

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 17

•

2024

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 : [2024] / 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, 2025.

260 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
2025

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2024

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

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

S U M A R I O

CRÓNICA ACADÉMICA

LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES. 175 AÑOS: UNA CELEBRACIÓN

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

***Doña Lola del Castillo Cossío, numeraria
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)***

La mirada y el juego como parte de mi proyecto creativo
Lola del Castillo Cossío

Utopías de la temporalidad
María Luisa Bajo Segura

***Don Arsenio Pérez Amaral, correspondiente por Tenerife
(Sección de Arquitectura)***

'Laudatio' de don Arsenio Pérez Amaral
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Inserciones~Inmersiones
Arsenio Pérez Amaral

***Don Damián Ignacio Clemente Estupiñán, correspondiente por Gran Canaria
(Sección de Música)***

'Laudatio' de don Damián Ignacio Clemente Estupiñán
José Luis Castillo Betancor

La «nueva música» del Grupo madrileño de los Ocho
Damián Ignacio Clemente Estupiñán

***Don Antonio Alonso-Patallo Valerón, numerario
(Sección de Escultura)***

Madera, piedra, metal
Antonio Alonso-Patallo Valerón

Antonio Alonso-Patallo Valerón, la versatilidad del artista
M.ª Ángeles Alemán Gómez

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2024-2025

Conferencia de la personalidad invitada

Eduardo Chillida: vida y obra
Luis Chillida Belzunce

ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIIONES

Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2023
Justificación de los premios y distinciones de 2023
(modalidad 'Pintura, Dibujo y Grabado')

'Laudatio' de Luna Bengoechea Peña, premio «Excellens» 2023
de Pintura, Dibujo y Grabado
Ángeles Alemán Gómez

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

Apuntes sobre el proyecto contemporáneo
Manuel Martín Hernández

Ruta del mármol en el siglo XIX. Europa-América. Los escultores
Gerardo Fuentes Pérez

Un diplomático y un pintor del siglo XIX tras un mismo nombre: José Ravina
Carmen Fraga González

Cine y fotografía en las Reales Academias de Bellas Artes
Jorge Gorostiza López

La huella de Jesús Asensio Ibáñez en las Islas Canarias
Ana Luisa González Reimers

Don Pedro Suárez Hernández
Eliseo Izquierdo Pérez

*Noticia y localización del patrimonio musical español y americano generado con motivo del
IV Centenario del Descubrimiento de América, 1492-1892. El caso de Chile*
Samuel Claro Valdés (†1994)

OBITUARIO

Sebastián Matías Delgado Campos (1942-2024)
Carmen Fraga González

Javier Díaz-Llanos La Roche (1935-2024), in memoriam
Virgilio Gutiérrez Herreros

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2024

Composición de la Real Academia. Año 2024

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2024

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2024, con algunas excepciones singulares. No se incluyen, por tanto, los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros, al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentaciones de libros o catálogos de nuestros académicos, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de los componentes de esta Real Academia da cumplida información, a medida que se producen, el apartado NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña 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 2024 fueron las siguientes:

* * *

El viernes 19 de enero, a las 19:30 horas, tuvo lugar en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes en Sesión Pública solemne el acto de ingreso como numeraria de la pintora Dña. Lola del Castillo Cossío por la Sección de Pintura, Dibujo y

Grabado, cuyo elogio corrió a cargo de la numeraria de su sección doña María Luisa Bajo Segura. La recipiendaria reflexionó sobre su propia obra con un discurso sobre «La mirada y el juego como parte de mi proyecto creativo» y ofreció a la Academia un cuadro que estuvo expuesto durante el acto al público asistente.

El jueves 22 de febrero, a las 19:00 horas, se celebró en la sede de la RACBA, en Santa Cruz de Tenerife, el solemne acto de ingreso como correspondiente de esta Corporación del arquitecto don Arsenio Pérez Amaral, cuyo discurso llevó por título «Inserciones~Inmersiones», un paseo conceptual por los trabajos realizados en el estudio. De la *laudatio* del recipiendario, en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se hizo cargo el numerario de la sección de Arquitectura don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra. Este acto contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El jueves 29 de febrero, en el Salón de Actos de esta Corporación se entregaron en solemne sesión pública los premios *Magister y Excellens* que concede anualmente la Real Academia Canaria de Bellas Artes, asignados este año a la sección de Pintura, Dibujo y Grabado. El primero lo recibió el pintor, dibujante y grabador José Luis Fajardo Sánchez, natural de La Laguna (Tenerife), pero afincado en Madrid, y el segundo fue para la artista grancanaria Luna Bengoechea Peña. Las breves loas de los

mismos se les encomendaron a los académicos de número D. Fernando Castro Borrego y Dña. Ángeles Alemán Gómez, respectivamente, y ambos galardonados expresaron verbalmente su agradecimiento a la Academia. A este acto, presidido por Dña. Rosario Álvarez, asistieron entre otros ilustres invitados el Consejero de Cultura, Museos y Deportes del Cabildo de Tenerife D. José Carlos Acha y el Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife D. Santiago Díaz. El acto contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El viernes 15 de marzo, a las 19:30 horas, realizó su acto de ingreso como Académico Correspondiente por la sección de Música el pianista D. Damián Ignacio Clemente Estupiñán. El acto se celebró en la sede del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria y estuvo presidido por la vicepresidenta primera Dña. Ana María Quesada Acosta. El pianista y académico numerario Don José Luis Castillo Betancor realizó en nombre de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes la *laudatio* del recipiendario, quien pronunció a continuación su discurso de ingreso sobre «La ‘nueva música’ del Grupo madrileño de los Ocho». Tras recibir los atributos de académico, interpretó en un breve y magistral recital dos piezas de Rosa García Ascot (1902-2002): *La de guitarra* y *Petite Suite* (I. Allegro - II. Poco adagio - III. Allegretto - IV Allegro).

El sábado 23 de marzo, en la catedral de La Laguna (Tenerife), a las 20:00 horas, tuvo lugar un concierto de órgano inscrito en la serie de «Conciertos de la Academia» con el objetivo de inaugurar el recién restaurado órgano de esta sede catedralicia. Antes del concierto, Albert Blancafort, el organero encargado de la restauración, explicó en qué había consistido su trabajo para la recuperación y puesta a punto de este instrumento de acuerdo con sus características. A continuación, el prestigioso organista Arturo Barba Sevillano interpretó obras de diferentes autores y épocas: dos piezas de Eduardo Torres (1872-1934), la *Toccata y Fuga en re menor* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), la *Sonata en do menor* op. 65

n.º 2 de Felix Mendelssohn (1809-1847), *Humoresque* «*L’organo primitivo*» y *Toccatina para flauta* de Pietro Alessandro Yon (1886-1943), *Mad Rush* de Philip Glass (1937-) y la *Suite Gothique* de Léon Boëllmann (1862-1897). Este concierto contó con la colaboración tanto del Cabildo Insular de Tenerife como de la Diócesis de San Cristóbal de La Laguna (Tenerife).

El domingo 24 de marzo, a las 12:00 horas, el Auditorio de Tenerife en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes, ofreció un nuevo concierto de órgano, que forma parte de su ciclo *Conciertos de órgano*. El organista tenerfeño Juan Luis Bardón interpretó diversas obras ajustadas al título de «Transcriptos y colores orquestales», para mostrar el desarrollo de un género propio del órgano como es la transcripción, mediante la cual el repertorio orquestal se convierte en una manifestación organística genuina. El órgano, por su amplia gama de sonoridades y por ser un instrumento que ha ido adquiriendo a lo largo del tiempo nuevos recursos expresivos y tímbricos les permite a los intérpretes hacer un recorrido por diversas estéticas y formas, como puede apreciarse en el programa conformado por obras de J.S. Bach (1685-1750) –*Memento de Bach de la Pasión según San Mateo: Coro final* (arr. C.M. Widor, 1925) y el *Concierto en re menor* (sobre A. Vivaldi)–, W.A. Mozart (1756-1791) –«Obertura» de *Le nozze di Figaro* (arr. L. Robilliard, 2015)–, Gabriel Fauré (1845-1924) –«Sicilienne» de *Pelléas et Mélisande* (arr. L. Robilliard, 2015)–, Camille Saint-Saëns (1835-1921) –Cinco piezas de *Le carnaval des animaux* (arr. S.Y. Lee, 2021)– y de Hans Zimmer (1957-) –«Cornfield Chase» de *Interstellar* (arr. J.L. Bardón, 1994)–.

El lunes 15 de abril, falleció en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife el arquitecto y académico supernumerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes Sebastián Matías Delgado Campos. Había ingresado como numerario de la RACBA en 1985 y ascendió al cuerpo de supernumerarios al cumplir 75 años de edad. Personalidad de gran calidad huma-

na, fue desde su ingreso un colaborador de la Academia cercano y eficaz, desempeñando la función de Tesorero y más tarde la de Secretario General (2000-2007). Su deceso nos ha dejado un vacío muy grande por ser un académico muy implicado en todas las tareas de esta Corporación.

El lunes 27 de mayo, a las 19:30 horas, tuvo lugar un concierto de piano inserto en la serie de los «Conciertos de la Academia» a cargo del intérprete Luis López. El pianista tenerfeño en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes ofreció un recital en el que, bajo el título de «Un viaje a través del tiempo», incluyó obras de Mompou, Albéniz, Satie, Beethoven y Schubert. El Gobierno de Canarias colaboró en la celebración de esta actividad.

El domingo 2 de junio, a las 12:00 horas, tuvo lugar un concierto de órgano y arpa organizado por el Auditorio en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Este novedoso recital contó con la presencia del organista y compositor Valentin Lukan y de su mujer la arpista Julia Christine Lukan, quienes interpretaron obras propias, como *Beginning, Ciel, Terra y Ciel e Terra*, que sirvieron de marco a otras composiciones como la *Danza de los gnomos* de Liszt, *Ángel y Magia del fuego* de Wagner y la *Contemplación* de Henriette Renié. Asimismo, a lo largo del programa se incluyeron otras obras orquestales transcritas por Valentin Lukan para arpa y órgano, como el *Amanecer* de Grieg y el *Preludio para la siesta de un fauno* de Debussy. Este concierto contó también con la colaboración del Cabildo de Gran Canaria y de la Orquesta Sinfónica de Gran Canaria.

El jueves 20 de junio, a las 19.30 horas, el reconocido pianista Javier Laso Rovira visitó la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes para presentar su último trabajo discográfico *New worlds*. En este nuevo álbum reúne obras de cuatro compositores aparentemente no relacionados de la primera mitad del siglo xx, pues cada uno de ellos cultivó un nuevo paisaje musical, desde la *Sonata para piano*,

no, op. 1, de Alban Berg y las *Variaciones sobre un tema de Chopin* de Federico Mompou, pasando por la *Fantasía Bética* de Manuel de Falla y la *Sonata para piano*, SZ.80 de Bela Bartók. Durante el acto, que contó con la colaboración de esta Corporación, Javier Laso interpretó estas cuatro piezas para deleite del numeroso público que llenaba la sala.

Entre el **viernes 5 de julio y el 21 de septiembre**, se celebró la octava edición del Ciclo de Órgano Histórico de Canarias *Ars Organorum*, que organiza todos los años la Fundación CajaCanarias. La finalidad de este evento ha sido desde sus inicios dar a conocer la música de órgano en los instrumentos históricos de Canarias. Este ciclo de conciertos, como viene siendo habitual, se realizó 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 son fundamentales para la celebración de estas jornadas musicales. Gracias al esfuerzo y trabajo tenaz de la Dra. Dña. Rosario Álvarez, Presidenta de esta Academia, quien se ha desvivido 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. En esta octava edición de *Ars Organorum*, seis reconocidos organistas interpretaron programas escogidos concretamente para las características de cada instrumento. Pilar Cabrera, organista de la catedral de Valladolid y profesora en el Centro Oficial de Música Castilla, abrió este ciclo el **5 de julio** con el concierto celebrado en la parroquia de Nuestro Señora del Pilar (Santa Cruz de Tenerife), con un variado programa que incluía obras de Denis Béard, Noel Rawsthorne, Johannes Brahms, Antonio Vivaldi, Louis Vierne, Jules Massenet, Charles-Marie Widor, Edwin Henry Lemare, Lefébure-Wély. El segundo concierto tuvo lugar el **13 de julio** en la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico (Tenerife) y estuvo a cargo de Juan María Pedrero, organista especializado en música ibérica antigua.

Es cofundador de la Academia Internacional de Órgano en Castilla, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Granada, docente en el conservatorio de Granada y director artístico dentro de la asociación ECHO de Ciudades Europeas de Órganos Históricos. Su recital estuvo compuesto por obras del siglo XVII de diversos autores europeos, entre los que queremos destacar a los españoles Pablo Bruna y Juan Cabanilles. Unos días más tarde, el **sábado 20 de julio**, en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava (Tenerife), se celebró la tercera sesión con un concierto interpretado por Óscar Candendo Zabala, musicólogo, profesor de órgano en la Escuela Superior de Música de Cataluña y organista de la catedral de El Buen Pastor en San Sebastián, que incluía obras de Sigfrid Karg-Elert, Felix Mendelssohn, Max Reger y Josef Rheinberger. Raúl del Toro Sola, organista titular de la iglesia de El Salvador de Pamplona y profesor de órgano del Conservatorio Profesional de Música ‘Pablo Sarasate’ de Pamplona, fue el encargado de la cuarta sesión de este ciclo, que tuvo lugar el **27 de julio** en la parroquia de Santa Catalina de Alejandría en Tacoronte (Tenerife) con un programa compuesto por obras de Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach, Román Gimeno, Johannes Brahms, Samuel Wesley y William Thomas Best, composiciones apropiadas a las características de este órgano. Los dos últimos conciertos se celebraron en el mes de septiembre. El **15 de septiembre**, Ángel Montero Herrero, profesor de órgano del Conservatorio Profesional de Música ‘Arturo Soria’ (Madrid) y organista titular de la catedral de Segovia, en la iglesia de San Agustín de La Orotava (Tenerife) interpretó obras de los siglos XVII y XVIII de autores tan conocidos como Dietrich Buxtehude, Johann Kaspar Kerll, Juan Cabanilles, Johan Sebastian Bach, José Lidón, Félix Máximo López y Carl Philipp Emanuel Bach. Y como clausura de este ciclo, el **21 de septiembre**, en el monasterio de Santa Catalina de Siena en La Laguna (Tenerife), Ana Belén García, organista titular de la Basílica Santa María del Coro de Donostia y directora de Festival Internacional de Órgano de la Quinta

cena Musical de San Sebastián, se hizo cargo de este último concierto, con un programa dividido en dos partes, puesto que interpretó obras en los dos órganos que se conservan en este convento. Si en la primera parte se escucharon piezas en el órgano Richborn del siglo XVII de Sweelinck, Scheidt, Scheidemann y Fisher, en la segunda parte, ya tocando en el órgano rococó de 1760, ejecutó composiciones de los españoles Martín y Coll, José de Larrañaga, Antonio Soler y Joaquín Asiaín.

El sábado 13 de julio, a las 12:00 horas, bajo el título de *Les plaisirs d'amour*, se celebró en el Salón de Actos de nuestra Academia el tradicional Concierto de Verano. En este concierto, con un programa dedicado a la música de cámara del siglo XVIII de marcada impronta francesa, intervino el *ensemble* español de perfil historicista ‘El Afecto Ilustrado’, integrado por los instrumentistas Adrián Linares (violín I y dirección), Laura Díaz (violín II), Diego Pérez (violonchelo), Carlos Oramas (tiorba y guitarra barroca) y Raquel García (clave). Esta agrupación interpretó composiciones que muestran la inmensa versatilidad de la música de cámara francesa, pues en ellas se combinan elementos propios con otros importados, principalmente de la tradición italiana: dos obras –una *ouverture* y un trío sonata– de Jean-Marie Leclair (1697-1764); dos *Passacaglia* de Robert de Visée (1650-1725), el primero, y de G. Kapsberger (1580-1651), el segundo; el trío sonata en re menor, n.º 7 *Le Tombeau de Monsieur de Lully* de Jean-Féry Rebel (1666-1747), y, por último, otro trío sonata en si bemol mayor, n.º 2 op. 2 de Jean-Joseph de Mondonville (1711-1772). Por la calidad de la música ejecutada y por su pulcra y vibrante interpretación, el acto, realizado a sala llena, constituyó un éxito espectacular, siendo los intérpretes ampliamente ovacionados. El acto contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El jueves 18 y el sábado 20 de julio, se celebraron dos recitales en dos de nuestras islas no capitalinas, en el marco de las actividades que se programan fuera de Tenerife y Gran Canaria con el objetivo de

divulgar la creación artística en todo el Archipiélago. A las 20:30 horas, en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, en Lanzarote, tuvo lugar el primero de ellos y a las 19:30 horas, en el Centro Coreográfico de San Sebastián de La Gomera, el segundo. Este miniciclo de conciertos corrió a cargo del pianista tenerfeño Luis López, quien bajo el título de «Un viaje a través del tiempo» interpretó obras de Beethoven –*Sonata para piano n.º 9*, en Mi Mayor–, Schubert –*Impromptu n.º 2*, en Mi bemol Mayor–, pero también otras más cercanas en el tiempo como las de Federico Mompou –*Música callada* (I, II y III)–, Isaac Albéniz –*Suite Iberia (Evocación, Almería, El Puerto)*– y de Erik Satie –*Gnossienne* (n.º 1, 2, 3)–. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El viernes 18 de julio, en la iglesia de San Andrés Apóstol, en San Andrés y Sauces (La Palma), se celebró un concierto con motivo de la restauración y puesta a punto del órgano que se conserva en este templo. Con esta actividad, inserta en los «Conciertos de la Academia», la RACBA ha querido continuar con su labor de difundir y valorar los instrumentos musicales históricos presentes en nuestro archipiélago, como son los órganos de algunas parroquias canarias, todo un tesoro oculto de nuestro patrimonio histórico. Después de pronunciar unas breves palabras sobre las tareas de restauración del instrumento, realizadas por él mismo, el organista Alejandro Rodríguez Rubio, junto al barítono Julián Padilla, dio comienzo a la interpretación del programa, «Un nuevo renacer», integrado por composiciones de diferentes autores, desde *O leggiadri occhi belli*, un anónimo del siglo XVII hasta *Ye twice ten hundred Deities* de Henry Purcell (1659-1695), pasando por piezas de Andrea Falconieri (1585-1656), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Juan Baptista Cabanilles (1644-1712), Antonio Martín y Coll (1680-1734), Domenico Zipoli (1688-1726), Domenico Cimarosa (1749-1801), Johann Pachelbel (1653-1706), Alejandro Rodríguez Rubio (1995-), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Giulio Caccini

(1551-1618) y Salvator Rosa (1615-1673). Esta actividad contó con el apoyo del Gobierno de Canarias y de la Diócesis Nivariense.

El lunes 30 de septiembre, tuvo lugar en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, a las 19:30 horas, la Sesión Pública Solemne de apertura del nuevo curso académico 2024-2025 de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la presidencia de su titular la Dra. Dña. Rosario Álvarez y con presencia de numeroso público, así como de autoridades civiles, militares y destacados miembros del campo de la Cultura. El acto comenzó con el *Canto a San Miguel*, interpretado por la ‘Camerata Lacunensis’ bajo la dirección de D. José Herrero, mientras hacía su entrada el cuerpo de la corporación formado por académicos numerarios, supernumerarios y correspondientes. Tras los informes presentados por la presidenta, Dra. Dña. Rosario Álvarez, y por el secretario, D. Ricardo Hernández Ramos, quien leyó la amplia memoria del curso anterior, la lección inaugural, «Eduardo Chillida. Vida y obra», corrió a cargo de D. Luis Chillida Belzunce, hijo del conocido escultor y grabador español, que habló sobre la personalidad, la obra y el pensamiento de su padre. Tras la segunda intervención de la Presidenta de la RACBA, en la que dio a conocer las actividades que habría de realizar esta Corporación en los primeros meses del curso académico, el acto terminó con un breve recital de la ‘Camerata Lacunensis’, que se cerró con el canto del himno *Gaudemus igitur*.

El domingo 6 de octubre, falleció en Santa Cruz de Tenerife el arquitecto y Académico Supernumerario D. Javier Díaz-Llanos La Roche. Nacido en 1935 en San Cristóbal de La Laguna, realizó sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Fue nombrado académico numerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en 1983, aunque ingresó años más tarde, en 2008. Junto a su amigo Vicente Saavedra (fallecido en 2021), comenzó su trayectoria profesional construyendo viviendas unifamiliares, colectivas y sociales hasta culminarla

con proyectos más ambiciosos, como los edificios astrofísicos de Izaña, la Universidad Laboral de La Laguna, las edificaciones turísticas de Ten-Bel, en la Costa del Silencio (Arona) o la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro en Santa Cruz de Tenerife. Sin duda, ha sido un arquitecto relevante en el panorama de la arquitectura contemporánea en Canarias, por lo que el Cabildo Insular le concedió en 2020, junto a su compañero Saavedra, la Medalla de Oro de la Isla de Tenerife.

Del lunes 7 al miércoles 9 de octubre, tuvo lugar en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes el VI Curso de Dibujo e Ilustración Botánica, en sesiones de tarde de 16:30 a 20:00 horas, impartido por Dña. Marta Chirino Argenta, miembro de *The Society of Botanical Artists* (SBA) y especialista en ilustración científica. Esta artista botánica ha recibido varios galardones a lo largo de su trayectoria, entre los que podemos destacar la medalla de oro concedida por la *The Royal Horticultural Society* (Reino Unido). Entre 1987 y 2020, ha colaborado como ilustradora científica para el Real Jardín Botánico de Madrid y otros organismos oficiales, apareciendo publicados en numerosos libros y revistas sus dibujos. Desde 2019 es presidenta de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria) y académica correspondiente de la RACBA desde 2022. Durante las tres jornadas de este taller eminentemente práctico, los alumnos aprendieron a observar las formas y estructuras de las plantas de una manera gráfica, realizando ejercicios con los que adquirir los rudimentos del dibujo científico y botánico, según los siguientes apartados: El dibujo botánico. Introducción y preparación del material; La ilustración científica. Ejercicios de tinta. Las escalas; Iluminación y volumen. Formas básicas; Las proporciones. Referencias externas; La sombra, y Hojas en movimiento. Esta sexta edición del curso contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

Del miércoles 16 al viernes 18 de octubre, se celebraron en la sede de esta Corporación en Santa Cruz de Tenerife las II Jornadas de *Architecta Musica*, ciclo de conferencias programadas y coordinadas por los académicos D. Conrado Álvarez Fariña y D. Manuel Martín Hernández. Esta segunda edición giró en torno a la proporcionalidad en música y en arquitectura, no solo como relación estética, sino como razón hermenéutica. Si el **16 de octubre** D. José Luis Rivero Plasencia, Director artístico del Auditorio de Tenerife, habló sobre el «Proceso de optimización acústica del Auditorio de Tenerife», el **jueves 17** los arquitectos y D. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra y Dña. Evelyn Alonso Rohner disertaron sobre «Caligrafías del espacio», para mostrar la relación entre arquitectura y música a través de algunas de las obras del estudio Alonso-Sosa Arquitectos. A continuación, la arquitecta Dña. Ángela García de Paredes, vicepresidenta de la Fundación Manuel de Falla y Académica de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, habló sobre las «Interpretaciones arqueológicas. Arquitecturas para Atlántida», una aproximación sobre la nueva acústica del madrileño Teatro Valle-Inclán del equipo Paredes-Pedrosa. En la sesión correspondiente al **viernes 18 de octubre**, el compositor y académico D. Gustavo Díaz Jerez explicó en primer lugar en una charla, «Arquitectura sonora en los *Metaludios* para piano», el concepto de proporcionalidad en su música, para terminar con un concierto en el que interpretó algunos de sus *Metaludios*. Estas Jornadas contaron con el apoyo del Gobierno de Canarias.

Del lunes 4 al miércoles 13 de noviembre, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebraron las IX 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 4** con la intervención de D. José Antonio Murillo Pulgarín, catedrático de Química Analítica y Director del Grupo de Investigación CO-

LOR (Chemistry Outreach, Luminescence & Optics Research) de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien pronunció una conferencia «Sacándole los colores a Monet», en la que presentó una visión química de la paleta de colores utilizada por Monet y por los pintores impresionistas; para terminar **el lunes 11** cerrando su participación con «Los plásticos y microplásticos como transportadores de contaminación antropogénica», conferencia impartida por el catedrático de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria D. José Juan Santana. Por parte de la Real Academia de Medicina de Canarias, **el martes 5 de noviembre**, D. Julio Delgado González, jefe de Onco-Inmunoterapia del Hospital Clínico de Barcelona, pronunció la conferencia «El desarrollo académico de la terapia CART», terapia que ha revolucionado el tratamiento de varias neoplasias hematológicas, incluyendo diversos tipos de leucemia, linfoma y mieloma. A esta Academia le correspondía **el martes 12** ofrecer una conferencia sobre los «Tratamientos médicos disponibles para la osteoporosis: Una revisión científica» a cargo de D. Manuel Sosa Henríquez, catedrático de Medicina de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y responsable de la Unidad Metabólica Ósea del Hospital Universitario Insular, sin embargo, por razones ajenas a su voluntad esta fue cancelada.

El miércoles 6 de noviembre, con la charla que llevaba como título «Luz y Tenerife», pronunciada por la escultora Dña. Blanca Muñoz, quien habló sobre su interés por la ciencia y el arte, y muy especialmente por la astronomía, que le abrió el camino hacia una nueva etapa en su relación con la escala y la comprensión del espacio, el tiempo y la luz, la Real Academia Canaria de Bellas Artes tomaba el testigo de estas jornadas multidisciplinares, que concluyeron **el miércoles 13** con un concierto del dúo de violín y violonchelo Fasl Prolat, en el que se interpretaron obras de Reinhold Glière (1875-1956), Josep Maria Guix (1967), Bohuslav Martinů (1890-1959), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jurgis Juozapaitis (1942) y Pēteris Vasks (1956).

El jueves 7 de noviembre, tuvo lugar una rueda de prensa para dar a conocer los actos conmemorativos programados por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con motivo del 175 aniversario de su creación. Esta presentación contó con la asistencia del alcalde de Santa Cruz de Tenerife, D. José Manuel Bermúdez; el vicepresidente tercero y consejero de Cultura, Museos y Deportes del Cabildo de Tenerife, D. José Carlos Acha; la presidenta de la RACBA, Dña. Rosario Álvarez Martínez, y su vicepresidente primero, D. Gerardo Fuentes Pérez.

El jueves 28 de noviembre, con motivo de la celebración del 175 aniversario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, se inauguró en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife la exposición «Narrativas del Arte. Acto I (1849-1900)». Esta muestra presentaba un recorrido por las narrativas artísticas de los que dieron en la segunda mitad del siglo XIX los primeros pasos en la creación de una Sociedad de Bellas Artes, de estética neoclásica, que tenía la finalidad de organizar la enseñanza artística en escultura y pintura, que se consolidó en 1849 como Academia cuando recibió el reconocimiento oficial de Isabel II. Bajo el mandato de su primer presidente, Lorenzo Tolosa, se estableció también la enseñanza de oficios artísticos, entre ellos ebanistería y grabado. En su primera sede, el convento franciscano de Santa Cruz, se transformó en un centro esencial de pensamiento, reuniones y exposiciones, en el que participaban incluso mujeres, abriéndose a las nuevas corrientes, al mantener conexiones con centros artísticos europeos, y adoptando incluso otros géneros en la pintura, como el paisaje natural. Por razones políticas, desde 1868 la Academia tuvo que suspender sus actividades, pero fue a raíz de su restauración bajo el reinado de Alfonso XIII en 1913 cuando abandonó el cometido docente en favor de la investigación y la preservación del patrimonio artístico en Canarias, misión que aún mantiene viva en sus estatutos. Esta muestra ha puesto en relieve la vocación pedagógica

ca de la Academia en sus inicios y en ella pudieron apreciarse obras de autores tan destacados como Cirilo Truillhé Hernández (1813-1904), Nicolás Alfaro y Brieva (1826-1905), Gumersindo Robayna y Lazo (1829-1898), Filiberto Lallier Aussell (1844-1914) o de la única mujer académica de este temprano periodo Elizabeth Murray (1815-1882). Este evento contó con la colaboración del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y del Gobierno de Canarias.

El jueves 5 de diciembre, dentro de los actos de conmemoración del 175 aniversario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, se celebró un concierto con obras de los compositores que actualmente son académicos –tanto numerarios y supernumerarios como correspondientes– en esta Corporación. La sección de Música, creada a partir de 1913, está compuesta no solo por investigadores, sino también por compositores e intérpretes, especialmente pianistas, y estos últimos fueron los protagonistas de este concierto. Cada uno de ellos, con sus peculiares lenguajes y técnicas compositivas, nos mostró la riqueza de la música en el panorama actual de Canarias. El concierto tuvo lugar en el Auditorio de Tenerife y se ajustó al siguiente programa: *Solos de violonchelo* (I. *Perlas*. II. *Rosas*. III. *Sueños*) de Francisco González Afonso (1941), *Fantasía sobre Mendoza* de José Manuel Brito (1971), *Canopus* de Dori Díaz Jerez (1971), *Preludio n.º 9. La lotería* de Armando Alfonso (1931), *Metaludios, cuaderno V. Belphegor's prime* de Gustavo Díaz Jerez (1970), *Tres piezas canarias para piano* (I. *El juego del palo*. II. *Cuentos y risas de señá María*. III. *Tanganillo*) de Alberto Roque Santana (1961), *Juego de Tresillos* de Armando Alfonso (1931), *Fade Out #6 La retrobada* de Nino Díaz (1963), *Variaciones sobre 'Tres morillas m'enamoran en Jaén'* de Daniel Roca Arencibia (1965), *Acantilado* de Juan Manuel Ruiz (1968) y *Más allá de los mundos II* de Laura Vega Santana (1978). Estas obras fueron interpretadas por Gustavo Díaz Jerez (piano), Javier Negrín (piano), Javier

Laso (piano), Daniel Molina (clarinete), Ciro Hernández Perdigón (violonchelo), Carmen Vázquez (violín) y Noemí Brito (piano). El acto contó con la colaboración del Auditorio de Tenerife y del Gobierno de Canarias.

El viernes 13 de diciembre, a las 19:00 horas, tuvo lugar en la sede de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes el acto de ingreso como académico numerario por la Sección de Escultura de D. Antonio Alonso-Patallo Valerón, quien desde el año 2014 había sido académico correspondiente por la isla de Fuerteventura, nombramiento que representa el reconocimiento de esta Corporación a su destacada trayectoria artística y a su compromiso con el desarrollo cultural. El escultor disertó sobre *Madera, piedra, metal*, una reflexión sobre el trayecto que ha recorrido la escultura hasta este momento para situarse en una perspectiva que explique mejor los desafíos y las oportunidades que enfrenta en la actualidad. A continuación, la académica numeraria Dra. Dña. Ángeles Alemán Gómez pronunció la *laudatio* del recipiendario. El acto contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

El sábado 14 de diciembre, en la Parroquia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de Tenerife, dio comienzo el XXV Ciclo de Música Sacra con un concierto de la *Camerata Lacunensis*, bajo la dirección de su titular Francisco José Herrero, en el que interpretó obras contemporáneas de Andrej Makor, Kate Rusby, José Herrero, Ola Gjeilo, Albert Alcaraz, Jake Runestad y Josu Elberdin, además de un espiritual tradicional arreglado por Stacey Gibbs, a excepción del *Christus factus est* de Anton Bruckner. Esta edición, organizada por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes con el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, coordinada por el académico D. Conrado Álvarez Fariña y bajo la dirección artística de Dña. Rosario Álvarez, continuó el **domingo 22 de diciembre** en la iglesia de Nuestra Señora de El Pilar con un recital de la organista uruguaya Lucía Castellanos, que ofreció un programa con

obras de Dietrich Buxtehude, Johann Pachelbel, Félix Mendelssohn, Alexandre Guilmant, Eduardo Torres, John Rutter, Richard Wagner y Astor Piazzolla. Este ciclo de Música Sacra terminó con un tercer concierto el **sábado 28 de diciembre** en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción. Considerado actualmente como uno de los mejores conjuntos vocales españoles especializados en polifonía, la agrupación *Vandalia*, interpretó, bajo el título de «Viaje a Jerusalén de Francisco Guerrero», veinte canciones y villanescas del compositor sevillano.

El martes 17 de diciembre, a las 18:30 horas, tuvo lugar en el Museo Castillo de Mata de Las Palmas de Gran Canaria el acto de presentación de tres videos documentales en homenaje a tres compañeros académicos, programados por la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Estos videos se integran en la serie «Artistas» de la sección *Panorámica de la Academia*, creados para dar a conocer la vida y obra de nuestros académicos más relevantes y apreciar su importancia en el ámbito de la cultura canaria. En esta ocasión el proyecto, producido y realizado por «La Mirada Producciones», se centró en la divulgación y difusión de la actividad de tres relevantes figuras vinculadas a esta Corporación en Las Palmas de Gran Canaria: Lothar Siemens Hernández (1941-2017) –Académico numerario por la Sección de Música desde 1983 y Académico de Honor a título póstumo en 2017–, Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020) –Académico de número por la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado desde 2009–, y Flora Pescador Monagas (1953-) –Académica numeraria por la Sección de Arquitectura desde 2014–. En este acto en el que se rindió un merecido homenaje a estos tres relevantes personajes del ámbito cultural canario, participaron la vicepresidenta segunda de esta Corporación Dra. Dña. Ana M.ª Quesada y D. Alfonso Ruiz Rallo de «La Mirada Producciones». Este

evento contó con la colaboración del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

* * *

A esta relación de acciones presenciales o semi-presenciales realizadas por esta Real Academia de Bellas Artes debemos añadir nuestras publicaciones. En este campo hay que reseñar en primer lugar nuestra revista anual:

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes, n.º 16, correspondiente al año 2023.

Pero también, los siguientes cuadernos de Música:

El noveno volumen de la serie «Compositores de la Academia» con *El pavo real. Ópera en tres actos* del compositor tenerfeño y académico supernumerario don Francisco González Afonso.

Se ha editado, además, el volumen cuarto 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 II*, del 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.

Asimismo, con respecto a la serie de los catálogos, por una parte la académica supernumeraria doña Ana Luisa González Reimers y el fotógrafo y académico de número don Efraín Pintos publicaron el tomo segundo del *Legado artístico de Rafael Delgado en la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, dedicado exclusivamente a las obras de este pintor y coleccionista. Y, por otra, Dalia Hernández de la Rosa y los fotógrafos Efraín Pintos Barate y Manuel Vías Trujillo se hicieron cargo de la *Colección de objetos de origen africano*, que forman parte del legado artístico de Rafael Delgado.

LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES.

175 AÑOS: UNA CELEBRACIÓN

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Con motivo de la conmemoración de los 175 años de la fundación de la RACBA, creada el 31 de octubre de 1849 por Real decreto de la reina Isabel II con la misión de preservar el patrimonio artístico e impartir la educación estética a través de las artes, nuestra Academia organizó un concierto de cámara en el auditorio el 5 de diciembre y una doble exposición de arte desplegada en dos recintos diferentes de nuestra capital: el Museo Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz y el TEA Tenerife Espacio de las Artes, ambas bajo el título de Narrativas del Arte (I y II), que ha

reunido la labor artística desarrollada por los académicos que han formado parte de esta Corporación desde sus inicios hasta la actualidad. La primera muestra de este quehacer académico fue comisariada por el Dr. Gerardo Fuentes, Vicepresidente primero de la RACBA, y exhibida en la planta baja del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife entre el 28 de noviembre de 2024 y el 2 de febrero de 2025, con la que colaboró el Ayuntamiento de nuestra ciudad. La segunda muestra o la gran muestra, titulada Narrativas de Arte. Acto II (1900-2024) se celebró en colaboración con el Ca-



bildo Insular de Tenerife en el espacio del TEA, que acogió el devenir de las diferentes disciplinas artísticas llevadas a cabo por los miembros de la institución académica desde comienzos del siglo xx hasta el presente. En ella se pretendió dar visibilidad a las aportaciones de cada uno de los académicos numerarios, supernumerarios y correspondientes que integran o han integrado la institución en sus diversas disciplinas visuales: arquitectura, escultura, pintura, dibujo y grabado, fotografía y cine. La muestra fue inaugurada el 14 de febrero de 2025 y ocupó toda la primera planta del edificio del TEA, concretamente las salas B y C con sus diferentes espacios aledaños, además del llamado cuarto oscuro destinado a los videos, que compartían espacio con la línea temporal de la Corporación: un complicado resumen de la historia de la institución y de sus miembros desde sus inicios hasta la actualidad, del que se ocuparon las académicas Dña. María Luisa Bajo Segura y Dña Ana Luisa González Reimers.

Para la organización de este evento fue designado comisario de la muestra el Dr. Isidro Hernández Gutiérrez, conservador de la colección del TEA y académico electo, que contó con la coordinación y el apoyo, entre otros, de la historiadora del arte Vanessa Rosa Serafín, encargada del Registro del TEA, junto a una comisión integrada por los académicos Dña. Ana Quesada Acosta, Dña. María Luisa Bajo Segura, Dña. Ana Luisa González Reimers, D. Efraín Pintos Barate, D. Juan Antonio Castaño Collado y D. Arsenio Pérez Amaral. Se creó así un equipo que realizó la selección de los trabajos más representativos de la mayoría de los académicos para que todos tuvieran su presencia en la exposición, concediéndoles una mayor visibilidad a aquellos que por su trayectoria e importancia han jugado o juegan un papel más relevante en el contexto artístico de Canarias. Fue, por tanto, un esfuerzo comisarial colectivo, un trabajo en equipo dirigido por Isidro Hernández y consensuado tras numerosas reuniones realizadas en los meses previos a la inauguración de la exposición. También fue importante contar con la

valiosa colaboración de Lars Petter Amundsen, diseñador gráfico y autor del acertado logotipo y marca de la muestra, así como la de Melián Estudio para el diseño de las salas que albergaron las obras, con la colaboración de Sergio Barreto en lo concerniente al diseño de los textos, y con las del equipo de montaje, restauración y enmarcado del TEA.

Mas de medio centenar de esculturas y otro tanto de pinturas, dibujos, grabados, fotografías y objetos, que sumaron un total de 186 piezas, fueron distribuidos en las diferentes estancias, en cuyo montaje y disposición más que el criterio cronológico primó el del diálogo entre las artes, la conexión de los diferentes lenguajes en territorios que se entrelazan e interactúan de forma poética en un montaje marcado por el sello artístico y creativo del comisario Isidro Hernández. De este modo cada sala ofrecía una imagen sorprendente, lograda por la estudiada y perfecta relación establecida entre las diferentes piezas que dialogaban y se acoplaban en una armonía estética y una conexión que ya en sí mismo era un acto de creación. Por otra parte, una de las salas se destinó exclusivamente a los trabajos de arquitectura donde los planos utilizados tradicionalmente fueron sustituidos por magníficas fotos de Duccio Malagamba y Efraín Pintos de fachadas de edificios o de espacios arquitectónicos de interiores pertenecientes a obras de restauración o a construcciones de nueva planta, las más significativas de cada uno de los arquitectos académicos representados en la muestra. En otro espacio, en el llamado cuarto negro del TEA, se expusieron trece videos realizados por algunos miembros de la 5.^a sección de esta Academia, la de la imagen, sobre otros tantos artistas, algunos fallecidos, en la que familiares y amigos hablaban sobre su labor artística. Junto a los titulados *Panorámica de la Academia, El grabado en la Academia y Materia contemporánea* se expusieron varios monográficos dedicados a académicos concretos, como Maribel Nazco, Manuel Martín Bethencourt, Pepe Dámaso, Juan Antonio Giraldo, Juan José Gil, Lothar Siemens, Félix Juan Bordes



Caballero, Flora Pescador Monagas o el del antiguo presidente Eliseo Izquierdo. Además, en una de las paredes de esta estancia se desplegó la línea temporal, en la que de forma sintética y con precisos datos históricos, se daba a conocer el devenir de la Corporación desde sus inicios hasta la actualidad, con fechas de nombramiento de los diferentes académicos de número que se fueron incorporando a la Academia a lo largo del tiempo, acompañados cuando era posible por sus fotografías realizadas por Poldo Cebrián o Efraín Pintos.

La procedencia de gran parte de la obra expuesta era de los fondos de la Academia (37 piezas en total fueron trasladadas al TEA), así como de los propios fondos de este centro de arte del Cabildo de Tenerife, a los que se sumaron los préstamos recibidos de Instituciones Oficiales y artísticas, como el Gobierno de Canarias, los Cabildos de Tenerife y de Las Palmas de Gran Canaria, la Colección de CajaCanarias, el Círculo de Amistad XII de Enero, la Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo (ACCA), LM Colección, la Colección Conca, la Fundación Manuel Bethencourt, Fundación MBM, la Galería Marvick y otras piezas de colecciones privadas y de los propios artistas. En suma, fueron 186 las piezas que se expusieron en las seis salas que abarcaba la muestra.

Esta exposición se enriqueció con una serie de conferencias impartidas por artistas y expertos his-

toriadores del arte, además de otras actividades de similar importancia, las cuales fueron celebrándose a lo largo de los tres meses en que estuvo abierta al público la muestra (desde el 14 de febrero hasta el 17 de mayo del año en curso, día de los museos). Aparte de los numerosos visitantes que individualmente pasearon por las salas –13 500 según el cómputo del TEA–, el comisario de la muestra, Isidro Hernández, realizó varias visitas guiadas, tres de ellas en los últimos días de su exhibición. A la de clausura acudieron, además, varios artistas que comentaron ante el numeroso público asistente la propia obra expuesta: Ernesto Valcárcel, Maribel Nazco, Marisa Bajo Segura, Lola del Castillo, Ana Lilia Martín, Juan López Salvador y Juan Antonio Castaño.

Un ciclo de conferencias celebrado en el Salón de Actos del TEA profundizó en el conocimiento y difusión de algunos participantes representados en la exhibición. Así, el 27 de marzo tuvo lugar la primera disertación sobre *El pintor Antonio González Suárez. Los silencios de oro. El artista a los 50 años de su muerte*, dictada por su hija la Dra. Carmen González Cossío. Continuó el ciclo el miércoles 9 de abril con la intervención del Dr. Jonás Armas Núñez, a cuya conferencia titulada *Francisco Borges Salas, una promesa de escultura en Canarias* le siguió más tarde una Mesa redonda sobre *El escultor Miguel Márquez Peñate*, en la que intervinieron

tanto su hijo, el arquitecto D. José Miguel Márquez Zárate, que reflexionó sobre la dimensión y trascendencia del arte, como la profesora Ana María Quesada Acosta, el comisario Isidro Hernández y el escultor Tomás Oropesa.

La siguiente sesión dedicada a *Arquitectos Académicos de la RACBA* se celebró el 26 de abril con una conferencia de Gabriel Ruiz Cabrera, seguida de una Mesa redonda en la que participaron los arquitectos académicos Arsenio Pérez Amaral y Flora Pescador Monagas, celebrándose al día siguiente, 27 de abril, otra Mesa redonda sobre *Arquitectura actual en Canarias* con la intervención de María Luisa González, Virgilio Gutiérrez y Fernando Martín Menis. La última charla de este ciclo, titulada *Retos en torno a la musealización del arte público*, estuvo a cargo del Catedrático de la Universidad Carlos III y Académico de la RACBA Federico Castro Morales y tuvo lugar en el salón de actos de la sede de la RACBA, a la que acudió numeroso público.

Varios vídeos alusivos a este evento fueron realizados por el equipo del TEA y están colgados en nuestra página web, donde pueden verse a Marisa Bajo Segura, a Ildefonso Aguilar, a Flora Pescador, a Juan López Salvador, a Ángel Luis Aldai, a María Luisa González, a Manolo González Muñoz, a José Luis Fajardo, a Maribel Sánchez Bonilla, a Ana

Lilia Martín, a Virgilio Gutiérrez, a Arsenio Pérez Amaral y al fotógrafo Duccio Malagamba, quien fue el autor, aunque no pertenece a la Academia, de la mayor parte de las fotografías sobre arquitectura compartiendo trabajo con nuestro apreciado miembro Efraín Pintos Barate.

En el mes de diciembre del año anterior ya había quedado grabado en un vídeo el primer acto realizado por la RACBA en colaboración con el Cabildo Insular, en el que se inauguró la celebración del 175 aniversario de la fundación de dicha institución con un concierto celebrado en la sala de Cámara del Auditorio el 5 de diciembre, donde se dieron a conocer 10 obras de cámara de nueva creación de los diez académicos de la Sección de Música de la RACBA –Armando Alfonso, Francisco González Afonso, Gustavo Díaz Jerez, Dori Díaz Jerez, Nino Díaz, Daniel Roca, José Manuel Brito, Juan Manuel Ruiz, Alberto Roque y Laura Vega–, interpretadas al piano por los pianistas académicos Gustavo Díaz Jerez (numerario) y Javier Negrín (correspondiente), junto a otros instrumentistas de cuerdas. La Presidenta de esta Corporación, Rosario Álvarez, en la presentación del acto hizo un recorrido histórico de la Sección de Música desde 1913 hasta la actualidad, aportando datos muy interesantes sobre los personajes que fueron integrándose en dicha sección.

LA MIRADA Y EL JUEGO COMO PARTE DE MI PROYECTO CREATIVO

LOLA DEL CASTILLO Cossío

En primer lugar, quisiera decirles que, antes de cursar mis estudios en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, mi preparación para el examen de ingreso lo realicé durante un año en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que se encontraba en este edificio en el que pasé muchas horas en sus aulas. Así que hasta cierto punto este espacio me es muy familiar.

Y hablando de familia, debo comentarles que he formado parte de una donde la pintura ha estado siempre presente.

En mi educación fue fundamental lo que no se dice, lo que se transmite sin palabras, fue decisiva la memoria afectiva a través de un sentimiento estético. Me doy cuenta de que ello ha desempeñado un papel esencial en mi vida.

Desde mi infancia, me fascinó la paleta llena de colores y ese olor a pintura que había en casa de mi abuelo Mariano de Cossío. No recuerdo su voz, pero sé que aquello marcó mi camino.

Mi trayectoria artística de más de cuarenta años ha ido siempre en paralelo a mi actividad docente.

Lo que me propongo mostrarles se va a centrar únicamente en mi proceso de creación, ya que voy a basar mi línea narrativa en un proyecto creativo basado en dos conceptos que se alimentan mutuamente y que han formado parte de mi trayectoria pictórica:

LA MIRADA Y EL JUEGO

De todas las prácticas actuales que se presentan con el nombre de Arte, lo que más me interesa y ocupa es la pintura.

