronto como líder indiscutido e indiscutible del PSOE en el archipiélago canario. Además de primer presidente del Gobierno de Canarias, cargo que desempeñó en tres periodos diferentes, fue ministro de Administraciones Públicas (1993-1995) y de Educación y Ciencia (1995-1996), diputado en las Cortes constituyentes (1983), senador en dos legislaturas, alcalde de Las Palmas de Gran Canaria (2007-2011) y diputado del Común de Canarias hasta 2018, año en consideró que debía dejar la política y retirarse. A su sólida formación intelectual unía una acendrada sensibilidad artística, particularmente en el campo de la música. La cultura y el arte del archipiélago le deben, entre otras muchas consecuciones, dos iniciativas trascendentales,

de primer orden, plenamente consolidadas: los Premios Canarias, ya citados, y el Festival de Música de Canarias, que se ha situado internacionalmente como el más importante evento cultural y artístico de la región. Era masón.

Desde los lejanos tiempos de docencia en la Universidad de La Laguna, él como profesor de Derecho del Trabajo, este académico noventón como humilde profesor ayudante de clases prácticas con el ilustre e inolvidable maestro Gregorio Salvador Caja y luego en los estudios de Periodismo, mantuvimos una amistad cordial, abierta y afectuosa, que continuó y se mantuvo inalterada durante el largo periodo en que asumió altas responsabilidades políticas a niveles regional y nacional. Tuvo la deferencia, que para mí fue honor, de presentarme en El Museo Canario de su ciudad natal los dos volúmenes de mi libro *Encubrimientos de la identidad en Canarias* en 2019. Estaba ya en el crepúsculo de su fértil existencia, pero seguía siendo dueño de unas facultades intelectuales envidiables. Era inteligente y dicaz. En las refriegas partidistas jamás recurrió al insulto, al impropio o a la descalificación personal, ni siquiera con quienes, sin lograrlo, intentaron ensañarse con él de manera zafia por su personal manera de ser. Su arma más temible era la ironía, una ironía en apariencia suave, sutil, pero inteligente y aguda como fino estilete, que prolongaba con frecuencia, sin apenas disimularlo, en la mirada y en una sonrisa, a veces comprensiva y otras de indisimulada conmiseración.

Se marchó de este mudo sin molestar a nadie y, como le complacía en muchas de sus acciones, por sorpresa. Recordarlo cuando ya vive instalado en la memoria de cuantos tuvimos el privilegio de conocerlo, de admirar su calidad humana, su valentía personal, su sensibilidad para todas las artes y su elegancia humana, es para este viejo académico y periodista tan grato como de estricta justicia.

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2023

PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

VICEPRESIDENTE 1.º

Gerardo Fuentes Pérez

VICEPRESIDENTA 2.ª

Ana María Quesada Acosta

SECRETARIO GENERAL

Ricardo Hernández Ramos

TESORERO

Efraín Pintos Barate

VOCALES

M.ª Isabel Sánchez Bonilla

José Luis Castillo Betancor

Juan Antonio Castaño Collado

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2023

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

ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985
- Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016
- María del Carmen Fraga González, 1985
- Carmen Cruz Simó, 1992
-

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. Ana de la Puente Arrate, 2022 (electa)
8. *Vacante*

Sección de Escultura

1. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
2. Ana María Quesada Acosta, 2008
3. Juan López Salvador, 2009
4. Leopoldo Emperador Altzola, 2010
5. Manuel González Muñoz, 2013
6. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
7. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014
8. *Vacante*

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. Fernando Martín Menis, 2023

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Conrado Álvarez Fariña, 2008
3. Laura Vega Santana, 2012
4. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
5. Salvadora Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
6. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017
7. Daniel Roca Arencibia, 2023 (electo)
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, 2023
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
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía 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
- Paz Fernández Palomeque, 2022
- Javier Negrín Dorta, 2023
- Arsenio Pérez Amaral, 2023

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
- Evelyn Alonso Rohner, 2023
- Damián Ignacio Clemente Estupiñán, 2023
- José Manuel Brito López, 2023