Hace unos meses visité en el Museo del Prado una exposición retrospectiva de Zóbel. En ella, este artista expresaba sus pensamientos en varios vinilos colocados a lo largo de la exposición, pero hubo una frase en uno de ellos que me cautivó al instante: «Para saber pintar hay que saber mirar y a mirar se aprende». En esa frase se resumía algo que yo siempre me había planteado como esencial en toda creación, pero él le puso las palabras. Yo añadiría que es la «mirada» la que conduce de la mano la obra del artista para así encauzar su proyecto. La mirada del artista no consiste solo en poner los ojos a trabajar, cuando una imagen te atrapa, la emoción que produce hace que se activen los cinco sentidos, quieres

capturar ese instante, los sonidos, la atmósfera, todo lo que la rodea en esa lucha personal por entender lo que ve. En mi caso, fijo la mirada en mi entorno, hay momentos en que el sol se cuela en el estudio y proyecta sobre un bastidor la silueta de mi mesa de trabajo o en ese instante en que la luz incide sobre la arena negra de nuestro litoral.

La «mirada» es lo que hace que identifiquemos la obra de un artista como individualización de las referencias. Toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción de una imagen también depende de nuestra propia manera de mirar. El artista tiene educada la mirada para desplazarla hacia «lugares» donde es capaz de percibir elementos, atmósferas o colores más allá de lo que percibe aquel que no se dedica a la creación artística.

El pintor David Hockney haría un comentario a este respecto:

La mayoría de la gente no mira. Mirar cuesta y no tiene fin. Eso me entusiasma. Hay belleza en todo, pero para apreciarla uno tiene que mirar de verdad.

Existe una extraña relación entre la percepción de la forma y el objeto representado. Una imagen representada en cualquier soporte es una visión que ha sido recreada, reproducida y separada del lugar y del tiempo en el que apareció.

Hay una evidente facilidad para nombrar lo que una imagen puede sugerir, sin embargo, cuando esa forma nos deleita, se produce una extraña relación entre la percepción de esa forma y aquello que queremos representar; perseguimos un fenómeno incontrolable en nuestra búsqueda de percepción de la belleza.

El escritor Umberto Eco en su *Historia de la belleza* hace hincapié en que la consideración de la belleza o la fealdad depende de las épocas y de las sociedades. Pero yo afirmo que tanto la belleza como la fealdad son importantes e inseparables en toda creación; por ello, son cualidades de la forma a la que dedico toda mi atención, aun sabiendo que

el ideal de lo bello es un producto de la imaginación sujeto a contextos temporales y culturales. Por esta causa, la belleza no la podemos poner al servicio de ningún partido, solo está al servicio de la libertad porque la belleza nunca ha esclavizado a nadie.

No es posible representar la realidad sin realizar en ella una selección con «la mirada». Se escoge el objeto tanto como este nos escoge. El arte es una rebelión contra el mundo en lo que tiene de huidizo e internamente inacabado y eso precisamente son cualidades que posee «el juego», ese elemento al que no puedo renunciar y que define una parte muy importante de mi proceso creativo.

Introduzco aquí un párrafo del escritor Pedro Juan Gutiérrez que explica de una forma muy clara lo que significa para mí el juego en el arte:

Hay un punto intermedio que solo algunos artistas y escritores logran. Un punto intermedio entre el rigor y la gracia. Un punto de equilibrio alrededor del desequilibrio. Yo lo tengo muy claro: «No compitas. Juega». Ese es mi axioma principal en la vida. Creo que todo en el arte gira sobre el concepto del juego. Pero el juego vibra, como todo, entre el Ying y el Yang, el blanco y el negro. El día y la noche. Así que el juego necesita su contrapunto incesante, su antagonista en la seriedad y el rigor.

Claro que no es igual la manera en que es concebido el juego en una narrativa donde se juega con las palabras que cuando se trata de imágenes, donde se practica el «juego visual» en un ambicioso gusto por jugar con la forma.

El juego ha estado presente a lo largo de mi trayectoria en todas sus fases, incluida la docente. Durante años impartí en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna la asignatura de perspectiva llamada Sistemas de Representación. No solamente trataba de que mis alumnos representaran la perspectiva de forma tradicional, sino que procuraba ir más allá buscando nuevas posibilidades mediante ambigüedades tridimensionales, tales como el trampantojo o las perspectivas imposibles, dos



Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (116 x 89 cm)

fórmulas muy juguetonas. Siempre intentando que comprendiesen que el talento de un artista consiste en que hay que aprender a mirar de forma crítica y a ahondar en sus percepciones mediante el ensayo e interpretaciones alternativas.

Como señala el filósofo Immanuel Kant, «Ni razón ni imaginación, entrar en un “juego libre” de reciprocidad, una especie de flirteo gracias al cual se asocian imágenes e ideas».

Concibo el acto creativo como una búsqueda para enfrentarme a motivos o disciplinas que no he trabajado nunca, hacer solo lo que sabes hacer no es enriquecedor.

Con todo ello, me planteo un proceso de análisis que, como todo análisis, se haría interminable si no fuera porque el material que manejo tiene un tanto por ciento muy elevado de materialidad, ya que trabajo con diferentes productos –aceites, barnices, pigmentos, soportes fotográficos y peligrosos disol-

ventes– con los que me adentro en distintas disciplinas artísticas que dialogan entre sí y que realizo en paralelo, como son la pintura, el dibujo, la impresión gráfica, el *collage* o la cerámica.

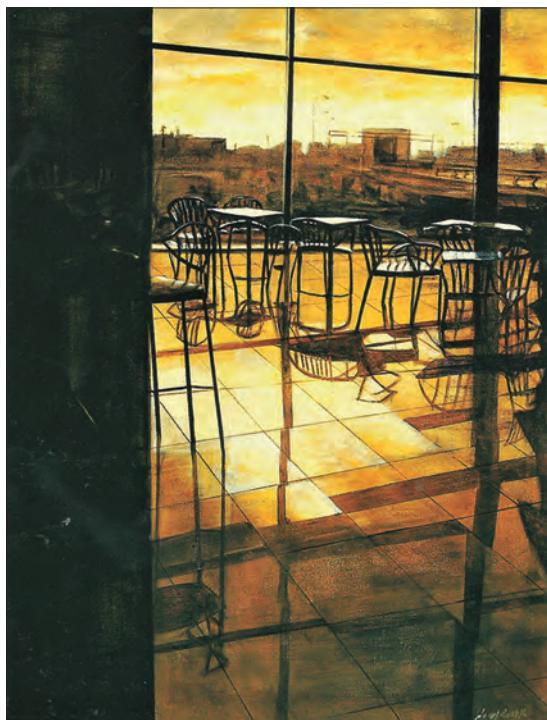
Una andadura de mis primeras pinturas, con formas y espacios de invocaciones geométricas, será una constante en mi trayectoria pictórica. Con la proyección de algunas de estas obras, voy a poner algunos ejemplos donde se aprecian «la mirada y el juego» con más precisión. La mirada concebida como captadora y luego como acotadora de todo aquello que quiero enfatizar y a la que aplico el juego visual como un elemento más.

El encuadre se constituye aquí en el elemento constructor de estas primeras pinturas al óleo. Límito el campo visual y, en una deliberada reclusión hacia una intensidad de un espacio cerrado y propio, me acerco tanto al objeto que en un intento de desnudez pictórica, en la que aparece la silueta de mi mesa de trabajo, las patas de una mesa sobre las baldosas o un cruce de travesaños haciendo lectura poética del bastidor como cruz, todo ello estructurado en potentes planos de color y en uso enfático de la luz y las sombras, se llega incluso a perder la referencia de lo que estamos viendo.

Hay un momento en el que paso de esa geometría tan acotada y mi mirada se aleja para dar paso y protagonismo a una visión espacial amplia. No me distraigo con el ruido que hay alrededor, penetro en esos espacios callada y discretamente, los contemplo, los calculo y al final, los pinto.

La luz amarillenta del atardecer, que provoca sombras entre las mesas dispuestas aleatoriamente, desordenadas sobre la terraza, hace que percibamos que la presencia humana no está alejada de este espacio singular, ahora trasmisor de ausencias. Juego con indefinidas presencias a contraluz hasta alcanzar una realidad a veces palpable y otras, reflejada.

Me interesa representar la atmósfera de vacío y, en ocasiones, de decadencia, que deja la soledad y



Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (116 x 89 cm)

entonces va surgiendo el proyecto. Voy buscando esos «lugares de nadie», esos lugares por donde pasamos y nunca nos quedamos, como estaciones de trenes, aeropuertos o salas de espera. Empieza a fraguarse una serie en esas tierras de nadie, donde todo se proyecta sobre unos brillantes suelos.

Lugares de una arquitectura de líneas rectas que hace que nuestra retina se desplace buscando mo-

vimiento en ese espacio ocupado por los sinuosos reflejos, que propician un sugerente vértigo mental, jugando a preguntarnos dónde termina la realidad y empieza el espejismo.

En algunos momentos aparecen personajes que, a primera vista, parecen adentrarse en el cuerpo del reflejo, otros en un contraluz y, otras veces, en la insolencia de un cuerpo que se escapa.

Me planteo y ordeno otro universo: son arquitecturas de La Habana, frontales e inundadas de luz y color. La mirada se centra en la luz del mediodía deslizándose por los muros brillantes que componen así una melodía silenciosa. Fraccionamiento, distorsión y descomposición del espacio. Juego a poner centros desplazados o vértices fingidos en una suerte de vértigo mental.



Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (116 x 89 cm)

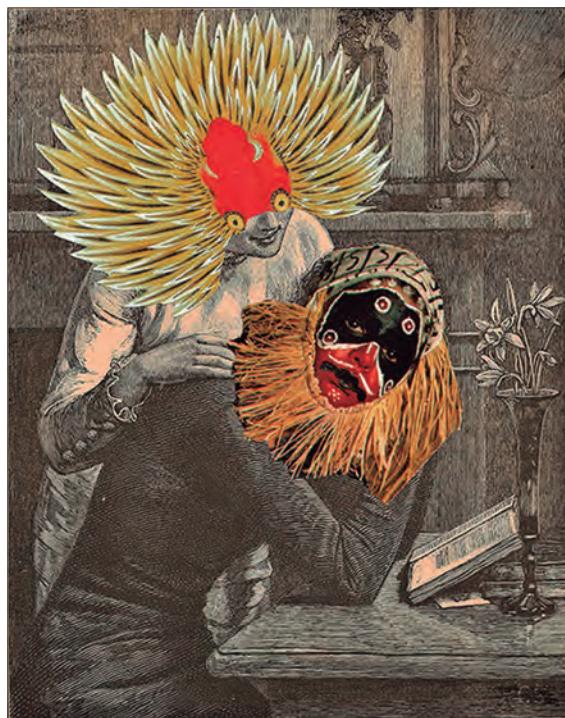


Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (100 x 81 cm)

Perspectivas inscritas sobre distintos ejes que inducen al cerebro a recomponer los fragmentos de un rompecabezas que, al final, se revela irresoluble.

Nadie nos mira desde el interior de la imagen, no hay nadie.

Hay una disciplina artística que es un «juego» en sí misma y que adopto de vez en cuando para «refrescar», en paralelo a mi trabajo de ese momento, es el *Collage*.



Lola del Castillo. *Sin título*,
collage (30x 21 cm)

A veces me viene la idea a partir de una foto, otras a través de una imagen, y entonces se impone un lenguaje diferente a todo. Voy construyendo algo en un juego intrincado de identidad y relación.

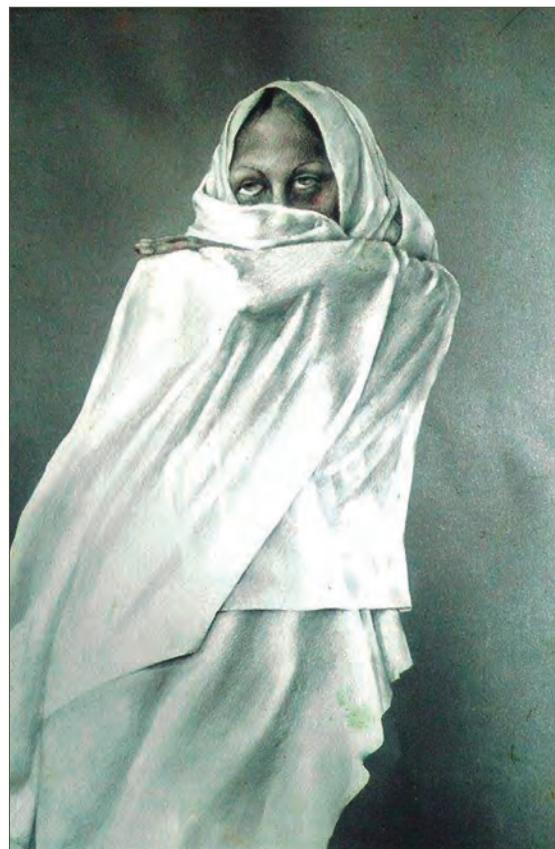
Recortes de prensa, revistas, folletos, todo le sirve y, tras su manipulación, adopta una personalidad nueva. El espacio en el que trabajo es un lugar donde se cruzan un conjunto de formas que coexisten en cierto orden dentro de la complejidad. La batalla estética de imágenes que quieren buscar su espacio. En el *collage* se entremezclan diversos lenguajes y técnicas que dialogan entre ellos, se complementan y se borran los límites respectivos. Todos estos elementos no tienen entre sí más relación que un universo de extrañeza y poesía.

Cada proyecto en el que me adentro, tiene una historia única que contar.

Una de mis pasiones es el dibujo. Ha sido el sostén y la herramienta de toda mi trayectoria, tiene una gran importancia tanto en mi formación como

en la concepción de mi obra. Dedico los orígenes de mis primeras exposiciones, únicamente esta técnica, cuando formo parte del grupo de «La Generación del 70» en la Sala Conca, una galería nueva que reunió a muchos jóvenes artistas y nos propuso crecer juntos. Mi trabajo en este momento se centra en una serie de dibujos a lápiz, donde fijo la mirada en los diferentes materiales que envuelven a objetos y figuras humanas. Telas, plásticos o tules son el motivo principal, escogiendo la línea como recurso para articular mi lenguaje.

Años más tarde, en una exposición temporal llamada «Realistas de Madrid», donde se exponían unos preciosos dibujos de ese grupo, me animó e inspiró a regresar de nuevo, como recurso para expresarme, a esta disciplina y lo hago en dos ocasiones.



Lola del Castillo. *Sin título*,
técnica mixta (60x 43 cm)



Lola del Castillo. *Sin título*,
técnica mixta (120x110 cm)

Regreso transformada por el tiempo y la experiencia. No tenía entonces la capacidad de observación que he cultivado a lo largo de los años, donde se refleja la madurez en mi enfoque creativo. La práctica y la paciencia han transformado mi mirada.

En la primera ocasión, realizo un proyecto donde utilizo el grafito y el gran formato. En estos dibujos, trato de captar el enigma de la sombra, oscurecer el papel, hundir en la sombra aquello que resulta demasiado visible despojando de su interior cualquier adorno. Descubro nuevamente el alma de la arquitectura, retardo la mirada del espectador a introducirse en esos espacios habitados por figuras que, de forma enigmática, presento recurriendo a la técnica del *collage*.

Siempre dentro del dibujo, el segundo proyecto comienza a desarrollarse cuando todos estábamos inmersos en esa burbuja de soledad y silencio que nos proporcionó la pandemia.

Trabajo el dibujo a carboncillo. El resultado es una serie de vegetales, realidades imaginadas de la cotidianidad que contemplo a diario. La obra que surge proviene de los desechos de todo aquello que he conocido. Es la vegetación, esa que reclamaba su espacio en el exterior, la que va invadiendo mi estudio y entre trazos. El papel se presta a convertirse en arbustos, cardos o ramas. En esta ocasión el dibujo es gestual, con algo de tachismo y mucho de azar e imaginación.

Todos estos dibujos obedecen a reglas muy sencillas, trazos y texturas que el lenguaje vacío de la realidad se encarga de llenar. Poseen la particularidad del conocimiento local, pero también podrían hallarse en cualquier otra parte.

Cuando el pintor Antonio López coloca su caballete día tras día en la Gran Vía madrileña, pretende captar con la mirada ese instante de luz que incide en los edificios y en el asfalto. Quizás espera horas has-



Lola del Castillo. *Sin título*,
mural

ta conseguir su objetivo, da las pinceladas que necesita y se va hasta el día siguiente. Por la Gran Vía pasan a diario miles de personas y nadie lo ve.

Sorolla, que es el contrapunto de Antonio López, pone su mirada en unos niños que se bañan en la orilla de la playa y, con sus energicas y grandes pinceladas, pone ante nuestros ojos el brillo que deja el agua sobre sus cuerpos y hace que la percepción de ese acto quede grabado en nuestra retina.

«La mirada precisa, la sonrisa perfecta», como canta Silvio Rodríguez.



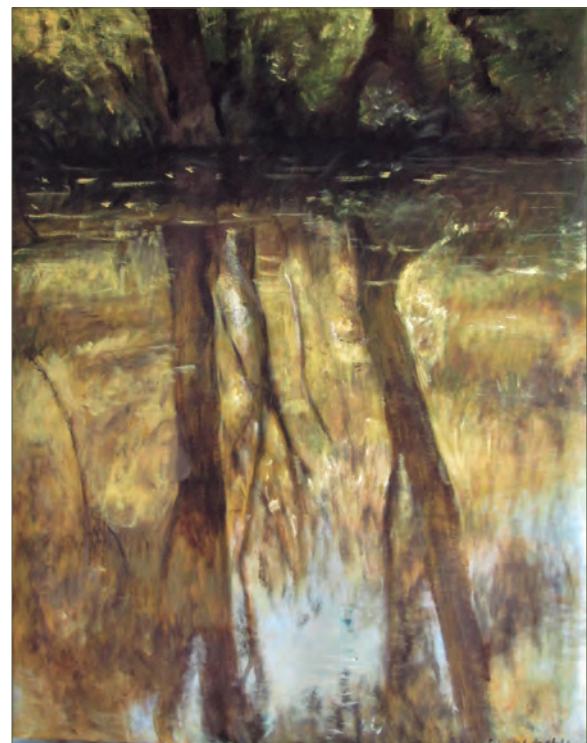
Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (130x160 cm)

Por fin, el agua se introduce y se hace protagonista de mis últimas etapas.

Según el monótono recitado de la maestra, el agua, de fórmula H_2O , incolora, inodora e insípida, deja de responder a esa definición para convertirse en ríos, estanques o mares, donde la fuerza de la luna hace ascender o descender.

Ninguna obra comienza a fraguarse en el boceto, está interiormente trabajada. Sé que es imposible tener todos los matices que describe el agua, son instantes que trato de plasmar y mi reto es conseguirlo.

Cuando me adentro en el siempre húmedo mundo del agua, se puede apreciar un cambio drástico



Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (116x90 cm)

en mi trayectoria. Salgo al exterior y adopto una implacable observación del paisaje como referente del lugar donde vivo.

El encuadre se convierte de nuevo en el elemento constructor de la obra al limitar y enfatizar el campo visual, prescindiendo del horizonte. Es la orilla lo que me interesa, ese momento en que una ola se desliza sobre la arena negra de nuestras playas, describiendo un auténtico encaje o el suave surco que deja tras de sí al retirarse o, también, el momento en que una ola brava rompe contra las rocas de nuestro litoral. Memoria del agua que deja su cartografía sobre nuestras orillas con esa tensión irregular y temporal de las mareas.

Me limito a describir lo que para mí es la realidad, sin oponer una visión crítica, sino ofreciendo formas nuevas desde donde mirar la belleza, esa utilidad tan necesaria para nuestro espíritu, por otra parte, esencia genuina del ser humano.



Lola del Castillo. *Sin título*,
óleo sobre lienzo (116 x 89 cm)

Ejecutadas con rápidas pinceladas, sigo queriendo captar esos momentos de naturaleza efímera, sabedora de que nunca volveremos a ser los mismos, ni el cielo ni el agua ni yo, donde unos paisajes llenos de desdoblamientos, se proyectan gracias a que el agua se calma en estanques y acequias. Ese es el juego, la trampa visual, y lo visual es siempre el resultado de un encuentro irrepetible, momentáneo y subjetivo. Intento adentrarme ahí donde la luz penetra de otra forma, donde la mirada busca confundirse con el cielo reflejado en el agua.

Son elementos que reconozco, pero también esconden en sí mismos la capacidad de crear una experiencia de lo extraño. Mi mirada busca la perspectiva adecuada, donde importan más los reflejos

y donde el cuerpo del agua descubre su juguetona anatomía.

Con una paleta muy concentrada en su contencción del color, desaparece la presencia visible del agua, sin embargo, subyace en la arena húmeda de una playa solitaria donde podemos imaginar lo que ha acontecido: una máquina ha pasado y ha dejado su huella en un sinfín de movimientos que asemejan una interminable danza, resaltando en mil curvas como serpientes que, con una plasticidad impresionante, giran en un interminable baile en torno a algún objeto infantil que ha quedado abandonado en la arena. Una imagen puede convertirse en un punto de partida y, de ahí, avanzar hasta completar la obra. Ante mi mirada se presenta una realidad cotidiana con una impresionante fuerza sugestiva y expresiva.

La «mirada» se caracteriza por su capacidad de generar vínculos entre experiencias del presente y del pasado. La pintura es una búsqueda constante que no permite mirar hacia atrás, pero su pasado tira de ella.

Evoluciono de la intuición a la razón, de la técnica a la naturalidad, de lo calculable a lo creativo. Todo es un viaje de descubrimiento; el resultado es un discurso interior, el esfuerzo por concentrar mi intimidad a través de un lenguaje de formas, colores, volúmenes y luces. Pero para crear no basta con estar inspirado, la fórmula verdadera de la creación no es inspiración o trabajo, sino inspiración más trabajo. Sentir la pulsión creativa es un gran regalo.

La pintura es un «juego» extraño, nunca la puedes controlar del todo ni entender completamente, porque no se limita a transcribir algo que está en el mundo y es ahí donde radica su magia.

UTOPIAS DE LA TEMPORALIDAD

MARÍA LUISA BAJO SEGURA

En esta *laudatio* donde el revisionismo de vida y enumeración de méritos es obligado y tiene que quedar patente, hablar sobre la artista Lola del Castillo es grato, no solo para exaltar sus virtudes y sus méritos también por la estimación y el afecto hacia ella. Agradezco a esta Real Academia el poder dirigirme a todos ustedes para intentar construir ese perfil que la identifica plenamente en el campo artístico y en el ámbito universitario como docente, pero sobre todo por ese cosmos creativo con el que se asoma a diario en su estudio disciplinadamente, su lugar mágico de silencio, y por la forma de comunicar su trabajo a través de sus innumerables muestras expositivas.

Condensar en poco tiempo la personalidad de Lola es tarea compleja, porque tiene facetas que ignoro, pero las que conozco nos sitúan en más de treinta y nueve exposiciones individuales y cincuenta y cinco colectivas tanto en el ámbito internacional como nacional desde 1975 a 2023, por lo que su larga trayectoria constituye una sólida base para su reconocimiento por esta Real Academia.

Resumir los temas que aborda y en los que se materializa su trabajo no es fácil, porque su contribución se define por la manera en que cuestiona lo



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Los guardianes de la arquitectura* (2018).
Lápiz sobre papel y collage (120×110 cm)

tratado, incidiendo continuamente sobre sus propias interrogaciones.

En 2018, la artista presenta en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife la serie de dibujos *Los Guardianes de la arquitectura* donde muestra unos espacios abiertos a la sugerencia «[...] que nos



Lola del Castillo. *Sin título* ambos.
Serie *Los guardianes de la arquitectura* (2018).
Lápiz sobre papel y collage (100×70 cm y 50×36 cm, respectivamente)

hacen pensar en un mundo que dialoga, se paraliza o cambia..., entre luces, claroscuros y transparencias..., en un juego de intercambios con el espectador ante figuras que transitán, paran, se desdibujan o se borran..., como una visión profunda sobre la inherente fragilidad de la existencia. Una obra, en donde las señas de identidad y el paso del tiempo protagonizan sus propios registros, definiendo al hombre, su ubicación en el espacio y la transformación de sus límites»¹.

Quizá sea esta serie, junto a otras dedicadas a profundizar sobre el lugar y el espacio plástico, la que más deja al descubierto a Lola, donde la identidad y el paso del tiempo no han sido indemnes. La arquitectura como fuente aproximativa de soledad y entorno, la cotidianeidad de la misma deleitada por unos lugares de vacío y encuentro –silencio, soledad y existencia en la ciudad urbana– definen ejes mediu-

lares en su obra y claves en su interrogación constante sobre esos espacios de tránsito, espacios híbridos de itinerancias en donde todos nos reconocemos y en



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *La tierra de nadie* (2004).
Óleo sobre lienzo (116×89 cm)

¹ BAJO, M.L.: Catálogo de la exposición *Los guardianes de la arquitectura*. Santa Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes, 2018.



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Todos buscamos el paraíso* (2018).
Óleo sobre lienzo (100×81 cm)

los que la extremada soledad de existencia se perfila en cada una de las líneas que atraviesan uno a uno sus espacios y tiempos –enredos de temporalidades– como si ecos se tratara de su propia memoria.

Han pasado cuarenta años de la *Generación de los setenta*, estamos en el Madrid de 1978 donde su obra en grafito mantendrá lo figurativo entre lo envuelto, lo velado, la transparencia y sus duplicidades, es la época de la referencia, de sus referencias y sus primeros encuentros hacia la obra, sus procesos y sus acciones que se identificarán plenamente con Antonio López e Isabel Quintanilla, auténticos



Lola del Castillo. *Dibujo* (1978).
Grafito (42×60 cm)

artistas del realismo; después vendrá el encuentro con el color, posteriormente el planteamiento de la forma geométrica, una obra generada más abstractamente en su lectura sin abandonar lo mimético y sus innumerables ciclos urbanos; ha dejado atrás sus primeros encuentros con el papel, un tiempo que mantendrá siempre en la retina con la obra de su abuelo el pintor Mariano de Cossío ante trazados de dibujo que sentirá medularmente y con posterioridad en las paredes de este edificio de Ireneo González en San-



Lola del Castillo. *Dibujo*, fragmento (1978).
Grafito (42×60 cm)

ta Cruz, donde inició el ingreso y primer curso de Bellas Artes antes de trasladarse a Madrid a seguir la carrera en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, que terminó en 1974.

La generalidad de la obra de Lola –sincronizada entre amplias series– responde cronológicamente a sus propias itinerancias, al paso del tiempo y, como no, al espacio representativo, su forma de entenderlo y habitarlo como zona de intimidad y de encuentro. En el silencio del estudio, ella abordará sus mayores cotas de identidad, lugar donde memoria y pensamiento se entregan hábilmente a la búsqueda de la posibilidad, paraje de cruce de tiempos pasados con el presente donde el intimismo se acelera en lo introspectivo de sus diversos espacios. De las primeras



Estudio de la artista

muestras en el Casino de La Laguna en 1975 y en la Sala Conca de 1978, se sucederán otras posteriores marcadas de una visión podemos señalar más crítica del acontecer contemporáneo –incertidumbres, fisuras y opacidades– como respuesta a la época a la que pertenece por medio de un lenguaje realista en una amplia línea temporal.

La serie *Entre bastidores* (1993) y las exposiciones *Pastel en casa* (1991), *Entre dos luces* y *La geometría que nos rodea*, ambas de 1994², responden a intensos monólogos entre la luz y lo incierto en esa infinitud del instante del hombre y la obra, ese instante del que nos habla Bachelard como «[...] la soledad más desnuda en su valor metafísico»³; soledad de un tiempo pautado sin tiempo ante lo que le rodea, de series inalteradas de dramáticas ausencias figurativas que participan de su propia temporalidad. Un juego de geometrías atroz en la estructuración del espacio –ocupándolo– ante el objeto interrogado repetidamente entre planos que se interceptan y se

² Sala de Arte de Los Lavaderos, Círculo de Bellas Artes, Galería Arco Romano de Medinaceli, respectivamente.

³ BACHELARD, Gaston: *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 11.

cortan por medio de una luz increpada, duplicidades de dibujos entre filtrados contornos hechos de sombras; fragmentos en pos de fragmentos: bastidores, contraventanas, escaleras..., manchas texturales



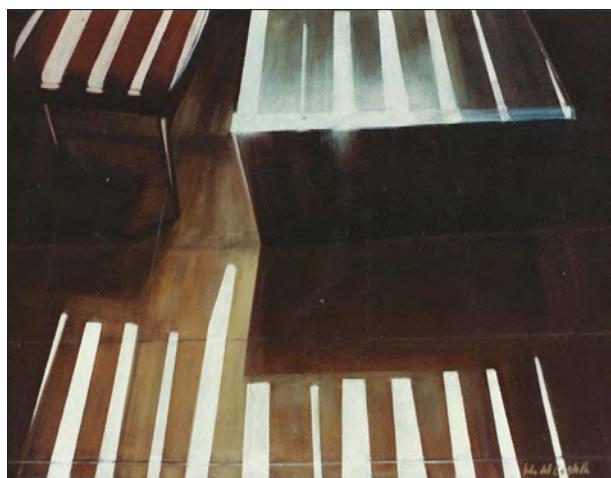
Lola del Castillo. *Sin título* ambos.

Izda.: Serie *Entre dos luces* (1995), óleo sobre lienzo (116×145 cm).

Dcha.: Serie *Pastel en casa* (1991), pastel (65×50 cm)

y lumínicas intersticiales entre solitarios rincones y estructuras geométricas, luces y sombras seccionadas duramente en la encuadrada superficie del cuadro originando diálogos saturados de planos de color junto a la fragilidad de sus transparencias.

En esos fragmentos de identidad y encuentro ante vivencias fragmentadas al igual que su obra, la artis-



Lola del Castillo. *Sin título*.

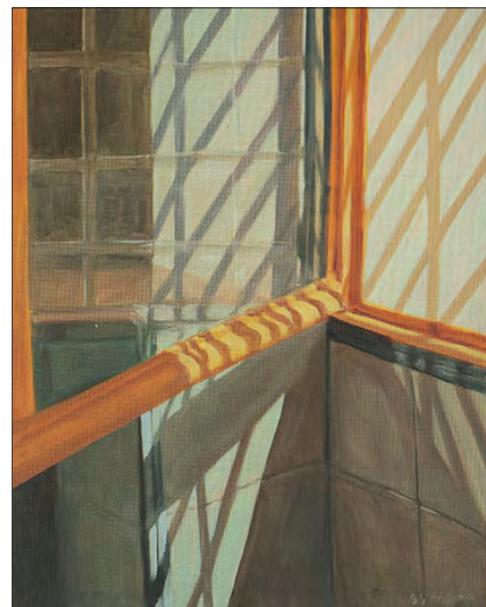
Serie *Entre dos luces* (1995).

Óleo sobre lienzo (89×116 cm)

ta introduce en 1998 por medio del pastel la figura humana en la exposición *Lola del Castillo*⁴, un mundo de marcada evidencia plástica dentro de una manifiesta interioridad planteando un nuevo juego, el de envolver y transparentar –lo que hay más allá de lo revelado– y el concepto de lo ambiguo por medio de transparencias entre presencias envueltas: figuras entre telas y plásticos e invernaderos empaquetados, –el afuera y el adentro como punto de inflexión–, un tiempo paralizado junto a una visión radical de luces y sombras donde el espacio es construido a través de lo inasible; la misma idea que nos señala Didi-Huberman: «Estamos claramente *entre un delante y un adentro*. Y esta incómoda postura define toda nuestra experiencia, cuando hasta en nosotros se abre lo que nos mira en lo que vemos»⁵. Un tiempo regulado ante una indagación de cercanía con la realidad y el cuerpo como garantía, la figura humana y su estabilidad de saber que pertenecemos a lo transitorio. El poder de la obra y el poder de la referencia, un origen pautado en la artista en búsqueda de una transacción constante será otra de sus claves.

⁴ Exposición *Lola del Castillo*, Sala CajaCanarias de la Laguna.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges: *Lo que vemos. Lo que nos mira*. Buenos Aires (Argentina), Bordes Manantial, 2010, p. 1



Lola del Castillo. Sin título.
Serie *Entre dos luces* (1995).
Óleo sobre lienzo (116×145 cm).

Esos mismos espacios intimistas y que seguirán reflejando su itinerancia –una itinerancia reflejada en el viaje– en 1997 se abrirán paralelamente al entorno urbano primero en la ciudad de la Habana ante una obra de gran formato, unos espacios abiertos a lo cotidiano y a la vez a lo introspectivo que la iden-



Lola del Castillo. Sin título, los cuatro.
Serie *Lola del Castillo* (1998).
Pasteles (izda.: 110×150 cm; centro: 75×100; dcha.: 100×75 cm)



Lola del Castillo. *Sin título.*
Serie *Entre bastidores* (1997).
Óleo sobre lienzo (116×89 cm)

tificarán plenamente y donde la transitoriedad será expuesta en su mayor crudeza. Frente a una mirada no lejana a Hopper, a la pintura del realismo norteamericano, la serie expositiva *Paraísos particulares* (1997) da paso a esos lugares que reflejan esencialmente la huella, el silencio y el anonimato donde Lola recrea su mejor baza atravesando el espacio, la memoria y lo temporal a través de sus trazados junto a la luz cruda de mediodía, luz de evidencia, de levedad y distancia en cada una de sus fachadas y descentrados elementos. Una manifestación crítica de lo temporáneo, el compromiso entre tiempo y existencia, manteniendo la superposición del tiempo del hombre, de la referencia y de la obra en un mismo sincronismo, un acusado reductivismo formal ante una deuda a lo pictórico de tradición realista y la fotografía como sistema e inicio de respuestas. Como señala Ana María Guasch en relación con la fotografía, esta «[...] podía fijar más exacta y objetivamente que ningún otro medio un fragmento de la realidad, inmovilizándolo y dimensionándolo, a la vez que transformaba en estática, lo que en origen

era móvil y fluido»⁶. Quizá sea en estas imágenes en las que el medio fotográfico actúe como imágenes de ausencia, ausencias temporales que Lola reconstruye nuevamente en su obra y en esa reconstrucción de la presencia artística confronta pasado y presente, tiempos narrativos de muchas estancias e intervalos donde la obra origina pertenencias entre lugares que nos hacen suyos vivificando la identidad de un paisaje trastocado de extemporáneas escenas horadado de memorias y permanencias. La artista seguirá planteando intermitentemente la misma interrogación entre fragmentos de elementos arquitectónicos y el juego visual de su intersección en la forma de manifestarse geométricamente, interespacios que desalo-



Lola del Castillo. *Sin título.*
Serie *Piel de guayaba* (2000).
Óleo sobre lienzo (116×89 cm)

jan fachadas, puertas, ventanas, dinteles, cañerías...; luces y sombras donde los espacios herméticamente cerrados sitúan al espectador en la eterna incógnita de lo que encierran, un espacio atrapado sobre sí mismo, frío y distante, lo no permeable a la mirada donde no son posibles los encuentros.

A lo largo de la década del 2000, fiel a su pronunciamiento geométrico que tan honestamente la había llevado a un reconocimiento estético de argumenta-

⁶ GUASCH, Ana María: *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza editorial, 2002, p. 201. En referencia al fotorrealismo de los años 70/80.



Lola del Castillo. *Sin título*, los tres.
Series *Piel de guayaba* (2000), el primero, y *Son de arquitectura* (2001), segundo y tercero.
Óleos sobre lienzo (izda. y dcha. 116×89 cm; centro: 100×70 cm)

ción, diversas ciudades y entornos –paisajes urbanos– se van desplegando en las exposiciones *Piel de guayaba* (2000)⁷, *Son de arquitectura* (2001)⁸ y *En medio de la luz* (2002)⁹. La primera de ellas va a reflejar los interiores de un mercado también en la Habana, donde accedemos a una figuración que a la vez irá vaciando paulatinamente en cada uno de los cuadros dejando ver la desnudez de las estructuras y de los ventanales como principales protagonistas en un juego intermitente ante una luz filtrada que proyecta geométricas sombras desdibujadas en el suelo. La segunda y tercera de las muestras responderán a unas bellísimas obras de gran formato al óleo, un canto al color que estalla ante contraluces de muchas estancias en el juego eterno de la geometría que Lola impondrá de nuevo, cuyo principal protagonista será la *huella de la ausencia* entre lugares vividos: sillas vacías, mesas, suelos ajedrezados, terrazas, zonas de paso..., luces y ecos extremos de plasticidad sugerente en cada uno de los reflejos sobre los pavimentos y donde sus estructuras geométricas seguirán

atravesando los espacios y la luz, siempre la luz habitando la levedad, el silencio y lo transitorio..., en ellos continuará planteando el tema urbano en que la violencia del color y lo lumínico serán sus poderosos argumentos –ocres, verdes y amarillos intensos cubiertos de tarde junto al inverosímil geometrismo marcado del suelo–.

Adentrándose más en la *incomunicación* –otra de las claves– en la muestra *Tierra de nadie* (2004), expuesta en la Galería Arco Romano de Medinaceli (Soria), la artista responderá a una serie en que la *solitud* y la *espera* se abordan demoledoramente en el paisaje urbano y donde en nuestra mirada, no habrá cabida al encuentro, unas oscilaciones que atraviesan el marco de lo introspectivo para situarse como ella bien indica en *tierra de nadie*, zona de ambigüedad manteniendo ese geometrismo que la define ante lo antagónico entre lo frío y lo cálido del color de sus lienzos. Visiones de una ciudad y realidad urbana, donde todos estamos implicados, espacios de anonimato: terminales, aeropuertos, estaciones... y el tratamiento pictórico entre fragmentos donde la luz se plantea en constante diálogo ante un juego de reflejos brutal de una soberbia realidad física, encua-

⁷ Galería Arco Romano de Medinaceli.

⁸ Sala de Arte y Cultura CajaCanarias, La Laguna.

⁹ Sala de Exposiciones del Centro Cívico de Diputación de Málaga.



Lola del Castillo. *Sin título* y *Sin título* (fragmento).

Serie *Tierra de nadie* (2004).

Óleos sobre lienzo (116×89 cm y 89×116, respectivamente)

dres dentro de encuadres, donde la doble interacción de la forma y sus duplicidades en el suelo conforman otras realidades de una utopía sorprendente. Inevitablemente reparamos en esos mismos lugares de antropología de la sobremodernidad que refiere Marc Augé entre el lugar y el no lugar, donde «[...] el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son pálidos esteroides donde se reinscribe sin cesar el juego in-

trincado de la identidad y de la relación»¹⁰. Quizá la obra responda a un viaje a ninguna parte como una metáfora de extremos.

Indescriptiblemente Lola da las claves de la sociedad actual, la desaparición de identidad y autoborrado ante una sociedad que se ha quedado fuera de nuestra propia lógica, una invitación reflexiva «[...] ante un mundo que cambia velozmente, vulnerable e incierto, [...] obras habitadas por figuras estáticas, cercadas o en continuo tránsito entre lugares que son



Lola del Castillo. *Sin título*, fragmento.

Serie *Tierra de nadie* (2004).

Pastel (110×81 cm)



Lola del Castillo. *Grabado* (2000).

Aguatinta (25×16 cm)

incesantemente borrados pero que no desaparecen, manteniendo una experiencia silenciosa, de identidad, ante el mecanismo de la mirada y del tiempo. Un espacio [...] que el espectador recorre ávido marcando su propia temporalidad y enclave»¹¹, contraluces de figuras desdibujadas borrándose en la continuidad de una temporalidad ya fallida y donde es imposible apropiarnos de lo que duele, del dolor del otro, ni real ni poéticamente hablando.

¹⁰ AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 2008, p. 84.

¹¹ BAJO SEGURA, Catálogo de la exposición *Los guardianes de la arquitectura*, op. cit.



Lola del Castillo. *Sin título.*
Serie *Todos buscamos el paraíso* (2018).
Óleos sobre lienzo (ambos 126×89 cm)

Es la época más internacional de la artista exponiendo en el Centro Cultural español de Alejandría (Egipto) con *Paraísos particulares* (1996) que seguirá marcada posteriormente por el Instituto Cervantes en sus casas de la cultura, cito la *Exposición itinerante* del 2003 en Rabat, Fez y Tetuán (Marruecos), *Litografías* en Beirut (Líbano) en 2004 y *Caminos de ida y vuelta* (2010) en Belgrado (Serbia) y la patrocinada por «Canarias crea» del Gobierno de Canarias *Lola 96-06* (2008) en el Centro Provincial de las Artes Visuales Pedro Ezquerre (Matanzas, Cuba).

Hay que destacar que desde 1988 hasta 1994 la artista sincronizará sus temas con el medio gráfico, serán sus encuentros con las matrices de grabado, el ácido y el metal en la ciudad de La Habana entre puntas secas y aguafuertes. Cinco ediciones de obra gráfica entre grabados y serigrafías serán sus réplicas: *Sombras blancas*, *Perspectivas*, *Caos*, *Antique 89*, *Sin título...* Desde 1996 hasta 2018, la artista realizará en la Habana sus litografías, impartiendo docencia a la vez en el ámbito del grabado.

A partir de 2013 Lola volverá a reclamar su sitio en esos espacios urbanos en las exposiciones

Todos buscamos el paraíso (2013), *Zona 1* (2016) y *Los guardianes de la arquitectura* (2018), pero esta vez los hará habitar a través de unos espacios híbridos, periféricos, traspasados de acontecimientos ante contraluces donde lo impersonal e introspectivo se evidencia como «[...] metáforas abiertas a través del tiempo, en esa conciencia plena de pertenencia a unos paisajes extremadamente frágiles que se van traduciendo a través de nuestra mirada»¹². En esta última exposición, encontramos una incorporación nueva –el *collage*– en que una serie de figuras por mediación de recortes se abren como sombras rotuladas en un interminable juego de interacciones ante un espacio desnudo involucrado de fríos reflejos.

En los últimos años, esas referencias escalonadas en el tiempo de diversos objetos y contextos se abrirán desde otros ángulos hacia la contemplación de una naturaleza mimetizada en un discurso común, una realidad frontal donde no hay ningún tipo de abstracción, ni escapatoria, como había hecho en la serie *El viaje de la semilla* (2007) donde acercamien-

¹² *Ibidem.*



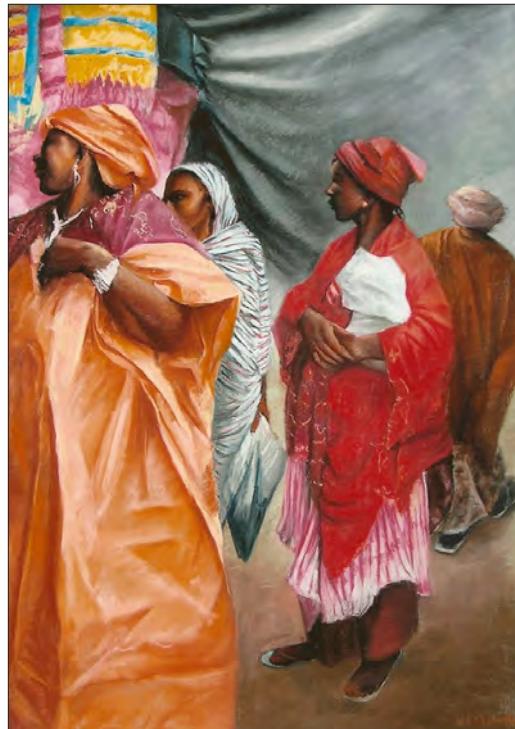
Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Los guardianes de la arquitectura* (2018).
Lápiz sobre papel y collage (110×70 cm)

tos visuales, texturas y tratamientos buscaban otras réplicas descontextualizándonos a veces de la realidad sugerida. La identidad figurativa volverá a ser



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *El viaje de la semilla* (2007).
Óleo sobre lienzo (116×89 cm)

retomada en la exposición *Nouakchott* (2008)¹³ con la mujer mauritana como tema. Mientras que su carga iconográfica de mares en la exposición *Hijas de la Luna* (2019) responderá más bien a una mimesis incierta, un realismo mimético como homenaje



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Nouakchott* (2008).
Pastel (110×70 cm)

«al mar». El mar traerá de nuevo el concepto de lo transitorio mezclado de manchas abiertas de arena negra y espuma, de hierros, redes y barcos atorados de mar que el Atlántico ha olvidado y borradas oriillas adentradas de océano. Mientras que la muestra *Coraza vegetal* (2021) en técnica mixta reivindica la expansión del lenguaje azaroso de pura introspección, respondiendo la obra a los momentos más convulsos en ese muro tensado por el coronavirus.

Quizá podemos hablar en su última época de lo espontáneo en la edificación de la obra donde la vida

¹³ Galería Artizar, La Laguna.