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)
- 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)
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid)
- Felicia Chateloin Santiesteban, 2004 (La Habana)
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla)
- Benigno Díaz Rodríguez “Nino Díaz”, 2007 (Berlín)
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia)
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid)
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid)
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Manuel Martín Hernández, 2015 (Guadalajara, México)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)
- M.^a Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)
- Carmela García, 2018 (Madrid)
- Alberto Roque Santana, 2018 (Budapest)
- Marta Chirino Argenta, 2022 (Madrid)

PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. *Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial*.- **Actos de ingreso:** Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner]*.- Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido*.- Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos*.- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos*.- Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso*.- FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento* y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez*.- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos*.- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación*.- Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación*.- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación*.- **Registros:** *Crónica académica*.- *Junta de Gobierno*.- *Composición de la Real Academia*.- *Publicaciones periódicas y libros recibidos*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial*.- *Crónica académica de 2009*.- *Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario Álvarez Martínez*.- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador*.- Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'*.- Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes*.- Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto*.- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba*.- Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes*.- **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San*

Miguel Arcángel para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.- N: Institución y justificación de los premios anuales “Magister” y “Excellens” que otorga la RACBA.-* Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio “Magister” de Pintura 2009.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio “Excellens” de Pintura 2009.- Conferencias y artículos:* Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural ‘El Tanque’, el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.-* Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.-* **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.-* **Registros:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2010.- Actos de ingreso:* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.-* Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de ‘Orahan’, para piano solo.-* Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.-* Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.-* Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.-* Martín CHIRINO LÓPEZ: *‘Laudatio’ de Leopoldo Emperador Altzola.-* María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.-* Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.-* **Acto de apertura del curso 2010-II:** 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 Nicanor Sánchez Calero, premio “Excellens” de Escultura.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio “Magister” de Escultura.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.-* **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).-* Carlos MILLÁN

HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** *Junta de Gobierno.*- *Composición de la Real Academia al término de 2011.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.*- *Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** *Junta de Gobierno.*- *Composición de la Real Academia al término de 2012.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUAYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio “Excellens” 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio “Magister” 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013.*- *Composición de la Real Academia al término de 2013.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 7, 2014. CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.*- **Acto institucional:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.*- *Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- *Discurso de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de Académicos de Honor de la RACBA:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.^a Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *‘Laudatio’ del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la ‘Camerata Lacunensis’.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos.*- Laura VEGA SANTANA: *“Las lágrimas de El Greco”. Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.*- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2014.*- *Composición de la Real Academia al término de 2014.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 8, 2015. CONTENIDO: *Crónica académica de 2015.*- **Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López.** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA:

Leyenda del joven y el maestro.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte.*- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción.*- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. 'Laudatio' y contestación.*- María Isabel CORREA BRITO: *'Laudatio' de don Manuel Martín Hernández.*- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política.*- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo.*- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: 'Laudatio' del compositor Juan Manuel Marrero.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. 'Laudatio' y contestación.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *'Laudatio' de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical.*- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura).*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio "Magister" de Escultura 2015.*- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio "Excellens" de Escultura 2015.*- **Distinción extraordinaria "Mecenas de las Artes" a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del coleccionismo.*- Wolfgang Friedrich KIESSLING: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Artículos conmemorativos:** Nuria GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte.*- **Obituario:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Juan José Falcón Sanabria, compositor.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2015.*- *Composición de la Real Academia al término de 2015.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 9, 2016. CONTENIDO: *Crónica académica de 2016.*- **Actos de ingreso:** Ángel Luis ALDAI LÓPEZ: *La poética del instante.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y contestación.*- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación.*- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador.*- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación.*- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación.*- **Acto de apertura del curso 2016-2017:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música).*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio "Magister" 2016 de Música.*- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio "Excellens" 2016 de Música.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento.*- **Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES

BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*.- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea*.- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón*.- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*.- **2. Reciclajes arquitectónicos:** Salvador REYES ORTEGA y M.^a Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria*.- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad*.- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios*.- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio*.- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*.- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*.- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara*.- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced*.- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla*.- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio*.- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*.- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2016*.- *Composición de la Real Academia al término de 2016*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 10, 2017. CONTENIDO: *Crónica académica de 2017*.- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia*.- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera*.- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI*.- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de "Obertura canaria", para orquesta*.- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme*.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cosmos*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano*.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2017-2018:** Álvaro FERNÁNDEZ-VILLAVARDE y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción*.- **Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias:** RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura)*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne*.- Magdalena LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes*.- Orlando HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)*.- **Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano*.- Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà*.- Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la 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 Beautell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018.*- Alejandro BEAUTELL 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 tinerfeña*. - Jonás ARMAS NÚÑEZ: *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*. - Juan GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO: *El escudo del mayorazgo 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 FARIÑA: *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*.