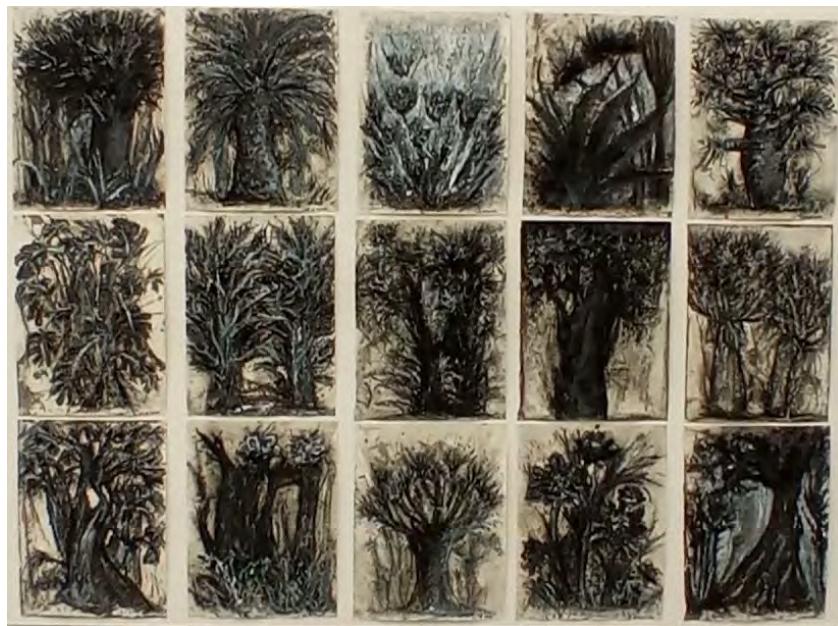


Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Hijas de la luna* (2019).
Óleo sobre lienzo (100×81 cm)

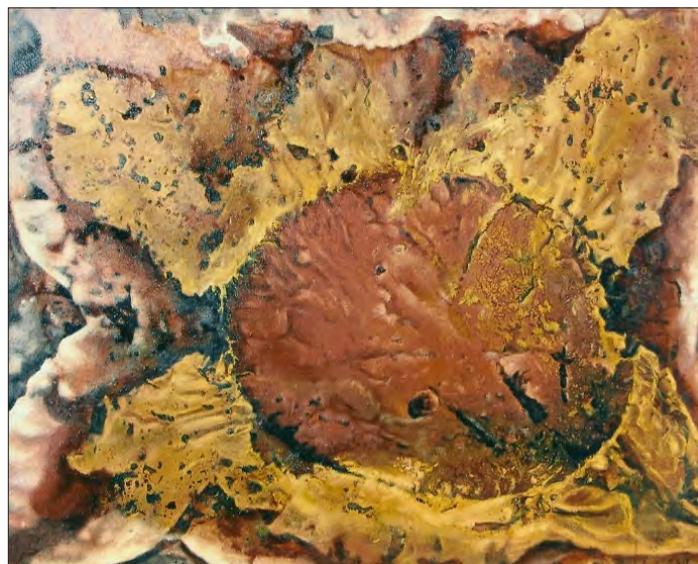
transcende sin más en una apreciación pictórica, sin compromiso ni desfiguraciones; quizá alrededor de la naturaleza indaga la identidad y la concienciación de un tiempo ya perdido en búsqueda de los límites de la habitabilidad; quizá sea simplemente ese espejo invertido, el agua y sus reflejos en *El espe-*

jo de Narciso de 2022; o quizá la apropiación del paisaje en ambivalencias señeras de la mirada por la mirada en una lucidez pictórica identificada de laberintos donde no distorsiona el juego de un espacio dado y sus interrelaciones e interlocuciones con el espectador. O quizá sea simplemente, el arriba abajo, izquierda derecha y diagonales donde poder seguir con la retina el poder del centro o el fragmento de la mirada recortada de una realidad presente e inmediata a través de retazos de una visualización manifiestamente plástica.

Son muchos los Centros, Galerías y Museos en donde ha expuesto Lola desde 1978 hasta el 2023: Centro Cultural de Alejandría (Egipto), Casa de la Cultura del Instituto Cervantes del Líbano (Beirut) y de Marruecos (Rabat, Tetuán y Fez), Centro Hispanoamericano de Cultura y Centro Provincial de Artes visuales ambos en La Habana (Cuba), Galería Orfila (Madrid), Galería Pintzel y Galería Lacava ambas en Navarra, Galería Arco Romano de Medina Naceli en Soria, Sala Conca y Galería Artizar en La Laguna (Tenerife), Espacio Cultural la Casa Roja



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *Coraza vegetal* (2020).
Técnica mixta (32×24 y 45×60 cm)



Lola del Castillo. *Sin título*.
Serie *El viaje de la semilla* (2007).
Óleo sobre lienzo (116×89 cm)

de Garachico (Tenerife), Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Fundación CajaCanarias en la Laguna, Museo de la Naturaleza y Arqueología MUNA, etc., unos recorridos de vida, del viaje, donde los ciclos se inician o acaban al unísono entre sus propios pasajes –fragmentos de muchos fragmentos, al igual que su obra–.

Me queda por último señalar sus reconocimientos: Primer Premio de Dibujo «Cirilo Romero» en la XVII Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife (1977) y Primer Premio de la Bienal Regional de Artes Plásticas de Santa Cruz de Tenerife en el año 1994.

Hablar de Lola es hablar de su visión ante el mundo, de su sensibilidad y reflexión a la hora de comprenderlo y hacerlo suyo por medio del lenguaje donde lo pictórico se cita entre significados que describen abundantes temas, una autobiografía de obra a través de muchas, una obra suelta y trabajada donde la mancha y el gesto proliferan fluidamente

transitando en la superficie, originando formas y manchas que surgen vigorosamente desde adentro, desde el núcleo medular de la pintura.

La otra parte de Lola de la que no he hablado es la que inicia con la terminación de su carrera en 1974, comenzando su carrera profesional como docente en 1980 como Profesora Agregada de Bachillerato por concurso oposición, posteriormente obtiene su doctorado por la Universidad de La Laguna (ULL) en 1990 y desde 1992 hasta el 2015 será Profesora Titular de la ULL, donde impartirá su extraordinaria docencia en la asignatura de Perspectiva, asignatura vinculada indirecta y directamente a su cosmos artístico.

Su larga trayectoria –como señalé al principio de esta *laudatio*– constituye una sólida base para este reconocimiento como Académica de Número de la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado.

Desde esta Real Academia, Lola, te damos la bienvenida.

Don Arsenio Pérez Amaral, correspondiente (sección Arquitectura), 22-II

LAUDATIO DE D. ARSENIO PÉREZ AMARAL

JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

Es para mí un honor poder realizar esta *laudatio* de ingreso y dar la bienvenida oficial en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes al Académico don Arsenio Pérez Amaral.

Construimos el mundo a la vez que él nos construye a nosotros. Esta sencilla idea, formulada durante el prerromanticismo, detectó un proceso de cambio que afectaba a todas las artes. Debemos entender el mundo que nos rodea como una compleja construcción de nuestra mente individual y colectiva e imaginar nuestra percepción, recíprocamente, como definida por ese mundo exterior.

Esta forma de ver la realidad esconde una especie de trampa, ya que en ese ir y venir de influencias nada es ya ser estático. Más bien al contrario, todo se convierte en iterativo. Se trata ahora de un proceso de influencias mutuas entre nuestro interior y el exterior que nos rodea, que gira en una espiral de cambio permanente.

Sensible a esos cambios, el arquitecto lee atentamente el mundo y, a través de su interpretación, lo modifica. No solo construye edificios. No solo diseña la ciudad. A través de su trabajo modifica al individuo. La construcción de un espacio urbano de calidad y de una arquitectura excelente es, sobre



D. Arsenio Pérez Amaral

todo, impulsora y transformadora de la cultura general y, por ello, induce a nuevos comportamientos sociales.

Expongo esto, porque al analizar la obra de Arsenio es imposible no ver el énfasis dado en ella a esta relación. Su obra es entendida con voluntad transformadora y no solo pasiva.

Puede afirmarse de modo genérico que el arquitecto, como el artista, construye una nueva realidad. Su realidad y la de todos, creyendo conocer –y sabiendo que no conoce– ese mundo en el que vive.

La capacidad de «palpar» la realidad exterior la tiene quien posee la sensibilidad del sismógrafo para detectar los pequeños –a veces ‘infraleves’– cambios trascendentales, tanto como sus tendencias y aceleraciones.

Inevitablemente, esto pasa por el enfoque sensible que el arquitecto –en nuestro caso Arsenio Pérez Amaral– da a su obra. Es él quien, arrastrado por su percepción específica y concreta, va más allá de la respuesta inmediata y trasciende los requisitos sobrevenidos. Es decir, va más allá de las especificaciones propias de la disciplina y aquellas determinaciones impuestas, como las programáticas, las espaciales y, por supuesto hoy en día, las que provienen de la interpretación del lugar.

La razón última que mueve esta *laudatio* es mostrar cómo la arquitectura de Arsenio Pérez Amaral reúne estas condiciones de excelencia.

Arsenio comparte estudio con Antonio Corona y Mark Senning. Pero también, en ocasiones, lo ha hecho con Virgilio Gutiérrez y Eustaquio Martínez. A ellos, no los nombraré siempre, aunque estén siempre presentes. Ese modo de compartir no es algo extraño a esta generación de arquitectos. Si tuviera que escribir el libro de esta generación –y espero que alguien lo haga pronto–, creo que haría énfasis en el espíritu contagioso de los colectivos.

La arquitectura canaria posterior a 1980 en gran medida ha venido conformada por este modo común de diálogo y discusión de los estudios compartidos o de las colaboraciones múltiples, que han creado una bien entrelazada red de creación y pensamiento.

La arquitectura de Arsenio y de su estudio se involucra y pertenece, expresamente, a una época y un lugar concreto. Y esto solo lo logran aquellos que viven y sienten este momento desde el compromiso y el pensamiento que corresponde a su tiempo, como decía antes.

Un aspecto de su arquitectura, en el que quisiera centrarme por su importancia actual, es el de la relación entre la arquitectura y el lugar. La atención especial al lugar y sus derivados –espacio urbano, territorio, paisaje...– es probablemente una de las características trascendentales de la arquitectura contemporánea. Pero no lo fue siempre.

Una nueva interpretación del espacio urbano dio comienzo en la década de los sesenta con el retorno a la disciplina de Aldo Rossi. La importancia dada al paisaje sería más reciente, de los años noventa, aunque en Canarias este importante aspecto del paisaje forma parte de nuestro código interpretativo desde mucho antes. La sensibilidad hacia el paisaje es una característica muy propia de nuestra tierra ya desde los inicios de la segunda modernidad. Ahí está, por ejemplo, la obra de Félix Juan Bordes, Rubén Henríquez, Díaz-Llanos y Saavedra, Manuel Roca o la de Fábregas para atestiguarlo.

El territorio y el paisaje canario inspiran múltiples visiones y modos de entendimiento en cada uno de nosotros. Una fuerte y pregnante cualidad de la isla es la omnipresencia del paisaje y, por supuesto, de su límite con el mar.

Nuestro paisaje es arrugado, de densidad apretada, pero también delicado y muy frágil frente a cualquier acción humana. Es un paisaje capaz de moldear la cultura, tal como se desprende de los textos de Pedro García Cabrera en *El hombre en función del paisaje* o de la obra de los surrealistas canarios Óscar Domínguez o Juan Ismael, por ejemplo.

En el caso de Arsenio Pérez Amaral, podría interpretar su obra exclusivamente desde esta óptica. «Escuchar el lugar», dice él. Y sí, lo escucha, al tiempo que lo define con sus proyectos. Arsenio y



Plan URBAN
Santa Cruz de Tenerife, 1997
Fotografía: José Ramón Oller

sus compañeros de estudio crean lugares nuevos con su intervención.

Decían Alison y Peter Smithson que en el futuro los arquitectos no construirían tanto edificios como ambientes. Hay algo de esto en su arquitectura. Ellos suelen explicar su obra haciendo hincapié en el contexto y los límites entre ese espacio exterior y su arquitectura.

Aun a riesgo de adelantar algunos aspectos de su discurso de ingreso, creo interesante referirme a los diferentes modos en que su arquitectura se relaciona y dialoga con los diferentes contextos.

Empezando por el espacio urbano, actuar bien sobre él implica estar atento a sus cualidades y, sobre todo, tener voluntad de re-construirlo, de volver a construirlo.

Recientemente, saliendo de una Junta Plenaria de esta Academia, comentamos, paseando, la intervención del Plan Urban, a la que Santa Cruz tanto debe. La disposición de los diferentes elementos que componen este plan –masas vegetales, elección de especies, direccionalidad intencionada de los pavimentos, elección de materiales...–, tanto como las decisiones de priorizar al peatón, cambiaron por completo esta ciudad. Basta ver el efecto logrado en la plazuela de San Francisco.

Como también esta maravillosa confluencia de la calle del Castillo con la calle de Robayna que queda dominada por esa impresionante Chorisia de flores rosas. Los áboles, con sus benéficos efectos –reducir la temperatura, dar sombra, absorber CO₂– deslumbran cuando están perfectamente elegidos y cuidados.

Pero también se construye el contexto urbano cuando se inserta con sabiduría y sensibilidad lo nuevo. Arsenio, leyendo con inteligencia el entorno, logra ese efecto de ordenar y crear un nuevo am-



Viviendas en calle Los Molinos,
Santa Cruz de Tenerife, 2002
Fotografía: Antonio Corona

biente. Lo hizo en diversos proyectos, pero valga como ejemplo el de las viviendas de Los Molinos, en el que logra redefinir la escala urbana existente mediante una intervención voluntariamente rotunda, capaz de señalar la llegada de lo urbano, del espacio público, al sobreponerse a un ambiente anterior excesivamente heterodoxo.

Del mismo modo, como si de crear un paisaje se tratara, plantea Arsenio el interior de sus proyectos. Quizás las mejores descripciones visuales de su obra sean justamente las fotos de interior. Por cierto, realizadas por estupendos fotógrafos.

El interior es el espacio –ahora privado– definido por los muros de borde y por su relación con el entorno –jardín o vistas– a través de terrazas o de ventanas, entendidas en general como ausencias de muro (como antes lo eran los espacios entre edificios).

Pero, si hablamos de contexto, es inevitable tratar el aspecto más concreto de los límites.

La abstracción cúbica de Los Molinos, en que se reducen las cualidades expresivas, consigue reducir el factor escalar al «eliminar» las ventanas, acentuando así la posición, recurriendo a las formas gestálticas de los minimalistas para evitar transmitir cualidades no deseadas, para centrar la atención en la relación



Casa Leder
Tacoronte, 2023

Fotografía: Roland Halbe

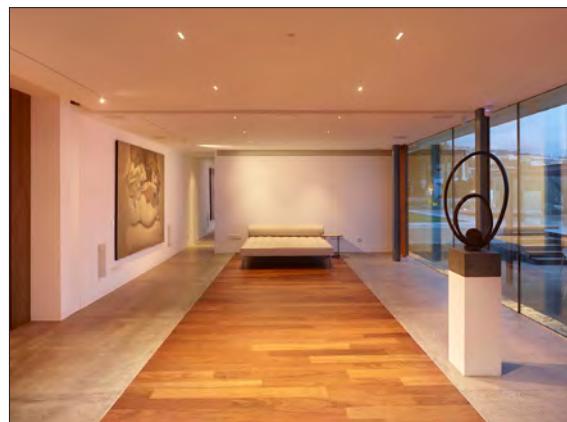
topológica. Este modo abstracto de ‘definir’ se produce marcando o estableciendo nuevos límites.

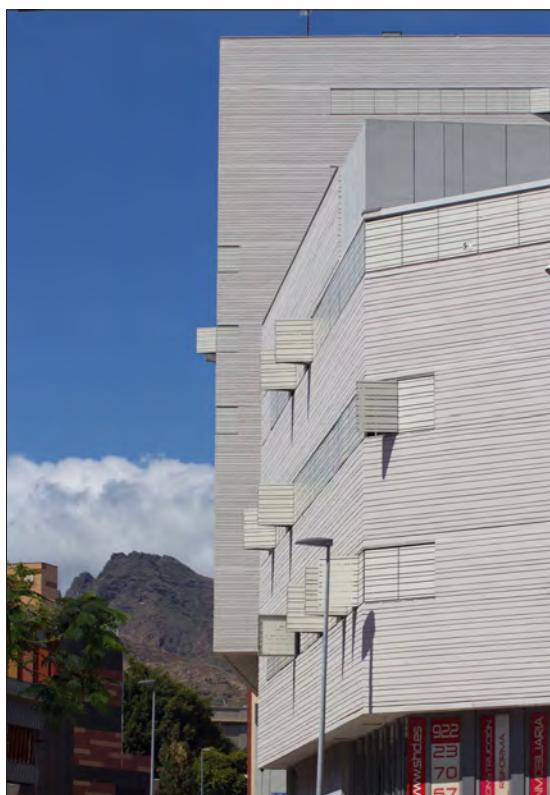
Algo similar ocurre en el proyecto del Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife. Volúmenes puros, que ponen de relieve por contraste la montaña del fondo o el antiguo hotel.



Rehabilitación de casa del acantilado
Tacoronte, 2019

Fotografía: Roland Halbe





Viviendas en calle Los Molinos
Santa Cruz de Tenerife, 2002

Fotografía: Antonio Corona

Otra actitud casi opuesta la encontramos cuando la intención es «borrar» o disolver los límites. No desde el camuflaje –en estos casos innecesario–, sino desde la búsqueda de la continuidad, de la expansión o enraizamiento de la arquitectura en el suelo. Es el caso de estas viviendas que surgen de la colina eliminando discontinuidades. Muros que dan continuidad a la piedra del suelo y que se rematan mediante el gesto horizontal y ligero de las losas de hormigón

Asimismo, se logra la voluntad abstracta de perder los límites cuando la arquitectura sobrevuela o flota sobre un espacio. Es actuar con un principio opuesto al anterior de la disolución. Esto se produce, en este caso, como estrategia para la sublimación de las vistas y los paisajes sublimes, ante los que es imposible encontrar algún enlace



Spa Hotel Mencye
Santa Cruz de Tenerife, 2008
Fotografía: José Ramón Oller



Las Atalayas de Abama
Guía de Isora, 2018
Fotografía: Roland Halbe



Casa Jardín del Sol
Tacoronte, 1994

Fotografía: Roland Halbe



Villa Playa de la Arena
Santiago del Teide, 2015

Fotografía: Roland Halbe

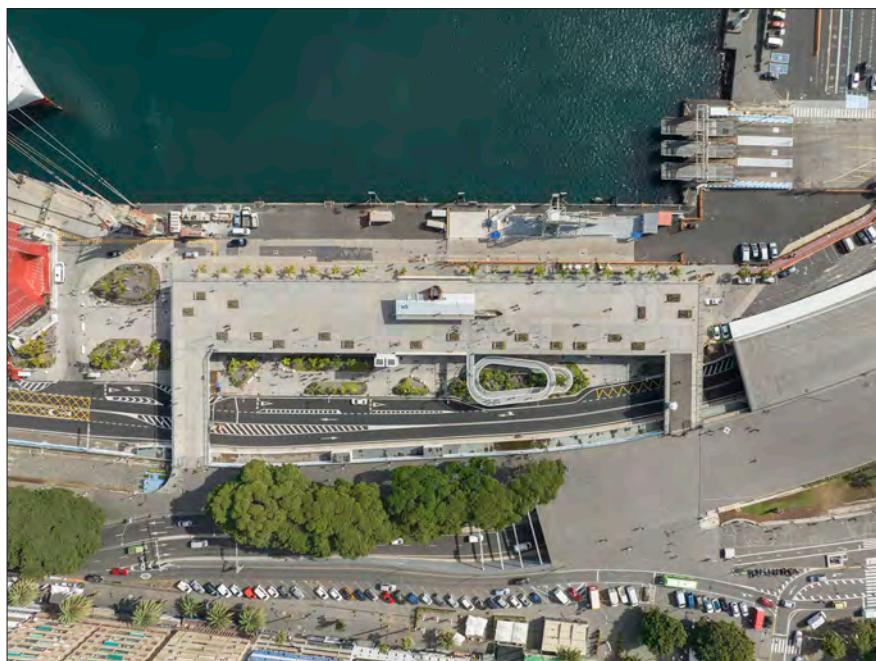
arquitectónico físico más allá del puro asombro. Como ocurre en estas maravillosas casas literalmente posadas en el borde.

Pero también hay en su trayectoria ejemplos importantes de infraestructuras públicas, en las que, con igual maestría, se resuelve algo que nuestro catedrático Sáenz de Oiza nos recalcaba: un edificio público debe ser la continuación del espacio exterior, y leerse y entenderse sin necesidad de preguntar. Así ocurre tanto en la terminal de Los Rodeos, aeropuerto Tenerife-Norte, especialmente con esta enorme plaza de ingreso, como en la estación de *Ferry* que, convirtiéndose en plataforma, expande literalmente la cota de la calle.



Aeropuerto de Tenerife Norte
La Laguna, 1996

Fotografía: Jordi Bernardo



Entorno Estación de ferris de Santa Cruz
Santa Cruz de Tenerife, 2017

Fotografía: Roland Halbe

Sostenía al inicio de esta *laudatio* sobre Arsenio Pérez Amaral que la gran arquitectura surge de la conexión íntima entre su creador y el tiempo que le toca vivir.

Este es el tiempo de lo heterodoxo y complejo, del cambio climático, de la sostenibilidad y el medio ambiente, el tiempo de la anti-jerarquía, que se sustituye por la aceptación y entrada en juego de lo diverso.

He tratado de hacer visible estos aspectos de conexión íntima entre su obra y estos otros aspectos representativos de su tiempo y de su personalidad para apoyar desde el interior de la arquitectura, más allá incluso de los reconocimientos públicos, que los hay y muchos, el esperado ingreso en esta Academia Canaria de Bellas Artes de nuestro querido amigo y compañero Arsenio Pérez Amaral. Es para todos nosotros una gran satisfacción darle la bienvenida.

INSERCIÓNES ~ INMERSIONES

ARSENIO PÉREZ AMARAL

Antes que nada, quiero agradecerle a la Academia el que me haya dado la oportunidad de ingresar en su corporación. Asimismo, quisiera dejar claro desde el principio que mi vida profesional ha estado siempre enmarcada en el equipo que formo con mis compañeros Antonio Corona y Mark Senning en nuestra etapa más reciente y, en una primera etapa, con Eustaquio Martínez, con quien integramos el estudio Ntres, así como con todos los colaboradores que han hecho posible llevar adelante nuestros proyectos como un trabajo colaborativo.

Desde un punto de vista personal, pienso que el interés por el arte es un kit indivisible y, en mi caso, tuvo un papel decisivo la académica y escultora María Belén Morales. Fue ella quien me abrió los ojos a la sensibilidad en su estudio de Tacoronte cuando yo tenía muy pocos años y también fue ella la que me dio las primeras nociones de dibujo al carboncillo.

En esta presentación quiero hacer un *paseo conceptual* por los trabajos realizados en el estudio, explicando la toma de decisiones que siempre hemos dirigido hacia conseguir la emoción sin perder de vista la adecuación y la medida, utilizando palabras de Gabriel Ruiz Cabrero Estas tres condiciones no

las puede aportar la inteligencia artificial a pesar de los miedos que suscita.

A la hora de vislumbrar los recursos que se han de adoptar en cada proyecto, debemos indicar que *no hay fórmulas mágicas*. Entendemos, por el contrario, cada proyecto como un reto en el que hay que establecer sus propias reglas del juego y en las que hay una primera fase que resulta primordial, la de *escuchar el lugar* para poder jerarquizar las soluciones con el fin de materializar una propuesta concreta sin perder de vista el fin último, que es la búsqueda de la *belleza* en un sentido amplio y la incorporación de los sentidos al *disfrute de la arquitectura*.

Estos primeros proyectos ilustran nuestra manera de *entender el espacio público* tanto en el medio natural o urbano como en un edificio de gran dimensión dedicado al transporte.

ESTACIÓN JET FOIL SANTA CRUZ DE TENERIFE

Este ejemplo fue la obra que nos dio a conocer como equipo con Ntres. Su particular ubicación en un muelle histórico de Santa Cruz, donde existía un antiguo tinglado que protegía las mercancías, nos



llevó a trabajar a *su sombra* colocando un edificio de volumetría simple con una calle central de distribución para albergar las dependencias de una estación marítima, que actualmente está en desuso. La clave conceptual del proyecto era aprovechar la luz filtrada que entraba por la parte superior del edificio. Por ello, se mantuvo una gran cubierta perforada que tamizara la luz del sol y actuara de mampara reflectante por la noche, a pesar de haber tenido que demoler el tinglado original por el mal estado de conservación que presentaba.

PASEO MARÍTIMO DEL MÉDANO

En relación con la forma de *entender los lugares*, se planteó esta intervención en un entorno natural amenazado por la presión de los usos –sobre estas



formaciones de toscas llegaron a aparcar furgonetas–, más que hablar gritaba pidiendo ayuda. La propuesta se concretó en la inmersión en el medio

natural de una alfombra de madera desplegada sobre el mismo que ocultara todos los implementos técnicos necesarios en una vía urbana: arquetas, imbornales, etc., minimizando los recursos formales, como muros de contención y barandillas, entre otros, con el propósito de que pasaran desapercibidos con una actitud minimalista, en la que el enclave se convirtiera en el único protagonista.

PLAN URBAN DE SANTA CRUZ DE TENERIFE



En este caso se trataba de un entorno urbano igualmente amenazado por la presión de los aparcamientos y del tráfico rodado. Después de su eliminación, surgieron una serie de oportunidades que se intentaron aprovechar. Lo que se planteó fue generar patrimonio vegetal en la medida de lo que permitía la extrema profusión de conductos de instalaciones que atraviesan las calles de Santa Cruz. Pero también ganar espacio para los peatones por medio de operaciones de pequeña escala que, al incorporarse a los recorridos, mejoraban la percepción de la zona central de la ciudad. Se planteó el uso de la piedra natural para dignificar al máximo los nuevos espacios de estancia que han surgido en la ciudad.

AEROPUERTO DE TENERIFE NORTE

Este proyecto muestra una actitud de implantación en una zona de la isla sensiblemente plana y rodeada de colinas redondeadas, con una climatología muy característica, donde la presencia de nubes



que filtran la luz solar es muy frecuente. Por ello, nos planteamos realizar una nueva colina habitable, circundada de volúmenes redondeados que se convierten en miradores hacia el entorno. Interiormente, alberga un espacio que resuelve un complejo programa funcional y en el que los usuarios, viajeros, se convierten en actores y público de una escena de gran dimensión. En ella, la luz, que entra por las cubiertas y fachadas y rebota en las superficies de maderas claras, contrasta con la potencia del hormigón armado, adquiere un papel protagonista y hace del edificio un espacio amable y reconocible que creamos que se asocia a la imagen de la isla de Tenerife acogiendo y, de alguna manera, seduciendo a sus visitantes, y que ha resistido dignamente el embate de los cambios sucesivos a los que se ha sometido.

En 2006, el MoMA de Nueva York organizó una exposición seleccionando la excelencia de 54 obras de arquitectura producidas durante una década en España, entre finales del siglo pasado y principios del presente, bajo el título de «ON-SITE Arquitectura en España Hoy» y con el comisariado de Terence Riley. Solo 18 obras de las 54 eran obras que estaban finalizadas y, entre ellas, dos eran aeropuertos españoles, los de Madrid-Barajas y Tenerife-Norte, siguiendo el ideario de la exposición de combinar la gran escala con la pequeña escala.

En este momento está en marcha un concurso para diseñar una ampliación que casi duplica la su-

perficie actual del terminal de este aeropuerto Tenerife Norte.

Los ejemplos que veremos a continuación ilustran diferentes formas de *definir los límites* entre los usos domésticos y el espacio exterior en función de lo que sugiere el lugar.

VIVIENDAS LOS MOLINOS

En esta intervención de un conjunto de viviendas en un barrio de transición de la ciudad, entendimos que el sitio demandaba silencio. Por tanto, planteamos la inserción de unas formas geométricas claras, un cubo elevado y un volumen en forma de ele, desprovistas de referencias a los usos que se desarrollan en su interior. La fachada se resuelve por medio de una piel continua que se pliega aleatoriamente y filtra las vistas del exterior, haciendo que penetre en los espacios interiores a través de líneas de luz que componen una visión fragmentada y, a la vez, integradora del entorno.



ATALAYAS DE ABAMA

Muy diferente es la actitud de esta intervención reciente en una urbanización turística, por lo que el papel de la fachada ha sido radicalmente distinto. Sobre una colina ajardinada con exuberantes especies vegetales, se dispone un conjunto de losas blancas



ensartadas en volúmenes de mampostería de piedra basáltica, de forma que en la agrupación se diluyen las barreras entre los espacios interiores y exteriores e, incluso, entre el todo y cada una de las partes.

Los siguientes proyectos hablan de las *diferentes formas de diluir los límites e implantar la arquitectura*, incluso en situaciones geográficas similares. A la escucha del lugar, hay que incorporar las condiciones de partida específicas de cada encargo. *Arquitectura al límite*, situación de borde de acantilado.

VIVIENDA JARDÍN DEL SOL

La idea principal de implantación en este proyecto fue la creación de un *plano horizontal artificial*



orientado al suroeste del que surge un volumen de hormigón en forma de ele que alberga en una de sus alas un salón en doble altura y en la otra, dos dormitorios, como si de una roca más del acantilado donde se asienta se tratase. Todo el volumen construido se ha acabado, exterior e interiormente, en hormigón visto con diferentes tratamientos. La jardinería, de especies autóctonas propias del acantilado sobre el que se apoya la casa, se sitúa exclusivamente en el talud situado entre la calle y el volumen construido,



de forma que la casa parece insertarse en la ladera natural. La situación de una piscina negra al borde de la plataforma potencia la conexión visual del agua con la del mar, ya que los fondos marinos de la zona son de arenas volcánicas negras. Las fachadas que dan hacia las vistas se resuelven íntegramente con cerramientos continuos de vidrio protegidos con persianas de madera en la zona de dormitorios y estores exteriores de lona en la zona del salón. Una pérgola exenta, de acero y madera proporciona un plano de sombra a una parte de la terraza.

El reducido repertorio de materiales y colores seleccionados –hormigón visto, madera y vidrio– hacen de las vistas del acantilado y la costa norte de la isla el protagonista principal de los espacios interiores, de forma que, según palabras de Jacques Herzog, «se expresa la ambivalencia de la naturaleza con la inmediatez sin filtros [...] precipicio y paraíso confluyen en un todo».

VIVIENDA JARDÍN DEL SOL 2

En una posición muy similar se sitúa esta intervención con la diferencia de que, en este caso, se trataba de la rehabilitación de una obra de los años 60 del siglo pasado que tenía una implantación interesante. Se asentaba con mucha lógica sobre la parcela liberando unas zonas de jardín y terrazas que, en el caso de la que ubica la piscina, presentaban la orientación perfecta por protección de vientos y aprovechamiento de las vistas. Además, sus volúmenes construidos se rematan con unas losas que, en el caso del salón de la vivienda, literalmente volaban sobre el borde del acantilado y, en la intervención, se *ensartan en el cuerpo vertical* constituido por una *chimenea* acabada en piedra basáltica.

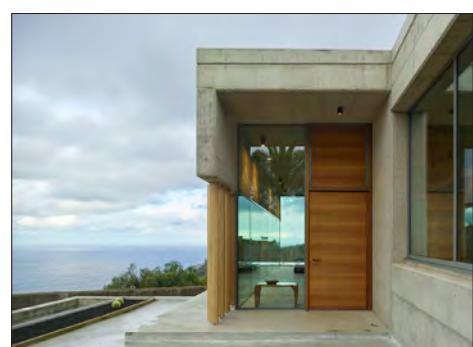
La propuesta consistió en *eliminar* al máximo las *barreras visuales* de los cerramientos sustituyéndolos por grandes superficies de vidrio, además de reorganizar las distribuciones interiores dotando a la casa de un espacio de relación entre sus dos niveles. En este caso, las losas enmarcan y subrayan las vistas.

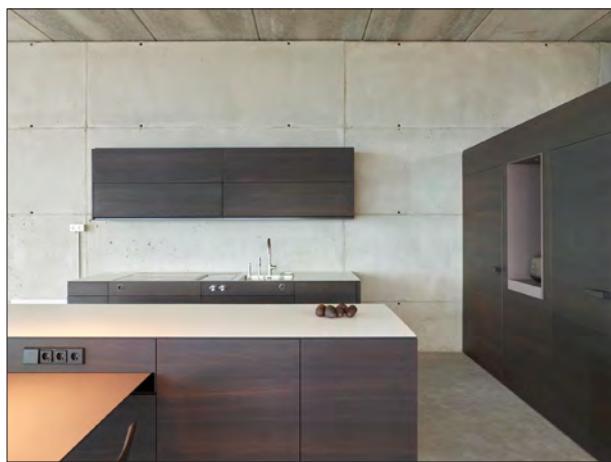


La propiedad anterior había sido de la académica y escultora María Belén Morales y la casa lucía en su fachada mar una escultura mural suya, *El arpa del viento*. Los propietarios, interesados por el Arte, han incorporado obras de académicos como Martín Chirino, Pedro González y Gonzalo González.

CASA LEDER

En este tercer ejemplo de implantación al borde de un acantilado cercano a los anteriores, pero con





una orientación nordeste, se inserta un volumen de hormigón en el territorio de forma que apenas tiene presencia desde la calle. El objetivo era *aproximarse al máximo al borde* de una parcela muy alargada y con una importante pendiente hacia el borde del acantilado para disfrutar de unas vistas muy potentes, pero, a la vez, *liberar espacios protegidos* de los vientos alisios reinantes del nordeste para ubicar una piscina y una terraza.

El programa es muy simple, el volumen principal lo forma un paralelepípedo de $4 \times 6 \times 10$ m de altura que alberga el salón-comedor-cocina y un pequeño aseo. A él se adosa una extensión elevada, pero de menor altura libre, donde se ubica un dormitorio y un baño que, por su elevación disfrutan también de

las vistas. El programa se completa con una habitación y un baño de uso versátil situada al otro lado de un patio.

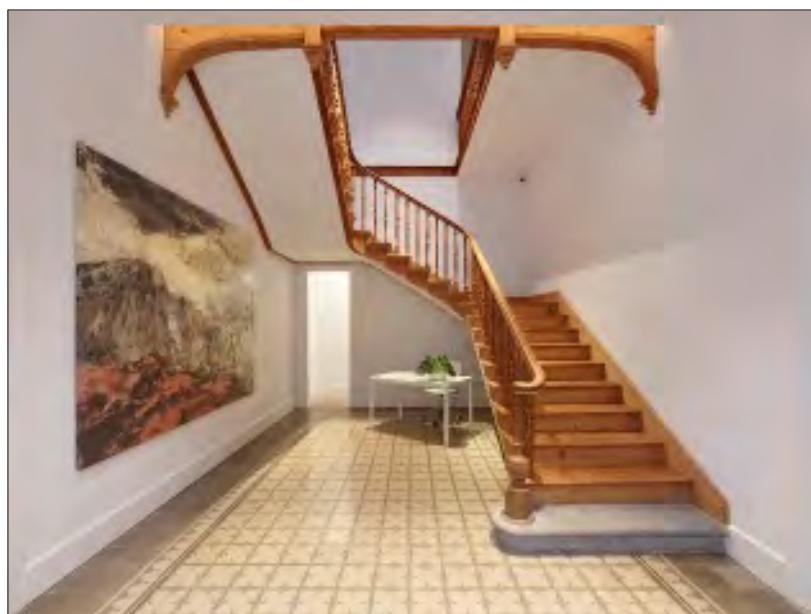
Este es un ejemplo de trabajo colaborativo, ya que los propietarios, ebanistas alemanes, han realizado primorosamente los elementos interiores y toda la carpintería de madera de su casa.

Nos interesa, especialmente, la *intervención en la arquitectura con valores patrimoniales y su entorno*. En este caso, el proceso de *escucha* debe de ser *muy minucioso*, incorporando el criterio de los historiadores y dibujando con detalle las preexistencias.

GENERAL ANTEQUERA

Esta intervención en una casona proyectada por el arquitecto Antonio Pintor Ocete y construida en el año 1892, se realizó después de un proceso de análisis histórico y dibujo pormenorizado de todos sus elementos con valor patrimonial. La casa presentaba una composición muy elegante dentro de su simplicidad. En la operación se han mantenido sus líneas matrices: su volumetría, distribución en planta y composición de fachada, basándose en un





exhaustivo análisis de su estado original y planteándose un tratamiento de limpieza y reutilización de las maderas y de todos los elementos decorativos de los espacios centrales. Sin embargo, en la parte trasera de esta crujía, deteriorada porque en ella se ubicaban los baños de la vivienda original, se actuó con decisión y se ubicaron las instalaciones centralizadas, un ascensor que conecta todos los niveles y una escalera resuelta con una chapa metálica que se pliega en torno a una pantalla de hormigón visto. Las dos crujías laterales se ocuparon, en ambas plantas, con sendas habitaciones con baño incorporado. La propiedad ha tenido un especial interés por el equipamiento que incorpora piezas de calidad con diseño contemporáneo y por el Arte, que incluye obras de académicos, Pedro González o Gonzalo González y también de artistas jóvenes, como Le-cuona y Hernández.

Una quinta habitación se ubicó en el volumen originalmente ocupado con la cochera. La operación se remató manteniendo el aljibe original, añadiendo especies propias del lugar para potenciar la jardinería, una piscina y una cubierta tratada como terraza de ocio para los residentes.

En conjunto, la actitud de la intervención ha sido de respeto a los valores patrimoniales de la casa a la vez que decisión y medida en las intervenciones contemporáneas.

BALCÓN DEL RINCÓN

Esta antigua gañanía, que servía para estabular vacas, se ha reconvertido en un establecimiento de ecoturismo. La operación, de mínimos, consiste en la restitución de la estructura de *madera* y de la cubierta de *teja francesa* originales en las dos naves principales, donde se ubican sendos salones comedores, un dormitorio en suite en el caso de la nave de





menor dimensión y salón-comedor-cocina en el caso de la nave mayor, y el mantenimiento de la cubierta metálica en la nave que se dedicaba a estercolero originalmente y que alberga dos dormitorios en suite. En el entorno próximo se organiza una *jardinería* que, utilizando especies propias de la zona, se *funde* con la espectacular explotación de *aguacates* de las fincas del entorno. Finalmente, entre la nave principal y la finca, se añade una piscina con el aspecto de una poza de riego.

El talante de respeto a los valores patrimoniales que otorgaban un *carácter industrial* al conjunto se ha preservado con la intervención, *sin renunciar a la calidez* de los espacios habitables.

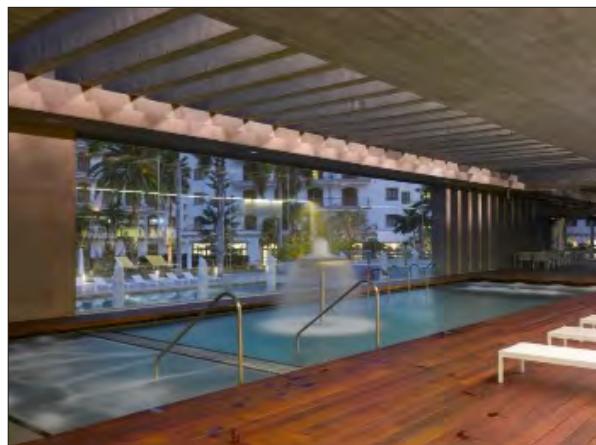
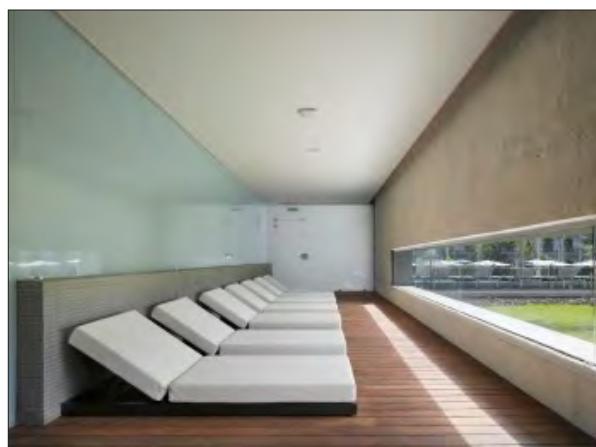
SPA HOTEL MENCEY

Esta intervención se inscribió en una operación de largo recorrido que tuvo por objeto la ampliación del hotel Mencey, la ordenación del conjunto de la nueva parcela para dotarlo de servicios tan necesarios como un aparcamiento de 370 plazas, una extensión del jardín y unas instalaciones de servicios complementarios para el Hotel. La operación culminó con la rehabilitación de las habitaciones y zonas comunes, trabajo que realizamos en colaboración con Virgilio Gutiérrez y Eustaquio Martínez.

Los pabellones situados sobre el *aparcamiento subterráneo* albergan un espacio para *instalaciones deportivas, spa y zona de tratamientos*. La construc-

ción ocupa una parte de la superficie del aparcamiento subterráneo, mientras que un jardín rectangular se encuentra en el resto de la misma y una *cubierta verde* corona la pieza entera. Estas nuevas zonas verdes se mezclan y se integran con las ya existentes del Hotel para complementar el concepto de una manzana verde dentro de la ciudad y junto al Parque García Sanabria.

El pabellón mayor cubre las rampas de estacionamiento y alberga el vestíbulo, zona de oficinas, vestuarios, el gimnasio y las cabinas de tratamientos. Dos pistas de pádel y un jardín se encuentran en la cubierta. En el lado opuesto del jardín central, un pabellón compuesto por vigas de hormigón, concebido como una gran pérgola, contiene la piscina del circuito termal, *jacuzzi* y sistemas de duchas y también el bar de la piscina que sirve a la terraza al aire libre





situado junto a él y a la sombra de unos impresionantes ejemplares de laureles de indias. Dos largas piscinas al aire libre están conectadas con el espacio interior con el fin de organizar diferentes actividades deportivas. La conexión entre las otras dos piezas se resuelve por medio de un tercer elemento que alberga los vestuarios para el *spa*, la sauna, *hamman*, *flotarium* y una sala de descanso donde se puede disfrutar de la vista del gran jardín central.

La estrategia de la intervención en el entorno de un edificio con altos valores patrimoniales ha sido la de *evitar* utilizar elementos que produzcan una im-

presión de *falso antiguo*, sino más bien emplear un *lenguaje actual* en el que se repiten ciertos elementos de geometría clara que se insertan en los *volúmenes de nueva factura* que, por tanto, resultan *fechables* con la intervención de cara a lecturas futuras.

Con esto termino agradeciendo la paciencia de los asistentes y con una última reflexión: persiguiendo la emoción y la belleza en la arquitectura como un «Arte con una razón necesaria», podemos hacer de los espacios que habitamos, tanto en el ámbito doméstico como en el espacio público, lugares donde la vida resulte más feliz para todos.

LAUDATIO DE D. DAMIÁN IGNACIO CLEMENTE ESTUPIÑÁN

JOSÉ LUIS CASTILLO BETANCOR

Para mí representa una gran satisfacción y orgullo dar la bienvenida a Ignacio Clemente Estupiñán como académico de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. En este acto solemne me gustaría compartir con todos ustedes unas palabras que nacen desde el más profundo afecto, respeto y admiración hacia este nuevo compañero a quien conozco ya desde hace bastantes años.

Nuestro primer encuentro tuvo lugar en el año 2001. Yo había regresado de Nueva York y él estaba terminando sus estudios superiores en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria. Había oído hablar de su talento y de sus altas capacidades, aunque por desgracia no había tenido la oportunidad de escucharlo en directo. Después de una llamada telefónica, acordamos reunirnos para ello interpretando en aquella ocasión entre otras obras la *Chacona* de Sofía Gubaidulina, una compositora rusa casi denostada y muy poco interpretada, y la conocida *Fantasía Wanderer* de Franz Schubert, obra de gran envergadura conceptual y formal, así como de altísimas exigencias técnicas y musicales. Desde ese primer encuentro Ignacio Clemente se



D. Damián Ignacio Clemente Estupiñán

presentó como un pianista sólido, íntegro, riguroso, disciplinado y honesto, cualidades que personalmente admiro casi por encima de muchas otras.

Volveríamos a encontrarnos en 2009, siendo en esta ocasión Ignacio el que regresaba a Canarias tras

completar su periplo formativo en Holanda y Estados Unidos. Coincidimos en el concurso de piano Juan Blanco, celebrado en Santa María de Guía y organizado por la Fundación Canaria Néstor Álamo. El jurado del mismo estaba constituido, entre otras personas, por nuestra presidenta Dña. Rosario Álvarez Martínez y un servidor, mientras que él participaba como concursante. Por fallo unánime obtuvo Ignacio el primer premio del certamen a la mejor interpretación de una sonata de Mozart, exhibiendo una vez más las cualidades a las que he aludido anteriormente, pero en esta ocasión, además, hizo gala de un refinamiento cada vez más exacerbado, lo que le hizo merecedor de dicho galardón. Finalmente, no sería hasta 2018 cuando convergeríamos de nuevo en esta ocasión como compañeros del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas.

Aunque la mayoría de ustedes conoce la amplia y rica trayectoria de Ignacio Clemente, me gustaría compartir o más bien esbozar unas pinceladas de algunos momentos de su trayectoria, pinceladas que considero de especial relevancia, en primer lugar, con relación al campo de la interpretación para seguidamente abordar su faceta investigadora.

Oriundo de Telde, comienza sus estudios de piano a muy temprana edad, con su madre Dña. María Ángeles Estupiñán, su primera profesora en la Academia Musical Telde. Posteriormente, estudia en el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas de Gran Canaria con las profesoras Rosario Martínez Montelongo y Purificación Álvarez. Finaliza el Título Superior de Piano con las máximas calificaciones, obteniendo matrícula de honor y el premio extraordinario de fin de carrera.

Durante los próximos cuatro años, continuará sus estudios en el prestigioso Conservatorio Sweelinck de Ámsterdam con los intérpretes David Kuyken y Jan Wijn, siendo premiado con becas concedidas por el Ministerio de Cultura, el Cabildo de Gran Canaria y la Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme. En este centro se familiarizará con la interpretación en

el clave y en el forte-piano bajo la supervisión de Stanley Hoogland y Bart Van Oort, nombres de reconocida solvencia y prestigio en la historia de la interpretación musical con criterios historicistas.

Posteriormente, y gracias a la prestigiosa beca otorgada por la Fundación La Caixa, Clemente realiza un máster en interpretación pianística en el New England Conservatory de Boston con Patricia Zander, que finalizó con los máximos honores académicos. Durante esta estancia de dos años, en su continuo anhelo por adquirir una preparación musical lo más completa y no ligada única y exclusivamente a la ejecución pianística, seguirá su formación en el clave y forte-piano, recibiendo lecciones de John Gibbons. Aparece en escena en este momento Bruce Stevens, quien fuera presidente de la reconocida manufactura y venta de pianos Steinway and Sons desde 1985 hasta 2007.

Permítanme comentarles que, para todos los que hacemos del piano nuestra profesión, tener la oportunidad de disponer de un instrumento de esta insigne firma es sinónimo de las máximas garantías, tanto desde el punto de vista técnico como de la producción sonora del instrumento. Ha sido una marca asociada a la excelencia que prácticamente desde su fundación ha estado ligada a los máximos exponentes de la interpretación pianística internacional, pasando por figuras de la talla de Franz Liszt, Zeljko Vlahovic y más recientemente Chrystian Zimerman y Grigory Sokolov.

Bruce Stevens fue mentor de Ignacio Clemente durante los dos años en los que cursó el máster, teniendo la oportunidad de presenciar su recital de graduación en el New England Conservatory y alabando la perfección de sus recursos técnicos, unas interpretaciones artísticas soberbias y una presencia sobre el escenario que rezumaba aplomo y confianza, manteniendo en todo momento bajo control todos los aspectos y facetas de su interpretación.