Volumen 15, 2022. CONTENIDO: *Crónica académica de 2022*.- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *'Laudatio' de D. Juan Manuel Ruiz García*.- Juan Manuel RUIZ GARCÍA: *Claves conceptuales y arquetipos sonoros*.- Juan Manuel RUIZ GARCÍA: *Partitura de 'El Pasillo', obra para soprano y piano*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *'Laudatio' de doña Isabel Santos Gómez*.- Isabel SANTOS GÓMEZ: *El Fondo Fundacional del Museo Insular de La Palma. Del coleccionismo privado de Pedro Poggio a la exposición pública*.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2022-2023:** Arantxa AGUIRRE CARBALLEIRA: *«Quizás aparezcan formas nuevas»*. *Galdós y el cine*.- **Entrega de Premios 2022:** RACBA: *Justificación de los premios de 2022 (modalidad 'Fotografía, Cine y Creación digital')*.- Efraín PINTOS BARATE: *'Laudatio' de Leopoldo Cebrián Pérez, premio «Magister» 2022*.- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *'Laudatio' de Rut Angelina García Fuentes, premio «Excellens» 2022*.- **Artículos y conmemoraciones:** Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), precursor en la traslación de los Cantos Populares Canarios a música para bandas*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Decoración y publicidad con azulejos levantinos y andaluces en Canarias*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Madre y maternidad en la obra de Eladio de la Cruz*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. 2 (Gran Canaria y La Palma)*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdo de Matías Díaz Padrón (1935-2022)*.- Juan Ramón GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO: *Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022)*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2022*.- *Composición de la Real Academia al término de 2022*.- *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 encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).

- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013, 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.
- VARIOS (Gerardo FUENTES PÉREZ, María Isabel SÁNCHEZ BONILLA, Clementina CALERO RUIZ, Ana María QUESADA ACOSTA, y presentación del presidente de la RACBA Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA): *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- VARIOS (Flora PESCADOR, Vicente MIRALLAVE, Evelyn ALONSO, José A. SOSA, Jin TAIRA, Daniel MONTESDEOCA, Santos CIRUJANO, Marta CHIRINO, David BRAMWELL, Juli CAUJAPÉ, Ulises MEDINA, Pepe DÁMASO, RUBIÓ TURUDÍ. FOTOGRAFÍAS de: Ángel Luis ALDAI, F. ROJAS «Archivo fotográfico Rojas-Hernández», Luis CASALS, et al.): *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA-Cabildo de Gran Canaria, 2020.
- VARIOS (Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ, María Victoria HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio LORENZO TENA, Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; comisarios: Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; coordinación, diseño, ilustraciones y documentación: Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ): *La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria*. Exposición, La Palma y Tenerife, diciembre de 2020-septiembre de 2021. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio

de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.

- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos: Pedro GONZÁLEZ, M.^a Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de Cultura del Cabildo de Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 21 diciembre de 2000 al 20 de enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y M.^a Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel MARTINÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, 430 pp.
- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.
- Exposición colectiva: *La luz. El espacio. El tiempo. Aproximaciones desde la Academia. Catálogo 2018*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Gerardo FUENTES PÉREZ, Efraín PINTOS BARATE, Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Juan Antonio CASTAÑO COLLADO, Domingo SOLA ANTEQUERA y Enrique RAMÍREZ GUEDES. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.