A lo largo de todos estos años, Ignacio Clemente ha recibido consejos y asesoramiento por parte de

pedagogos y pianistas de primer nivel internacional, tales como Galina Egyazarova, Julian Martin, Salomon Mikowsky, Neal Peres, Rogger Tapping, Alexander Kerr, Thomas Hampson, Wolfram Rieger, Badura Skoda y un largo etcétera. Asimismo, ha obtenido diferentes galardones en una serie de concursos y certámenes, como el Primer Premio Condes de la Vega Grande en el concurso Pedro Espinosa, Primer Premio Pedro Espinosa en el concurso extraordinario dedicado al pianista Javier Alfonso, Premio de Música de Cámara Outreach Performances del New England Conservatory, Primer Premio en el concurso Ciudad de Arucas o el anteriormente mencionado premio en el certamen Juan Blanco de Santa María de Guía. Del mismo modo ha ofrecido recitales tanto a lo largo de todo el territorio nacional como en Holanda, Alemania, Bélgica, Portugal, Austria, Francia, Brasil y Estados Unidos.

Dentro del panorama musical canario cabe mencionar sus participaciones en el festival de Música de Canarias con el tenor Manuel Gómez Ruiz y la violinista Irina Peña y sus colaboraciones con María Orán en producciones para la ópera de Tenerife.

Su trayectoria y currículum en el campo de la interpretación pianística muestran un eclecticismo encomiable, exhibiendo una solvencia ampliamente demostrada tanto en el recital a solo como en una gran variedad de combinaciones del espectro de la música de cámara, solista con orquesta y el dúo de voz y piano.

Algunas de las cualidades y características del estilo interpretativo de Ignacio Clemente, que lo hacen destacar con voz absolutamente personal dentro del campo de la exégesis pianística, son la búsqueda de una claridad casi hasta la transparencia en la presentación de las diversas texturas pianísticas, independientemente de la densidad y dificultad de las mismas. Empleo sobrio, pulcro y honesto en su pedalización, equilibrio y proporción en la concepción del fraseo, precisión y esmero en el cuidado de la pulsación, conocimiento exhaustivo de la praxis

interpretativa asociada al contexto histórico general y no solo musical de todo aquel repertorio que ama, ausencia de exageraciones, artificios y manierismo. Todo ello coadyuva para mostrarnos a un intérprete solvente, riguroso, metódico y disciplinado, cualidades más importantes que el mero talento *per se*, aunque quisiera destacar un aspecto que, en mi opinión, lo distingue de entre la pléyade de intérpretes del panorama pianístico actual, respeto y honestidad absoluta para con la nota impresa, anteponiendo siempre el mensaje y consecuentemente el espíritu de los autores interpretados en detrimento de aquellas decisiones o acciones impulsadas en muchos casos de manera arbitraria por el ego o la necesidad de destacar que con tanta frecuencia podemos observar en los tiempos actuales. Esta línea de pensamiento y actuación lo contextualiza y sitúa en la línea de los grandes intérpretes de la ya extinta escuela pianística alemana, en la más pura tradición de pianistas como Wilhelm Kempf, Wilhelm Backhaus, Claudio Arrau, Alfred Brendel y más recientemente, ya acuñado bajo el concepto de la nueva objetividad, y a figuras como Paul Lewis e Ivo Pogorelich.

Nuestro querido y admirado académico Guillermo García-Alcalde profesaba una profunda admiración, respeto y estima por Ignacio Clemente, reseñando en numerosas ocasiones su pianismo de lujo, brillante, rítmico y colorista. Precisamente, fue Guillermo García-Alcalde uno de los artífices de la magnífica velada celebrada en marzo de 2011 en la sala de cámara de la Konzerthaus de Berlín. En aquella ocasión la Asociación Canarias-Alemania, creada por el académico de honor de esta corporación Jerónimo Saavedra, rendía homenaje a otro de nuestros académicos, Juan José Falcón Sanabria, interpretándose en ese concierto un repertorio monográfico con una selección de obras del catálogo de Juan José Falcón y siendo Ignacio Clemente el encargado de preparar la integral de su obra para piano.

Por las características totalmente particulares inherentes al lenguaje de Juan José Falcón, podemos afirmar que el esfuerzo que supone acometer seme-

jante tarea implica un desgaste emocional e intelectual especialmente elevado. Las obras pianísticas de Falcón exigen un lenguaje propio completamente singular, fruto del depurado proceso de interiorización y asimilación que el compositor, a través de la interrelación vivencial con los elementos más telúricos de nuestra geografía –como el mar, la lava volcánica, el viento, etc.–, acrisoló a lo largo de su vida. De manera única y diferenciada con respecto del resto de sus contemporáneos, Falcón emplea recursos técnicos musicales traduciéndolos a una maniobrabilidad física que, desde el punto de vista de la biomecánica pianística, da muchas veces lugar a un gesto abigarrado e incluso incómodo, esto que no hace concesiones a una funcionalidad motriz y muscular aparentemente más lógica, pero siempre en pos de una expresividad especialmente intensa. En el concierto celebrado en Berlín, Ignacio presentó brillantemente las piezas *Dodeca*, *Vibración*, *Anangke*, *Destellos de lo hondo* y *Luz de Aura*, teniendo una extraordinaria y cálida recepción en el público que abarrotaba la sala.

En el ámbito de la investigación académica, Ignacio obtiene en 2016 el título de doctor con la mención *cum laude* en Historia y Ciencias de la Música por la Universidad de Granada. Fruto de su tesis doctoral, escribe el libro *Rosa García Ascot y la Generación del 27*. Publicado en 2018 por ediciones Idea, supone la primera biografía de la compositora. Podríamos afirmar que este hecho supuso un auténtico punto de inflexión en su trayectoria, presentándose a partir de ese momento y hasta la actualidad como un investigador riguroso y contribuyendo con sus estudios al enriquecimiento de la comunidad investigadora, interpretativa y docente, aportando recursos de gran calado. En esta faceta ha sido pionero en la recuperación de la figura de Rosa García Ascot con la que el propio Ignacio ha manifestado, en ocasiones, que sentía un compromiso prácticamente desde que nació. Relacionada con Felipe Pedrell, fue discípula directa de Manuel de Falla en el ámbito compositivo y de Enrique Granados en su faceta pianística. Espo-

sa del también compositor y musicólogo Jesús Bal y Gay, así como miembro activo y de especial relevancia en la Generación del 27. Para la elaboración de este libro, Ignacio Clemente dispuso del fondo de Dña. María Teresa Heredia, amiga del autor y heredera de los papeles de la compositora, aclarando datos biográficos tales como su relación con Lorca o Nadia Boulanger y dando cuenta de hasta treinta y seis composiciones, así como de su localización, el estado de conservación, cuando se sabe, así como la fecha de composición y de estreno, si lo hubo.

El presente volumen tuvo una excelente acogida en todo el territorio nacional, recibiendo numerosas críticas y reseñas, alabando cualidades ya presentes desde el comienzo en su faceta pianística, como el rigor, la tenacidad y la seriedad. Especialmente emotiva fue para Ignacio la presentación del libro en diciembre de ese año en la Residencia de Estudiantes de Madrid, precisamente en la misma sala y ante el mismo piano en el que Rosa García Ascot interpretara las obras presentadas en aquella época pertenecientes al Grupo Madrileño de los Ocho. Tema sobre el que nuestro académico se referirá a continuación en su disertación.

Me gustaría citar aquí una reseña a la que el propio Ignacio profesa un especial cariño, en primer lugar, por el autor de la misma y, en segundo lugar, por el medio en que fue publicada. Se trata de un artículo de Tomás Marco para la revista especializada *Scherzo*, publicado en marzo de 2019. En él el autor comenta que el material que reseña de Ignacio Clemente es de primera importancia musicológica y va a contribuir a que la obra de la compositora se pueda conocer.

Sabemos que en algunas sesiones de presentación del libro se han interpretado varias y ese es el camino correcto de la verdadera función de una indagación musicológica. De esta manera se contribuye a que la autora deje de ser una página de diccionario para convertirse en una creadora real y que el público que es para quien escribía se pueda acercar a su trabajo creativo. Es un magnífico punto de partida

para futuras investigaciones y, además, recupera una figura histórica muy poco recordada.

También en ese mismo año de 2018, Ignacio Clemente, en colaboración con Dña. Ana Luz Arjona, presentaría en el Centro de Documentación de Andalucía, el volumen *Rosa García Ascot. Dos obras para piano*, publicado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, interpretando al final del acto las dos piezas recuperadas: *Tempo di marcia* y *Tempo di mazurca*.

Tras la publicación de la biografía de Rosa García Ascot, Ignacio decide grabar un total de veintitrés piezas, diez de ellas inéditas hasta la fecha de su materialización sonora para el sello Orpheus Classical, bajo el título de *Piano Tribute to Rosa García Ascot* fue acogido con gran éxito por parte de la crítica especializada. En palabras de Lucía Martín Maestre para la revista *Melómano*,

el músico canario no solo ha dedicado prácticamente toda su vida al estudio de este personaje, sino que, además, centró en esta figura su tesis doctoral, en donde ofrece no solo una reconstrucción exhaustiva de la biografía de la autora, sino también de su música. En definitiva, Ignacio Clemente nos ofrece un interesantísimo trabajo en el que aúna la investigación con la interpretación y cuyas pulcas y exquisitas interpretaciones nos acercan de manera inestimables a la autora.

Posteriormente, realizará la edición crítica del primer volumen de partituras *Rosa García Ascot. Obras para piano*, de la editorial Piles, publicando en los años sucesivos los volúmenes *Jesús Bal y Gay. Seis piezas para canto y piano* y *Jesús Bal Gay. Dos obras para piano: Epitalamio en Sol y Epigrama*, ambas editadas en 2021 a cargo de la editorial Pentagrama Digital. Todas estas obras han tenido, al igual que sucedió con el volumen biográfico antes citado, un entusiasta recibimiento que se ha visto materializado en la inclusión por parte de numerosos conservatorios del panorama nacional de las obras reseñadas en sus respectivas programaciones didácticas.

Mencionaremos en último lugar el estreno en septiembre de 2021 del concierto para piano y orquesta de Rosa García Ascot, con la orquestación revisada y finalizada a cargo de otra académica de nuestra corporación Laura Vega Santana, junto al maestro José Luis Temes y la Orquesta Ibérica en el Auditorio de León dentro del Festival de Música Española. Este concierto fue grabado y publicado posteriormente en el disco *Rosa García Ascot. Obra completa*, que obtuvo el prestigioso premio Melómano de Oro. En ese disco, el guitarrista Samuel Díz presenta la única obra para guitarra y orquesta de la compositora e Ignacio Clemente interpreta la totalidad de su música para piano.

En su anhelo por continuar la divulgación tanto de la figura de Rosa García Ascot como la del resto de miembros que integraron el grupo de los ocho, Ignacio realiza una serie de conferencias-concierto a través de la geografía nacional, presentando en ellas los estrenos absolutos de las obras para piano de Rosa García Ascot, entre las que destacamos la Real Academia Canaria de Bellas Artes, la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria, el Ayuntamiento de Telde, la Residencia de Estudiantes de Madrid, el Festival de Música de León, CaixaForum de Barcelona, Penn State College of Arts o Eastern Illinois University, entre otros.

En la actualidad, es profesor del Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas de Gran Canaria y forma parte de la junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria con la que realiza una valiosísima labor de gestión y divulgación no solo en las salas de concierto tradicionales, sino también en centros educativos de diversa índole, tales como el Conservatorio Profesional de Música de Las Palmas y el Conservatorio superior de Canarias, a través de charlas, clases magistrales organizadas con artistas de especial relevancia dentro del panorama musical internacional. Conjuntamente a estas actividades y en su constante interés por la divulgación de la cultura, ha sido también asesor musical del programa de

la televisión canaria Canarias Clásica durante el tiempo de su emisión.

Finalmente, y con el permiso de Ignacio, me gustaría anunciarles que el próximo mes de abril debutará junto a la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, bajo la dirección de Markus Stenz, interpretando *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla. Quizás ha querido el destino, o los caminos

de la vida, que precisamente sea esta la obra con la que su querida Rosa García Ascot se retiró de los escenarios.

Con el espléndido bagaje que lo acompaña el teldense Ignacio Clemente se revela como un magnífico embajador de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Es por ello por lo que hoy lo acogemos gustosamente en esta Corporación.

LA «NUEVA MÚSICA» DEL GRUPO MADRILEÑO DE LOS OCHO

DAMIÁN IGNACIO CLEMENTE ESTUPIÑÁN

Quiero expresar mi más profundo agradecimiento a los miembros en pleno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por su acogida, pero especialmente a Dña. Rosario Álvarez Martínez, a D. Gerardo Fuentes Pérez y a D. José Luis Castillo Betancor por proponer mi nombramiento como Académico Correspondiente de esta noble Corporación. Del mismo modo, me gustaría agradecer sinceramente a D. José Luis Castillo Betancor haber aceptado pronunciar la *laudatio*, todo un acto de generosidad y de reconocimiento profesional.

Mi vinculación a esta Academia, además de ser un grandísimo honor, me ha llevado a una profunda reflexión sobre mi labor en el impulso y la promoción de las manifestaciones artísticas, uno de los fines principales recogidos en sus estatutos.

En esta sesión pública solemne que me recibe como Académico Correspondiente, trataré en mi discurso sobre las principales influencias y la presentación del Grupo de los Ocho, con el que siento una especial vinculación por mis trabajos de investigación, conciertos y conferencias realizados hasta este momento, relacionados tanto con estos compositores como con otros que, aunque no pertenecían

al grupo, formaban parte de su entorno, como es el caso de Federico García Lorca, Adolfo Salazar, Manuel de Falla, Jesús Bal y Gay o Gustavo Durán.

El denominado Grupo de los Ocho o los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27, formado por Rosa García Ascot, los hermanos Rodolfo y Ernesto Halffter, Juan José Mantecón, Gustavo Pittaluga, Salvador Bacarisse, Julián Bau-tista y Fernando Remacha, se presentó oficialmente en la Residencia de Estudiantes de Madrid el 29 de noviembre de 1930. De procedencia muy diversa, se unieron como vanguardia musical española para dar a conocer sus obras y con la intención de aportar una continuidad, buscando un estilo propio y siguiendo las corrientes europeas, al empeño renovador y universalista de Manuel de Falla.

La Residencia de Estudiantes era el resultante de un programa cultural iniciado en el siglo XIX con la Institución Libre de Enseñanza, que intentaba desarrollar varios campos del conocimiento buscando un ideal interdisciplinar, con el objetivo de conseguir una formación completa y no especializada. Era un lugar donde se unían importantes figuras de la música y la literatura del primer tercio del siglo XX. Las innumerables actividades llevadas a cabo desde su

fundación en 1910 tanto por residentes como por otras figuras vinculadas a su obra social y educativa trajeron, aunque no fueran residentes, a este nuevo grupo de compositores, representantes de la generación musical madrileña del 27¹.

La música en la Residencia se cultivó como un elemento educativo propio de su sistema de enseñanza. Se encontraba entre sus actividades preferentes y contribuyó a la difusión de las tendencias europeas del momento y, a su vez, al desarrollo de la música española. Se interpretaron desde madrigales ingleses hasta la primera representación en España de *Historia del soldado* de Igor Stravinsky, además de obras de Arnold Schöenberg, Alban Berg, Francis Poulenc, Darius Milhaud, Manuel de Falla, Maurice Ravel o del propio Grupo de los Ocho².

El día de la presentación del Grupo en el salón de la Residencia de Estudiantes Gustavo Pittaluga pronuncia la conferencia «Música moderna y jóvenes músicos españoles»³, en la que expone las principales líneas estéticas del grupo en lo que se considera su manifiesto. De sus principales ideas extraemos el realizar una música joven e intrascendente a la par que bella, dar importancia al contenido y el considerar el arte como un juego, alejado del romanticismo atormentado, y unidos, por tanto, a lo que Ortega y Gasset apunta como características del arte nuevo⁴.

Se trata de un momento de gran relevancia debido a que es la primera vez en España que un grupo de compositores se unen por ideales estéticos. Estos ideales están basados en la búsqueda de la belleza y

¹ RIBAGORDA, Álvaro: *El Coro de Babel: Las Actividades Culturales de la Residencia de Estudiantes*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2011, pp. 219-220; HESS, Carol A.: *Manuel de Falla and Modernism in Spain 1898-1936*. Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 2001, p. 226.

² BAL Y GAY, Jesús: «La música en la Residencia», en Residencia, número conmemorativo, México D.F., diciembre 1963, p. 77.

³ PITTLUGA, Gustavo: «Música moderna y jóvenes músicos españoles», en *Ritmo*, n.º 27, [Madrid, 31/12/1930], pp. 5-7.

⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

la simplicidad, unas veces más cercanas al impresionismo, otras al neoclasicismo entendido como una vuelta a la música anterior a la romántica, y en otras a las vanguardias francesas que buscan la intrascendencia, pero en todo caso alejados de la grandilocuencia romántica o las pasiones extremas.

En palabras de Pittaluga en lo que se considera su Manifiesto, «En realidad, no existe tal grupo: que nadie nos califique como creyentes en una misma Estética, única, sola y verdadera, ni como ocho pendientes en posesión de la verdad. Cada cual marcha por su lado en el mundo y cada cual cree en su propia verdad, con todo el respeto para la del compañero y para la de todo el mundo». Sin embargo, más adelante aclara que tienen en común el hacer música joven, hecha sin esfuerzo y con la alegría de un aire libre, evitando los viejos tratados que prohíben muchas cosas. Quieren respirar más anchamente, se sienten capaces de inventarlo todo, usando para ello como plataforma toda la Historia de la Música. Buscan el no romanticismo, no cromatismo y la no divagación.

A continuación, en este manifiesto Pittaluga hace algunas reflexiones y presenta características sobre los componentes del grupo y las obras que serían interpretadas en su presentación:

Salvador Bacarisse usa el politonalismo como un juego. Su *Concertino*, escrito en dos tonalidades, es pura diversión y juventud. La *Suite Colores* de Julián Bautista llena de música la oscuridad en esas claras cascadas de sonoridad de un color musical. Ernesto Halffter supone la unión de la tradición más pura y lo más auténtico de lo nuevo. Rodolfo Halffter evoca el españolismo seco y profundo del Padre Soler en su *Sonata del Escorial*. Juan José Mantecón presenta *Circo*, música desprovista de toda traba, un juego musical. Gustavo Pittaluga, para describirse a sí mismo, pide que mezclen y agiten lo que piensen al escuchar su obra y sería lo que él piensa de sí mismo. La música de Fernando Remacha la describe como llena de sugerencias e inquietud. Y finalmente a Rosa García Ascot la des-

cribe como humilde y misteriosa. En ese día de la presentación su música dejaría de ser un secreto a voces⁵.

Tras la conferencia, Rosa García Ascot interpreta al piano obras de todos los componentes del Grupo de compositores con el siguiente programa:

- *Concertino*, Salvador Bacarisse (fragmento para cuatro manos, con la colaboración del compositor).
- «Azul», *Suite Colores*, Julián Bautista.
- *Tres piezas infantiles*, Ernesto Halffter (se interpretan dos a cuatro manos junto a S. Bacarisse).
- *Dos Sonatas de El Escorial*, Rodolfo Halffer (se interpreta una).
- «El oso triste», *Circo*, Juan José Mantecón.
- *Homenaje a Mateo Albéniz*, Gustavo Pittaluga.
- *Tres piezas para piano*, Fernando Remacha (se interpreta una).
- «Zarabanda» y «Giga», *Suite para piano*, Rosa García Ascot.

La crítica recoge este momento, no solamente Adolfo Salazar⁶, sino Ramón Gómez de la Serna, que describe a estos compositores como sus «hermanos declarados en el otro arte»⁷. Adolfo Salazar, crítico más influyente de la época y defensor de la nueva música, aun cuando no podemos describirlo exactamente como mentor intelectual de este grupo⁸,

⁵ PITALUGA, Gustavo: «Música moderna y jóvenes músicos españoles. Continuación», en *Ritmo*, n.º 28, [Madrid, 15/03/1931], pp. 2-3.

⁶ SALAZAR, Adolfo: «G. Pittaluga y los jóvenes músicos españoles», en *El Sol*, 02/12/1930, p. 3.

⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: «Horario. Los Ocho en pie de fila», en *El Sol*, 07/12/1930, p. 3.

⁸ Véase al respecto CARREDANO, Consuelo: «Danzas de conquistas: herencia y celebración de Adolfo Salazar», pp. 186-187; y PALACIOS, María: «El Grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar», pp. 287-295, en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Madrid, ICCMU, 2009.

ejerció como orientador de estos jóvenes e incluso depuró y contribuyó a formar, desde la crítica, el gusto musical del público⁹.

Si bien Juan José Mantecón, en una crítica que firma con su seudónimo Juan del Brezo, afirma que «en puridad de verdad no puede decirse que la misma estética o la misma técnica conforme sus producciones»¹⁰, en líneas generales¹¹ consideran el neorromanticismo una tendencia agotada. El impresionismo de Claude Debussy es visible en muchas de las obras de sus componentes y, puntualmente, incluso el expresionismo y dodecafonismo, así como la obra de Maurice Ravel, la estilización de lo popular de Oscar Esplá¹², la obra de Igor Stravinsky, esencialmente el *Pulcinella* (escrita sobre la obra de Giovanni Battista Pergolesi) y el componente lúdico y vanguardista del Grupo de los Seis.

Aunque pueda existir cierta heterogeneidad entre sus miembros, algunas de las principales influencias para el Grupo de los Ocho son tanto el neoclasicismo – en este caso inspirado en autores como Domenico Scarlatti o el Padre Soler – como Manuel de Falla, con su lenguaje austero, estilizado y de vanguardia y a la vez de tradición española, si bien adaptada a un concepto más dinámico y terrenal¹³.

Del Manifiesto del Grupo extraemos que buscaban musicalidad pura, sin metafísica, y esta descripción

⁹ BAL Y GAY, Jesús: «Adolfo Salazar», en *Papeles de Son Armadans*, n.º XXXVI, Madrid, marzo de 1959, pp. 295-302.

¹⁰ BREZO, Juan del [Pseudónimo de MANTECÓN, Juan José]: Notas del programa de mano del concierto para la Associació de Música «Da Camera» de Barcelona, el 11/02/1931. Archivo Manuel de Falla FN 1931-003.

¹¹ PALACIOS, María: *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera: El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, SEDEM, 2008, véase capítulo III «Los Referentes Musicales».

¹² BACARISSE, Salvador; PITALUGA, Gustavo; REMACHA, Fernando, HALFFTER, Rodolfo; BAUTISTA, Julián; GARCÍA ASCOT, Rosa; MANTECÓN, Juan José: «Intereses de la música española», en *Ritmo*, n.º 15, [mayo, 1931], p. 4.

¹³ PERSIA, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo XX*. Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 281.

ción nos acerca especialmente a la depurada técnica y la economía de la materia sonora del *Concerto para clave (o piano) y cinco instrumentos*, y *El retablo de maese Pedro*, que son referentes constantes para el Grupo¹⁴.

Después de los éxitos de Manuel de Falla con *La vida breve* (obra ganadora del concurso convocado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de la publicación de sus *Cuatro piezas españolas*, de la primera representación de *El amor brujo* en Madrid, con trajes de nuestro Néstor Martín-Fernández de la Torre, o del estreno por parte del pianista José Cubiles de *Noches en los jardines de España*, basado en el canto popular andaluz y también vinculado al impresionismo francés, llegamos a la *Fantasía Bética*, obra que, por un lado, resume la etapa andaluza y, por otro, anuncia la austerioridad de sus siguientes obras. El *Concerto* y *El retablo*, fundamentados en fuentes antiguas de la música española, buscan la esencia y el arcaísmo, caminando a la par que la vanguardia europea. Están basados en un lenguaje castellano en lugar del andaluz, que comúnmente se tomaba como nacional, y serían su principal aportación a la música española del siglo XX.

Recientemente, una serie de exposiciones, conciertos, presentaciones de libros, representaciones escénicas y otras iniciativas han conmemorado los cien años de *El retablo de maese Pedro*. El propio Manuel de Falla explicaba que antes de componer esta obra investigó sobre la música en los tiempos de Cervantes y estudió las escalas usadas en la música de la época. Esta fascinante obra, basada en un capítulo de *Don Quijote de la Mancha*, sitúa a Falla como el primer compositor que rescata al clave en música contemporánea. Supone un cruce entre la renovación del lenguaje y una mirada a nuestro

¹⁴ Referentes constantes, pero no únicos de entre sus obras, como explica TORRES CLEMENTE, Elena: «La imagen de Manuel de Falla en la crítica de Adolfo Salazar», en NAGORE, María; SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia y TORRES, Elena (eds.): *Música y cultura en la Edad de Plata. 1915-1939*. Madrid, ICCMU, 2009, p. 284.

glorioso pasado musical, con el uso por ejemplo de melodías antiguas españolas¹⁵, aunque sometidas a un alto grado de transformación con un lenguaje de vanguardia.

El *Concerto para clave (o piano), y flauta, oboe, clarinete, violín y violonchelo* es junto a *El retablo* una de las dos obras que más influyen en la música nueva. Utiliza música antigua española, fuentes castellanas de los siglos XVII-XVIII sometidas también a trasformaciones, como es el caso de *De los álamos vengo madre* del primer movimiento, tomada del cancionero de Pedrell. En el segundo movimiento se produce una imitación de guitarrones a través de arpegios en el clave, de temática medieval, y en el tercero se recrea el estilo de Scarlatti, compositor referente para el Grupo¹⁶.

Nos encontramos ante dos obras que suponen la mayor aportación de la música contemporánea española, cuya influencia supone, en palabras de uno de los componentes del Grupo de los Ocho, Rodolfo Halffter (según su Lección Magistral «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27»¹⁷), la vigencia del concepto de grupo, que está unido por la influencia de la figura de Manuel de Falla, a pesar de la cierta diversidad estética de sus componentes.

Ernesto Halffter titula, justamente, su discurso de ingreso como Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando «El magisterio permanente de Manuel de Falla». Describe al compositor como admirado por todos los compositores ilustres,

¹⁵ Como es el caso de *Prado verde y florido* de Francisco Salinas o *Gallarda* de Gaspar Sanz, así como otras fuentes tomadas del *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma y del *Cancionero* de Felipe Pedrell.

¹⁶ TORRES CLEMENTE, Elena: *Manuel de Falla*. Málaga, Ed. Arguval, 2009, pp. 148-150; PERSIA, Jorge de: *En torno a lo español en la música del siglo xx*. Granada, Diputación de Granada, 2003, p. 278.

¹⁷ HALFFTER, Rodolfo: «Manuel de Falla y los compositores del Grupo de Madrid de la Generación del 27», en IGLESIAS, Antonio: *Rodolfo Halffter (Tema, Nueve décadas y Final)*. Madrid, Fundación Banco Exterior, 1992, pp. 409-422.

desde Ravel a Strauss o Bartók. En el estreno del *Concierto* (para clave y cinco instrumentos), Paul Dukas, Igor Stravinsky y los componentes del Grupo de los Seis salen maravillados de la Sala Pleyel de París, y Ravel anuncia el segundo movimiento como un milagro. Fueron claras las palabras finales, dirigidas a los jóvenes compositores, del discurso de Ernesto Halffter: «No os limitéis a ver en Falla una figura de Museo [...] sigue en la actualidad firme como el más alto exponente de nuestra música. Analizad sus trabajos con cariño, con ilusión y profundidad. Tened la seguridad de que encontraréis en ellos una ayuda eficaz, que, sin entorpecer vuestro camino, os facilitará la realización de vuestros altos ideales, para mayor gloria de la música española y mejor efectividad de vuestra aportación a la Cultura Universal»¹⁸.

Estas han sido las principales influencias en el lenguaje compositivo del Grupo de los Ocho hasta su separación, pese a que podría apuntarse incluso con anterioridad¹⁹, con toda seguridad con la guerra civil española el grupo definitivamente se dispersa²⁰ con trayectorias desiguales, influencias y caminos diferentes. No cabe duda de que durante el primer tercio del siglo XX la cultura en nuestro país había alcanzado unos niveles sin precedentes desde el Siglo de Oro.

Con relación a mi aportación para visibilizar en cierta medida a este grupo de compositores, mis trabajos se han centrado en la figura de la única mujer del grupo. Mi relación e interés por Rosa García Ascot se lo debo a mi madrina, María Teresa Heredia, heredera de la compositora.

¹⁸ HALFFTER ESCRICHE, Ernesto: *El magisterio permanente de Manuel de Falla*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973.

¹⁹ VIRIBAY, Aurelio: *La Canción de Concierto en el Grupo de los Ocho de Madrid*. Aracena, Ed. Doble J, 2014, Colección Música, pp. 444-445; HEINE, Christiane: «Generación del 27. Un paso necesario», en *Scherzo*, n.º 215 (enero 2007), p. 136.

²⁰ ACKER, Yolanda: «Ernesto Halffter (1905-1989). Músico en dos Españas», en ACKER, Yolanda y SUÁREZ-PAJARES, Javier (eds.): *Ernesto Halffter. Músico en dos tiempos*. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1997, p. 66.

En primer lugar, realicé la Tesis doctoral *Rosa García Ascot (1902-2002) y la Generación del 27: trayectoria biográfica, estudio y catalogación de su obra*, que defendí en la Universidad de Granada. Fue una investigación exhaustiva de todo el fondo documental e historiográfico. Fruto de esta tesis nació el libro *Rosa García Ascot y la generación del 27*²¹, que supone su primera biografía y el primer catálogo de su obra y da respuesta a una demanda de la historiografía que venía denunciando la ausencia de estudios especializados sobre la compositora y pone de manifiesto sus principales aportaciones a la cultura de la época.

Posteriormente, publiqué el disco *Piano Tribute to Rosa García Ascot*²², trabajo que reúne una decena de primeras grabaciones de sus obras, además de otras de Domenico Scarlatti y Manuel de Falla, dos compositores que influyeron en su lenguaje compositivo.

Unos años más tarde, ya en 2023, publicamos un disco que integra la totalidad de su obra²³, proyecto que engloba toda la obra orquestal con la Orquesta Sinfónica Ibérica, dirigida por José Luis Temes, además de la obra de música de cámara, guitarra y la de piano. En este proyecto, asimismo, participo como intérprete de la grabación de toda su obra para piano, que incluye la primera grabación del *Concierto para piano y orquesta*, revisado por la compositora y Académica Numeraria Dña. Laura Vega Santana.

Lo cierto es que, hasta hace bien poco, la figura de Rosa García Ascot estuvo olvidada. De hecho, no se había publicado ninguna de sus composiciones desde 1971. De ahí que, para mí, reunir y publicar todas

²¹ CLEMENTE, I.: *Rosa García Ascot y la Generación del 27*. Santa Cruz de Tenerife, Ed. Idea, 2018, Colección Thesaurus.

²² CLEMENTE: *Piano tribute to Rosa García Ascot* [Grabación sonora]. Barcelona, Orpheus Classical, 2018, [D.L. B-17854-2018].

²³ CLEMENTE, I.; DÍZ, Samuel; ORQUESTA SINFÓNICA IBÉRICA; JOSÉ LUIS TEMES; *Rosa García Ascot. Obra Completas* [Grabación sonora], Madrid, Cezanne Producciones, 2023, D.L.: M-4850-2023.

sus *Obras para piano*²⁴ en un volumen de partituras haya sido un trabajo fundamental para que llegara a los conservatorios, a las escuelas de música o a cualquier persona que desee acercarse a su figura.

Para finalizar, me gustaría recalcar que el mayor de los premios, tras el esfuerzo realizado, es tanto recibir noticias de diferentes puntos geográficos sobre la recepción de su obra como las conferencias y los

conciertos organizados no solo en nuestro país, sino también más allá de nuestras fronteras. Nos consta que sus obras están incorporadas en las programaciones de varios conservatorios españoles, se realizan conciertos monográficos con sus composiciones y existe un proyecto cuya misión es visibilizar la figura de Rosa García Ascot desde un enfoque interdisciplinar en los colegios, institutos, escuelas y conservatorios de nuestro país. No puedo tener mayor satisfacción, tras mis trabajos sobre la compositora, que la de formar parte en hacer justicia al patrimonio musical español. Muchas gracias.

²⁴ CLEMENTE, Ignacio (ed. crítica); *Rosa García Ascot. Obras para piano*, Valencia, Editorial Piles, 2019, D. L.: V- 3320- 2019.

MADERA, PIEDRA, METAL

ANTONIO ALONSO-PATALLO VALERÓN

Al encontrarme hoy ante ustedes en este salón que atesora nuestro invaluable patrimonio artístico e histórico, siento un profundo agradecimiento y una gran responsabilidad. Este recinto, que guarda en sus muros el eco de los logros y las inquietudes de quienes nos precedieron, es un testimonio vivo de nuestra cultura y sus valores. La historia que nos rodea no es solo una memoria del pasado, sino también un recordatorio de que nuestro deber como artistas y académicos es continuar edificando los cimientos de una sociedad que se define por su amor y respeto hacia el arte. Hace ya una década que entré a formar parte de esta insigne Corporación y mi compromiso para con la misma no ha hecho más que acrecentarse, si cabe. Ahora, con este nuevo reconocimiento que se me otorga, no puedo más que reafirmar mi firme propósito de velar porque la Escultura y las Bellas Artes en general queden en un lugar como mínimo igual, a poder ser mejor, del que nos las encontramos.

Si una sociedad ha de medirse por la calidad de su cultura, entonces nosotros, como defensores y cultivadores de ella, tenemos el deber ineludible de preservar su integridad y su espíritu. Una comunidad



que se aleja de su arte y de su cultura pierde rápidamente el soporte ético y moral que la cohesionan y la fortalece. Por ello, hoy renuevo el compromiso de dedicarme a este noble propósito, convencido de que no hay ideal más elevado ni misión más honrosa que proteger y enriquecer el legado cultural de nuestra sociedad.

No está en mi ánimo impartir hoy una charla sobre la evolución de la escultura que cualquier volumen de Historia del Arte podría expresar siempre mejor. Solo permitanme una breve reflexión sobre el trayecto que nos ha traído hasta este momento, para así situarnos en una perspectiva que explique mejor los desafíos y las oportunidades que enfrenta el arte en la actualidad.

Desde tiempos antiguos, la escultura ha perseguido la búsqueda del realismo y ha capturado imágenes icónicas de profundo significado, proyectando la esencia de nuestra realidad física y espiritual.

Fue durante siglos esclava del verismo. ¡Qué momento tuvo que ser aquel en el que los artistas comprendieron que la figuración no era la única manera de representar la realidad!

Fue quizá la aparición de una nueva disciplina la que desvinculó por fin a la escultura de servidores notariales como custodio de la memoria de personajes y hechos. La invención de la fotografía en 1839, gracias a Joseph Nicéphore Niépce y Louis Jacques Mandé Daguerre, supuso una transformación radical: liberó a las demás artes de la obligación de registrar fielmente los aspectos de la vida cotidiana abriendo la puerta hacia un nuevo campo de experimentación estética.

Desde ese instante, la escultura y otras artes visuales empezaron a trascender los límites de la imitación literal, y comenzaron a explorar dimensiones más abstractas y conceptuales de la expresión artística que han ido evolucionando hacia juegos de volúmenes que en muchas ocasiones se asemejan más con las líneas de la arquitectura. Llevar la carencia de significación hasta un punto en que no exista verdad más absoluta.

La fotografía permitió a los artistas centrar su mirada en nuevas formas de investigar, en nuevas maneras de comprender y plasmar la realidad, surgiendo una conciencia de la multiplicidad de interpretaciones y de la complejidad de lo que entendemos por «realidad». Así, los grandes pioneros de la modernidad, como Picasso, nos legaron una filosofía artística que distinguía entre la realidad física y la realidad pictórica, enriqueciendo para siempre el lenguaje visual y abriendo un horizonte que continúa expandiéndose hasta nuestros días.

Es un hecho que en todas las disciplinas artísticas el tiempo juega un papel fundamental en la percep-



ción. Las obras evolucionan con el paso de los años y de las miradas; una obra que parece inmutable sigue siendo reinterpretada por nuevas generaciones y se renueva. Cada creación importante transforma nuestra percepción del arte que le precedió, del mismo modo en que una teoría científica se reevalúa a la luz de nuevos descubrimientos. La perspectiva que hoy nos aporta el arte contemporáneo ha cambiado nuestra forma de ver a los grandes maestros, de la misma forma en que el avance científico hace evolucionar nuestra comprensión del mundo.

Pudiendo dejar plasmado aquí un amplísimo listado de nombres ilustres de la escultura y del arte, nombraré solamente a uno: Pablo Picasso. Una figura fundamental en la formación de todo artista y particularmente clave en el devenir de mi trayectoria, como quienes la conocen bien sabrán. Decía Picasso: «Yo no busco. Yo encuentro». Bueno, pues yo sí que busco, y a veces encuentro. Se me ha definido como artista versátil, pero eso se debe precisamente a esa búsqueda infinita que conlleva la creación que me ha hecho experimentar toda la vida con materiales y formas de expresión. En lo que respecta a la escultura, me limito en realidad a crear formas que no existen. Presentar, que no representar, formas que carecen de un significado específico. Presencias insignificantes pero concretas de volúmenes ocupando espacios.

En lo personal, mi vocación artística se reveló temprano, tal y como las paredes de mi casa de la infancia pudieron atestiguar. Supongo que crecer viendo pintar a mi padre y jugando con aquel maravilloso juego de piezas de madera que descubrió

toda suerte de formas, caló en mí. Sin embargo, el arte no se convertiría en mi vida hasta bien entra- da mi adolescencia, cuando a través de las clases de dibujo y de Historia del Arte supe que quería dedi- carme a la pintura y a la escultura. Y de todo ese aprendizaje que con los años fui ganando, desde la escuela hasta la universidad, tres máximas quedaron profundamente grabadas en mí.

Primera: Nada de lo que sobrevive del pasado es tan valioso para comprender la historia de la civilización como la actividad conocida como artes plásticas.

Segunda: Todos los seres humanos son, en cierto modo, artistas y los que deciden en algún momento desarrollar esta actividad lo que buscan es alentar el espíritu de su tiempo transmitien- do, hasta donde les es posible, una experien- cia humana, todo un mundo.

Tercera: Debemos entender el arte, que es una facultad de la intuición y de la razón, como una actividad autónoma influenciada, como todas nuestras actividades, por las condi- ciones materiales de existencia. Pero como modo de conocimiento, es su propia realidad y su propio fin.

Estas tres máximas pueden ser el soporte sobre el que se ha desarrollado toda mi obra, tan cambiante y diversa. Aunque sí que hay otra presencia constante, más o menos visible, en mi trayectoria. Y es Fuerteventura.

Diez años han transcurrido, como decía al inicio, desde que tuve el honor de dar lectura a mi discurso con motivo de mi toma de posesión como Académi- co Correspondiente en la ciudad de Puerto del Rosa- río, lo cual y como públicamente manifesté supuso para mí una alta distinción, no solo por haber recibi- do un reconocimiento que se me antojaba impensa- ble, sino por poder representar a la tierra a la que he dedicado vida y obra.

La escultura, como disciplina, es el arte de trans- formar la materia para darle vida. Con paciencia y dedicación, el escultor descubre la forma que yace en la piedra o el metal, reflejando en ella de forma inevitable algún rasgo de la esencia humana. La escultura embellece nuestras ciudades, honra memorias y, a través de su solidez, nos recuerda lo efímero de nuestra existencia y la perdurabilidad de nuestros sueños. El verdadero valor de una obra no reside en el peso del material, sino en el impacto que genera en quienes la contemplan, en esa chispa





de inspiración y reflexión que enciende en el espectador. Generando diálogo y debate en un espacio de creación de significado y sentido tan diverso como los propios humanos.

Recientemente concluyó el XIV Simposio Internacional de Escultura de Puerto del Rosario. Aproveché la circunstancia para, en uno de nuestros ratos de descanso, rodeados de mar y mármol, preguntar a mis compañeros qué era para ellos la escultura. Testimonios que quiero compartir con ustedes, porque ejemplifican a la perfección esa pluralidad de sentidos que vengo mencionando. Para Amancio González, natural de León, la escultura es un medio de comunicación, el idioma en el que mejor se expresa. «Una medicina», dijo Carlos Monge, de

Méjico. «Un bálsamo que cura». Y para Juan Miguel Cubas, escultor autodidacta de Fuerteventura, es el lenguaje que nunca le enseñaron, pero en el que nació para hablar.

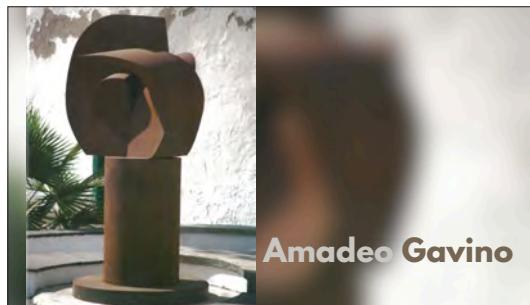
Todos ellos han vivido y participado en los simposios desde sus inicios, contribuyendo con su arte a dar forma a este museo en el que se ha convertido la capital majorera.

Con la amplitud de miras que otorga la perspectiva de los años, me enorgullece reconocer que Puerto del Rosario cuenta con un parque escultórico que enraíza hoy en la identidad de la ciudad y, espero, que de sus gentes. Un parque escultórico que crece con cada nueva edición de simposios en los que confluyen vivencias y acervos culturales de todas las partes del mundo, que se entremezclan con las de los mayoreros que se encuentran de frente con los procesos creativos en lugar de limitarse a contemplar las obras desde sus pedestales. El *Equipaje de Ultramar* de Eduardo Úrculo, el *Homenaje a Galileo* de Amadeo Gavino, las formas abstractas de Nesrin Karakan, las *Caracolas* de Juan Bordes, el *Homenaje a la Luna* de Rinaldo Paluzzi, Niclae Fleissig, recientemente fallecido, de quien me es imposible nombrar solo una obra, *Lo íntimo y el paisaje*, de Ithaisa Pérez, la *Gota de Agua* de Yoshin Ogata, *Diver/gente* de Bettino Mauro, la *Tarabilla* de Máximo Riol... Me es imposible nombrarlos a todos, ya que son más de 80 escultores y escultoras los que han pasado por nuestro parque escultórico, que ya cuenta con unas 180 obras. Artistas con mayúscula, amigos, que atesoro de todas las partes del mundo, algunos de ellos con un rastro de más de 20 obras en Fuerteventura.

Puerto del Rosario es actualmente un poquito de todas partes y, más que nunca, muy nuestra. El único mérito del que, desde la humildad, haré alarde es de haber propuesto hace años una idea, prendido una pequeña chispa que, gracias al trabajo de muchos, hemos conseguido avivar, hasta el punto de que nuestro antiguo «Puerto Cabras» se alza con orgullo como un gran museo al aire libre.



Eduardo Úrculo



Amadeo Gavino



Nesrin Karakan



Juan Bordes



Rinaldo Paluzzi



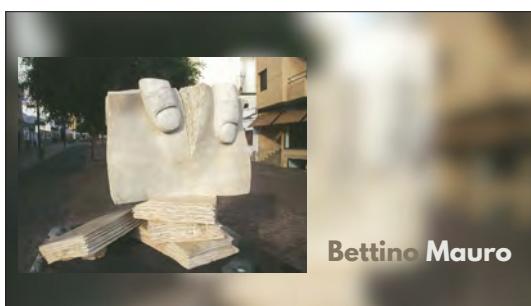
Nicolae Fleissig



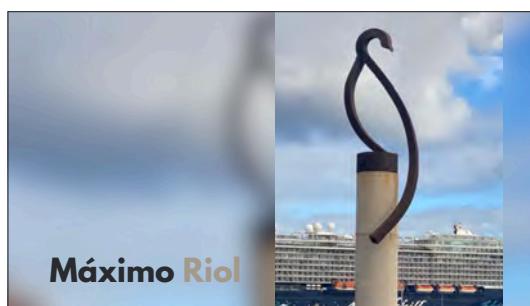
Ithaisa Pérez



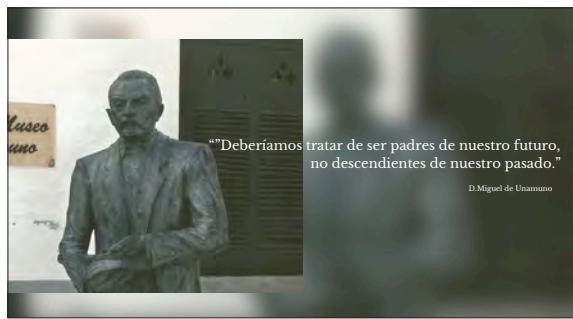
Yosin Ogata



Bettino Mauro



Máximo Riol



Año este en el que hemos venido celebrando el centenario del exilio en Fuerteventura del ilustrísimo Miguel de Unamuno y Jugo, no puedo dejar de tener unas palabras para con mi isla, la que me adoptó y de la que me siento hijo, la misma que hace no tanto tiempo era considerada lugar de destierro y que hoy es un vergel donde la cultura florece en todas sus expresiones. Dijo el literato y filósofo salmantino que deberíamos tratar de ser padres de

nuestro futuro, no descendientes de nuestro pasado. Recibo este nombramiento de responsabilidad con humildad, con la certeza de que dedicaré todas mis capacidades a honrar los altos estándares que esta institución demanda. Para mí, este nombramiento es un llamado al trabajo, una reafirmación de la responsabilidad que implica defender, preservar y proyectar el arte que define nuestra cultura y nuestra identidad.

Gracias por darme esta oportunidad de seguir sirviendo a la Escultura, y sepan que haré todo lo posible para que esta Real Academia siga siendo un faro que ilumine y preserve la riqueza artística de nuestra sociedad. Pondré todo de mi parte para contribuir a acrecentar el rico acervo histórico que se conserva en nuestra sede. Que el arte continúe recordándonos lo que significa ser humanos y que nunca dejemos de crear y de soñar juntos.

ANTONIO ALONSO-PATALLO, LA VERSATILIDAD DEL ARTISTA

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Es un placer dar la bienvenida a un nuevo académico y lo es más si se trata de una persona con la capacidad de trabajo de Antonio Alonso-Patallo Valerón, a quien conocí como pintor hace ya años, con ocasión de su presencia en ARCO-1995. Pero, para mi sorpresa, Toño Patallo, como se le conoce, volvió a aparecer ante mis ojos como escultor, años más tarde, cuando en una visita a Fuerteventura, seguramente en 2007 o 2008, mis anfitriones me mostraron una serie de esculturas monumentales situadas estratégicamente en Puerto del Rosario, y me comentaron que eran la consecuencia de la labor incesante y entusiasta que Toño Patallo llevaba a cabo desde el Ayuntamiento de la capital majorera, organizando, desde hacía ya varios años, los *simposium* de escultura en el municipio.

Es cierto que entonces, aunque había tenido ocasión de ver parte de su obra, no conocía personalmente al artista, su capacidad de trabajo y su entusiasmo por difundir la cultura, cualidades que finalmente lo traen hoy a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, no ya como académico correspondiente, sino como numerario en la Sección de Escultura.

Pero regreso a esa versatilidad de Patallo que, como muy bien expresó nuestra querida compañera la ilustre académica Ana Quesada, le permite tocar muy diversas vías de la creación y la gestión artística:



Antonio Alonso-Patallo Valerón

La trayectoria vital de Toño Patallo, nombre con el que todos lo conocen y con el que firma sus trabajos, se nos muestra inmensamente rica en vivencias y en prácticas artísticas desde que iniciara su andadura allá por los años setenta, tras obtener su título como profesor de Dibujo en Madrid y, posteriormente, su licenciatura en Bellas Artes, en la Facultad de

La Laguna. Grancanario de origen, pero residente en Fuerteventura desde hace muchos años, cultiva la pintura, la escultura, las artes gráficas, la escenografía, y ha ejercido como comisario artístico, gestor cultural y político; todo ello mientras desempeñaba su trabajo como profesor de Enseñanza Secundaria. Si sorprendente resulta su diversidad técnica y laboral, no menos lo es la pluralidad de sus propuestas plásticas. Su producción, que ha expuesto en distintas muestras colectivas e individuales en casi todas las islas, Madrid y Portugal, se nos presenta como un horizonte lleno de expectativas, trabajando sin cansancio en distintas pero constantes líneas temáticas, que desarrolla de forma paralela y que hasta hoy sigue reinventando, originando un imaginario plástico visual caracterizado por la coherencia de sus ideas¹.

Patallo es diverso y decidido, por lo que ahora, una vez explicada esta primera impresión, la de la sorpresa por la abundancia de información que transmite su obra, me vuelvo a encontrar con él, aunque guardaré el último encuentro, en la exposición «Inter-secciones», para el final de esta *laudatio*.

Toño Patallo procede de Gran Canaria, aunque su isla de adopción es Fuerteventura, isla con la que se ha sentido siempre identificado. Nació en Las Palmas de Gran Canaria el 4 de marzo de 1950, en el barrio de Vegueta, y ya en 1957 se trasladó a Fuerteventura con su familia. Cursó primaria en Puerto del Rosario, aunque los estudios de bachiller los llevó a cabo en el colegio Claret de Las Palmas y en Los Salesianos de Teror.

Se tituló como profesor de Dibujo por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y, posteriormente, se licenció en la Facultad de Bellas Artes de La Laguna. Ya desde entonces empezó a exponer su obra, concretamente en 1976, en la 1.^a Exposición Colectiva de Alumnos de Bellas Artes en la Casa de Colón (Las Palmas). Y ese mis-



Antonio Alonso-Patallo, *Naturaleza muerta* (1977), acrílico sobre lienzo (92 × 65 cm)

mo año también realizó una exposición individual en Puerto del Rosario.

En 1977, presentó obra en la 2.^a Colectiva de Alumnos de Bellas Artes, con lo que vemos desde el primer momento su excelente disposición para participar no solo en el mundo académico, sino también en el ámbito de las exposiciones. Poco después realizó sendas exposiciones individuales en el Hotel Tres Islas, en la Casa de la Cultura de Gran Tarajal y en la Sala de Arte del Cabildo de Fuerteventura.

En 1978, participó en una exposición colectiva de grabado en la Casa de Colón, lo que ya nos indica la versatilidad del artista, que emprende el grabado con el mismo entusiasmo que la pintura. Y quizás aquí sea necesario hacer un pequeño inciso en este relato de su trayectoria, pues es cierto que, tal y como Toño Patallo siempre afirma, también la música forma parte de su vida, por lo que al regresar a Fuerteventura después de sus años de estudio formó un grupo musical, Los Acaymo. En efecto, él mismo declara que siempre tiene a mano su guitarra, pues la música es para él parte esencial de su vida. Además, se presentó al primer concurso de pintura «Arte Joven Canario» y en la XVII Exposición de Bellas Artes de Las Palmas de Gran Canaria.

En 1979, participó en el 2.^º concurso de pintura «Arte Joven Canario» en Las Palmas de Gran Cana-

¹ QUESADA ACOSTA, Ana M.^a: «Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.^o 8 (2015), pp. 103-114, p. 103.

ria, sin descuidar su producción propia, realizando una nueva exposición individual en Puerto del Rosario.

Un año después, en 1980, su obra pudo verse en la 1.^a Bienal Regional de Pintura Villa de Teror, en el Concurso de Pintura en el 50 aniversario del Aeropuerto de Gando en Gran Canaria y en la XVIII Exposición de Bellas Artes en el Gabinete Literario de La Palmas de Gran Canaria.

En 1981, Patallo, siempre involucrado en la esencia de su amada isla adoptiva, realizó la serigrafía para el Homenaje a Unamuno en Fuerteventura y Salamanca. Asimismo, participó en la Primera Exposición Colectiva en la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario y en la exposición colectiva en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria.



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (1982), técnica mixta (100×81 cm)

En 1982, realizó una nueva exposición individual en la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario, además de participar en la 2.^a Exposición colectiva de Artistas Residentes en Fuerteventura. Este mismo año recibió el 3.^º Premio en el Concurso de pintura «Arte joven canario» con la obra titulada *Modulación 37*.

Esta actividad incesante no le impide, como muy bien señalaba nuestra estimada compañera Ana María Quesada, dedicarse a la docencia, que ejerce en la especialidad de Dibujo artístico y técnico. También

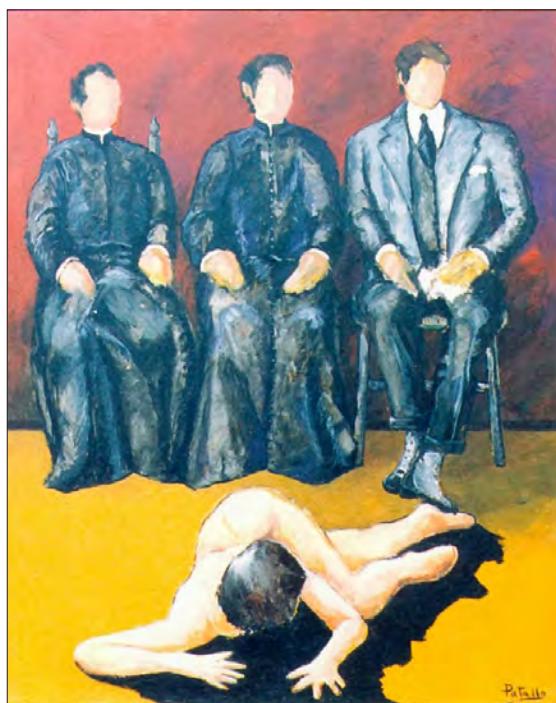
enseña Educación Plástica y Visual durante 33 años en los Institutos de Enseñanza Secundaria San Diego de Alcalá y Santo Tomás de Aquino, ambos en Puerto del Rosario.

Junto a la docencia, su implicación en la enseñanza, en la investigación y en la divulgación cultural le lleva a colaborar desde 1980 con Francisco Navarro Artiles. Con él se involucra en la programación de la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario, organizando exposiciones dedicadas a personajes tan relevantes como Miguel de Unamuno, César Manrique o Pepe Dámaso, y dando a conocer la obra de artistas noveles residentes en la isla.

Incesante y versátil, acompaña su docencia y la creación de pintura y de grabados con otras actividades, como la ilustración, cosa que lleva a cabo diseñando en 1982 la cubierta del libro *Aberruntas y Cabañuelas en Fuerteventura*, de Alicia Navarro Ramos y Francisco Navarro Artiles, también compañero de esta Corporación.

En 1983, Toño Patallo es seleccionado para participar en la exposición colectiva «Drago 83-84», organizada por Televisión Española en Canarias y el Gobierno de Canarias, en la que coincidió con artistas como Manolo Yanes, Domingo Vega, Francisco Orihuela, Francisco Guimerá, Juan Luis Egea, Paco Juan Déniz, Adela Cano y Santiago Alemán.

Entre 1985 y 1986, diseña las escenografías para el Ballet Contemporáneo de Fuerteventura. Este ballet había sido fundado y dirigido por Sergio Perdomo, que encontró en Toño Patallo un aliado incondicional para llevar la danza a cada rincón de esta isla. Sergio Perdomo sabía que el arte puede cambiar vidas y su legado en este sentido es extraordinario, pues de Fuerteventura han salido grandes bailarines y coreógrafos. Además de la labor que desarrolló junto a Sergio Perdomo, Patallo seguía pintando, y en estos años de trabajo como escenógrafo encuentra tiempo para participar en una exposición colectiva en el Pub Mafasca y también en una muestra colectiva en Arrecife de Lanzarote.



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (1987),
acrílico sobre lienzo (162×130 cm)

En 1987, funda junto con otros artistas el colectivo «Seis Pintores y una Isla», formado por Carlos Calderón, Klaus Berends, Chus Morante, Elvira Isasi, Loren Castañeira y el propio Patallo. La vocación de este grupo era conseguir un pro-



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (1987),
acrílico sobre lienzo (60×73 cm)

yecto único: influir en las decisiones artísticas que la isla fuera tomando. Una actitud en la que Toño Patallo siempre se ha encontrado muy comprometido y que lo induciría a entrar en la vida política años más tarde.

En 1988, y sin dejar de lado la docencia, participa en una exposición colectiva en la Galería Las Chimeneas y en Puerto del Rosario, así como realiza una exposición individual en la capital majorera.

En 1989, expone de forma individual en la Galería Los Balcones (Las Palmas de Gran Canaria), y también en la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario. Realiza el cartel para el Carnaval de Puerto del Rosario y la portada del escritor Daniel, «La hija del Músico y David Linares». De su exposición en la Galería los Balcones el crítico de arte José Luis Gallardo escribió:

En esta muestra su arte se propone decir algo y lo dice. Es un arte de pintor que asume una técnica sin quedar prisionero en ella, está al día sin caer en la servilimitación, lo que no podemos afirmar de tantos otros artistas de cartel. En su serie de «acrílicos» bulle un mundo de ideas pictóricas que saltan de la tela. La historia pone cosas juntas y cosas por separado. El arte de Patallo tiende a dividir lo que está unido y a unir lo que aparece disperso. Sus cuadros son como daguerrotipos, que fijan la imagen fuera de contexto. Su punto de apoyo es el «personaje», producto social que subyace a toda época. El «grupo» es un conglomerado de personajes que posan para la historia. El padre, la madre, los abuelos, los hijos y hasta los nietos. Son las «generaciones». O bien, el alcalde, los ediles, el juez, los secretarios de juzgado, el médico, el boticario, el cura, etc., Representan el «estamento». Son rostros sin cara o caras sin rostro, no importa, la ironía de que hace gala el artista les confiere otro sentido.

Más adelante, Gallardo apunta²: «Hay heterodoxia en estas telas, pero no excentricidad. Es una pin-

² GALLARDO, J.L.: «Posando para la historia», en *La Provincia*, 10 de marzo de 1989.



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (1989), técnica mixta (97 × 130 cm)

tura inconformista, lo que no quiere decir que no sea íntegra y veraz».

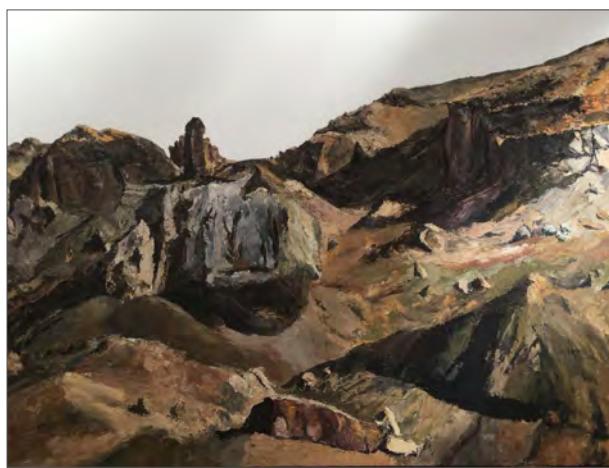
En 1990, participa en el Primer Certamen de las Artes Plásticas de la Junta de Obras del Puerto de Las Palmas de Gran Canaria. Realiza también una exposición individual en la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario, así como en el Centro Cultural de Corralejo. También participa en una muestra colectiva en la capital majorera. A pesar de su constante presencia en la vida cultural de Fuerteventura, Toño Patallo no deja de ser un artista inquieto, que investiga sin cesar. Se dirige entonces a un entorno diferente para él, dos canteras en Fuerteventura.

El resultado de este trabajo va a ser la serie de obras que llevan por título *El paisaje efímero*, que exhibe por primera vez en 1995 en las Salas del Cabildo Insular de esta isla, dos años después en el Ateneo de La Laguna (Tenerife) y, en 1998, en la Sala Miguel Ángel de Madrid.

Citamos de nuevo a Ana Quesada en sus acertadas palabras sobre esta exposición:

El artista nos sitúa ante las canteras de picón y basalto localizadas en Huriame y Bayuyo, espacios continuamente seccionados por la extracción mecánica. Sin embargo, en este proceso de reinvencción plástica de la Isla, Patallo huye de la crónica ácida para recrearse y ofrecernos la belleza que encierran las entrañas de las piedras volcánicas. En efecto, pese a la destrucción que lleva implícita la sustracción, es capaz de transmitir al espectador imágenes idílicas, donde la presencia humana es del todo inexistente, visiones en las que la luz se rompe en insospechadas reverberaciones, para configurar topografías caprichosas, casi gaudianas, podríamos decir; originales estructuras geométricas que contraponen la textura rugosa de la lava con la superficie lisa del canto generada por incisiones y rígidos cortes. Su propósito no es otro que congelar en nuestra retina esas perspectivas transitorias, esas vertientes volcánicas e insinuantes piedras monolíticas, amenazadas por la fugacidad del instante³.

³ QUESADA ACOSTA: «Arte, compromiso e ironía...», op.cit., p. 110.



Antonio Alonso-Patallo, *Paisaje efímero* (2011), técnica mixta (73 x 92 cm)

De su propia experiencia habla el artista en una entrevista con motivo de su exposición «El paisaje efímero», en 1998, realizada en la Sala Miguel Ángel de Madrid:

El nombre nació porque últimamente estoy trabajando básicamente en dos canteras, una de ellas dedicada a la extracción de picón y otra a las lajas de piedra.

Sin embargo, las canteras no paran y de un mes a otro vas y te encuentras con que el paisaje que pintaste en aquel momento ya es otro totalmente diferente, que no tiene que ver con el que pudiste haber pintado. Y me alucina muchísimo la cantidad de paisajes y de matices distintos que hay dentro de la cantera, pese a que en principio uno pueda pensar que, al fin y al cabo, es todo piedra. Incluso me gustaría todavía mucho más pintar en formatos más grandes.

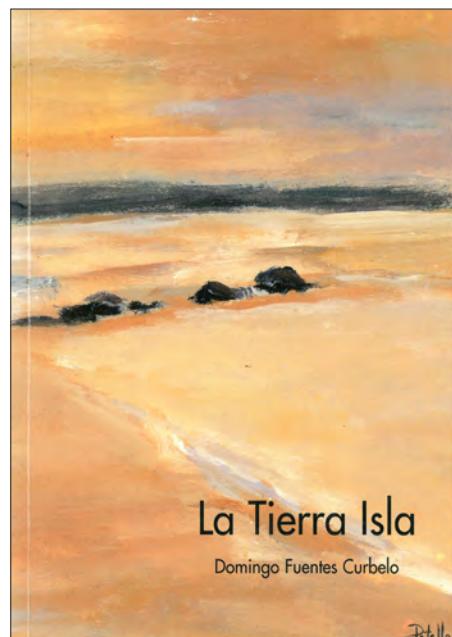
El resultado es que parece casi una abstracción de formas y colores, porque poco a poco se va concentrando todo. Empiezas mirando una superficie amplia y de pronto te encuentras solo ante unos pocos metros cuadrados, pero en esa superficie tan limitada te encuentras con una cantidad enorme de pequeños matices.

Esta serie de cuadros cercanos a la abstracción son, en realidad, una de estas muestras de la versatilidad de Toño Patallo, de su búsqueda de lo que Cézanne llamó «el motivo». Pero en esta búsqueda

el artista no cesa de ensayar otras técnicas y otros lenguajes. *Collages*, pintura sobre la historia de la pintura, personajes que nos dan la espalda y que recrean escenas conocidas de la pintura, pero siempre jugando con el doble sentido y la ironía, la obra de Patallo es incesante.

De estos últimos años de la década de los noventa destacamos, aparte de esta exposición de «Paisaje efímero», la Exposición Bicentenario de Puerto del Rosario en 1995, una Exposición del grupo «Seis Pintores y una Isla» en la Sala Grupo Espiral (Las Palmas de Gran Canaria), su participación en ARCO-95. También ilustra la cubierta de la *Guía de Recursos y Espacios Culturales de Fuerteventura* en 1996, participa en una exposición colectiva en el Castillo de la Luz (Las Palmas) y expone individualmente en la Sala Juan Ismael (Puerto del Rosario).

Acomete, además, las ilustraciones de los libros *La Tierra Isla e Isla Llana*, obras de los poetas Domingo Fuentes Curbelo y Domingo Velázquez, respectivamente. Asimismo, expone junto a Peleteiro en la Sala Juan Ismael de Puerto del Rosario.



Antonio Alonso-Patallo. Cubierta del libro de Domingo Fuentes *La tierra isla* (1996)



Antonio Alonso-Patallo, *Mirada al arte* (2008),
acrílico sobre lienzo (92 × 73 cm)

En este cambio de década, Patallo decide luchar en la línea política por lo mejor de Puerto del Rosario. Su sueño, que lleva años intentando llevar a cabo, es crear zonas verdes en la ciudad, zonas «coronadas por esculturas». Así que, en 1999, comienza su andadura en su Ayuntamiento como concejal de Cultura.

Sus esfuerzos no tardan en dar fruto y, en el año 2001, organiza y dirige el I Simposio Internacional de Escultura de Puerto del Rosario. Hablar ahora de la actividad de Toño Patallo en esos años puede llevar a una especie de vértigo, pues no solo se dedica a organizar de manera constante y diligente estos *simposium internacionales de escultura*. Sigue exponiendo, pese a que ahora su actividad se desdobra. Aunque continúa con su trayectoria como pintor, labor que no abandona, se vuelca cada vez más en la escultura. En este año expone con la pintora Nuria

Formentí en la ya citada Sala Juan Ismael de la capital majorera.

En 2002, organiza y dirige el II Simposio Internacional de Escultura de Puerto del Rosario, pero también realiza una exposición individual en la Sala Juan Ismael, diseña la portada del disco *El corazón se me abrió*, del grupo Fuerte Ventura y realiza la escenografía sobre Juan Ismael para el Ballet de Las Palmas de Gran Canaria, del bailarín y coreógrafo Gelu Barbu.



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (2009),
hierro pintado (115 × 45 × 43 cm)

Las sucesivas ediciones del Simposium Internacional de Escultura de Puerto del Rosario se suceden, pues en 2003 y 2004 organiza y dirige el tercero y el cuarto. Al mismo tiempo, prepara una exposición individual en la sala Cuzco de Madrid.

En 2005, realiza una gran escultura para el ayuntamiento de la capital majorera, *Nosigna I*, expone en la colectiva «Arte en Fuerteventura» y de forma individual en la Casa de la Cultura de Puerto del Ro-



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (2011),
hierro pintado (188 × 58 × 30 cm)

sario. Asimismo, participa en la exposición colectiva «Con Título», en el Centro de Arte Juan Ismael y organiza y dirige el V Simposio Internacional de Escultura de Puerto del Rosario.

En 2006, expone en la Fundación Blas Sánchez, organiza y dirige el VI Simposio Internacional de Escultura de Puerto del Rosario. Y una vez más quiera resaltar la afición musical que marca la vida de Patallo, ya que realiza la portada para el disco del guitarrista de jazz Tomás Figueroa.

En 2007, diseña la cubierta del libro de Rosario Cerdeña Armas, *La lucha por la capitalidad en Fuerteventura durante el siglo XIX*. Expone con Nuria Formentí en la Sala Neptuno en Maspalomas y organiza y dirige el I Simposio Internacional de Escultura para el Parque Temático Baku, en Corralejo.

En 2009, realiza junto a los escultores Edgardo Junco y Juan Miguel Cubas «Ventana a la Esperanza», en Jandía, dedicada a los inmigrantes. Participa



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (2011),
acrílico sobre lienzo (120 × 120 cm)

pa también en «Pequeño Formato», en la galería Tindaya (Puerto del Rosario).

En 2010, organiza «El Artista y la Isla» en el Centro de Arte Juan Ismael y participa en el Simposio Internacional de Pintura y Escultura «Taches-Taches» (Saint-Lô, Francia).



Antonio Alonso-Patallo, *Nosigna II* (ca. 2013-2014),
bronce (34 × 14 × 9 cm).
Fotografía: Efraín Pintos

En 2012, expone en la muestra «*Tú no sueñas en color?*» en la sala Juan Ismael de Puerto del Rosario.

En 2013, organiza y participa en el Simposio de madera titulado «Jardín de los árboles caídos», para el Ayuntamiento de Puerto del Rosario, además de organizar el I Simposio de Escultura para el Ayuntamiento de La Oliva.



Antonio Alonso-Patallo, *Mirada al arte* (2014), acrílico sobre madera (55 × 37 cm)

En 2014, participa en la exposición colectiva «La isla imaginada», en la Sala Juan Ismael y realiza la muestra individual en la galería de arte Soppa de Azul de Las Palmas de Gran Canaria, compuesta por esculturas y pinturas, que según afirma Jonathan Allen recuerdan a los *collages*. Para esta muestra Jonathan Allen escribe un esclarecedor texto:

Una geometría polimórfica, un constructivismo barroquizante, la línea y los volúmenes casi siempre planos proyectados en el espacio: esta es la síntesis de las impresiones que causan las esculturas de Antonio Patallo. Un escultor que usa el hierro o el acero

para prolongar espacialmente el dibujo, para hacer espacial la materia férrea, para dibujar con el hierro en el aire, recortando, horadando y soldando planchas hasta que se someten a una voluntad gráfica. A este extraordinario polimorfismo debemos añadir la nota de color, pues cada obra de su reciente producción posee un color único que también la caracteriza y refuerza el grafismo de estas esculturas. Su efecto completo incluye el azul, el rojo, el ocre o el negro. El color no es una pátina que ensalza la materia prima; es una piel vibrante que completa la transformación del objeto artístico.

Patallo crea, pues, un mundo complejo en el que la obra bidimensional se desarrolla y expande en la forma tridimensional. De ahí que su concepto como artista sea el de escultor, aunque su ancla esté situada en la pintura. Su pasión por la escultura y su capacidad como gestor se plasman en la organización y dirección en ese año de los *simposium* de esculturas de Puerto del Rosario (el VIII) y de la Oliva (el II).



Antonio Alonso-Patallo, *Sin título* (2014), técnica mixta (130 × 97 cm)



Antonio Alonso-Patallo, *Homenaje a Picasso* (2018), hierro pintado (300 × 300 × 270 cm).

En 2015, esa pasión por la escultura se desarrolla también en la organización de los *simposium* siguientes de escultura en Puerto del Rosario (el IX), en la Oliva (el III) y un certamen de escultura pintada en La Oliva. Participa, asimismo, en exposiciones colectivas de escultura, dando de esta forma el salto a una nueva etapa en su vida, que coincide con su ingreso en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes como académico correspondiente por Fuerteventura.

En 2016, realiza una escultura, *Gracias Madre*, para el Ayuntamiento de Puerto del Rosario, pero es en 2017 cuando su actividad como escultor se multiplica, realizando dos grandes esculturas con Amancio González. Además, expone en las salas de esta real Academia en una exposición colectiva.

En 2018, con motivo de su ingreso como académico correspondiente en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, Patallo concede una entrevista a

Itziar Fernández en el *Diario de Fuerteventura*, en la que explica el motivo de su ingreso:

Todas las islas están representadas. El papel es, en resumen, velar por el patrimonio histórico y artístico y emitir informes de protección tras un profundo estudio. Recientemente, hemos logrado que se diera el visto bueno para declarar BIC los cinco hornos de cal de El Cotillo, a propuesta del ayuntamiento de la Oliva. En Puerto del Rosario hay que destacar la importancia que tiene el Parque Escultórico Internacional, que es uno de los más valorados por los turistas en todas las encuestas.

Y más adelante detalla:

En la actualidad, unas 160 piezas conforman el Parque Escultórico... El Parque fue una ilusión personal, yo entré en política con el deseo de ser con-



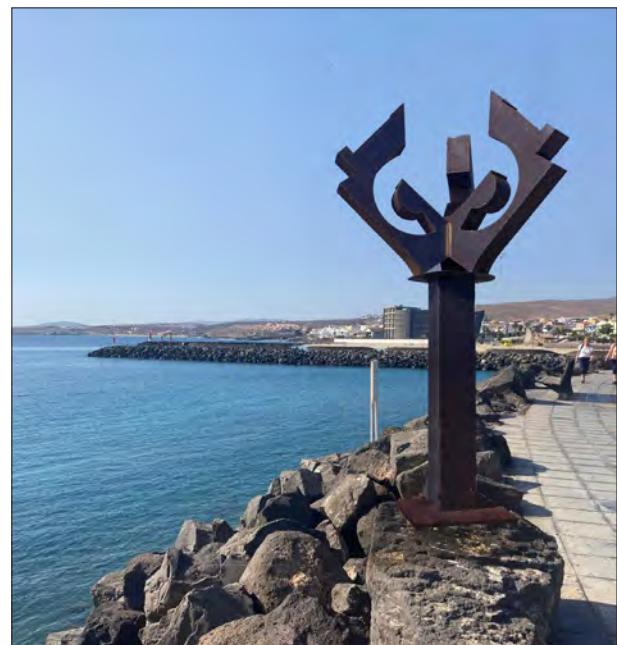
Antonio Alonso-Patallo,
Homenaje a las víctimas del terrorismo (2023), hormigón y acero corten (800 × 400 × 400 cm).

cejal de Cultura y apostar por el arte... Al ver que iba en serio, se asignó una partida para organizar en 2001 el Primer Simposio Internacional de Escultura que tuve el honor de dirigir con la colaboración de otros artistas... Creo que es el mejor legado que se puede dejar a las nuevas generaciones.

La continuidad de su trabajo como gestor, en el que vemos a Toño Patallo plenamente integrado, permite que, en 2018, se celebre también el X Simposio de Escultura de Puerto del Rosario. Sin embargo, insisto en esta capacidad extraordinaria de trabajo como uno de los valores más personales de Patallo, sigue pintando y, en 2019, no solo lleva a cabo una exposición en la galería Paniagua, sino que participa en una muestra colectiva en la galería Casa de la Naturaleza y lo más importante, ya como escultor, realiza las esculturas *Homenaje a Picasso* y *El ciclista*.

En 2020, el año marcado por la pandemia, Toño Patallo organiza la undécima edición del Simposium de Escultura de Puerto del Rosario, esta vez dedicado por entero a las creadoras. Al año siguiente, que destaca por la erupción del volcán Tajogaite de La Palma, participa en una exposición colectiva en la galería Casa de la Naturaleza, coordina y dirige el XII Simposio de Escultura de Puerto del Rosario, a la vez que organiza y participa en una exposición benéfica para recaudar fondos para los damnificados por el volcán de La Palma en la Casa de la Cultura de Puerto del Rosario.

En 2022, y comisionada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar en la sala de exposiciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria la exposición «Inter-Secciones», de la que fui comisaria. Esta exposición fue una grata experiencia, unida al gran privilegio de trabajar con las compañeras y compañeros de esta Real Academia. La muestra ofreció la posibilidad de ver las obras de los artistas que acoge esta Corporación en



Antonio Alonso-Patallo, *Nosigna IV* (2024),
acerro corten (430 × 200 × 200 cm).

la provincia de Las Palmas y, entre ellas, tuvimos el placer de contemplar dos esculturas de Toño Patallo. Junto a ellas, se exhibieron obras de Ángel Luis Alday, Ildefonso Aguilar, Leopoldo Emperador, Flora Pescador, Félix Juan Bordes, José Antonio Sosa, Juan Guerra, Manolo González, Juan José Gil, Pepe Dámaso, Joserromán Mora, Juan Antonio Giraldo y Martín Chirino, y pudieron escucharse composiciones de compositoras y compositores de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que convirtieron la Sala de exposiciones de la Sede Institucional de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en un lugar lleno de esplendor.

La versatilidad como artista y la capacidad de gestionar la cultura, así como la disposición siempre abierta a colaborar en cuantas actividades organiza esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, hacen que Toño Patallo sea un nuevo y apreciado académico numerario.

EDUARDO CHILLIDA VIDA Y OBRA

LUIS CHILLIDA BELZUNCE

En primer lugar, quiero agradecerles tanto a la Excmo. Sra. Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes como a todos los académicos esta invitación y permitirme estar aquí para hablar de mi padre.

Creo que para toda mi familia es algo importante el poder conservar este legado, el legado de Chillida. Es algo que uno vive desde que nace y que llevamos toda la familia. Además, este año satisfactoriamente hemos conseguido sacar adelante un proyecto nuevo, el de conmemorar el centenario del nacimiento de nuestro padre, con el que intentamos poner en contexto el trabajo de una persona. Estos cien años nos han ayudado mucho en poder relacionar lo que ha sido su trabajo con lo que ha ido pasando en la sociedad española y en el mundo durante este periodo. Y pienso que es muy importante, cuando uno ve las obras de un artista, saber en qué momento fueron hechas, qué era lo que pensaba en esa época de su vida y cuáles fueron las circunstancias que lo rodearon mientras trabajaba.

En primer lugar, me gustaría también, desde luego, destacar el trabajo de nuestra madre, de ahí el



Eduardo Chillida en su estudio

nombre de nuestra fundación, la fundación Eduardo Chillida-Pilar Belzunce. Estoy convencido de que mi padre sin mi madre difícilmente hubiese podido hacer lo que hizo en esta vida, porque de alguna manera ella fue un pilar –nunca mejor dicho porque ese era su nombre–, un pilar imprescindible para que mi padre pudiese de alguna manera dedicar su vida íntegramente a lo que la dedicó.

Voy a hacer una pequeña biografía de Eduardo Chillida, pero demorándome sobre todo en aquellas etapas que considero realmente trascendentales en la vida de mis padres desde el momento en que se conocieron. Ciertamente, pienso en la importancia que tuvo en sus vidas el que se conocieran siendo muy jóvenes –tenían 15 y 14 años en ese momento– y desde entonces pasaron toda la vida juntos.

Mi madre fue quien lo ayudó, quien le infundía ánimo en los momentos de desánimo y quien estuvo siempre cumpliendo una labor que era imprescindible para un artista. Mi padre, que era una persona maravillosa y un artista estupendo, no era capaz, sin embargo, de desenvolverse en el mundo real, pues todo se le hacía muy complicado. Digamos que mi padre de alguna manera no sabía vivir.

Él nunca quiso mezclar dos conceptos tan básicos como son el del valor y el del precio. Para mi padre, el valor era el del esfuerzo que hace uno en su trabajo, en su dedicación, pero esa parte del precio, de lo que cuesta algo, de lo que después podía valer una obra en el mercado, era algo que no le interesaba nada. «Eso es algo que los demás hacen», eran sus palabras, no era algo que iba con él. Sin embargo, quien lo conectaba con el mundo, con la realidad, fue nuestra madre, que siempre permaneció a su lado.

Yo recuerdo a mi padre pidiéndole permiso a mi madre para ver si podía hacer una obra o no, si había medios en casa para poder realizarla. Siempre era ella quien tomaba las decisiones, la que hablaba con las fábricas, la que pagaba las cuentas y la que educó a los ocho hijos, que también es otro trabajo importante. Así era la relación que tuvieron mis padres.

Quiero destacar algo que fue ciertamente importante en su vida, el momento en que mi padre dejó el fútbol profesional –como algunos sabrán, fue portero de la Real, siendo muy jovencito, con 18 años– a causa de una lesión. Como decía mi madre, «por suerte se lesionó pronto», porque así cambió su vida y se dedicó a otras cosas que no fueran el fútbol.

A raíz de este percance, mi padre se vio obligado a tomar una decisión, qué hacer con su vida, y digamos que él ya había tenido una educación que tenía al arte. Mi abuelo, que era militar de carrera por tradición familiar, fue una persona importante para mi padre en un sentido, pues ese abuelo, cuando estudiaba la carrera militar en Vitoria, tenía que pasar por la puerta del taller de Amárica, un pintor de Vitoria, y le comentaba a mi padre que siempre se acercaba por allí le entraban ganas de entrar y decirle a este artista que le gustaría dedicarse a la pintura. Pero nunca lo hizo, siguió con su carrera militar. De ahí que mi padre y sus hermanos fueran educados por el suyo de una manera distinta, incluso mi tío Gonzalo, que murió muy joven en un accidente, fuera pintor destacado. Pienso que eso los movió a ellos a introducirse en el mundo del arte.

Por tanto, al tener que decidir mi padre qué hacer con su vida, pensó en estudiar Arquitectura. Fue a preparar el ingreso a Valladolid y luego en Madrid comenzó a estudiar la carrera. Al segundo año de estudio, se sintió muy desilusionado con lo que aprendía, pues quería ser más libre a la hora de realizar su trabajo. Así que, aunque eran unos años complicados, 1945 o 1946, decidió dedicarse a la escultura y abandonar los estudios de Arquitectura. A mis abuelos aquello no les hacía mucha ilusión, pero mi madre fue la primera en apoyarlo. Una vez tomada esta decisión, se dedicó en cuerpo y alma al arte.

En un primer momento, acudió en Madrid al Círculo de Bellas Artes para aprender a dibujar. Y este es uno de los períodos clave en su vida porque mi padre tenía mucha mano dibujando, era muy hábil, lo hacía muy bien. Todos los compañeros le decían: «qué maravilla, qué mano tienes para el dibujo». A partir de ahí, él empezó a pensar que esa habilidad, esa facilidad, no podía ser arte, que el arte tenía que ser algo mucho más intenso, más meditado, más concienzudo. Entonces se le ocurrió que, cuando volviera a la escuela del Círculo de Bellas Artes, iba a empezar a dibujar con la mano izquierda, porque con la izquierda era muy torpe, tanto que



Eduardo Chillida: *Forma*, yeso

las líneas ya no podía hacerlas con la mano, debía hacerlas con el cerebro, con la sensibilidad. Había, pues, otras cosas que influían. La mano obedecía, ya no mandaba la mano, y creo que eso es algo que mantuvo toda su vida.

A mi padre se le veía dibujar, hacer cualquier cosa y siempre se veía que la cabeza iba por delante. No era reactivo, al contrario, era meditativo, pensaba, rumiaba. Se definía a sí mismo como un «rumiante», masticaba las ideas, les daba vueltas. Para mí, esa es una de las épocas más decisivas de su vida, cuando empieza a pensar en dedicarse seriamente al arte.

Luego decide formarse en París. Pide y le conceden una beca, de manera que va al Colegio de España en París. Allí es donde empieza a hacer sus primeras obras. Irse a París le supuso abrir la mente a lo que pasaba en el mundo. Iba a los museos, a las bibliotecas, iba a escuchar música, porque al final todas las artes están muy relacionadas. No podemos hablar de un arte mayor o menor. Todas tienen una relación en su formación.

En París empezó a hacer esos primeros trabajos en yeso, pero el yeso tratado como una piedra. A él

no le gustaba trabajar materiales blandos. Era una persona a la que le gustaban las cosas densas y duras de trabajar. Siempre se ponía obstáculos, nunca intentaba buscar un atajo, ir a lo fácil, sino que siempre intentaba poner trabas en su camino. Era una manera de avanzar y meditar.

En esos primeros momentos sintió una atracción por el arte griego preclásico, que inspiró sus obras primeras, centrándose en el cuerpo humano. Estas obras tenían una parte figurativa, aunque no completamente, pero sí algo de lo que le inspiraban esas visiones de Grecia. Y a los dos años de estar en París, se casa con mi madre, en 1950. Se van a vivir con Pablo Palazuelo a un estudio al que llamaban Pompeya, porque se estaba derrumbando, pero era donde trabajaban los dos.

Y es en ese momento cuando mi padre comienza a pensar que lo que estaba haciendo, no tenía sentido, que estaba repitiendo lo que había hecho el año anterior y que tenía que dar un viraje a lo que hacía. Se trata de uno de los momentos más decisivos de su vida, porque le dice a mi madre, embarazada ya de mi hermana mayor, que estaba acabado, que había que regresar a casa. «¿Cómo vas a estar acabado si todavía no has empezado?», le respondió ella. Según comentaban, a mi padre le entró la risa por esta respuesta, sin embargo, ese fue el momento en que vio con clarividencia que tenía que cambiar.

Por tanto, regresaron a España, a San Sebastián. Primero vivieron en Hernani, que es donde está el museo, en una casa que le cedió una tía. Y aunque mi padre no hablaba de suerte ni de casualidad, sino de destino, enfrente de la casa de su tía estaba la herería de Hernani. Allí trabajaba Manuel Illarramendi, un herrero que estaba labrando el hierro, de manera que al llegar y ver ese sitio oscuro, un taller con fuego con una luz destellante, como es el trabajo físico del hierro, vio algo nuevo. Le comentó enseguida a nuestra madre que había visto algo distinto que no había encontrado en París, en ningún momento ni en todo el arte que había visto, ahora se encontraba con



Eduardo Chillida en la fragua de Hernani.
Peine del viento I

algo diferente. Empezó entonces a aprender el oficio de herrero, que consistía en hacer las herramientas para labras, los rastrillos, una azada, una rueda..., cosas útiles.

Mi padre estuvo de ayudante para aprender con este herrero. Al cabo de un par de meses, Illarramendi le dijo: «oye, Eduardo, veo que aprendes mucho, pero estás volviendo locos a todos mis aprendices. Yo les enseño a ganarse la vida y tú vienes aquí y haces unas cosas rarísimas. No podemos seguir así». Entonces le dio las llaves del taller y le dijo que él se iba a las seis de la tarde y que volvía a las seis de la mañana. Durante esas horas podía disponer libremente del taller. Mi padre cogió un ayudante y todas las obras que van desde 1950 hasta 1957 las hizo por las noches en la fragua de este herrero. Así empezó su nueva manera de trabajar, iniciando lo que conocemos como la obra de Chillida.

Esos fueron unos años en los que tuvo mucha suerte, o tal vez el destino. Una galería de París, la galería Maeght, se fijó en él desde muy pronto, ya en 1949 expuso en una muestra dedicada a jóvenes artistas con las dos primeras esculturas que había hecho mi padre. Posteriormente, en 1951, se vuelven a poner en contacto con él, pero, cuando vuelve a San Sebastián, lo llaman para decirle que estaban pensando en cogerlo como artista de la galería y que llevase sus obras a París para ver lo que estaba haciendo.

Mi padre decía que, durante el viaje que realizó a París, se preguntaba si iban a entender su obra más reciente, porque lo que ellos habían visto eran aquellas primeras obras de estilo griego figurativo. Pero lo que estaba haciendo mi padre en ese momento, sin un teléfono móvil para mandar unas imágenes como hoy en día, no lo había visto el galerista, eran unas obras distintas, eran los primeros *Yunques de sueño*, el *Canto de los pájaros*, eran unas obras que no tenían nada que ver con lo que había hecho anteriormente. Sin embargo, al galerista le encantó lo que estaba haciendo, de manera que entró a formar parte del selecto círculo de creadores de la Galería Maeght. Aimé Maeght fue muy importante para mi padre, y no solo como marchante.

En esta época, cuando empezó a trabajar con la galería, surgió otro de los momentos decisivos para mi padre. En 1956, tiene su primera exposición individual en París con las obras que había hecho hasta entonces con éxito, por lo que el galerista le dice a mi padre: «Oye, Eduardo, se han vendido todas las obras que has traído, ¿cuándo vamos a hacer la próxima exposición?». Entonces mi padre le comenta que esas obras que se habían vendido le habían supuesto seis años de trabajo y que no podía saber cuándo tendría otra vez suficientes obras para una nueva exposición. Aimé Maeght le responde que tendría que trabajar como el resto de artistas de la galería –Calder, Braque, Giacometti, Miró...–, que lo que hacían era sacar un molde de cada obra, aunque siempre limitándose a siete piezas, de manera que pudiera contar con suficiente obra para vender.



Eduardo Chillida junto a Pablo Palazuelo.
Tres I en X Triennale di Milano, 1954

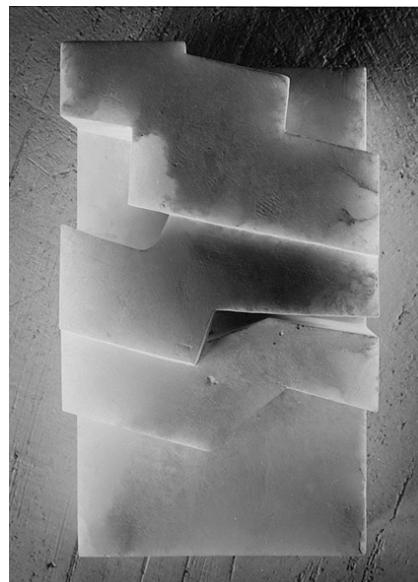
Aunque mi padre no lo veía muy claro, ahí sí que se impuso mi madre, quien le dijo: «Ahora que estamos consiguiendo salir adelante, no le puedes decir que no al galerista. Vamos a hacer una prueba». Entonces decidió intentarlo con alguna y de seis o siete esculturas suyas se hicieron cuatro piezas en bronce en un atelier de París. Una vez acabadas, fueron a verlas y mi padre, al abrir la puerta del atelier y verlas, le dijo a mi madre: «Esto parece una zapatería».

No entendió en absoluto que una obra se pudiese repetir y copiar, y no volver a realizarla. Verdaderamente, él no lo entendía y, cuando lo comentaba, decía que podía entender que hubiera artistas que lo hicieran, eran artistas a los que él conocía, pero no lo aceptaba con respecto a su obra, le parecía que eso era algo que no iba con su carácter. No podía considerar como obras suyas aquellas que no había hecho como tal, pues lo consideraba realmente como una copia. Entonces habló con el galerista y le dijo: «si quieres, dejo la galería, pero ten claro que no voy a volver a hacer esto nunca más en mi vida». Maeght le respondió que estaba cometiendo un tremendo error porque así iba a ser imposible que su obra fuera conocida. Ahí fue cuando mi padre, que ya lo había meditado, le contestó: «Tú me estás pidiendo que multiplique mis obras para que la gente pueda conocer mi trabajo; sin embargo, lo que yo quiero es multiplicar a los propietarios de mis obras».

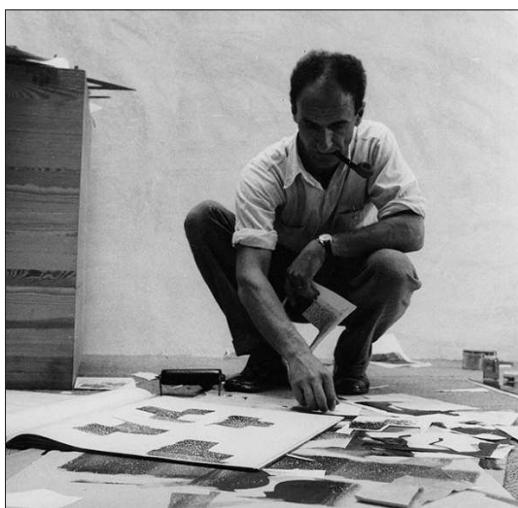
Mi padre, ya en 1957, estaba hablando de la obra pública, de la obra que se creaba para un lugar concreto, que fuese accesible para todo el mundo y que, por tanto, no tuviera un propietario, pues propietario debía ser todo aquel que la disfrutara. Si pensamos en el *Peine del viento*, podemos preguntarnos «¿de quién es esta escultura?», la respuesta será «de cualquiera que pasee por San Sebastián», como el *Elogio del horizonte* o las piezas que hay en Berlín, en Münster o en muchas ciudades del mundo. Según sus palabras, «la escultura debe siempre dar la cara, estar atenta a todo lo que alrededor de ella se mueve y la hace viva»¹.

A partir de ese año, la obra de mi padre pasa a estar focalizada en lo que es la obra pública, pero los procesos con las administraciones eran larguísimos hasta que se podía realizar una. Luego hablaremos un poco de Tindaya, que también fue otra iniciativa. Estos eran proyectos que duraban en el tiempo, desde que empezaba a pensar en ellos hasta que se realizaban podían pasar diez o quince años. No eran en absoluto proyectos inmediatos, lo que pasaba es

¹ CHILLIDA, Eduardo: *Escritos*. Madrid, La Fábrica, 2005, p. 102.



Eduardo Chillida: *Elogio de la luz I*, alabastro, 1965



Eduardo Chillida en su estudio de Villa Paz,
San Sebastián

que eran iniciativas que se iban de alguna manera rumiando durante un tiempo. Mientras, él iba haciendo sus obras, las llamaba «aromas», aromas en el sentido de que era algo que él iba a seguir en ese camino, pero cada obra estaba hecha en un presente diferente. A él le gustaba escuchar al material, hablar con él, oírlo, era un gran amante de la música. Mi padre estaba siempre dando golpes a ver cómo sonaba cada material, qué sonido tenía. Por todo esto, muchas veces verán ustedes que las obras de mi padre forman series, como vemos en *Lo profundo es el aire*. Cada una de las esculturas de esta serie tiene ese «aroma»



Eduardo Chillida: *Abesti gogorra V*, granito, 1966.
Museum of Fine Arts de Houston

en común, pero es una obra diferente, está hecha en un presente diferente, está escuchando los materiales a su manera y, mientras, iba avanzando hacia esos proyectos públicos, porque una escultura es algo que se relaciona con el espacio en el que se sitúa. Tenemos, por ejemplo, la escultura que se encuentra en Houston, que se relaciona con su entorno, necesita una escala adecuada.



Eduardo Chillida: *Puertas de Aránzazu*, 1954.
Basílica de Aránzazu, Guipúzcoa

En esta época surge otro de los factores importantes en el desarrollo de la obra de mi padre. En la década de 1950 mi padre entra en contacto con Patricio Echevarría, un gran empresario del País Vasco que tenía una forja industrial, quien acepta que trabaje en su taller, cuyo objetivo no era el arte, sino un lugar donde se hacían grandes construcciones en acero. Echevarría le permite a mi padre empezar a trabajar con él. En esos talleres se hacen las *Puertas de Aránzazu* (1954), luego *Peine del viento* y algunas de las esculturas que todos conocen. Aunque el concepto de trabajo era el mismo que en la fragua, donde el artista solo contaba con su fuerza, como mi padre decía «yo tengo la fuerza de mis brazos o de mi ayudante», esta nueva circunstancia le iba a permitir trabajar a una escala mucho mayor. En una fábrica contaba con la fuerza de una máquina a la



Eduardo Chillida: *Peine del viento XV*, 1977.
San Sebastián

hora de poder trabajar unos materiales como el acero, poder calentarlos, forjarlos... Llega a ese trabajo a gran escala para aquellas obras.