- José DOÑA: *José Doña... Maquetas... Sueño y vida*. Real Academia Canaria de Bellas Artes, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA, Efraín MEDINA HERNÁNDEZ, Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS, Federico GARCÍA BARBA Y José Luis GONZÁLEZ DOÑA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE, Manuel VÍAS TRUJILLO y Lucas PINTOS KOPPEL: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2020*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación desde el verano de 2015 hasta finales de 2020. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 272 pp.
- Exposición colectiva: *Inter-secciones*. Galería de Arte UPLGC, 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.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS y Efraín PINTOS BARATE: *Legado artístico de Rafael Delgado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. 1. Pinturas de su colección. Catálogo*. Edición patrocinada por Fundación CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2023, 244 pp.

DISCOS

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el «Cuarteto Cassoviae», y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco LP de la serie Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el académico de número Francisco Borges Salas. Texto-estudio por la académica de número Rosario Álvarez Martínez. Editado con las colaboraciones del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

CUADERNOS DE PARTITURAS COMPOSITORES DE LA ACADEMIA

- **Volumen 1.** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Obras vocales*. [Música impresa]. *Exordium* de la Vicepresidenta 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 Vicepresidenta 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 Vicepresidenta 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 Vicepresidenta 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.).
- **Volumen 7.** Emilio COELLO CABRERA: *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, 2024, 7 partituras (286 pp.).
- **Volumen 8.** Francisco MARTÍN RODRÍGUEZ: *Obras para banda de música*. [Música impresa]. *Prólogo* del académico numerario Conrado Álvarez Fariña. Edición patrocinada por el Cabildo de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2024, 4 partituras (196 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.).
- **Volumen 3.** Joaquín GARCÍA (1710-1779). *Música sacra en latín. I*. [Música impresa]. *Prólogo* de la Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes Rosario Álvarez Martínez. Edición musical a cargo de Isabel Saavedra Robaina. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2023, 15 partituras (334 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 Ricardo Hernández Ramos, numerario***
(Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)
- 25 *Entre la fotografía y el cine. Un constante viaje de ida y vuelta*
Ricardo Hernández Ramos
- 35 *'Laudatio' de D. Ricardo Hernández Ramos*
Conrado Álvarez Fariña
- Don Javier Negrín Dorta, correspondiente***
(Sección de Música)
- 43 *'Laudatio' de D. Javier Negrín Dorta*
Armando Alfonso López
- 47 *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical*
Javier Negrín Dorta
- Fernando Martín Menis, numerario***
(Sección de Arquitectura)
- 49 *Hatching: aprendiendo de la naturaleza*
Fernando Martín Menis
- 65 *'Laudatio' de D. Fernando Martín Menis*
María Luisa González García

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2022-2023. Conferencia de la personalidad invitada

- 71 *Mujeres surrealistas versus hombres surrealistas*
Victoria Combalía Dexeus

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 83 *Arquitectura y Música. Idas y vueltas*
Fernando Pérez Oyarzun
- 99 *Un pianoforte de mesa inglés temprano de Longman and Broderip en la RACBA*
Víctor Javier Martínez López
- 109 *Cuarenta años del hallazgo en Tenerife del único fandango conocido en el mundo del compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757)*
Rosario Álvarez Martínez
- 119 *El antiguo retablo de San Antonio de la parroquia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife. Claves para su restauración*
Pablo Cristóbal Torres Luis y Leticia Perera González

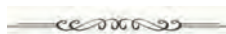
OBITUARIO

- 137 *En recuerdo del artista Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla (1937-2023)*
Flora Pescador Monagas
- 151 *Juan José Gil (1947-2003), in memoriam*
Ángeles Alemán Gómez
- 153 *Guillermo García-Alcalde Fernández (1940-2023)*
Rosario Álvarez Martínez
- 157 *Eladio González de la Cruz (1934-2023)*
Gerardo Fuentes Pérez
- 161 *Jerónimo Saavedra (1936-2023) y la Real Academia Canaria de Bellas Artes*
Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

- 167 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2023
- 169 Composición de la Real Academia. Año 2023
- 173 Publicaciones de la Real Academia
- 187 Índice

El volumen 14
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2023,
se acabó de imprimir
en Jaisa Taller Gráfico
de Santa Cruz de Tenerife,
el 29 de septiembre de 2024,
festividad de San Miguel Arcángel





Gobierno de Canarias