Otra de las facetas que surge a raíz de la decisión de no querer hacer obras en serie en escultura es su interés por la obra gráfica. El primer grabado de mi padre se hace en el año 1959, después de decir que no iba a reproducir esculturas; sin embargo, era posible que sus dibujos pudieran reproducirse sobre una plancha y empezó a trabajar la obra gráfica, que está hecha precisamente por este motivo. Esa dimensión siempre la mantuvo en el tiempo y es lo que más se conoce de mi padre: su obra pública y sus grabados. De estos últimos hay muchos más que obras escultóricas, pues a lo largo de su vida solo tuvo tiempo de terminar unas 1300 esculturas.

Aquí estamos viendo el *Peine del viento* en el año 1977. Esa construcción fue un sueño que mi padre hizo realidad, pues desde niño iba a ese lugar a ver las olas. Era un lugar abandonado de San Sebastián, donde él se sentaba a reflexionar, a preguntarse de dónde venían las olas, según nos comentaba. En fin, a él le gustaba ese sitio desde siempre. Cuando se empezó a alzar la escultura, pensó que había que darle relevancia a ese lugar de San Sebastián maravilloso, pero que estaba muy descuidado. Ese es el concepto de lugar para una escultura, está la escultura y todo su entorno, pero pensando siempre que la

escultura genera un lugar concreto. Por esta razón, cuando emprendía el proyecto de una obra pública, él buscaba los lugares, era mi padre quien iba buscando y tomaba la decisión final.

Vamos a hablar del propio proyecto de Tindaya. Este proyecto nace una noche en la que mi padre, pensando siempre en su trabajo, estudiaba las posi-



Eduardo Chillida: *Guggenheim III*, 1998.
Premio Nacional de Grabado de la Calcografía Nacional

bilidades para conseguir bloques de granito grandes para trabajar. Entonces empieza a pensar que esos bloques habían salido de una montaña y que, efectivamente, había unas personas, unos canteros, que los habían extraído del interior de una montaña. Se da cuenta de que el trabajo que hacía él, como en toda la serie de *Lo profundo es el aire*, no era otra cosa que sacar piedra de un bloque, pero era el mismo trabajo de los canteros cuando van a una montaña a sacar una piedra. Pero mi padre sacaba la piedra para generar un espacio interior en sus esculturas; de ahí que empezara a pensar por qué no podía ponerse de acuerdo con un cantero que se llevara la piedra y a él le dejara el hueco. Su idea era ordenar ese espacio interior, de manera que se fuera generando una escultura en un espacio que se encontraba dentro de una montaña, pero sin destruir la montaña, sino creando ese espacio dentro, donde el cantero podría



Eduardo Chillida: *Homenaje a la mar II*, alabastro, 1979

seguir trabajando. Eso es un sueño, pero ese sueño venía desde los años 1983 o 1984.

Cuando está trabajando en esa idea, le llega el proyecto de Tindaya, que conoce en el año 1994. Antes de que conociera Tindaya, habían pasado muchos años, en los que estuvimos visitando montañas de Sicilia o de Finlandia, donde ofrecían canteras, pero ya muy avanzadas. Así que cuando le hablan de Tindaya en Fuerteventura y la fue a ver, le pareció una maravilla el lugar. Era una montaña exenta, además de una piedra muy especial. Enton-

ces decidió que se hacía en Tindaya o no se hacía en ningún otro lugar. Finalmente, el sueño se quedó en una utopía. Tal vez se pueda hacer algún día, no lo sé, es complicado, no es nada fácil llevarlo a cabo. Son proyectos muy difíciles. Fue uno de esos sueños de una obra pública para un lugar determinado.

Cuando hablamos de ese concepto de lugar, ahí sí que entra directamente «Chillida leku» – ‘leku’ en eusquera quiere decir ‘lugar’, lo que viene a ser ‘su lugar en el mundo’–. Cuando muere su galerista Maeght en 1982, mis padres toman la decisión de no trabajar más con una galería en exclusividad, sino con distintas galerías, por lo que montamos una pequeña oficina en casa. En esa época nos hacía falta un lugar donde guardar las esculturas durante un tiempo y, a la vez, donde él pudiera trabajar con los bloques de piedra. Estuvimos, pues, buscando durante meses, ya que era muy complicado encontrar un espacio como el que necesitábamos cerca de San Sebastián. Cuando llegamos a lo que hoy en día es el caserío de Zabalaga fue por casualidad, por el destino. Aunque lo hubiera visto muchas veces en su vida, había pasado muchas veces por allí, nunca había pensado en él como un sitio especial. Así



Eduardo Chillida: *Monumento a la tolerancia*, 1992.
Muelle de la Sal, Sevilla

que, después de una exposición de su obra gráfica en Burdeos en la casa donde murió Goya, trajimos al cónsul español de Burdeos en coche y lo llevamos a San Sebastián porque tenía que ver algunas cosas en una finca que tenía una hermana. Cuando llegamos a la finca, que era Zabalaga, y mi padre vio el caserío, se entusiasmó y le dijo a nuestra madre que tendrían que comprarlo, porque la que compraba era ella. Él mismo confesó: «Un día soñé una utopía: encontrar un espacio donde pudieran descansar mis esculturas y la gente caminara entre ellas como por un bosque»².



Museo Chillida leku
Caserío Zabalaga, San Sebastián

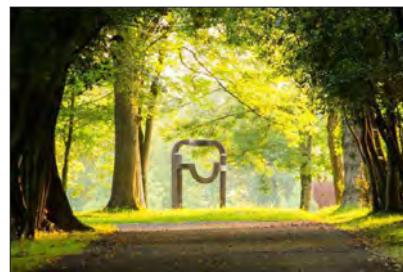
El caserío se fue adquiriendo por partes y entonces entendió que estaba creando su lugar; en efecto, ese concepto suyo de su obra pública. Yo, que he trabajado con él toda mi vida, puedo decir que ese caserío era esencial, era su sitio en el mundo. Aunque había una villa, no quería que nadie viviera allí, pues decía que eso era para su obra. En nuestra familia nunca lo hemos visto como una casa familiar, aunque sus obras siempre formaran parte de la familia.

Nosotros hemos convivido toda la vida con sus obras. Recuerdo que traía las obras del taller y nos las daba para que las sobásemos, pues qué mejor pátina hay que tocar una escultura. No entiendo que en los museos prohíban que se toquen las esculturas.

² *Ibidem*, p. 46.



Inauguración del Museo Chillida leku, 2000.
Caserío Zabalaga, San Sebastián



Museo Chillida leku, interior y exterior.
Caserío Zabalaga, San Sebastián



Cruz del vacío, su última obra.
Lugar en el que descansa Eduardo Chillida.
Museo Chillida leku.
Caserío Zabalaga, San Sebastián

Mi padre siempre decía que había que tocarlas, que darles la pátina, había que escuchar cómo sonaban... Era algo con lo que hemos convivido desde niño y, realmente, es una gran satisfacción poder contar con ese espacio donde se guardan las obras.

La escultura que está en Berlín en la cancillería alemana, es precisamente la que se devolvió una vez que se inauguró el museo, pues se quitaron las esculturas y tuvo que cerrarse el museo porque realmente no existía. Era imposible meterlas dentro del espacio por el volumen que tenían.

Este espacio tan especial era importante para mi padre, quien se pasaba todos los días por allí. Cuando se acababa una obra le buscaba un sitio en el jardín. En la parte privada de ese jardín, están enterrados mis padres, debajo de un magnolio, pues realmente se convirtió este espacio en ese lugar tan especial que siempre soñó. Creo que el museo, después de muchas vicisitudes, sigue yendo adelante y, realmente es algo muy importante para nosotros. De alguna manera marca un poco lo que fue su trabajo.

Les he contado algo de la vida de mi padre y de las cosas que hizo, así que muchas gracias por haberme invitado.

LOS PREMIOS «MAGISTER» Y «EXCELLENS» DE 2023 (ESPECIALIDAD DE PINTURA, DIBUJO Y GRABADO)

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, tras convocar sus premios anuales dedicados en 2023 a profesionales de la Pintura, recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, en especial de la sección de Pintura, Dibujo y Grabado, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban

a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo deliberado y tomado la decisión correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes artistas:

1. Para el Premio *Magister*, que se otorga a un creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, el pintor multidisciplinar don José Luis Fajardo Sán-



chez, natural de La Laguna (Tenerife), por su aportación al campo de las Bellas Artes. Su *laudatio* se encomendó al académico de número don Fernando Castro Borrego.

2. Para el premio *Excellens*, destinado a artistas con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designada la joven pintora doña Luna Bengoechea Peña, natural de Las Palmas de Gran Canaria, por su emergente labor en las artes plásticas. La loa se le encargó a la académica numeraria doña Ángeles Alemán Gómez.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Actos de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, el jueves 29 de febrero de 2024, y fue presidida por la Excma. Sra. Dña. Rosario Álvarez Martínez, presidenta de la RACBA. Contó con la asistencia de D. José Carlos Acha, Consejero de Cultura, Museos y Deportes del Cabildo de Tenerife, y de D. Santiago Díaz, Concejal de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, entre otros ilustres invitados.

LAUDATIO DE LUNA BENGOECHEA PEÑA

PREMIO «EXCELLENS» 2023 DE PINTURA, DIBUJO Y GRABADO

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

En el catálogo de «Apocalypse», una exposición organizada en la Royal Academy of Arts en el año 2000, Sir Norman Rosenthal escribió:

Los artistas –y las artistas– existen esencialmente para crear representaciones del mundo, usando cualquiera de las posibilidades que existen. Ahí están para dirigir nuestra atención a las imágenes y a las metáforas visuales, a las áreas del pensamiento en las que no hemos penetrado antes, no como científicos, no para explicarnos cómo las cosas suceden, sino para extraer de los aspectos del conocimiento una esencia visual que afecta a nuestra percepción. En este sentido, podemos argumentar que todo arte es en esencia apocalíptico, pues nos empuja, incluso contra nuestra voluntad, a mirar a lo inevitable.

LA IMPORTANCIA DE UNA SEMILLA

Una semilla. La esencia de una semilla. La base primigenia de nuestra alimentación, de la alimentación humana.

Verduras, frutas. Elementos asociados a la naturaleza que ahora perecen bajo plásticos en las estanterías de los supermercados.



Sabores. Sabores a frutas, a fresa, a mango, a pera y a manzana. Bajo ellos, las moléculas que los conforman, que impregnán esos sabores de una apariencia de realidad, a pesar de que en esas moléculas concatenadas no hay nada, ningún resto, de lo que es una fresa, un mango, una pera o una manzana.

Luna Bengoechea en este sentido es, como afirmaba sir Norman Rosenthal, una artista que extrae de la realidad la esencia que convierte en arte.

Luna Bengoechea nos empuja a mirar más allá de lo que nos rodea y lleva a cabo, con una coherencia y un rigor que permanecen inmutables, la di-

sección de una realidad cotidiana que afecta a miles de millones de personas, trabajando en esa mirada escrutadora a la vez que plantea, en apariencia, una obra preciosa y exquisita porque, no lo olvidemos, Luna Bengoechea es una artista que conoce a fondo su oficio.

Hablemos, pues, de Luna Bengoechea, artista que recoge el premio *Excelens* de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Luna Bengoechea Peña es licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna (2009). En el año 2005, fue becada para estudiar en la Universidad de Lisboa y, un año más tarde, en la Universidad de Bilbao. Y en 2012, finaliza un Máster en Producción Artística por la Universidad Politécnica de Valencia.

Antes ya había sido premiado su trabajo, concretamente en 2008, cuando ganó el Primer Premio de Pintura de la XV Bienal Regional de Arte de Teror «Pino Falcón».

En 2012, fue premiada por SELECTA 2012, exponiendo su trabajo en la Galería Kessler-Battaglia de Valencia. Y en noviembre de ese año, expuso en la Feria de Arte Emergente ROOM ART FAIR #2 en Madrid, y también de forma individual en Ademuz Espai D'Art, Valencia, en enero de 2013.

En 2014 obtuvo una plaza en la residencia artística del Centro de Arte La Regenta. Entonces Luna Bengoechea planteaba ya su personal visión crítica a la manera que nuestra sociedad tiene de tratar los alimentos, jugando con la idea de «Naturaleza muerta» –esa definición tan equívoca y barroca de la *still life*–. Al respecto es interesante la reflexión de la propia artista:

Me interesa indagar en esa idea de los límites entre lo natural y lo artificial, un límite que se ha ido difuminando durante la última mitad del siglo xx y que caracteriza a la nueva sociedad globalizada.

Luna Bengoechea ha sido crítica y honesta en su andadura. Es necesario resaltar, además, que como

artista el hecho de ser premiada –como sucede en la Feria de Arte Drawing Room en Madrid, 2019– o de que su obra esté presente en colecciones de referencia en el arte actual –como la del Ca2M o la del CAAM–, ha permitido que su discurso se amplifique y sirva, cada vez más, para tomar conciencia del mundo que nos rodea.

DE LO EFÍMERO EN SU ARTE

Desde la residencia artística del Centro de Arte la Regenta, Luna da el salto a través del Atlántico. Su etapa siguiente es una estancia en Bolivia, todavía en 2014, que culmina con una intervención realizada a base de quinoa. *¿A cuánto está la libra?* es su título. Las semillas de quinoa, que hasta hace poco era el alimento más asequible para las personas humildes, tras popularizarse su consumo en EE.UU. y Europa y con su precio disparado, deja de ser asequible en el país donde se produce, desplazándose de su alimentación habitual. De ahí el título de esta obra efímera, que Luna lleva a cabo entre montañas, en un lugar sagrado y destinado a ceremonias de ofrenda a la madre tierra, en un acto de challa o ritual.

Un año después, en Quito, realiza una obra relacionada con el cacao en Ecuador. En ese caso, el título de la obra es *¿A cuánto está el quintal?* y desvela un hecho que a menudo se desconoce o se olvida: que la producción de cacao en Ecuador, con ser de la mejor calidad del mundo, no permanece en el país porque se destina el 80% de su producción a la exportación. La intervención fue realizada en un lugar arqueológico en el Centro del Mundo, Kate Killa, lugar ceremonial para los antiguos incas.

El uso de semillas de diversa procedencia no se detiene en estas intervenciones en plena naturaleza. En 2015 participa también en la muestra «Turismo efímero», en El Tanque (Tenerife), con una obra realizada con millo tostado a diferentes intensidades, y en 2017 participa con una obra realizada a base



de legumbres, *In God we trust*, en el contexto de la exposición «*Hybris*», comisariada por Blanca de la Torre en el MUSAC de León.

Al igual que los artistas de *Land Art*, Luna Bengoechea juega con la cualidad de lo efímero en sus obras y, tras su realización, las semillas son reutilizadas y la obra queda solo en las imágenes grabadas o fotografiadas.

El encuentro entre culturas y la complicidad de las personas que colaboran en las propuestas que lleva a cabo son también elementos esenciales en la trayectoria de Luna Bengoechea.

En esa dinámica de obras realizadas con semillas, la idea de resaltar la injusticia que se comete a diario con los agricultores, la necesidad urgente de volver a comprar alimentos de kilómetro cero y ser conscientes de la problemática a la que se en-

frentan las personas que generan nuestro alimento, aparecen inducidas de una manera eficaz. Los agricultores, indica la artista, se encuentran en una posición extremadamente vulnerable, económica y socialmente, que hace insostenibles los cultivos, dentro de un sistema que promueve el cultivo intensivo frente a las producciones campesinas. En esta tesitura, la obra de Luna Bengoechea es excepcional por su actualidad.

IMÁGENES OCULTAS

La trayectoria de Luna Bengoechea, sin separarse de estos intereses reales y actuales que muestra en las obras citadas, recorre un camino paralelo con obras de diferente formato, en las que utiliza y doblega materiales como la resina acrílica o la escayola para crear un paisaje de frutas y verduras sin color, denunciando así la manipulación a la que se someten los



productos que consumimos. Quien haya saboreado cualquier fruta recién cogida del árbol y haya sufrido en contraste la insipidez de las frutas y verduras de cualquier supermercado sabe de lo habla esta artista, de lo que expresa en la potencia inquietante de estas piezas blancas, asépticas, muertas.

A veces estas frutas muestran sus semillas producidas gracias a una hermosa pero desconcertante técnica con tinta fotosensible. Y otras veces aparecen fotografiadas, blancas y con un manto de color oscuro casi negro, simbolizando la muerte que causan los derramamientos de petróleo y de otras sustancias venenosas, así como la dependencia del petróleo que sufre la distribución del alimento a nivel global.

Luna Bengoechea sorprende por la contundencia de estas formas bellas y armoniosas que, sin embargo, esconden secretos letales. Como la calavera siniestra que aparece tras encender una luz y reflejar, bajo el preciosismo tradicional de los dibujos de

plantas y flores, el veneno que esconden los insecticidas y el uso indebido de los abonos químicos. En otros casos, las que aparecen al ser iluminadas son las fórmulas químicas, manipuladas genéticamente, que engañan nuestro paladar y nuestro cerebro con la apariencia de la fruta más fresca. De nuevo las palabras de la artista sirven para definir el sentido de su obra:

Me interesa hablar de lo que está oculto, de la información que no se muestra, cuestionar temas como el procesado industrial de los alimentos, la modificación genética de las semillas, la especulación de las patentes de la OMG, los sistemas de cultivo intensivo, para indagar en las contradicciones de la industria alimentaria contemporánea.

Estas frutas de yeso, creadas por primera vez para una exposición realizada en 2016, «It's Alive», muestran una estética secreta y misteriosa. Iluminadas por una linterna o por luz ultravioleta, las se-

millas que contienen en su interior se iluminan. En esta ocasión son semillas modificadas, manipuladas genéticamente que, a pesar de su belleza aparente, muestran ese lado siniestro que la artista nos empuja a descubrir.

Durante las dos últimas décadas, la obra de Bengoechea ha ido adquiriendo cada vez mayor resonancia. En su currículum se suceden las exposiciones en centros de arte contemporáneo, como La Casa Encendida de Madrid, el MUSAC de León y el Centro Conde Duque de Madrid. También ha participado en ferias de arte internacionales, como Zona Maco en México (con la Galería Artizar) o en Pinta Miami (con la Galería Lucía Mendoza). Luna Bengoechea ha expuesto de forma individual en la Sala de Arte Contemporáneo, en el CAAM, en las galerías Artizar y Saro León, en De Fabriek de Eindhoven, en la Galería Lucía Mendoza de Madrid y en el Almacén de Lanzarote. Su participación en muestras colectivas la ha llevado a lugares de la geografía mundial, tan distantes entre sí como Madrid, Bruselas, Londres, Miami, Taipeí, San Antonio de Texas, Bolivia, Ecuador, México, Mozambique y El Hierro.

DE LA SAL Y EL AZÚCAR

En 2021, quizá por esa necesidad de respirar aire fresco y mar que teníamos después de la pandemia de la COVID-19, Luna Bengoechea se va a la orilla, a las salinas, de nuevo al encuentro del alimento, en este caso a la esencia de nuestra civilización, a la sal de la vida.

Las salinas abandonadas de Canarias, que hablan de la pobreza y del olvido que sufren y han sufrido nuestras islas, se convierten en un nuevo proyecto para Luna, que dibuja aves limícolas (vinculadas a las salinas en sus períodos migratorios) con la sal que saca de las salinas, para después fotografiarlas y convertirlas, como hace con su arte, como preconizaba Rosenthal, en una mirada hacia nuestro tiempo.

Frente a la sal, el azúcar. A pesar de aquella campaña de «El cerebro necesita azúcar», que todavía se puede recordar, se ha demostrado con creces el peligro que el azúcar representa para la salud.

«Holy sugar», sagrada azúcar, o bendita azúcar como indica Orlando Britto en el catálogo de la exposición del CAAM, plantea una mirada irónica sobre el poder de la supuesta dulzura que invade nuestra sociedad. Desde el principio, desde la infancia.

En esta exposición Luna se hace con diferentes maneras, con pinturas en el muro y en el suelo, con vidrieras de azúcar, con imágenes que envuelven su discurso en un envoltorio tan sugerente como el del azúcar. En esta exposición Luna no deja nada al azar y realiza esta obra para denunciar este peligro para la salud que supone el dulce elemento.

El azúcar entra en la dieta desde la infancia, incluso en alimentos aparentemente saludables, ayudados por esos *amigos cuestionables* que Luna pinta con azúcar y colorantes artificiales y que, de manera equívoca, ayudan a ser fuertes y «sanos». Comiendo a diario los cereales inflados con azúcar, chocolate, miel y no se sabe cuántas cosas más, desde la infancia asociamos el azúcar con el deleite y la felicidad. En el «altar del azúcar» Luna incluso recoge una idea, compleja a la vez que fascinante, la adoración del azúcar, convertida en una vidriera de cristal de caramelo, ante la que, apoyados en un reclinatorio, desfilan los consumidores de tan dulce elemento. Con azúcar y colorantes alimentarios, Luna pinta también esos amigos peligrosos, las mascotas que se convierten en inductores para comer «sano», para empezar el día con una dosis nada desdeñable de azúcar oculta en los cereales del desayuno.

Su trabajo, que en esta ocasión se plantea como un todo unificado, presenta una potente llamada de atención sobre lo que nos sucede a diario, sobre lo que nos rodea y nos alimenta o nos engaña al alimentarnos. En su discurso, Bengoechea habla del azúcar también como de la seducción, de la fascinación de un mundo rodeado de atractivos que no

son siempre saludables, de los cantos de sirena, en definitiva. Su postura es, pues, tal y como enunciaba al principio de esta *laudatio* al citar a Rosenthal, la postura de una artista que nos hace mirar de frente al mundo que nos rodea. Una artista que se mueve con pericia técnica y con inteligencia creadora entre el óleo sobre lienzo y el *land art*, entre la figuración aparentemente más tradicional y el arte más innova-

dor y contemporáneo. Su discurso, enraizado con la naturaleza –incluso antes de tomar conciencia de su interés por la alimentación– es una forma actual y hermosa de plantear la creación artística.

Por todo ello, es un privilegio poder dar hoy la bienvenida a la nómina de los Premios *Excellens* de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes a Luna Bengoechea Peña.

APUNTES SOBRE EL PROYECTO CONTEMPORÁNEO

MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

A la memoria de Jaime López de Asiaín (1933-2022)

Hay una «inteligencia arquitectónica», un modo de pensar propio de los que hacen arquitectura, que tiene que ver con la facultad para reaccionar y adaptarse a los cambios constantes, necesaria como herramienta en los procesos de toma de decisiones en sociedades complejas y para la búsqueda de respuestas a problemas nuevos no planteados anteriormente. Para conseguirlo, se dispone ciertamente de habilidades y estrategias que se van aprendiendo y poniendo a prueba. Toda esa información, sometida además a revisiones y cambios constantes, posee fundamentos sólidos, pero también elementos consuetudinarios. Es una información que, a través del proyecto, debe componerse —*com-ponere*, «poner juntos»— que no es otro que el término clásico para definir esta operación arquitectónica.

INTELIGENCIA PROYECTUAL

Junto a la inteligencia arquitectónica, hay una «inteligencia proyectual», cuyo desarrollo conceptual ha sido precisado, entre otros, por Roberto Fernández en un texto homónimo (2013), y cuyas condiciones permiten saber de qué trata ese tipo de

inteligencia. En su definición está clara la necesidad de fundamentar aquella inteligencia repasando la historia: «Es aquella condición cultivada y metódica que toma en cuenta la experiencia precedente para procesarla críticamente como una especie de teoría o fundamentos previos a una práctica; en este caso, proyectual»¹. Esa investigación dejaría de lado las respuestas simples a exigencias mercantilistas o profesionalistas, centrándose en proyectos analítico-críticos «[...] que innovan en su tema [...], que ejercitan presupuestos éticos (incluso rechazando encargos) y los que aspiran a calidades de construcción y expresión coherentes con un ámbito cultural y social específico»².

La tarea por la cual el arquitecto convencional nunca parte de cero, sino que reúne en un todo una serie de materiales provenientes de múltiples disciplinas que tienen que ver, cercana o lejanamente, con la arquitectura, se parece a la del *bricoleur*

¹ FERNÁNDEZ, Roberto: *Inteligencia proyectual*. Buenos Aires, UAI, Teseo, 2013, p. 13.

² *Ibidem*.

al que se refiere Claude Lévi-Strauss en *La pensée sauvage* [1962]. En el primer capítulo del libro («La ciencia de lo concreto»), Lévi-Strauss describe con gran precisión en qué consiste la tarea del bricolaje y qué lo diferencia del trabajo científico o del *ingeniero* (aquí las palabras no deben identificarse con profesiones o titulaciones concretas, sino, más bien, con maneras de pensar y trabajar). Contemplemos al *bricoleur* en acción:

[...] excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y de materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último y, sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea³.

El *bricoleur* trabaja con materiales ya elaborados sabiendo que, en todos los casos, los problemas van a tener más de una solución, todas ellas –al principio– igualmente válidas. Al mismo tiempo, la diversidad de materiales puede permitir –al menos en la teoría– infinidad de combinaciones. ¿No se está definiendo aquí, precisamente, la tarea del arquitecto? El proyecto arquitectónico resultaría así una suerte de compromiso entre los problemas a resolver y las propiedades y posibilidades de uso de aquellos materiales. Y aquí debe entenderse por materiales, además de los propiamente constructivos, los provenientes de la información histórica y de los modelos, del discurso teórico y de los signos, del estudio del territorio y la antropología, entre otros, elaborando, por lo tanto, cartografías dinámicas que siguen un proceso inacabable de adaptación a los cambios.

Frente al procedimiento del *bricoleur*, el del *ingeniero* se produce sin dudas ni fisuras: se asumen unas normas, se elabora un plan metodológicamente

ajustado y, al final, el resultado debe medirse estrictamente con el proyecto, al contrario de lo que era tradicional en el arquitecto *Beaux Arts* desde el siglo XIX. Recordemos que, para Adolf Loos, tal y como lo leemos en su «Architektur» (1910), el ingeniero era el verdadero moderno, porque se aliaba siempre con la técnica y la racionalidad constructiva⁴. Y abundando en esa idea, ahora según Le Corbusier, «[...] los ingenieros hacen arquitectura, porque emplean el cálculo surgido de las leyes de la naturaleza, y sus obras nos hacen sentir la armonía. Hay pues una estética del ingeniero»⁵.

Creemos que Gilles Deleuze nos ayuda a definir mejor estos dos tipos de trabajo. Él llama «plano de inmanencia» (o también mapa o cartografía) a aquella modalidad de plan donde lo importante es el proceso, las relaciones, los estados de movimiento y de reposo; un proyecto, sí, pero abierto, progresivo, inacabable, en continua transformación. A diferencia de ese plano de inmanencia, el «plan transcendental» (la segunda idea de plan) procede desde arriba, define formas, organiza y desarrolla, dispone cómo deben actuar los sujetos, los dirige⁶. El *bricoleur* de Lévi-Strauss operaría en planos de inmanencia, mientras que su *ingeniero* realizaría planes transcedentales.

Ciertamente, la actuación del *bricoleur* se contrapone a la del arquitecto profesional, quien, en el momento en que debe proyectar el futuro vital de los demás, opera como *ingeniero*, obligando a la sociedad a encajarse en los modelos de vida que los agentes (el propio arquitecto, el mercado, la admis-

⁴ Loos, Adolf: «Arquitectura», en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 221-231.

⁵ LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1978, p. 7.

⁶ DELEUZE, Gilles: «Spinoza y nosotros», en *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona, Tusquets, 1984, p. 149. La diferencia entre plan y plano es muy ambigua en Deleuze (en ambos casos, *plan* en francés) y queda, a nuestros efectos, más clara en la traducción inglesa de Robert Hurley (1988) donde sí aparecen los términos *plan* y *plane*.

³ LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. Madrid, FCE, 2002, p. 38.

nistración pública) suponen los mejores o, seguramente, los más rentables.

En definitiva, el arquitecto acaba asumiendo su papel como *ingeniero* y como *bricoleur* al mismo tiempo, lo que nos lleva a pensar que no solo la arquitectura es compleja: también lo es el oficio del arquitecto, pues en la ecuación sobre quién decide habría que sumar también a quienes habitan, con sus necesidades y aspiraciones. Al fin y al cabo, esta definición de Steen Eiler Rasmussen es un buen resumen de la dificultad intrínseca de la arquitectura, pues ella –dice– «[...] delimita el espacio para que podamos habitar en él»⁷, con toda la complejidad que el término *habitar* implica. Véase también esta definición de la antropóloga Angela Giglia:

*El habitar es un conjunto de prácticas y representaciones que permiten al sujeto colocarse dentro de un orden espaciotemporal, al mismo tiempo reconociéndolo y estableciéndolo [...]. Es el proceso mediante el cual el sujeto se sitúa en el centro de unas coordenadas espaciotemporales, mediante su percepción y su relación con el espacio que le rodea*⁸.

Pero no es solo el habitar lo que induce a aquella complejidad, pues está también el *lugar*. Según Arturo Escobar, el lugar podría definirse como «[...] la experiencia de una localidad específica con algún grado de enraizamiento, linderos y conexión con la vida diaria –aunque su identidad sea construida y nunca fija»⁹. Como dice Christian Norberg-Schulz, cada lugar tiene su *genius*, que denota tanto «lo que es» como «lo que quiere ser», por ello, el lugar, según las circunstancias locales, «[...] tiene una identi-

dad particular. Esta identidad, o *espíritu*, se describe en términos cualitativos»¹⁰.

En conclusión, así es como define la arquitectura Ignasi de Solà-Morales uniendo ambos términos en una sola frase: «La tarea de la arquitectura es la de *edificar lugares para el habitar*»¹¹. La arquitectura construye espacios para habitar; ese habitar no es otra cosa que la apropiación de aquellos espacios por parte de quienes habitan: es esto lo que constituye el lugar y completa la definición de la arquitectura. De ese modo, cuando el individuo habita no solo se apropiá del espacio –convirtiéndolo en lugar–, sino que se expone a su carácter específico, haciendo aflorar una identidad absoluta entre individuo y lugar. Esa identidad se denomina también con el término latino de *locus*, que es la relación que se establece entre el lugar y las construcciones que allí están y, al mismo tiempo, el encuentro de los habitantes con sus imaginarios y sus culturas.

La arquitectura y la ciudad son, en definitiva, sistemas complejos: sistemas porque el todo es más que la simple suma de sus partes; complejos porque solo pueden ser atendidos por varias disciplinas a la vez. Como se afirma en la Carta UNESCO/UIA sobre la Formación en Arquitectura –revisada en 2011–, «[...] todo lo que afecta al modo en que el entorno se planea, se diseña, se construye, se utiliza, se acondiciona interiormente, se incorpora al paisaje y se mantiene, atañe al ámbito de la arquitectura»¹². Y esto es realmente mucho, diríamos que casi todo lo que afecta al ambiente humano. Esto no es nuevo, pues se trata de una tradición que viene de William Morris, quien ya afirmaba en «Prospects of Architecture in Civilization» (una conferencia dic-

⁷ RASMUSSEN, Steen Eiler: *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2000, p. 15.

⁸ GIGLIA, Angela: *El habitar y la cultura*. Barcelona, Anthropos-UAM, 2012, p. 13.

⁹ ESCOBAR, Arturo: «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, comp. por Edgardo Lander. Buenos Aires, CLACSO, 2000, p. 68. Disponible en: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>>.

¹⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. Nueva York, Rizzoli, 1991, p. 10.

¹¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi de: «Lugar: permanencia o producción», en *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 106. Cursivas en el original.

¹² UNESCO/UIA: «Carta sobre la Formación en Arquitectura» (2012). Disponible en: <<http://www.uia.archi/sites/default/files/charte-es.pdf>>. [Consultado el 30 de diciembre de 2016].

tada en *The London Institution* el 10 de marzo de 1881) que la arquitectura «[...] representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones operadas sobre la superficie terrestre, a la vista de las necesidades humanas, exceptuando el puro desierto»¹³. Sin embargo, para conseguirlo, la arquitectura necesita, precisamente por su complejidad, de otras muchas disciplinas; a esto obedece el que Peter Buchanan haya propuesto una *teoría integral de la arquitectura* que incluye una gran cantidad de dimensiones, características y sistemas que se relacionan entre sí para configurar el sistema arquitectónico:

Teoría integral de la arquitectura	
Experiencia individual subjetiva	placer estético
Dimensiones comunitarias y culturales de la experiencia subjetiva	significado simbolismo valores compartidos
Campos objetivos de las conductas observadas	funciones
Características físicas de la forma y el funcionamiento biológicos	forma material construcción, etc.
Variados sistemas en los que esas funciones y formas objetivas operan	ecológico económico técnico sociológico, etc.

Fuente: elaboración propia a partir de Peter Buchanan (2012), «Towards a Complete Architecture», en *The Architectural Review*. Disponible en: <<http://www.architecturalreview.com/essays/thebigrethinkpart3integraltheory/8626996.article>>.

El proyecto no hace otra cosa que construir el futuro. Como dice Vittorio Gregotti, el proceso proyectual en arquitectura «[...] lleva implícita la condición de construir, a partir de materiales del presente, objetivos, localizaciones, técnicas y condiciones presentes, lo que de algún modo no está presente»¹⁴. Sin

¹³ KELVIN, Norman (ed.), *William Morris on Art and Socialism*. Mineola, NY, Dover, 1999, p. 56.

¹⁴ GREGOTTI, Vittorio: *Desde el Interior de la Arquitectura. Un ensayo de interpretación*. Barcelona, Península, 1993, p. 31.

embargo, he aquí una de las dificultades ontológicas de la arquitectura: si, como dice Ilya Prigogine, el gran teórico del tiempo, refiriéndose a la ciencia, «[n]o podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo [puesto que] este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad»¹⁵, la ideología del proyecto moderno, en su intento de regular el tiempo en el espacio, acaba siendo un instrumento arrogante y ajeno a los problemas de heterogeneidad, fragmentación, discontinuidad y acuerdo provisional a los que este documento –el proyecto– debe acercarse y resolver.

LÓGICA PROYECTUAL

Hemos dicho en algún momento que los arquitectos más interesantes suelen ser aquellos que se preocupan por desarrollar textualmente una explicación de sus intereses y los procesos seguidos hasta llegar a la solución que tenemos ante nosotros. Ciertamente, en el momento en que se produce la reflexión sobre la actividad proyectual por parte de su autor (individual o colectivo), a menudo ese pensamiento no nos llega con la calidad y el interés que quisiéramos, sino más bien, como dicen Miguel Hierro y Adrián Baltierra, «[...] como un pensamiento impuesto, que luego se anexa a los proyectos como algo accesorio que pretende dar legitimidad a la práctica o ser su guía»¹⁶.

Es frecuente olvidar que el auditorio suele estar formado por profesionales y estudiantes que, además de tener frente a ellos una serie de ejemplos más o menos bien representados o fotografiados, quisieran ampliar su catálogo de referencias. Ese es el objetivo final de aquellas publicaciones que se centran, sobre todo, en la oferta de imágenes; y es también el objetivo de aquellos arquitectos que permiten –y aún

¹⁵ PRIGOGINE, Ilya: *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1991, p. 98.

¹⁶ HIERRO, Miguel y BALTIERRA, Adrián: *El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico*. Ciudad de México, UNAM, 2020, pp. 134-135.

más, buscan con insistencia— que su obra sea publicada. Es indudable que lo hacen para satisfacer su vanidad personal: ver imágenes de su edificio impresas es algo intrínsecamente ligado a la profesión de arquitecto, al menos desde el siglo XVI, y es, todo hay que decirlo, una buena imagen propagandística. Pero no solo eso, también hay una aspiración pedagógica detrás. Se permite su publicación porque se aspira a que ese trabajo sea útil, de algún modo, a la cultura arquitectónica global mostrándose como ejemplo. Por consiguiente, cada vez que un arquitecto permite que su idea arquitectónica, plasmada de cualquiera de las maneras posibles, se publique, pasa al gran catálogo de las referencias. Es publicada y, por tanto, pasa a ser pública, ampliamente disponible tal y como la práctica arquitectónica a lo largo de la historia demuestra.

Nos interesa especialmente la oportunidad pedagógica que la investigación proyectual posee. El problema surge en el momento en que dicha investigación no se ofrece —como sí pasa, por el contrario, en casi todas las disciplinas de índole universitaria—, es decir, cuando «[...] no se hace referencia a aquello que se piensa mientras se está en el proceso del proyecto, por lo que pareciera que la obra nace *ex nihilo*, sin el reconocimiento de la actividad significativa que conlleva tomar las decisiones del proyecto»¹⁷. Quizá porque nunca la hubo o porque se quiere dar todo el protagonismo a la imagen confundiéndola con la arquitectura.

En varios de sus textos sobre el proyecto arquitectónico, Roberto Fernández ha establecido las dimensiones desde las cuales el discurso proyectual puede entenderse como actividad investigadora. Para ello, establece tres «dimensiones analítico-relacionales» de la noción de proyecto: a) la *esfera productiva*, centrada en el medio operativo, que pone en relación el proyecto con la cultura, la didáctica y la técnica; b) la *esfera espacial*, atenta al cumplimiento

de la finalidad, a sus cualidades físicas y ambientales —a todas las escalas— y relaciona el proyecto con el paisaje, la ciudad y la tipología; c) la *esfera temporal*, que analiza experiencias pasadas y los modos de superarlas relacionando el proyecto con la historia, la crítica y la teoría¹⁸. Estos deberían ser, al menos, los temas que hay que tratar en cualquier explicación plausible de un proceso proyectual.

EL MITO DEL ARQUITECTO-HÉROE

Tal y como recoge el antropólogo Eduardo Restrepo, refiriéndose a su especialidad, varias son las características de una disciplina: a) premisas de orden epistémico (categorías, temáticas, autores, mapas de interés, etcétera); b) relaciones institucionalizadas (comunidad de intereses, terrenos de disputas, consensos y disensos, establecimientos metropolitanos y periféricos, etcétera); c) estilos de pensamiento y escenificación que atraviesan los umbrales de lo que se puede decir o hacer; d) organización disciplinaria que implica la constitución de subjetividades (lo «normal» y sus desviaciones, posicionamientos y tendencias, etcétera)¹⁹.

Es fácil ver en la arquitectura todas estas características que, además, casi siempre, persiguen controlar el sistema de encargos profesionales, por lo que se hacen evidentes, también, los efectos perniciosos de las estrategias disciplinares, como vemos en frases que todos hemos oído alguna vez: «arquitectura es lo que hacen los arquitectos» o «solo los arquitectos saben de arquitectura». Al fin y al cabo, como dice Immanuel Wallerstein, «[...] las disciplinas son organizaciones y, como tales, tienen sus cotos de caza»; por lo tanto, se defenderán a toda costa de aquellas ideas «que representen una amenaza» para

¹⁸ FERNÁNDEZ, Roberto: *Epistemología y metodología de la investigación en arquitectura*, 2020. Disponible en: <<https://www.reddoctorados-arquitectura.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2019/07/Gacetilla-Curso-Fernandez.pdf>>.

¹⁹ RESTREPO, Eduardo: *Antropología y estudios culturales*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, pp. 202-204.

¹⁷ *Ibidem*, p. 136.

dicha organización²⁰. Y la mayor amenaza sería, más aún que la realidad especulativa o mercantil –a la que muchos arquitectos no les cuesta adaptarse–, el que las decisiones sean tomadas por aquellos que habitan, quedando el arquitecto como asesor –privilegiado, eso sí–.

Si sustituimos en la frase siguiente los términos que rodean la palabra «sociología» por los de «arquitectura», este análisis de la situación académica que realiza Pierre Bourdieu es clarificador: «Estoy convencido de que la enseñanza ordinaria de la sociología, así como las producciones sociales resultantes de esta enseñanza y condenadas a volver a ella, constituyen hoy día el principal obstáculo al desarrollo de la ciencia social»²¹. Todo ello porque si, efectivamente, son las fuerzas socioculturales las que dan forma a la arquitectura, esta se inicia mucho antes de que intervenga el arquitecto y continúa luego mucho más allá del final de su construcción. Antes de la intervención arquitectónica ya están actuando el mercado, los poderes públicos y privados, la clientela, etc., y una vez la disciplina genera los hábitats correspondientes el proceso continúa a través de su consumo y apropiación por quienes la habitan: solo así la arquitectura estaría completa²².

La formación del arquitecto y la propia profesión insisten en priorizar la pertenencia exclusiva de la arquitectura a una cultura autónoma, lo que ha llegado a fijar el mito del arquitecto-héroe. «Se piensa en el arquitecto como alguien que tiene ideas, actúa como autor de esas ideas y desarrolla esas ideas por medio del proyecto. Como autor tiene autoridad, que es al mismo tiempo un prerequisito para su credibili-

lidad como profesional»²³. Hay, así, una secuencia ininterrumpida que va desde «la idea» al producto final, perpetuada en los medios y el sistema educativo: esa es la mitología del arquitecto-héroe que –proveniente del Romanticismo decimonónico– se defiende todavía en las escuelas de arquitectura y la prensa especializada, sin ser conscientes de «[...] cuán poco del ambiente construido tiene que ver con un arquitecto-autor quien quiera que sea»²⁴. La autonomía disciplinar –un asunto debatido desde hace más de cuarenta años– sigue siendo el objetivo de las escuelas de arquitectura de referencia y de la profesión de arquitecto en occidente; pero, como hemos visto, hay muchos temas importantes –como todo lo referido al individuo, la sociedad y la cultura que habitan– que vienen del exterior de la disciplina.

EL MITO DEL ARQUITECTO-GENIO

Aquel culto romántico a la obra de arte ejemplar y exclusiva, fruto del «genio creador» del artista, impregnó las vanguardias del siglo xx. La obra de arte, incluso en su versión de obra abierta, se consideraba íntegra y única. El artista vivía de su originalidad, que era, incluso más que el producto mismo, garantía del gran arte. Pero este mito ha sido ya desmontado por autores como Walter Benjamin («La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», 1940), Roland Barthes («La muerte del autor», 1968), Michel Foucault («¿Qué es un autor?», 1969) o Rosalind Kraus («La originalidad de la Vanguardia», 1981) y, frente a la ficción moderna de que todo surge de la nada, la crítica posmoderna ha demostrado que la obra es hija de su contexto y se constituye a partir de una genealogía.

En medio de debates de este tipo, solemos olvidar cómo se produce la arquitectura. *Anamnesis* era el término que Platón usaba para referirse al saber

²⁰ WALLERSTEIN, Immanuel: *Las incertidumbres del saber*. Barcelona, Gedisa, 2004, p. 147.

²¹ BOURDIEU, Pierre: «La práctica de la antropología reflexiva», en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant. México D.F., Grijalbo, 1995, p. 186.

²² PORTER, David: «Why Do Architects Wear Black?», en *Ethics in Architecture*, ed. por Anne E. Toft. Aarhus, EAAE, 1999, p. 29.

²³ SCHNEIDER, Tatiana y TILL, Jeremy: «Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency», en *Footprint* 2:4 (2009): pp. 97-111.

²⁴ *Ibidem*, p. 97.

como recordar («[...] todo lo que se llama buscar y aprender no es otra cosa que recordar»²⁵) y nos remite a la presencia de modelos ya realizados a partir de los cuales se deriva la *prolepsis* (anticipación, programa, proyecto), esto es, la concepción de un «futuro proyectado» solo posible porque existen precisamente aquellos modelos previos. En efecto, ninguna obra se produce de la nada; George Steiner ha estudiado esto muy bien: «Las formas de alusión, de evocación, de referencia declarada y clandestina son realmente incommensurables»²⁶. Y hay diversos modos de hacerlo, para T.S. Eliot: «Los poetas inmaduros imitan, los poetas maduros roban, los malos poetas echan a perder, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos algo diferente»²⁷. Y el mismo Eliot, veinte años más tarde, nos tranquiliza acerca de la búsqueda ansiosa de originalidad, puesto que «(...) lo que debe ser conquistado/Mediante fuerza y sumisión, ya ha sido descubierto/Una, dos, varias veces por hombres que uno no tiene esperanza/De emular (...)»²⁸.

Además, la propiedad de una solución no deja de ser una noción infantil, ya que son en realidad los datos sociales, económicos, ideológicos o culturales los que conforman y moldean los productos de cada época. Máxime en el caso de la arquitectura donde el edificio no es algo que el arquitecto haga con sus manos, sino que en él intervienen multitud de intereses políticos y mercantiles, competencias de técnicos y oficios diversos, composición de materiales desarrollados siempre por otros; un trabajo donde, si

²⁵ PLATÓN: *Menón*, en *Diálogos*. México D.F., Porrúa, 2001, p. 306.

²⁶ STEINER, George: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, 2001, p. 260.

²⁷ ELIOT, T. S.: «Philip Massinger», en *The Sacred Wood*. Londres, Methuen & Co, 1920, p. 114. Disponible en: <<https://archive.org/details/sacredwoodessays00eliorich>>. [Consultado: 12 de agosto de 2017].

²⁸ «[...] And what there is to conquer / By strength and submission, has already been discovered / Once or twice, or several times, by men whom one cannot hope / To emulate [...]» Eliot, T.S. «East Coker», en *Four Quartets* (traducción de José Emilio Pacheco). México D.F., El Colegio Nacional-F.C.E, 1989, p. 25.

el proyecto fuera lo que se corresponde con su autoría, este deriva de una oficina profesional donde también son realidad múltiples mentes y manos y los métodos procesuales y de representación computacional o de inteligencia artificial.

La arquitectura no se produce por invención sino por transformación a partir de la arquitectura anterior. Baste una mirada al complejo modo de funcionamiento del cerebro en el momento de resolver problemas para entenderlo²⁹. Toda obra tiene su propia genealogía; al fin y al cabo, la célebre referencia que hace Jean de Salisbury en su *Metalogicon* (1159) acerca de Bernardo de Chartres –y que se representa, precisamente, en los vitrales de la fachada sur de la Catedral de Chartres (h. 1225)– nos sirve para nuestro discurso:

*Bernardo de Chartres solía compararnos con enanos [insignificantes] subidos a hombros de gigantes. Señaló que vemos más y más lejos que nuestros predecesores, no porque tengamos una visión más aguda o una mayor altura, sino porque somos elevados y llevados en lo alto sobre su gigantesca estatura*³⁰.

SOBRE IDEAS, CONCEPTOS Y PROCESOS

Hay algo en lo que insiste Peter Zumthor al referirse a la enseñanza-aprendizaje de la arquitectura y que deberíamos tener presente:

*La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura [...]. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial*³¹.

²⁹ MALLGRAVE, Harry Francis: *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

³⁰ SALISBURY, Jean de: *Metalogicon*, libro III, cap. 4 (trad. inglesa de Daniel McGarry). Gloucester, MA, Peter Smith, 1971, p. 167.

³¹ ZUMTHOR, Peter: *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 56.

Roberto Fernández, a la pregunta acerca del conocimiento proyectual, ha propuesto dos tipos de proyecto: el *proyecto fundante*, que configura la *disciplina* de la Arquitectura y que «[...] sería aquel que en su concepción y proposición contiene un elemento de innovación, una propuesta contributiva a la transformación del problema o necesidad que origina su razón de ser, que pone en marcha la necesidad de proyecto» y el *proyecto recurrente*, que tiene que ver con la *profesión* de la Arquitectura y se «[...] refiere más bien a una repetición tipológica, a una *performance* de aplicación serial de una construcción conceptual existente»³² en el interior de la Arquitectura.

La *idea* tuvo una enorme importancia en la implementación de los procesos de invención de la arquitectura hasta el siglo XIX. Sin embargo, aún no ha desaparecido como respuesta a la pregunta por los inicios. «En el origen hay una idea (o quizás el fantasma de una idea) que se insinúa en la mente provocada por un problema»³³. Así es como Costantino Dardi, en *Il gioco sapiente* –el ‘juego sabio’ con el que Le Corbusier inicia su conocida definición de arquitectura–, dice que comienza el proyecto; luego esa idea se va alimentando de la cultura arquitectónica y también de recuerdos y referencias personales, hasta que aparecen otras ideas «[...] superpuestas, complementarias y alternativas»³⁴, que se van sometiendo a reelaboraciones que, a su vez, van abriendo caminos diversos.

Junto a la pervivencia de idea, el *concepto* es otro término que refleja los inicios y que para algunos autores no es otra cosa que la expresión o representación de la idea que está detrás del proyecto, orientando las decisiones que se van tomando, incluyendo y excluyendo variantes. Es importante saber que aún

³² FERNÁNDEZ, Roberto: *Mundo diseñado. Para una teoría crítica del proyecto total*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2021, p. 258.

³³ DARDI, Costantino: *Il gioco sapiente*. Padua, Marsilio, 1971, p. 99.

³⁴ *Ibidem*.

no se está ante formas arquitectónicas, sino frente a «[...] un diagrama, una ilustración o, incluso, un texto»³⁵. Para otros autores es el concepto, y no la idea, el que ordena el proceso proyectual, entendiéndose aquel como una «constelación compleja de ideas», o también unas «formas de comportamiento» derivadas del propio proceso de proyecto. Este concepto, dice Alfonso Muñoz, «[...] puede ser de orden formal, funcional o constructivo, pero lo normal es que sea todo ello a la vez, de tal forma que imágenes, diagramas, sistemas estructurales y descripciones confluyan en el germen arquitectónico del proyecto»³⁶.

Hay todavía otros autores, es el caso de Helio Piñón, para quienes ideas o conceptos no aseguran una buena arquitectura, más bien obligan a una correspondencia poco beneficiosa entre el proyecto y un cierto «concepto inicial». En realidad, dice Piñón, ideas y conceptos anuncian una «orfandad» de referencias que son sustituidas por una ficción: «[...] esa ficción ha eliminado la visualidad del horizonte de los arquitectos y ha instaurado una incultura visual que tiene mucho que ver con el ‘feísmo’ y el gusto por la malformación que menudea en la arquitectura actual»³⁷. Tan importantes son para él las referencias que propone aprender a proyectar «reconstruyendo proyectos de edificios ejemplares»; en todo caso, de ese conocimiento crítico es de donde deberían surgir los juicios sobre los que apoyar las decisiones y operaciones proyectuales³⁸.

Para resolver el problema acerca de si hay ideas antes del proceso de proyecto, creo que esta afirmación de David Leatherbarrow despeja las dudas,

³⁵ LEUPEN, Bernard, et al.: *Proyecto y análisis*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999, p. 13.

³⁶ MUÑOZ COSME, Alfonso: *El proyecto de arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2016, p. 40.

³⁷ PIÑÓN, Helio: «Arquitectura del proyecto» (XII-2016). Disponible en: <https://helio-pinon.org/escritos_y_conferencias/det-arquitectura_del_proyecto_i71050#top>.

³⁸ PIÑÓN, H.: «Cinco consejos fruto de la experiencia», en *Observaciones elementales sobre el proyectar*. Madrid, Asimétricas, 2023, pp. 120-126.

pues para él el dibujo es «[...] tanto la demostración de una idea como el momento de su aparición. Dicho claramente: en el proyecto no existe ninguna idea hasta que aparece dibujada»³⁹.

En cualquier caso, también la idea solo existiría cuando el edificio está ya terminado. Esa es la intuición de Alison y Peter Smithson cuando afirman que «[...] siempre ha llevado mucho tiempo que una cosa útil se convierta en una *idea* [...]. En Arquitectura, el cobijo para un lugar sagrado [...] fue lo primero que se convirtió en *idea*»⁴⁰. La idea es, fundamentalmente, arquitectura referencial.

Existe una gran cantidad de literatura acerca del proceso que se debe seguir durante la actividad proyectual. Aun escrito hace algunas décadas, *Progettare un edificio* de Ludovico Quaroni (1977) sigue siendo un libro de referencia. Aquí, tras los estudios previos de análisis y recopilación de información, describe las cuatro fases del proyecto: a) programación, o puesta a punto de las opciones desde las que partirá el proyecto; b) proyecto, que a través de aproximaciones sucesivas desarrolla tres momentos: planteamiento (donde se estudian soluciones alternativas), anteproyecto (donde se desarrolla la alternativa adoptada) y fase ejecutiva (cuando se elaboran todos los dibujos necesarios); c) actuación, durante la cual se pasa del proyecto a su realización; d) gestión, que se refiere a lo que sucede cuando el edificio se habita⁴¹, recalmando así el hecho de que la arquitectura existe no cuando se acaba de construir, sino cuando se empieza a habitar.

Además de la descripción del proceso, son interesantes las memorias donde el arquitecto informa de

sus preferencias y desarrollos. Una de las más atractivas es la autobiografía de Aldo Rossi, de quien citamos esta reflexión:

*Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; esa misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas [...]. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral*⁴².

La relación entre la observación, la memoria y el proyecto surge, en Rossi, casi de un modo natural.

También, desde las primeras publicaciones de su obra, Álvaro Siza ha estado interesado en la pedagogía de sus procesos. En una entrevista de 1980 ya afirmaba, en una de sus frases más célebres, que «[a] 1 principio hay modelos, experiencias personales o de otros. Nosotros no inventamos nada, solamente transformamos. Nada es nuevo en la arquitectura de una época»⁴³. Después de las primeras imágenes que surgen tras las impresiones obtenidas, situado frente al lugar del proyecto, comienza el momento de los croquis y a la vez del trazado riguroso: «Entre el rigor del trazado y los croquis, que llamo de comunicación, se mantiene un constante intercambio [y al mismo tiempo todo se va modificando] con el conocimiento progresivo del programa y del contexto»⁴⁴. El proceso, que culmina en una síntesis crítica, vacila entre el detalle racional y la improvisación a través del diálogo entre un conocimiento científico y una idea que evoluciona.

Según Juhani Pallasmaa, «[...] la arquitectura surge de la identificación y articulación de las realidades del proyecto en cuestión más que de la fantasía individual»⁴⁵; pero para conseguirlo, «[a]demás

³⁹ LEATHERBARROW, David: «Architecture is Its Own Discipline», en *The Discipline of Architecture*, ed. por Andrzej Piotrowski y Julia Williams Robinson. Minneapolis, MN-Londres, University of Minnesota Press, 2001, p. 91.

⁴⁰ SMITHSON, Alison y Peter: *Sin retórica*. Barcelona, Puente editores, 2023, pp. 62-64.

⁴¹ QUARONI, Ludovico: *Proyectar un edificio*. Madrid, Xarait, 1980, pp. 28-31.

⁴² ROSSI, Aldo: *Autobiografía científica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984, p. 33.

⁴³ SIZA, Álvaro: «Interview», en *L'Architecture d'Aujourd'hui* 211 (octubre, 1980), p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014, p. 127.

de las habilidades y del *conocimiento operativo e instrumental*, el proyectista y el artista necesitan un *conocimiento existencial* moldeado a partir de sus experiencias de la vida»⁴⁶. Difícilmente podríamos proyectar lugares para vivir si nosotros mismos no sabemos habitar.

En realidad –sigue diciendo–, proyectar consiste en una exploración existencial en la que se fusionan el conocimiento profesional, las experiencias vitales, las sensibilidades éticas y estéticas, la mente y el cuerpo, el ojo y la mano, pero también toda la personalidad y la sabiduría existencial del arquitecto⁴⁷.

Esta sabiduría existencial tiene que ver con la personalidad, el carácter, las experiencias, la responsabilidad, el deseo de seguir explorando y experimentando, etc.

EL PROYECTO COMO CRÍTICA

Como nos recuerda Zygmunt Bauman, la dominación (en todas sus variedades) suele situarse en las cercanías de las fuentes de la incertidumbre, de tal modo que «[...] dominan las personas que consiguen mantener sus actos en libertad, sin regulación y, por lo tanto, impredecibles, mientras regulan normativamente ('rutinizan', es decir, vuelven monótonos, repetitivos y predecibles) los actos de otras personas»⁴⁸. ¿No se está definiendo de otra manera la arquitectura? ¿Qué mejor que la arquitectura para ordenar y regular los flujos humanos? Se entenderá así la definición de 'Arquitectura' por Georges Bataille como «[...] diques que oponen su lógica y su autoridad majestuosa a todos los elementos que disturban el poder que representan»⁴⁹.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 134 (cursivas en el original).

⁴⁷ *Ibidem*, p. 123.

⁴⁸ BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 128.

⁴⁹ BATAILLE, Georges: «Architecture», en *Documents*, vol. 1, n.º 2 (mayo, 1929), p. 117. (Facsimil, París, Jean-Michel Place, 1991).

Hay una frase de Giulio Carlo Argan en *Progetto e destino* (1965) que no tiene que ver solo con la arquitectura, pues refleja la amplitud del concepto de *proyecto* cuando este se relaciona con la transformación de las mentalidades, de la economía, de la sociedad; con las situaciones de crisis, en suma:

*Nunca se proyecta para, sino siempre contra alguien o algo: contra la especulación inmobiliaria y las leyes o las autoridades que la protegen, contra la explotación del hombre por el hombre, contra la mecanización de la existencia, contra la inercia de las costumbres, contra los tabúes y las supersticiones, contra la agresión de los violentos, contra la adversidad de las fuerzas naturales; sobre todo, se proyecta contra la resignación [...]*⁵⁰.

Ese pensamiento dirigido «contra» llevó a Vittorio Gregotti, años más tarde, a proponer superar los límites del proyecto utilitario, técnico-instrumental (en el sentido de la teoría instrumental de la Escuela de Frankfurt) para constituirse, al mismo tiempo, en «[...] la crítica al presente y el horizonte de su reorganización»⁵¹, consciente de su responsabilidad en la comprensión del presente y en la construcción del futuro. No es fácil conseguirlo en medio de la vorágine del encargo profesional.

ARQUITECTURA PARA EL POSHUMANISMO

El humanismo ha identificado históricamente a la modernidad occidental, pero por el camino, dice Bruno Latour, se olvidó de «los otros», incluyendo animales y objetos. Esa asimetría es propia de la modernidad⁵². Ciertamente, «[...] el humanismo ha difundido el respeto por la ciencia y la cultura, contra la autoridad de los textos sagrados y el dogma religioso»⁵³; por ello, la investigación, el descu-

⁵⁰ ARGAN, Giulio Carlo: *Proyecto y destino*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, p. 51.

⁵¹ GREGOTTI: *Desde el Interior de la Arquitectura...*, op. cit., p. 29.

⁵² LATOUR, Bruno: *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

⁵³ BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2015, p. 42.

brimiento, el pragmatismo, son consustanciales a la modernidad misma, estando estos «[...] arraigados en nuestros hábitos de pensamiento»⁵⁴ occidentales. Sin embargo, dice Tony Davies, hay una cara oscura en el humanismo porque, aunque los humanistas soñaban con la libertad del ser humano, dejaban fuera del discurso a «los otros», a las mujeres y los niños, a los esclavos y los pueblos colonizados: «Hasta ahora, todos los humanismos han sido imperialistas [hasta el punto de que] casi es imposible pensar en un crimen que no haya sido cometido en nombre de la humanidad»⁵⁵.

El humanismo ha sido imperialista y euro-anglo centrista; por ello, no es extraña la aparición de un cierto antihumanismo coincidente con la llamada posmodernidad desarrollada durante las últimas décadas del siglo xx. En aquel momento, dice Rosi Braidotti en *The Posthuman* (2013), «[...] un notable activismo antihumanista arraigó gracias a los nuevos movimientos sociales y a las culturas juveniles del período: feminismo, anticolonialismo y antirracismo, movimientos pacifistas y antinucleares»⁵⁶. En estos años, una vez que los derechos de las comunidades y grupos desplazados son reclamados, es momento de aceptar una realidad poshumanista que, sin duda, afecta a la consideración del proyecto arquitectónico, ahora necesitado de dibujar nuevas cartografías.

Si el proyecto se identificaba con la modernidad humanista, a este poshumanismo le debería corresponder la idea de un *posproyecto*⁵⁷. En otro lugar hemos desarrollado algunos de los elementos clave de ese posproyecto que surge de tres situaciones de crisis proyectual: del objeto arquitectónico se pasaría a la forma abierta, lo que implica «[...]

pasar del edificio-objeto como centro del problema arquitectónico al proceso (de concepción, de representación, de construcción, de habitar, de reciclaje, ecosistémico, etc.) como el centro del problema de la arquitectura contemporánea»⁵⁸; luego se pasaría del arquitecto-especialista al actor abierto, lo que implica una arquitectura y una ciudad participativas, posibles a través de la multiplicidad de actores y, finalmente, nos trasladamos de la concepción del contexto como algo externo a la obra al principio del contexto integrado, es decir, a «[...] entender las repercusiones ecológicas de la implantación de un objeto en el paisaje, su impacto ambiental –término aún en desarrollo en su época–, el entendimiento de que el ecosistema –como un proceso continuo– debe ser una parte integral del proyecto arquitectónico y de paisaje»⁵⁹.

IMAGINACIÓN Y OFICIO

Hay un ensayo de Alvar Aalto publicado en 1947 y traducido como «La trucha y el torrente»⁶⁰, donde nos dice cómo genera su arquitectura. Aalto apunta que, ante la gran cantidad de datos sociales, técnicos, humanos, económicos, psicológicos o culturales que aparecen en el enunciado de un problema arquitectónico, no queda más remedio que dejar momentáneamente la vía de la razón para abandonarse al instinto, del que nacerá un cierto punto de partida (lo que los arquitectos académicos del siglo xix llamaban el *parti*, la idea matriz); es a partir de ese momento cuando se será capaz de ir poniendo en relación todos aquellos datos.

¿En qué mundo nace ese punto de partida? En el de las ideas, intuiciones o emociones: es lo que se

⁵⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵⁵ DAVIES, Tony: *Humanism*. Londres-Nueva York, Routledge, 2001, p. 131.

⁵⁶ BRAIDOTTI: *Lo posthumano...*, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁷ FERNÁNDEZ, Roberto: *El proyecto final*. Montevideo, Universidad de la República, 1999.

⁵⁸ CASTRO, Selim, VÁZQUEZ, Luis Arturo y MARTÍN, Manuel: «Procesos de posproyecto: hacia una arquitectura posantropocéntrica», en *Aproximaciones al Hábitat 2*, ed. por Luis Arturo Vázquez y Bertha Salazar. Cd. de México, Universidad Veracruzana y Ediciones del Lirio, 2022, p. 185.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 189.

⁶⁰ AALTO, Alvar: *La humanización de la arquitectura*. Barcelona, Tusquets, 1978, pp. 37-45.

ha llamado la *casa del inconsciente*, «[...] una casa amueblada por todas las experiencias, informaciones, lecturas, conversaciones o pensamientos anteriores. Es un bagaje latente y ecléctico, más o menos escondido»⁶¹; un mecanismo dispuesto a saltar en cuanto sea reclamado.

En Arquitectura, aquella «casa» se abre ante la necesidad de construir y representar un problema de habitación, poniendo en relación ese problema arquitectónico planteado y aquel mundo interior. La relación –que Aalto buscaba casi siempre por medio de dibujos a mano alzada– surge de un momento de inspiración, casi una «catarsis emocional»; pero ese momento necesita para su aparición de un par gemelo que es el que conocemos como «iluminación intelectual». Son conceptos de Arthur Koestler, quien nos dice que la primera tiene que ver con la experiencia estética (la reacción ¡Ah!), mientras que la segunda se corresponde con el momento de la verdad (la reacción ¡Ajá!)⁶². Ambas experiencias lo son tanto de la creación y la transformación de las cosas como también del espectáculo y el juego.

La imaginación creadora, pues de eso se trata, permite construir, a partir de contados elementos, infinitas combinaciones mediante complejos procesos mentales que incluyen desde la tormenta de ideas a las paradojas o las analogías, llegándose a veces a manifestar hechos insospechados hasta entonces, para cuyo reconocimiento debemos estar preparados.

Pero aquellos complejos procesos solo se producen si existe una base de la que partir. En una entrevista de hace unos años, Álvaro Siza planteaba sus dudas acerca de la existencia de una «invención» arquitectónica, para llegar a la conclusión de que si al principio creía que la imaginación «[...] consistía en inventar cosas jamás vistas [...] este concepto

⁶¹ MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel: «Introducción», en *La Invención de la Arquitectura*. Madrid, Celeste, 1997, pp. 11-12.

⁶² KOESTLER, Arthur: *Janus, A Suming Up*. Londres, Hutchinson & Co. Ltd., 1978, pp. 155-156.

es probablemente responsable de errores graves en términos de arquitectura: la pretendida invención de formas»; al contrario, en el momento de esa entrevista ya sabía que la imaginación era «[...] la capacidad de transformación de las cosas ya vistas»⁶³.

De ese modo, la mitificada «creación» artística, de la que depende en buena parte la arquitectura autopromocionada en revistas y páginas web especializadas, se ve mitigada por la obligada necesidad de conocimiento. El pintor Pablo Palazuelo, interesado en saber acerca de los mecanismos de la imaginación artística, ha dicho que «[...] crear es descubrir lo que desconocemos [por lo que] somos descubridores más que creadores»⁶⁴. Conocer –y, por tanto, descubrir– y transformar: esas serían las premisas de la producción del arte y de la arquitectura.

La imaginación pone en relación lo que somos y recordamos con la realidad, y en eso consiste la arquitectura: en habitar los *lugares* y los *acontecimientos*, porque la realidad se dibuja en el encuentro de esos lugares y acontecimientos. Lugares entendidos como sitios transformados por los espacios y los tiempos, por la historia de las sucesivas intervenciones, por la antropología de los habitantes. Acontecimientos vividos como esos momentos álgidos y coyunturales en que se produce el encuentro de fuerzas y energías. El resultado es, así, una especie de autobiografía puesta a dialogar con el mundo. Arquitectura es permitir habitar, que es lo que, en definitiva, la justifica, pues, como dice Juhani Pallasmaa,

[...] la esencia de la arquitectura no se halla en los edificios, entendidos como objetos físicos, sino en su papel como estructuras a través de las cuales se ve el mundo, como horizontes que nos permiten experimentar y comprender la condición humana. Los edi-

⁶³ SIZA, Álvaro: «Entrevista», en *Arquitectura*, n.º 271-272 (1988), pp. 172-197, p. 187.

⁶⁴ PALAZUELO, Pablo: «Tejedor del Cosmos» (entrevista con Soledad Almeda), en *Escritos. Conversaciones*. Murcia, Librería Yerba y otros eds., 1998, p. 249.

cios son instrumentos mentales y no simples refugios decorados. La esencia de la arquitectura está fuera de la arquitectura⁶⁵.

Por tanto, si la arquitectura se fundamenta en el habitar, qué duda cabe que aprender arquitectura es, por encima de cualquier otra cosa, aprender a habitar; al fin y al cabo, «[s]er significa estar en la tierra como mortal; significa: habitar [y únicamente cuando habitemos podremos] construir desde el habitar y pensar para el habitar»⁶⁶. Proyectar será así la posibilidad de poner en práctica toda nuestra experiencia de habitación. Y ¿cuál es el lugar de esa experiencia?, aquel donde se encuentre la vida, es decir, la ciudad, los espectáculos, las relaciones personales, la cultura, el trabajo, la casa, *my own room...*

MEMORIA Y PENSAMIENTO ANALÓGICO

Nos referíamos en el apartado anterior a la casa del inconsciente; bien, pues en su construcción trabaja sobre todo la *memoria*. Debemos saber que siempre se depende de ella en la medida en que somos quienes somos precisamente porque recordamos. Parece que es la memoria –la capacidad de recordar– la puerta de la inteligencia; por tanto, no se trata de un almacén inerte ni de un inventario aséptico. Cuando hablamos de la memoria nos referimos a una *memoria creadora*⁶⁷, que lo es porque los recuerdos nunca aparecen fieles y puros: se transforman, revisan, desajustan y también se inventan después de su olvido. Es un continente de repertorios conscientes e inconscientes dinámicos operando continuamente. Siendo así, la imaginación es, casi siempre, una explotación de la memoria a la que, por tanto, hay

⁶⁵ PALLASMAA, Juhani: *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 124.

⁶⁶ Heidegger, Martin: «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*. Barcelona, Serbal, 1994, p. 129

⁶⁷ MARINA, José Antonio: «La memoria creadora», en *Claves de la memoria*, (comp. por José María Ruiz-Vargas). Madrid, Trotta, 1997, pp. 33-55.

que saber alimentar⁶⁸. En definitiva, sin memoria no habría ideas (del mismo modo que sin historia no habría realidad).

Álvaro Siza ha escrito acerca de lo inevitable de acudir a la memoria en el momento de la producción arquitectónica. Solo que lo que obtenemos no es exactamente aquello que experimentamos, sino un constructo que se ha transformado a través de los procesos mentales del conocimiento. Según Siza, «[e]l arquitecto trabaja manipulando la memoria [...] el estudio de los arquitectos y de la historia de arquitectura tienden o deben tender a ser asimilados, hasta que se pierdan en el inconsciente o en el subconsciente de cada uno»⁶⁹. Parece evidente que ninguna obra se produce de la nada. Durante su formación, el arquitecto aprende, muchas veces azarosa y dolorosamente, cómo obtener la información necesaria para su trabajo. Esta está en libros; en la mirada de planos y fotografías que ofrece la poderosa industria editorial de las revistas en papel o digitales; en la información arquitectónica y urbana obtenida a través de los viajes –para lo que habrá aprendido a «saber ver», como recuerda el título del conocido libro de Bruno Zevi–; está, incluso, en los *objets à réaction poétique* de que se nutría Le Corbusier. Todo ello nos permite en teoría «visitar» virtualmente aquello que se hizo y también lo que se realiza hoy y construir así nuestro conocimiento, y así continuará toda su vida.

La referencia a la memoria transformada que hace Siza nos lleva a recoger aquí –sin demasiada extensión– alguno de los hallazgos de la neurociencia en lo que afecta a los modos de construirse la memoria y de utilizar la conciencia ante problemas que hay que resolver. Por si aún hay dudas acerca de para qué sirve la historia de la arquitectura, estas recientes investigaciones ayudan a despejarlas.

⁶⁸ MARINA, J.A.: *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 118-133.

⁶⁹ SIZA, Álvaro: *Imaginar a evidência*. Lisboa, Edições 70, 1998, pp. 35, 37.

En efecto, en algún lugar de esa memoria están más o menos presentes, más o menos diluidas, todas las experiencias, informaciones, lecturas, conversaciones o pensamientos anteriores. Al fin y al cabo, en la arquitectura «[s]aber que todo ha sido ya hecho no es un límite a la invención, sino su premisa fundamental»⁷⁰. La actividad proyectual navega por entre todas aquellas cuestiones y debe hacerlo a lo largo de procesos meditados, coherentes y dirigidos a definir una forma arquitectónica destinada a ser completada mediante su ocupación y habitación. Muy lejos queda esto del mito de la imaginación creadora y desatada que viene del romanticismo decimonónico y de su derivada contemporánea en la forma del diseño digital autónomo o el paramétrico.

Por lo que se sabe, la inteligencia humana reside en varias regiones del cerebro, principalmente en la corteza cerebral y el hipocampo; ahí están todos los recuerdos, conocimientos, capacidades y experiencias acumuladas, organizadas en una jerarquía de ramificaciones y conexiones extremadamente plásticas y flexibles y de la que no podemos separar todo el aparato sensoriomotor. Obviamente, no están almacenadas todas las soluciones para todos los problemas, sino que las conexiones neuronales pueden cambiar y reconectarse, según las múltiples entradas que se reciban, gracias a aquella flexibilidad y se modifican continuamente a partir de la experiencia. En resumen, «[n]uestro cerebro percibe patrones del mundo exterior, los almacena como memoria y realiza predicciones basadas en las comparaciones entre lo que ha visto antes y lo que sucede ahora»⁷¹. La memoria se almacena según secuencias de patrones y los recuerda por auto-asociación, de tal modo que no recordamos la realidad tal y como sucedió, sino a través de sus representaciones. Efectuamos predicciones –es decir, eso que

se espera experimentar antes de que realmente suceda– combinando los recuerdos más o menos estructurados con las características de este momento en que realizamos la predicción, aplicando secuencias de memoria a nuevas situaciones. Predecimos el futuro por analogía con el pasado. En arquitectura, a la representación de esa predicción del futuro la llamamos *proyecto*.

El caso específico del cerebro del arquitecto ha sido estudiado, entre otros, por el historiador y teórico de la arquitectura Harry Francis Mallgrave⁷². Es un caso de estudio interesante porque, en la medida en que la arquitectura es omnisensorial, todo el cerebro está actuando en el momento de experimentar –y pensar– el espacio-tiempo. Por ejemplo, la percepción de la profundidad y el movimiento –tan importantes para el arquitecto– tiene lugar en los lóbulos occipitales, temporales y parietales del córtex. Esa información pasa por el hipocampo, una estructura de la región límbica fundamental para los arquitectos –y en este caso especialmente desarrollada–, que es el lugar donde se elaboran mapas espaciales que participan en la imaginación espacial que se produce lejos de allí, en el córtex pre-frontal. Y todo ello actúa al mismo tiempo en el momento de hacer predicciones. En cualquier caso, todo es mucho más complejo y variable de lo que aquí hemos esquematizado de un modo muy simple, sabiendo que, con la información que se tiene en este momento, apenas se sabe cómo se forma la conciencia. De hecho, el antropólogo Roger Bartra, enfrentado a ese relativo desconocimiento, apunta la hipótesis de que existe lo que llama un *exocerebro* que compensa las incapacidades de los circuitos neuronales para conformar inteligencia; ese suplemento externo lo constituyen los «mecanismos culturales y sociales»⁷³ (una biblioteca, un archivo en papel o una memoria almacenada

⁷⁰ PURINI, Franco: *Comporre l'architettura*. Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 34.

⁷¹ HAWKINS, Jeff y BLAKESLEE, Sandra: *Sobre la inteligencia*. Madrid, Espasa, 2005, pp. 117-118.

⁷² MALLGRAVE, Harry Francis: *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.

⁷³ BARTRA, Roger: *Antropología del cerebro*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 15-21.

en bits lo son). Y esta hipótesis es fundamental para los procesos de producción de la arquitectura.

Los arquitectos proyectan aplicando secuencias de memoria a las nuevas situaciones a que se deben enfrentar; esta relación con el conocimiento del pasado se establece a través de analogías. El pensamiento analógico permite aprovechar conocimientos interiorizados y encarnados en el momento de tomar nuevas decisiones, pasando de lo más simple y conocido a lo complejo y desconocido. Evidentemente, la traslación solo es posible si entre lo conocido y lo desconocido hay estructuras comunes. La memoria tiene, pues, una responsabilidad capital en estos procesos y, a partir de ella, se tendrán que establecer las correspondencias necesarias entre las fuentes internas y el problema que se ha de resolver. Según el psicólogo Ricardo A. Minervino⁷⁴,

(l)a persona que resuelve un problema por analogía tiene representado el problema meta (la solución que se busca) en su memoria de trabajo. Por lo que respecta al problema base (la solución conocida), puede que lo reciba por parte de un profesor o un experimentador, o bien que tenga que recuperarlo sin ayuda desde su memoria de largo plazo. Como efecto final

⁷⁴ MINERVINO, Ricardo A.: «Solucionar problemas», en *Psicología del pensamiento*, coord. por Fernando Gabucio Cerezo. Barcelona, UOC, 2005, p. 184.

del proceso puede que se produzca en la persona la inducción de un esquema.

La analogía no es una copia, pues pone nuestras experiencias en relación con lo nuevo por inducción y a través de figuras como la comparación o la metáfora. Por medio de analogías estamos en condiciones de elaborar esquemas, que son soluciones comunes a la clase de problemas que hay que resolver. Estos esquemas se aproximan a los tipos arquitectónicos, que dependen de la sociedad que los adopta, de la cultura que los enriquece y de los mismos arquitectos con toda su capacidad de clasificación y manipulación. Y dependerá de estos últimos completar las operaciones implícitas a todo proyecto con las especificidades del programa, las técnicas apropiadas, las condiciones del lugar (topografía, clima, contexto), la morfología, los significados, incluso su propia biografía. La tarea del arquitecto –superando ya su tradicional actitud impositiva– debe resolverse en la multiplicidad y diversidad de los valores, experiencias y situaciones reales, donde, como dice Vittorio Gregotti: «[...] cada caso ofrece una verdad específica a investigar y desvelar»⁷⁵, lo que, por cierto, hace directamente irrepetible cualquier solución arquitectónica.

⁷⁵ GREGOTTI, V.: «De la modificación», en *Desde el Interior de la Arquitectura...*, op. cit., pp. 75-81.

BIBLIOGRAFÍA

AALTO, Alvar: *La humanización de la arquitectura*. Barcelona, Tusquets, 1978.

ARGAN, Giulio Carlo: *Proyecto y destino*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969.

BARTRA, Roger: *Antropología del cerebro*. México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2014.

BATAILLE, Georges: «Architecture», en *Documents*, vol. 1-2 (mayo, 1929), p. 117. (Facsimil, París: Jean-Michel Place, 1991).

BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

BOURDIEU, Pierre: «La práctica de la antropología reflexiva», en *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Pierre Bourdieu y Loïc J. D. Wacquant, pp. 159-196. México D.F., Grijalbo, 1995.

BRAIDOTTI, Rosi: *Lo posthumano*. Barcelona, Gedisa, 2015.

CASTRO, Selim; VÁZQUEZ, Luis Arturo y MARTÍN, Manuel: «Procesos de posproyecto: hacia una arquitectura

- posantropocéntrica», en *Aproximaciones al Hábitat 2*, editado por Luis Arturo Vázquez y Bertha Salazar, pp. 177-199. Cd. de México, Universidad Veracruzana-Ediciones del Lirio, 2022.
- DARDI, Costantino: *Il gioco sapiente*. Padua, Marsilio, 1971.
- DAVIES, Tony: *Humanism*. Londres-Nueva York, Routledge, 2001.
- DELEUZE, Gilles: *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona, Tusquets, 1984.
- ELIOT, T.S.: *Four Quartets*. México D.F., El Colegio Nacional-F.C.E, 1989.
- *The Sacred Wood*. Londres, Methuen & Co, 1920. Disponible en: <<https://archive.org/details/sacredwoodessays00eliorich>>. [Consultado: 12 de agosto de 2017].
- ESCOBAR, Arturo: «El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿globalización o postdesarrollo?», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, compilado por Edgardo Lander, pp. 68-87. Buenos Aires, CLACSO, 2000. Disponible en: <<https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100708034410/lander.pdf>>.
- FERNÁNDEZ, Roberto: *El proyecto final*. Montevideo, Universidad de la República, 1999.
- *Epistemología y metodología de la investigación en arquitectura* (2020). Disponible en: <<https://www.red-doctorados-arquitectura.edu.ar/web2018/wp-content/uploads/2019/07/Gacetilla-Curso-Fernandez.pdf>>.
- *Inteligencia proyectual*. Buenos Aires, UAI-Teseo, 2013.
- *Mundo diseñado. Para una teoría crítica del proyecto total*. Santa Fe, Ediciones UNL, 2021.
- GIGLIA, Ángela: *El habitar y la cultura*. Barcelona, Anthropos-UAM, 2012.
- GREGOTTI, Vittorio: *Desde el Interior de la Arquitectura. Un ensayo de interpretación*. Barcelona, Península, 1993.
- HAWKINS, Jeff y Sandra BLAKESLEE, Sandra: *Sobre la inteligencia*. Madrid, Espasa, 2005.
- HEIDEGGER, Martin: *Conferencias y artículos*. Barcelona, Serbal, 1994.
- HIERRO, Miguel y BALTIERRA, Adrián: *El diseño arquitectónico: un acertijo epistemológico*. Ciudad de México, UNAM, 2020.
- KELVIN, Norman (ed.): *William Morris on Art and Socialism*. Mineola (NY), Dover, 1999.
- KOESTLER, Arthur: *Janus, A Suming Up*. Londres, Hutchinson & Co. Ltd., 1978.
- LATOUR, Bruno: *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Barcelona, Poseidón, 1978.
- LEATHERBARROW, David: «Architecture is Its Own Discipline», en *The Discipline of Architecture*, editado por Andrzej Piotrowski y Julia Williams Robinson, pp. 83-102. Minneapolis (MN)-Londres, University of Minnesota Press, 2001.
- LEUPEN, Bernard et al.: *Proyecto y análisis*. Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *El pensamiento salvaje*. Madrid, FCE, 2002.
- LOOS, Adolf: «Arquitectura» [1910], en *Ornamento y delito y otros escritos*, pp. 221-231. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.
- MALLGRAVE, Harry Francis: *The Architect's Brain. Neuroscience, Creativity and Architecture*. Chichester, Wiley-Blackwell, 2011.
- MARINA, José Antonio: «La memoria creadora», en *Claves de la memoria*, compilado por José M. Ruiz-Vargas, pp. 33-55. Madrid, Trotta, 1997.
- *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, Anagrama, 1993.
- MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel: *La Invención de la Arquitectura*. Madrid, Celeste, 1997.
- MINERVINO, Ricardo A.: «Solucionar problemas», en *Psicología del pensamiento*, coordinado por Fernando Gabucio Cerezo, pp. 149-191. Barcelona, UOC, 2005.
- MUÑOZ COSME, Alfonso: *El proyecto de arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2016.
- NORBERG-SCHULZ, Christian: *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York, Rizzoli, 1991.

- PALAZUELO, Pablo: *Escritos. Conversaciones*. Murcia, Librería Yerba y otros eds., 1998.
- PALLASMAA, Juhani: *La mano que piensa*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- PIÑÓN, Helio: «Arquitectura del proyecto», XII-2016. Disponible en: <https://helio-pinon.org/escritos_y_conferencias/det-arquitectura_del_proyecto_i71050#top>.
- *Observaciones elementales sobre el proyectar*. Madrid, Asimétricas, 2023.
- PLATÓN: *Menón*, en *Diálogos*. México, Porrúa, 2001.
- PORTER, David: «Why Do Architects Wear Black?», en *Ethics in Architecture*, editado por Anne Elizabeth Toft, pp. 25-34. Aarhus, EAAE, 1999.
- PRIGOGINE, Ilya: *El nacimiento del tiempo*. Barcelona, Tusquets, 1991.
- PURINI, Franco: *Comporre l'architettura*. Roma-Bari, Laterza, 2001.
- QUARONI, Ludovico: *Proyectar un edificio*. Madrid, Xarait, 1980.
- RASMUSSEN, Steen Eiler: *La experiencia de la arquitectura*. Barcelona, Reverté, 2000.
- RESTREPO, Eduardo: *Antropología y estudios culturales*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.
- Rossi, Aldo: *Autobiografía científica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
- SALISBURY, Jean de: *Metalogicon*. Gloucester (MA), Peter Smith, 1971.
- SCHNEIDER, Tatiana y TILL, Jeremy: «Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency», en *Footprint* 2:4 (2009), pp. 97-111. Disponible en: DOI: <<https://doi.org/10.7480/footprint.3.1.702>>.
- SIZA, Álvaro: «Entrevista», en *Arquitectura*, n.º 271-272 (marzo-junio, 1988), pp. 172-197.
- «Interview», en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 211 (octubre, 1980), pp. 2-3.
- *Imaginar a evidência*. Lisboa, Edições 70, 1998.
- SMITHSON, Alison y Peter: *Sin retórica*. Barcelona, Puente editores, 2023.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- STEINER, George: *Gramáticas de la creación*. Madrid, Siruela, 2001.
- UNESCO/UIA: «Carta sobre la Formación en Arquitectura», 2012. Disponible en: <<http://www.uia.archisites/default/files/charte-es.pdf>>. [Consultado el 30 de diciembre de 2016].
- WALLERSTEIN, Immanuel: *Las incertidumbres del saber*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- ZUMTHOR, Peter: «Entrevista» (2008). Disponible en: <<https://claudiovergara.wordpress.com/2008/07/23/intervista-a-peter-zumthor/#comment-269>>.
- *Pensar la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

RUTA DEL MÁRMOL EN EL SIGLO XIX

EUROPA-AMÉRICA. LOS ESCULTORES

GERARDO FUENTES PÉREZ

En el interesante capítulo de las migraciones humanas, en particular las producidas entre Europa y América a lo largo del siglo XIX, descubrimos un capítulo, que si bien ha sido objeto de estudio por muchos investigadores, aún sigue adoleciendo de un análisis sistemático de los fenómenos que hicieron posible la actuación de los artistas en el Nuevo Mundo, de las razones por las que fueron empujados a esos países de acogida y de las relaciones personales y artísticas mantenidas con la tierra que dejaron atrás. El apartado de la escultura es realmente excepcional por su propia perspectiva histórica que abarca los diversos tipos de encargos sobre todo los producidos en talleres europeos, especialmente italianos, los viajes, las condiciones del transporte y las obligadas estancias portuarias que incluían las de Canarias en su ruta hacia el cono sur. El traslado del mármol y de las esculturas es otra de las condiciones a tener muy en cuenta en el momento de abordar un estudio de estas características, ya que siempre fue una operación realmente complicada, en especial por la naturaleza y características físicas de este material. Aunque su composición ofrece cierta ligereza (roca metamórfica, cuyo componente bási-

co [90%] es el carbonato cálcico), hay que tener en cuenta que 1 m² pesa unos 60 kg, aproximadamente, de modo que el *David* de Miguel Ángel Buonarroti (1475-1564), por ejemplo, contiene unos 92 m², es decir, su peso supera los 5570 kg. Estos datos indican la necesidad de reducir el volumen de las obras exportables, a menos que se trate de monumentos públicos cuya estructura compositiva se enviaba por partes a sus respectivos destinos¹.

Debido entonces a lo que suponía el coste del traslado de grandes obras marmóreas desde Europa (Italia, sobre todo), tanto por las peculiaridades del material como por su carestía económica, se prefirió que los escultores labraran sus propias obras en los lugares donde se producía la demanda. No ocurrió lo mismo con la escultura en madera (talla completa y candelería) enviada desde Italia-España a América (Caribe, cono sur), cuyo traslado era infinitamente menos complicado, más barato y con una clientela

¹ Algunos ejemplos de ello lo encontramos en la «Fuente» de la plaza de Weyler o en el «Monumento a la Candelaria», ambos en Santa Cruz de Tenerife, o bien el extraordinario púlpito de la Catedral de La Laguna.



Cartel publicitario de la Compañía italiana «La Veloce». Génova (Italia), 1913

aún eclesiástica. Muchas de las obras en madera que se tienen por genovenses (siglos XVIII-XIX) fueron elaboradas en talleres andaluces, bien por escultores ligueros afincados allí o por seguidores (italianos o no) imbuidos por el encanto y aceptación de este estilo y, naturalmente, por el negocio que estaba generando su mercado. El mármol fue otra cosa.

En este sentido, hay que tener en cuenta los cambios producidos en los sistemas de embarcaciones que otorgaron mayor seguridad a las continuas travesías, no solo entre Europa y América, sino también entre las ciudades portuarias de un mismo continente. Los buques mejoraron el sistema de máquinas, también el volumen de toneladas, los motores de hélices y para ruedas. Hacia 1880 aparecieron las primeras embarcaciones con cascos de acero soldado, ofreciendo mayor seguridad en los desplazamientos, especialmente atlánticos. Se amplió el espacio destinado a los pasajeros, de ahí que las empresas navieras entraran en clara competición, ya que se consideraba un verdadero negocio el traslado de mercancías y de viajeros. A lo largo del siglo XIX, los emigrantes escandinavos, británicos, irlandeses

y alemanes lo hicieron a América del Norte, mientras que los procedentes de España, Italia y Portugal se dirigieron al sur de América y zonas caribeñas. Los italianos solían partir de los puertos de Génova, Nápoles y Trieste. Aquellos barcos disponían de categorías para los viajeros; viajaba toda clase de gente, ocupando el «sector de segunda» comerciantes y buena parte del clero, en el que también se podrían incluir a los artistas con menos recursos económicos². Y los lugares receptores fueron, comúnmente, São Paulo, Buenos Aires, Montevideo y La Habana-Méjico.

A partir de estas ciudades, y según las necesidades, los escultores se desplazaban allá donde la demanda requería su presencia. Lentamente, los genoveses llegaron a ocupar buena parte de los nuevos países americanos a medida que se iniciaban las relaciones diplomáticas con los estados europeos. El grupo familiar fue el sistema más eficaz para abrir negocios y crear redes comerciales. Un ejemplo lo encontramos en la firma «Durini Hermanos», creada en Costa Rica (1886) por Francesco Durini Vassalli (1856-1920), en la que destacó su hermano Lorenzo. En la ciudad de San José ambos trabajaron en la construcción del Teatro Nacional (1897) ejerciendo como arquitectos, escultores y decoradores, consiguiendo de los talleres italianos importantes materiales para tal fin, entre los que se encontraba el telón de boca pintado por Carlo Orgero (1844-1919), un destacado muralista que trabajó para varias iglesias de la región de Savona. Asimismo, obtuvo del escenógrafo Antonio Rovescalli (1864-1936), con taller en Milán, excelentes utilajes para representaciones de obras teatrales y operísticas. Un personaje que había trabajado en España y en América realizando monumentales decorados, entre los que destacan los ejecutados para la ópera *Goyescas*, de Enrique Gra-

² Como ejemplo, podemos citar la compañía naviera «La Veloce», que fue creada por Giovanni Lavarello (†1881), un marino italiano nacido en Génova que vivió en Buenos Aires entre 1835 y 1881. Su conocimiento sobre la organización del transporte marítimo lo convirtió en un poderoso empresario.

nados (1867-1916), estrenada en 1915 en el Metropolitan Opera House, de Nueva York³. Algo parecido sucedió durante la construcción del Teatro Guimerá (1851) de Santa Cruz de Tenerife, cuya comisión, encargada de supervisar las obras, negoció con empresas italianas (a pesar de la carestía de los materiales) la adquisición de un telón de boca y demás elementos ornamentales. Italia, Francia, Bélgica y Alemania surtieron en gran medida de componentes de *attrezzo*, decoración, telones, entre otros, a los teatros que se construyeron durante la segunda mitad del siglo XIX, principalmente europeos. Buena parte de los teatros americanos también hicieron iguales gestiones, sobre todo en Italia, aprovechando las óptimas condiciones sociales, diplomáticas y culturales. Por tanto, Francesco Durini cumplió un papel importante en el desarrollo orgánico del citado teatro costarricense.

Estas familias o grupos de artistas se complementaban, siendo el arquitecto quien dirigía, en general, la empresa que producía el resto de los elementos compositivos como, por ejemplo, esculturas, ornamentaciones, remates, etc., de modo que, en el caso de los Durini, una serie de escultores –foráneos y locales–, decoradores, pintores, muralistas, entre otros, integraban la plantilla de empleados. Buena parte de los descendientes de estos cenáculos terminaron convirtiéndose en artistas, adquiriendo formación de manos de sus predecesores o en centros de enseñanza, sometiéndose a las necesidades de la clientela y del mercado. Esto supuso, pues, un negocio muy productivo y fructífero, sobre todo debido al carácter industrial que había adquirido el Arte y, entre múltiples causas, a los avances técnicos, ya que aparecieron nuevos materiales como la piedra artificial, y a los aglomerados que permitían aplicar moldes para lograr reproducciones seriadas. Así,

a los cuatro hijos de Lorenzo Durini (1855-1905), Francisco, Manuel, Pedro y Gemma, los encontramos viajando constantemente según los contratos y ofertas que les surgían. Se trata de un capítulo realmente interesante y enriquecedor de la historia del siglo XIX, lleno de ambiciones y aventuras de un mundo que se proponía encontrar su identidad sin perder de vista al Viejo Continente, fuente de pensamiento, de ideas, creatividad, cultura y de definiciones artísticas. Un siglo que ha sido estudiado de una manera amplia por una pléyade de historiadores pertenecientes a cada uno de aquellos países emergentes. Muchas universidades americanas siguen publicando valiosos estudios de estas materias relacionadas con las migraciones que nos permiten ampliar aún más el espectro histórico producido entre Europa y América a lo largo de la citada centuria. Y a estos autores me he dirigido para comprender con más anchura y acierto esa relación humana, social y artística establecida entre ambos continentes, de la que no escaparon las islas Canarias como lugar de tránsito hacia esos nuevos países que demandaban mano de obra cualificada, pues había que replantear los conjuntos urbanos, muchos de ellos establecidos como capitales de los nuevos países ya independizados con una población ciudadana ansiosa de legitimar su poder social a través del arte que procedía de Europa. El colecciónismo adquirió, por tanto, una importancia inusitada que podía exhibirse en las mejores mansiones de entonces⁴. Para todos estos programas se requerían arquitectos para levantar los edificios más emblemáticos (parlamentos, gobiernos, teatros, viviendas, etc.), escultores, pintores y mano de obra artesana. Estuvieron al servicio de la arquitectura, de la escasa demanda eclesiástica y de las exigencias de una poderosa burguesía que deseaba perpetuar su imagen social, política, financiera y cultural. La composición de los cementerios y los programas ornamentales fueron un asunto muy demandado. Se trataba entonces de repertorios es-

³ JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Goyescas (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados», en *Goya en la literatura, en la música y en las creaciones audiovisuales*. Actas del Seminario Internacional, Institución «Fernando el Católico», 2019, pp. 257-272, p. 262.

⁴ *Ibidem*, p. 260.

cultóricos efectistas, extraordinarios, envueltos en alegorías, triunfalismos y metáforas, dejando entrever el escondido mito que hace posible el nacimiento de un pueblo. La nómina de escultores italianos es realmente sorprendente, le sigue la de españoles y franceses, sobre todo.

Hay que precisar que esta ristra de nombres no se refiere solo a emigrados, pues muchos de ellos ni siquiera abandonaron sus países de origen. Algunos optaron por viajar con la intención de conocer las expectativas de trabajo, pero al poco tiempo prepararon su regreso con propuestas y encargos, de modo que desde la lejanía podían llevar a cabo «copias de obras que se encargaban a través de catálogos [...] que circulaban con profusión en América»⁵. Gracias a este tipo de información (todo un adelanto para la época), se pudo establecer un intenso comercio artístico impulsado, qué duda cabe, por las distintas exposiciones que tuvieron lugar durante la segunda mitad del siglo XIX, con objeto de dar a conocer los adelantos de cada una de las naciones. La celebrada en Londres en 1851 fue determinante en estas relaciones comerciales, culturales y artísticas. Distintos artefactos propusieron otras alternativas para realizar trabajos de escultura, ornamentaciones, etc., por medio de sistemas mecánicos con resultados más económicos. Por eso, el catálogo se convirtió en

*el invento moderno protagonista de la comercialización de productos que, por su propia naturaleza industrial y por fabricarse en gran número, requerían amplios mercados. Como en casi todos los campos de la cultura decimonónica, surgieron enormes encuentros y desencuentros, complejidades y contradicciones, entre lo tradicional y lo vanguardista de los objetos grabados en los catálogos*⁶.

⁵ GUTIÉRREZ VIÑUELAS, Rodrigo: «El patrimonio funerario en Latinoamérica. Una valoración desde la historia del arte contemporáneo» en *Cuaderno Apuntes*, n.º 18 (2006), Universidad Javeriana, pp. 70-89, p. 75.

⁶ SILVA CONTRERAS, Mónica: «Los catálogos de piezas constructivas y ornamentales en arquitectura: artefactos modernos del siglo XIX y patrimonio del siglo XXI», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 97 (2010), pp. 71-100, p. 3.



Pietro Bulgarelli (1858-1931):
Alegoría a la fama, mármol, c. 1897.
Teatro Nacional de Costa Rica (San José), foyer

De ahí que las copias y reproducciones de obras de grandes maestros –Miguel Ángel, Bernini, Canova...– estuvieran en boga, aparte de las ya clásicas de Grecia y Roma.

Para el Teatro Nacional de Costa Rica, levantado entre 1891 y 1897 en la capital, San José, se trajo de Italia al arquitecto Ruy Cristóforo Molinari Acchipatti (1838-1910), y «para las labores especializadas, principalmente de ornamentación, se recurrió a especialistas extranjeros y a artistas profesionales europeos»⁷. Pietro Bulgarelli o Capurro (1858-1931), por ejemplo, llevó a cabo la *Alegoría a La Fama*, inspirada en la *Niké* de Peonio (425 a.C.), momento en que la deidad intenta aterrizar suavemente, cuando todavía uno de sus pies se mantiene suspendido en el aire.

⁷ FISCHEL, Astrid: *El Teatro Nacional de Costa Rica. Su historia*. San José de Costa Rica, ed. Teatro Nacional, 1992, p. 89.

También Juan Ramón Bonilla (1882-1944), formado en Roma y con un cúmulo de éxitos conseguidos en las diversas exposiciones celebradas en ciudades europeas, es uno de los escultores de mayor resonancia dentro del lenguaje académico de Costa Rica. Su obra más significativa es la llamada Héroes de la miseria, que se encuentra en el vestíbulo del referido Teatro Nacional. Y lo mismo ocurre con Adriático Froli (1858-1925), el escultor que expresa con más fidelidad los cánones clasicistas.



Juan Ramón Bonilla (1882-1944):
Los héroes de la miseria, mármol, 1909.
Teatro Nacional de Costa Rica (San José), vestíbulo

Como podemos comprobar, la modernización de las ciudades supuso una importante demanda artística, tanto foránea como local. La construcción de edificios oficiales, especialmente, exigía una mano de obra amplia que se dilataba en el tiempo. Capitolios, teatros, ayuntamientos, etc., permitieron la estancia, a veces definitiva, de escultores y de familias de escultores, que se convirtieron en auténticos empresarios.



Sello de «Durini Hermanos» (1895-1897).
Archivo Nacional de Costa Rica

rios. La actividad de estos artistas fue un ejemplo para comprender el desarrollo y movilidad en toda Centroamérica. Los ya citados hermanos Durini (Francisco y Lorenzo) «articularon una red internacional de comercio artístico con un representante a cada lado del océano Atlántico»⁸.

Francisco A. Durini es el nombre de un joven [sic] artista genovés, el cual honra el arte italiano en aquellas lejanas regiones de las Repúblicas Centro-Americanas, y primero entre todos hace esfuerzos para su desarrollo en aquellas poblaciones en donde las bellas artes han sido hasta ahora poco ó [sic] nada conocidas. [...] Honor, pues, á [sic] quien, á [sic] más de esforzarse asiduamente por el incremento de la arte italiano [sic] en aquellas lejanas tierras, procura también á [sic] nuestros jóvenes artistas el medio de hacerse honor y de superar los primeros obstáculos de la vida artística que son los más difíciles. [...] Así la fama de los italianos en materia de arte hará repercutir de

⁸ SANTAMARÍA MONTERO, Leonardo y OVIEDO SALAZAR, Mauricio: «Los hermanos Durini y las Casas de Corrección en Costa Rica», en *Cuadernos inter-c-a-ambio sobre Centroamérica y el Caribe*, vol. 12, n.º 2, (julio-diciembre, 2015), Universidad de Costa Rica, pp. 17-42, p. 24.

hecho su clarín también entre los pequeños pero inteligentes Estados de Centro-América⁹.

Llegaron a difundir su negocio a través de fotografías, postales y catálogos que circulaban por las principales ciudades americanas y europeas, aparte



Izquierda, José Bartolomé Llaneces (1864-1919).

Archivo Ruiz Vernacci (IPCE), Madrid



Derecha, Giulio Monteverde (1837-1917).

Archivo Monteverde. Roma (Italia)

de los anuncios en la prensa. Muy pronto se convirtió en una especie de «intermediario» comercial encargado de transportar desde Italia no solo esculturas marmóreas, sino también elementos de carácter decorativo, como jarrones, pilas bautismales, benditeras, fuentes, etc. Después de un largo periplo, Francisco Durini falleció en Guatemala. Sus suce-

⁹ OVIEDO SALAZAR, M. y SANTAMARÍA MONTERO, L.: «Monumentos europeos para héroes centroamericanos: primeros años de los hermanos Durini en los mercados artísticos de El Salvador y Honduras (1880-1883)», en *Revista de Historia de América*, n.º 158 (2020), Ciudad de México, pp. 145-184, p. 175. Para estudiar la historia de los Durini resulta fundamental consultar el libro del investigador ecuatoriano Ernesto Capello, titulado *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito* (2011), específicamente el capítulo «The Durini Cosmopolis: Crafting a Hyphenated Vernacular Architecture». Asimismo, son de gran importancia los datos biográficos publicados por Pedro M. Durini, nieto de Lorenzo Durini Vasalli, en el libro *El Salvador Monumental y sus obras hermanas en América* (1996). También es muy valioso el estudio sobre la vida y obra de los Durini, realizado por la arquitecta e investigadora ecuatoriana Inés del Pino Martínez.

sores siguieron con el negocio familiar ampliando las expectativas de ofertas y cubriendo un espacio artístico muy destacado. Se ocuparon de proyectos de sobrada significación social, política y cultural. Basta recordar, a manera de ejemplo, los relevantes monumentos levantados en honor a José Francisco Morazán Quesada (1792-18452), militar, político y estadista que gobernó la entonces República Federal Centroamericana. Destacamos el erigido, entre 1880 y 1882, en San Salvador (El Salvador). Aparte de la intervención de Francisco Durini, constan los nombres de Marrini y Macaguaní como colaboradores de esta obra realizada en piedra, bronce y mármol. Y para exaltar los valores del mencionado político,



La ilustración española y americana.
Año XXXIX, n.º 1. Madrid, 8 de enero de 1895

la capital de Honduras, Tegucigalpa, también elevó un monumento ecuestre en su honor, ejecutado por Francisco Durini entre 1882 y 1883, empleando piedra, mármol y bronce. Intervinieron otros escultores, como el francés Leopoldo Morice (1846-1920) y el italiano Achille Canessa (1856-1905). El conjunto tiene un aspecto muy napoleónico, triunfalista y solemne que recuerda sobremanera la representación homónima del condotiero Bartolomeo Colleoni (1395-1475), en Venecia, realizada por Andrea del Verrocchio (1435-1488). El mencionado escultor francés solo se comprometió a enviar de París el conjunto broncíneo, elaborado en el taller de los Hermanos Thiébaut («Thiébaut Frères»), creado por

Victor Thiébaut (1823-1888), quien fundió numerosas piezas para ciudades americanas. El siguiente escultor que participó en esta composición ecuestre, fue el referido Achille Canessa, que envió obras a Baltimore (Estados Unidos), Australia, Perú, Argentina, entre otros países, incluyendo a Santa Cruz de Tenerife, cuyo ejemplo es sin duda la conocida e icónica «fuente» de la Plaza de Weyler, una extraordinaria pieza de mármol de Carrara, inaugurada el 6 de mayo de 1883. En estas fechas, la capital insular conseguía ampliar su perímetro urbano, pretendiendo convertir a la citada plaza en el eje neurálgico de la población, de modo que se hacía indispensable su embellecimiento con una obra notable. Para ello se acudió (1891) a la empresa italiana de Francesco Franchini, radicada en Génova, que disponía de múltiples modelos para su consulta. Se eligió el proyecto de Canessa. Esta empresa también se encargó de elaborar el sepulcro de la afamada arpista Clotilde Cerdá Bosch (1861-1929), más conocida como «Esmeralda Cervantes», en el Cementerio de Santa Las-tenia de la referida capital tinerfeña, cuyos trámites corrieron a cargo de su marido, el industrial alemán Oscar Grossman (1858-1931)¹⁰.

Aparte del monumento a Cristóbal Colón, en la Plaza que lleva su nombre en San Juan de Puerto Rico –la obra quizás más señera de Canessa en territorio americano y que lo obligó a viajar hasta esta ciudad para comprobar y dirigir su colocación–, cabría destacar por su lirismo y marcado acento romántico, la escultura sepulcral de David Alleno, guardián del cementerio bonaerense de la Recoleta entre 1881 y 1910, fecha de su fallecimiento. Entre verdad, mito y literatura, se comenta que Alleno, después de haber ahorrado lo suficiente (otros afirman que fue debido al premio de lotería obtenido por un hermano suyo), viajó a Génova obsesionado por la elección de su tumba y del escultor que la ejecutaría, siendo Achille



Achille Canessa (1856-1905):
Fuente y detalle, plaza de Weyler, mármol, 1883.
Santa Cruz de Tenerife

Canessa el señalado para tal fin. Una vez instalada en el referido cementerio, Alledo, al parecer decidió suicidarse, como un gesto heroico, para ocupar aquel conjunto marmóreo que tanto deseó y amó. Canessa lo representó de pie, joven, vestido a la vieja usanza con el habitual lazo, sombrero y herramientas de trabajo que hacen alusión a su oficio como cuidador y responsable de la Recoleta. Este cementerio, construido por el ingeniero francés Prosper Catelin (1764-1842) hacia 1822, está catalogado, junto con su homólogo genovés de Staglieno, uno de los más bellos del mun-

¹⁰ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife: Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, año 1927, sección 4.^a, n.^o de registro general 5235, número de registro de la sección 218, 14 de julio de 1927.



Achille Canessa (1856-1905):
David Alleno (1854-1910), mármol, c. 1880.
 Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires, Argentina

do¹¹. Hasta este camposanto llegó un notable número de arquitectos, diseñadores y escultores. Buena parte de ellos participaron desde lejos, es decir, desde Italia, Francia, España, especialmente. Nombres tales como Giovanni Battista Villa (1832-1899), Luigi Brizzolara (1868-1937), Félix Coutan (1848-1939), Leonardo Bistolfi (1859-1933), León Fagel (1851-1913), Jean Falguière (1831-1900), Valmore Geminiani (1879-1958), Marius Mercié (1845-1916), Giulio Monteverde (1837-1917), etc., consiguieron abundantes ofertas de trabajo, pues ya conocemos el significado tanto religioso como civil que encierra un cementerio, es decir, una imagen para la eternidad. El mármol, la aparatosidad de los sepulcros, los per-

¹¹ Cetelin también diseñó la Catedral Metropolitana de Buenos Aires, siguiendo los esquemas neoclásicos franceses, que recuerda sobremodo a la iglesia de La Magdalena de París, con un pórtico dodecástilo. Con la presencia de estos artistas europeos se pretendía anular toda huella española, acudiendo a modelos urbanos más evolucionados, como el de París. De esta manera, Buenos Aires adquirió esa imagen cosmopolita, de trazado reticular, glamurosa, monumental y artística, convirtiéndose en «el París» del Cono Sur.

sonajes, las simbologías y toda esa lectura que los envuelven, proporcionó a los escultores toda una serie de posibilidades para diseñar y crear repertorios, según los imperativos de los demandantes. Muchos de ellos se inspiraron en programas iconográficos de cementerios europeos, siendo el italiano de Staglieno (Génova) el modelo más representativo y ambicioso, y lo volvemos a encontrar en otras necrópolis de notable riqueza artística, donde el mármol constituye el paisaje cromático más característico (Bogotá, La Habana, Caracas, Santiago de Chile, etc.) y en los que también podemos detenernos ante monumentos funerarios firmados por estos artistas mencionados. Interesantes repertorios arquitectónicos que evidencian las pautas clásicas (columnas, frisos, basamentos, tímpanos, etc.), ángeles lánguidos, pensativos y serenos ante el misterio de la vida y de la muerte; pebeteros ardientes, guirnaldas, alegorías, personajes mitológicos, *putti*, sarcófagos sobre los que descansan los cuerpos labrados de los difuntos allí sepultados, a veces reducidos a retrato-bustos, otras, en cambio, representados en su totalidad, bien como cuerpos yacentes o aludiendo a la vida. Muchos de estos conjuntos sepulcrales se inspiraron en arquetipos europeos para conseguir similares resultados. Un ejemplo lo localizamos en el Cementerio General del Sur (Caracas, Venezuela), un extraordinario «museo escultórico» tristemente abandonado ante la desidia de las autoridades pertinentes. Entre sus numerosas obras, sobresale la sepultura de la potentada familia Eraso, la que fue propietaria de la conocida Quinta Anauco (hoy Museo de Arte Colonial de Caracas) desde 1860. La relación con Europa a través de sus continuos viajes trajo consigo el trato con artistas del momento, concretamente con Federico Fabiani (1835-1914), que entonces gozaba de sobrada fama por sus complicados sepulcros de mármol. Desde su taller de Génova salieron ejemplares para Inglaterra y Noruega, así como para Perú y Argentina.

El sepulcro caraqueño, conocido con el nombre de *El ángel conduce el alma* –en este caso, el de una mujer hasta ahora sin identificar–, en realidad no re-



Federico Fabiani (1835-1914):
El ángel conduce al alma, mármol, 1887.
 Cementerio General del Sur, Caracas (Venezuela)

presenta ninguna novedad en cuanto a originalidad se refiere, pues repitió un viejo patrón que modificó tantas veces como fue necesario para lograr así un estereotipo muy personal, una especie de «firma» que se convirtió en poco tiempo en una exitosa oferta comercial. Tal vez, el conjunto más sorprendente por su audacia compositiva es el que se halla en el Cementerio del Este (Barcelona, España), realizado en 1880 para la familia Mas, y que deja entrever el modelo utilizado para el descanso eterno del empresario Rocco Piaggio, en el Cementerio de Staglieno (Génova).

Es todo un alarde de pericia técnica que nos lleva a adivinar de alguna manera las soluciones berninescas, logrando que el mármol deje de gravitar hasta perder la pesadez del material bajo efectos pictóricos. La base del estudio lo constituye un cúmulo de nubes sobre el cual se dinamiza el movimiento de los personajes representados, es decir, el «ángel» que

conduce a la mujer, el «alma», hasta la Eternidad, cuyos efectos teatrales no dejan de producir visualmente una pretendida danza.

La versión caraqueña es la más próxima a esta última, quizás más formalista y menos espectacular, pero realmente sorprendente por ser una aportación novedosa en el panorama escultórico de América. Por el contrario, la madera, por ser un material más ligero y dúctil, logra estos arrebatados movimientos que se acentúan por la policromía. El escultor bávaro Ignaz Günther (1725-1775) fue uno de los más representativos en cuanto a soluciones arriesgadas; su *Anunciación*, perteneciente a la Abadía de San Pedro y San Pablo (Baviera, Abadía), lo pone de manifiesto.

Estos artistas italianos (genoveses, preferentemente) se dispersaron como en una «diáspora» por todos los países americanos, creando y ampliando mercados. Buena parte de ellos se abrió camino en las clases sociales dominantes, llegando incluso a ocupar cargos públicos o ejercer de «mecenas» de los movimientos culturales y artísticos del lugar. Para comprender mejor este hecho, solo nos basta consultar la estadística de 1895 realizada en Buenos Aires con respecto al número de escultores: se contabilizaron 439 de los que 200 eran italianos¹². Pese a que los encontramos prácticamente en toda América, los grandes focos receptivos de artistas procedentes de Europa fueron São Paulo, Buenos Aires, Montevideo y La Habana-Méjico. Con el tiempo sonaron nombres como el de los «Hermanos Tangassi» (Attilio, Giuseppe y Luigi), que llegaron a México hacia 1840 con el firme deseo de hacer fortuna. Destacaron también como escultores de obras funerarias.

El mármol se convirtió en un sólido negocio, de modo que pronto aparecieron establecimientos en la capital y en otras ciudades. Augusto Volpi di-

¹² GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: «Italia y la estatuaria pública en Iberoamérica. Algunos apuntes», en: Sartor, Mario (coord.). *América Latina y la cultura artística italiana. Un balance en el Bicentenario de la Independencia Latinoamericana*. Buenos Aires, Istituto Italiano di Cultura, Buenos Aires, 2011, pp. 221-243, p. 2.

rigió una de esas empresas encargadas de importar mármol desde Italia, pues se tenía como el de mejor calidad, aparte de considerarse una potente fuente inagotable de valores naturales y estéticos de la que bebieron la mayor parte de los escultores célebres. Asimismo, Volpi llegó a controlar «los yacimientos de mármoles de Orizaba, Veracruz...»¹³, lo que su-



Reinaldo Cuagnelli (1873-1933).
La niña y el ángel, mármol, h.1910.
Cementerio Juan de la Luz Enríquez.
Orizaba, Veracruz (México)

puso un centro de actuación para muchos escultores y empresarios que vieron en estas canteras un medio de vida. Hubo también otros centros de producción de mármol, siendo los más destacados los de Puebla,

¹³ VOLPI ESCALANTE, Jorge: *Cesare Augusto Volpi*. Roma, ed. Aracne, 2019, p. 341.

Durango, Oaxaca, Zacatecas o Jalisco, que llegaron a exportar no solo a países vecinos, sino también a Europa. Sin embargo, cuando se trataba de las obras más significativas prefirieron, tal y como acabamos de decir, el mármol de Carrara para cubrir la demanda arquitectónica y buena parte de las necesidades funerarias, como lápidas, estructuras, soportes, decoraciones, etc. Por ejemplo, Reynaldo Guagnelli, que satisfizo a una clientela más exigente, trabajó con mármol italiano, siendo una de sus obras más populares *La niña y el ángel*, un sepulcro situado en el cementerio Juan de la Luz Enríquez de la mencionada localidad mexicana. Es una obra realmente interesante no solo por su composición, sino también por los recursos escénicos que en ella se advierten. Hemos de añadir que también se importó mármol de España, Grecia y Turquía.

Podemos considerar, por tanto, que fue por múltiples razones un capítulo fascinante de la Historia, y más concretamente de la Historia del Arte, que hicieron posible una nueva conquista del mármol. Las condiciones socio-económicas de América, el reclamo de artistas europeos –no solamente italianos, sino franceses, belgas, alemanes, españoles– al servicio de los nuevos programas urbanísticos y culturales de aquellas ciudades (convertidas ya en capitales nacionales), la precaria situación económica de Italia que obligó a que se produjera una migración masiva hacia el Nuevo Continente, el progreso de la banca, los avances tecnológicos conseguidos por la navegación y la necesidad de abrir nuevos mercados artísticos son aspectos a tener en cuenta a la hora de plantear una investigación sobre el movimiento de artistas, de idas y venidas, de la supervivencia de los estilos y de la instalación de empresas y talleres.

Y en esta ruta Canarias fue un enclave importante para comprender este proceso. Lugar de avituallamiento de las naves, paso obligado para la navegación hacia Europa, África y América. Hay que tener en cuenta que las embarcaciones, sobre todo las de vela, solían permanecer cierto tiempo fondeadas en nuestras bahías hasta que las condiciones climáticas

(los vientos, sobre todo) fueran favorables para zarpar nuevamente. El trayecto se estimaba largo (según la latitud), superando los treinta días en alta mar, de modo que los pasajeros podían permanecer un tiempo prudente en las ciudades de Santa Cruz de Tenerife o Las Palmas de Gran Canaria, furgoneando por sus calles, conociendo el ambiente social, comercial y cultural y, sobre todo, descubrir las posibilidades de trabajo que ofrecían las islas. Por eso, no es extraño que muchos viajeros decidieran quedarse y renunciar a proseguir el viaje. Solo citar a dos de todos ellos: Angelo Bazzanti y Angelo Cherubini. Ambos iban rumbo a tierras americanas en busca de mejores alternativas de trabajo y por distintas causas no volvieron al barco. El primero, un impresor procedente de Liorna, se ocupó de la primera imprenta de Tenerife, gracias a las gestiones efectuadas por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, fundada en La Laguna en 1777. Después de una larga actividad, falleció en la citada ciudad en 1816¹⁴. El segundo, Cherubini, de profesión escultor, permaneció en Santa Cruz de Tenerife hasta 1875, momento en el que se pierde todo rastro. Un alto porcentaje de todos los escultores que emigraron a América hicieron escala en las islas. Sin embargo, la modernización de los buques (aparece el concepto de «Transatlántico»), mejor equipados y que permitían efectuar la travesía en tiempo más corto, entre 12-15 días, impidió que los transeúntes apenas pudieran conocer más de cerca ambas ciudades canarias (Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria). El avituallamiento se producía con bastante rapidez, zarpando en poco tiempo. No sabemos con certeza si Cherubini regresó a Italia o tomó la decisión de viajar a América. En aquel momento, él estaba casado con la sevillana Catalina Nieto y ambos tenían dos hijos, Francisco Fortunato y Luisa Ángela, nacidos en la

capital tinerfeña en 1870 y 1872, respectivamente. No hemos podido localizarlo en las ciudades americanas de mayor afluencia de emigrantes, ni siquiera alguien de su descendencia, pero seguimos creyendo que lo más razonable es que se afincara en América, a pesar del silencio documental. Y es posible que se instalara en Buenos Aires por ser esta ciudad una de las primeras en acoger al mayor contingente de emigrantes italianos que destacaban por sus más variadas empresas artísticas. Sus espacios públicos, las grandes plazas, avenidas, parques... se cubrieron de espectaculares monumentos conmemorativos en los que se honraba a los personajes más destacados, sin faltar la figura de Cristóbal Colón. Tal vez, uno de esos complicados monumentos, tanto por su volumetría, como por la propia composición escénica, es el que llevó a cabo Arnaldo Zocchi (1862-1940) para esta ciudad, esculpido enteramente en Italia (26 m de altura), en cuya cúspide se yergue el descubridor de América. El citado escultor fue una especie de «Canova» del momento, el más arriesgado en resolver complicadas escenas repletas de personajes, de elementos ornamentales, cuyos resultados académicos atenuan las formas barroquizantes. Fue el escultor de mayor notoriedad, sirviendo de referencia para muchos artistas del momento y un modelo a seguir.

Y volviendo a Cherubini, cuya estancia en Tenerife fue bastante corta (unos 15 años de actividad), tal y como ya hemos afirmado, su obra es bastante modesta (bustos, conjuntos sepulcrales, relieves, etc.), muy académica y de un evidente dominio de las técnicas. La ausencia de canteras en el archipiélago, el desconocimiento y la escasa relación con el mármol –lo que fomentó, en gran medida, la pervivencia de la escultura en madera policromada de sello religioso por más tiempo–, determinaron una educación artística inclinada más bien hacia la pintura. De modo que la burguesía no se identificó con el mármol, no fomentó esos estímulos hacia las obras marmóreas (retablos, esculturas, sepulcros, etc.), salvo algunos sectores, ilustrados e intelectuales, que, convertidos en «mecenas», hicieron posible la presencia de

¹⁴ FUENTES PÉREZ, Gerardo y FERRAZ LORENZO, Manuel: «La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y la imprenta: una eficaz manera de divulgar la cultura», en *La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Sus primeros pasos*. San Cristóbal de La Laguna, 2002, pp. 241-275.



Pasquale Bocciardo (1719-1790):
Púlpito de mármol de la Catedral de
Nuestra Señora de los Remedios (arriba),
La Laguna (Tenerife).
Detalle del púlpito: San Marcos evangelista (abajo)

determinados conjuntos, sobre todo públicos e, incluso, en iglesias, como es el caso del tabernáculo perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de la

Concepción de La Orotava, una obra de Giovanni Gaggini (1791-1867), quien también envió obra a América, sobresaliendo la *Fuente de la India*, en La Habana (Cuba), realizada en 1837. Y no podemos olvidar el espléndido *Triunfo a la Candelaria*, del genovés Pasquale Bocciardo (1719-1790), gracias a las gestiones del capitán, comerciante y benefactor don Bartolomé Montañés (1714-1784). Y de este mismo autor es el «púlpito» de la catedral de Nuestra Señora de los Remedios (La Laguna), una obra magistral, cuyo ángel, que sostiene la copa, recuerda la textura y movimiento del barroco berninésco.

Para conocer más profundamente este capítulo que nos habla de la presencia de esculturas genovesas en Canarias, son de obligada consulta las publicaciones de Hernández Perera¹⁵ y las de otros investigadores que han sabido ampliar los estudios de este apartado realmente fascinante de la Historia del Arte. Deducimos entonces que a Cherubini se le agotó el mercado canario, pues tampoco la sociedad manifestó un interés por afirmar su poder y perpetuar su recuerdo a través de los monumentos funerarios, propio de la ideología burguesa del siglo XIX. Los cementerios de las islas no se caracterizan precisamente por destacados sepulcros, lejos de las pretensiones de los camposantos europeos, como, por ejemplo, el ya citado de Staglieno (Génova), al que aspiraban reproducir muchas ciudades americanas. Tal vez, el viejo cementerio municipal de Las Palmas de Gran Canaria (Cementerio de Vegueta) parece mostrar un aspecto más acorde con aquella sociedad decimonónica sin llegar, naturalmente, a ninguna aparatosidad arquitectónica y escénica. El monumento a los *Náufragos italianos*, realizado por el escultor Paolo Triscornia di Ferdinando (1856-1936), quien también dejó interesantes obras en la citada ciudad isleña, como el elegante sepulcro de la familia Rodríguez González

¹⁵ Entre las numerosas publicaciones, recomendamos HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 7 (1961), Patronato de la Casa de Colón, pp. 377-483.



Pasquale Bocciardo (1719-1790).
Triunfo de la Candelaria y detalle, mármol, 1768.
 Plaza de la Candelaria, Santa Cruz de Tenerife

(1893)¹⁶, a manera de capilla cuya puerta se halla escoltada por

dos figuras alegóricas, la derecha quizá representa a la Providencia ya que sujetá una serpiente, mientras que la otra porta un martillo; elementos dotados de un místico poder de creación y de gran eficacia

¹⁶ QUESADA ACOSTA, Ana M.: «Un espacio para la muerte: el cementerio de Las Palmas en el siglo XIX», en *Imágenes de la muerte: estudios sobre arte, arqueología y religión* (coord. D. Solá Antequera), 2005, pp. 291-320, p. 319.

*contra el mal manteniendo, por tanto, una función de protección activa y mágica. En el cuerpo superior, rematando el conjunto, aparece de nuevo el Ángel de la Muerte*¹⁷.

Podemos citar más piezas marmóreas realizadas en Génova que paulatinamente fueron llegando al archipiélago, pero siempre teniendo en cuenta que a cualquier escultor foráneo dedicado al trabajo del mármol le hubiera resultado prácticamente imposible sobrevivir en Canarias. A finales del siglo XIX y buena parte del siguiente, se abrieron talleres dedicados a trabajos de la piedra y al diseño de lápidas sepulcrales, con o sin decoración en relieves, dependiendo siempre del nivel económico de la familia. Surgieron firmas –Enrique Wiott, Manuel Fco. Díaz, Poggio y Cía., etc.– que cumplieron con encargos de diseños más escuetos y formales.

¹⁷ GALANTE GÓMEZ, Francisco: «Los cementerios: otra lectura de la ciudad burguesa», en *VII coloquio de Historia Canario-americana*, II, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 603-622, p. 610.



Paolo Triscornia di Ferdinando (1856-1936):
Náufragos italianos, mármol, c. 1890.
 Cementerio de Vegueta. Las Palmas de Gran Canaria



Guiseppe Moretti (1857-1935):
Alegorías, mármol, h. 1914.

Fachada principal del Gran Teatro Nacional de La Habana.
La Habana, Cuba

La nómina de artistas en América, por tanto, es enorme: Angelo Zanelli, Giulio Monteverde, Edoardo Rubino, Pietro Canonica, Luigi Casadio, Giovanni Nicolini, Eugenio Maccagnani, entre otros, y todos buscaron abrirse camino en el complicado espacio de la escultura al calor del desarrollo de las ciudades más prósperas. Muchos fueron los que jamás regresaron a sus lugares de origen; otros, en cambio, solo enviaron la obra encargada, y algunos de ellos regresaron después de haber cumplido con el contrato de trabajo. Las empresas de marmolistas también desempeñaron actividades de carácter arquitectónico, llevando a cabo elementos de sustentación (columnas, capiteles...), escaleras y todo aparato ornamental (relieves y esculturas alegóricas), siguiendo los modelos europeos de gusto neobarroco, el estilo dominante. Otro ejemplo concreto lo encontramos en la figura de Giuseppe Moretti (1857-1935), escultor viajero nacido en Siena y formado en Florencia. Se instala en Zagreb, luego en Viena y Budapest y, en 1888, en Nueva York. De aquí marcha a La Habana para ejecutar el conjunto

escultórico del extraordinario Teatro Alicia Alonso, levantado por el belga Paul Belau, en el que intervino también el arquitecto cubano Rodolfo Maruri. En la fachada principal podemos contemplar las obras de Moretti, que representan la *Beneficencia*, la *Educación*, la *Música* y el *Teatro*. En la composición escultórica del citado teatro también intervino otra artista, Geneva (Ginebra) Mercer (1889-1984), nacida en Alabama, cuya labor se mantuvo paralela a la de Moretti, constituyendo así un equipo y un taller. En Nueva York realizaron importantes encargos escultóricos y, durante un tiempo, se instalaron cerca de las conocidas canteras de mármol blanco de Talladega (Sylacauga, Alabama). Desde aquí viajaron a La Habana para cumplir con el encargo de llevar a cabo los repertorios escultóricos del ya mencionado Teatro Nacional Alicia Alonso. Aunque, ciertamente, la mayor parte del mármol utilizado en los conjuntos escultóricos procedían de Carrara, muchas de las realizaciones efectuadas en aquellas tierras se realizaron con los materiales extraídos de Talladega, pues la cercanía y el abaratamiento del transporte favorecían un trabajo continuado. Pasados unos años, estos dos artistas regresan a Italia, donde siguen trabajando en la ciudad de Sanremo. Después de la muerte de Moretti, Geneve abandona Italia para instalarse definitivamente en Estados Unidos.

Aunque los primeros italianos se asentaron en América durante el período del imperio español (siglo XVI), cuyas actividades estaban relacionadas con el ámbito comercial y la navegación marítima, no fue hasta la primera mitad del siglo XIX cuando se vino a conocer un flujo migratorio a gran escala, debido a la situación social y laboral que padecía Italia en aquellas fechas. Como ya se ha dicho, ciudades como Buenos Aires y Montevideo fueron verdaderos focos receptivos de italianos y de europeos, en general, aparte de los núcleos brasileños, siendo São Paulo uno de los más significativos. Incluso, durante el período comprendido entre 1880 y 1920, la presencia de italianos en Argentina fue tan relevante que más del 60 % de la población tiene, de alguna mane-



Lola Mora (1866-1936)
en su taller de Buenos Aires (1903).
Revista *Legado* n.º 6, (2017).
Archivo de la Nación, AGN_DDF/Caja 1210,
inventario 52607

ra, ascendencia italiana. Por tanto, no es de extrañar que la presencia de artistas procedentes de las regiones de Liguria, sobre todo, terminaran asentándose en las riberas del cono sur. Puede citarse a Angelo Zanelli (1879-1942), que envió desde Italia la monumental escultura en bronce *La República*, instalada en el Capitolio Nacional de La Habana (Cuba), deudora de los modelos grecolatinos, un remedo de la *Pala Atenea* de Fidias (siglo v a.C.) que presidía la cabecera del Partenón (Atenas, Grecia) y a Giulio Monteverde (1837-1917), otro escultor que envió a América un destacado número de obras realizadas, la mayor parte en mármol, como la representación de *Giuseppe Mazzini* (1879) que se encuentra en la plaza Roma de Buenos Aires.

Este último fue maestro de la escultora argentina Lola Mora (1866-1936), quien en 1897 marcha a la capital italiana para continuar sus estudios, abriendo taller y recorriendo buena parte de Europa. Envío a su país natal muchas obras, siendo tal vez la más conocida la *Fuente de las Nereidas* (Buenos Aires), con resultados berninescos.

Asimismo, son de interés tanto Edoardo Rubino (1871-1954), encargado de llevar a cabo el monumento al general Bartolomé Mitre Martínez, militar, escritor y presidente de Argentina entre 1862 a 1868 como Pietro Canonica (1869-1959) quien, aparte de escultor, se dedicó a la composición musical. Ejecutó diversas obras para distintas poblaciones americanas, como el monumento a *Simón Bolívar*, elevado en la población colombiana de Popayán. El Libertador aparece sobre un caballo rampante (bronce y granito), imagen icónica de este militar venezolano. El modelo del mismo, realizado en yeso patinado con bronce (1954), se halla en el Museo Pietro Canonica (Villa Borguese, Roma). También trabajó en el sepulcro de José Figueroa Alcorta, presidente de Argentina, que se encuentra en el Cementerio de la Recoleta (Buenos Aires).

Hay muchos silencios con respecto a la movilidad laboral de todos estos artistas, pues a veces no se deja registro documental de los desplazamientos, perdiéndose el rastro de toda su actividad; sin embargo, contamos con numerosos estudios que tratan este asunto y nos sirven de gran apoyo en nuestras investigaciones. Nombres como los de Rodrigo Gutiérrez Viñuelas, Olivia Rodríguez, Torrejón Mora, Sanou Alfaro, González Galeotti, Fischel, Capello, Checa-Artasu, Bernabéu, entre otros, son referencias obligatorias para abordar cualquier aspecto sobre estas líneas de investigación.

UN DIPLOMÁTICO Y UN PINTOR DEL SIGLO XIX

TRAS UN MISMO NOMBRE: JOSÉ RAVINA

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

A lo largo del siglo XX en la bibliografía canaria se ha mencionado a José Ravina aludiendo a su participación en algunas exposiciones artísticas organizadas durante el Ochocientos, sin haber distinguido que ese mismo nombre y apellido ostentaron dos personas diferentes, aunque unidas por la consanguinidad, al tratarse del padre y su hijo. Ambos fueron proclives a las Bellas Artes, sin que ello significara que su práctica fuera su medio de vida profesional. Para desentrañar los equívocos publicados hasta ahora, hemos dedicado algún tiempo y vamos a dar a conocer el resultado de nuestra investigación.

EL DIPLOMÁTICO JOSÉ RAVINA Y CASTRO

1. Etapa biográfica en Canarias

Primogénito del matrimonio contraído por Felipe Ravina y Ravina con María Lorenza de la Concepción de Castro y Madan en Santa Cruz de Tenerife, vio la primera luz en La Laguna el 7 de septiembre de 1825 José María Manuel Juan Ravina de Castro, bautizado allí el día 13 en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Aunque su padre había nacido

en Cádiz en 1789, todavía joven se instaló en la capital tinerfeña¹, en cuya corporación municipal ya en 1818 fue nombrado Diputado del Común², entonces figura avecindado en la calle del Pilar nº 11 y con la profesión de «comerciante»³. Su madre era natural de la ciudad de los Adelantados (bautizada el 15 de agosto de 1802) y de señorial raigambre.

Perteneciente a una familia incluida en el *Nobiliario de Canarias*, la educación de José Ravina fue cuidada con esmero y a la larga su profesión sería la de diplomático, en lo que seguramente influiría el hecho de que su progenitor fuera cónsul del rey de Cerdeña en la capital tinerfeña. La raigambre genovesa de D. Felipe explica que haya sido el padrino elegido por el matrimonio Poggi-Borsotto para el bautizo de su hijo Felipe Miguel, que fue historia-

¹ FERNÁNDEZ DE BETHÉNCOURT, F.: *Nobiliario de Canarias*, t. II. La Laguna (Tenerife), Siete islas, 1954, pp. 289-290.

² FARIÑA PESTANO, F.: «El Padrón de habitantes de Santa Cruz de Tenerife de 1818». Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 2010, pp. 14 y 18. Se le encomendó a Felipe Ravina confeccionar, junto con José Amador, el censo del 7.º «cuartel», es decir distrito.

³ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, padrón de habitantes de 1818, folio 161, cuartel (distrito) nº 3.

dor capitalino, además de escritor y pintor⁴. Ostentó, asimismo, los nombramientos en sendas órdenes: Oficial en la de San Mauricio y San Lázaro, además del de Caballero en la del Cristo de Portugal⁵. La primera de esas instituciones fue creada por la Casa de Saboya e insistimos en ello porque tendría proyección en la biografía de nuestros protagonistas.

El hogar del matrimonio Ravina-Castro se caracterizó por la atención prestada a las manifestaciones artísticas, lo cual incidiría en los espaciamientos de su descendencia, compuesta por cuatro varones y tres féminas⁶. Varios hechos lo atestiguan, así en 1848 Felipe Ravina y su primogénito figuran en la tenerfeña Sociedad Filarmónica, orquesta de cuerda puesta bajo la dirección del francés Charles Guigou, donde se hallaban aficionados a la música y a la pintura como Cirilo Truillé o Nicolás Alfaro, entre otros⁷.

Otro acontecer es significativo. Durante ese año efectuó una exposición la Sociedad de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en cuyo catálogo⁸ se incorpora el nombre de José Ravina con cuatro copias⁹, siendo una de ellas precisamente un *Retrato de Verdi*, «dibujo a dos creyones», lo cual concuerda bien con su citada afición musical, debiendo de haber utilizado como modelo una litografía de Roberto Focosi (1806-1862), quien representó al aún joven compositor en dos grabados durante la década de 1840, tras el éxito de su ópera *Nabucco*. Las tres



Roberto Focosi, *Retrato de Giuseppe Verdi*, grabado

restantes copias fueron al óleo y se titulaban *S. Juan Evangelista*, *Cabeza* y *Cabeza de mujer*, respectivamente, basándose para esta última en una litografía iluminada. La Sociedad de Bellas Artes había sido establecida por Pedro Maffiotte y otros tenerfeños para la formación artística de la juventud en la capital tenerfeña, recibiendo enseñanza de Lorenzo Pastor y Castro¹⁰, de modo que ya en 1847 habían organizado una primera exposición.

José Ravina compartió la afición artística no solo con su padre, sino también con su hermano Felipe, que estuvo matriculado en las clases de la Academia Provincial de Bellas Artes, instaurada posteriormente; este recibió en noviembre de 1854 sendos premios por dibujos de una cabeza de Santa Teresa y unas manos, así como un «adorno»¹¹. La pintura no era en los dos sino un entretenimiento, pues tras la pertinente formación artística su posterior actividad profesional transcurrió por otros cauces, de manera que Felipe Ravina Castro fue alcalde de Santa Cruz de Tenerife, donde una calle ostenta su nombre.

⁴ PADRÓN ACOSTA, S.: *Retablo canario del siglo XIX*. Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura (Círculo Insular), 1968, p. 80; HERNÁNDEZ MORÁN, J.: «Felipe Miguel Poggi y Borsotto, historiador capitalino», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 38 (1993-1994), p. 86; VV.AA.: *Felipe Miguel Poggi y Borsotto. Sus pensamientos, sus trabajos*. Santa Cruz de Tenerife, Biblioteca Capitalina IV, 2004.

⁵ Fernández de Bethencourt: *Nobiliario..., op. cit.*, pp. 289-290.

⁶ Los siete hijos del matrimonio Ravina-Castro fueron, de mayor a menor, José, Juan, Felipe, Pedro, Emilia, M.ª Magdalena y Manuela.

⁷ *La Aurora*, Santa Cruz de Tenerife, 9 de julio de 1848, p. 7.

⁸ *Exposición Sociedad de Bellas Artes*, Santa Cruz de Tenerife, 1848, n.º 13, 15, 19 y 56.

⁹ ALLOZA MORENO, M. A.: *Pintura en Canarias en el siglo XIX*. Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1981, p. 246.

¹⁰ *La Aurora*, 2 de enero de 1848, pp. 3-5.

¹¹ MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., RODRÍGUEZ MESA, M., y ALLOZA MORENO, M. A.: *Organización de las Enseñanzas Artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987, p. 145.

Desde el punto de vista profesional, la relación paterna con el comercio haría que desde muy joven José Ravina estuviera al corriente de las novedades aportadas por los barcos que fondeaban en su puerto y que, posteriormente, él mismo embarcara rumbo a Europa. Pero hay otro factor nada desdeñable: sus ancestros procedían de la Liguria, pues en 1781 su abuelo Giuseppe Ravina, natural de Génova, había desposado con su parienta Manuela Petronila Ravina, gaditana, pero también de origen ligur¹². Nuestro biografiado, el 16 de febrero de 1852, precisamente en dicha ciudad contrajo matrimonio con Isabella Salvago, hija de los marqueses José Salvago y Luisa Cunietti, luego los recién casados vinieron a Santa Cruz de Tenerife y aquí nacería su hijo el 8 de julio del siguiente año¹³.

A partir de entonces, ampliaría sus relaciones sociales para abrirse camino y sostener su hogar. El *Boletín Oficial de la Provincia de Canarias* el día 2 de mayo de 1855 publica la autorización que se le hacía para ejercer en esta Plaza las funciones propias de Vicecónsul de Portugal¹⁴, lo cual enlaza con el mencionado título que ostentaba su progenitor como Caballero de la Orden de Cristo de Portugal. Sin embargo, no permanecería mucho tiempo en Canarias, pues a fines del mes de abril de 1856 el *Boletín Oficial* hace público el siguiente comunicado del Capitán General:

*Teniendo que hacer viage (sic) à Génova el Vicecónsul de Portugal en esta Plaza Don José Ravina con cuyo objeto le expido hoy oportuno pasaporte, queda encargado de sus funciones durante la ausencia del mismo el Sr. Cónsul de Cerdeña D. Felipe Ravina*¹⁵.

¹² MOLINA, C.: «L'Emigrazione ligure a Cadice (1709-1854)», en *Atti Della Società Ligure di Storia Patria*. Génova, Nueva serie, XXXIV (1994), p. 331.

¹³ FERNÁNDEZ DE BETHÉNCOURT, *op. cit.*, p. 291.

¹⁴ *Boletín Oficial de la Provincia de Canarias (B.O.C.)*, 2 de mayo de 1855, pp. 2-3, circular n.º 52; *Gaceta de Madrid*, 6 de abril de 1855; *La España*, Madrid, 7 de abril de 1855, p. 4. Otorga dicho nombramiento la reina Isabel II.

¹⁵ *B.O.C.*, 5 de mayo de 1856, p. 1, circular n.º 85.

Tras volver, su esposa iba adaptándose paulatinamente al entorno social de las damas isleñas, así en abril de 1859 se hallan María Castro de Ravina y su nuera Isabella Salvago entre las suscriptoras de una asociación para el mantenimiento de niños expósitos¹⁶. El nombre de José Ravina consta en la prensa local cuando *El Eco del Comercio* en 1860 publica su anuncio para vender un par de «medias suertes de á 4 fanegadas situadas, la una núm. 33 en el Rodeo de la Paja y la otra núm. 70 en el Rodeo Alto», siendo él quien daría razón de las condiciones de esa transacción¹⁷. Dos años más tarde, la reina de España le otorga el pertinente visto bueno a su nombramiento de cónsul de Portugal en Santa Cruz de Tenerife, siendo publicada la noticia en los diarios madrileños¹⁸. No obstante, la estrechez geográfica de una isla, además lejana para los medios de comunicación de la época, no propiciaba los horizontes buscados por él tras su matrimonio, induciéndolo a recabar otros horizontes profesionales. La marcha a Génova significa su abandono definitivo de suelo canario y su dedicación a la diplomacia, en lo que proseguirá hasta su muerte.

2. Instalación en Europa

Resulta natural pensar que Isabella Salvago, conocida por el apelativo familiar de «Nina», sería el principal acicate para domiciliarse en la capital ligur, aunque debe reiterarse que el abuelo de José Ravina era un genovés establecido en Cádiz tras su matrimonio. Ahora bien, él mantendrá contacto con Santa Cruz de Tenerife, como atestigua la historia de uno de los lugares más concurridos de su espacio urbano. A mediados de julio del año 1866 un periódico local publicaba esta noticia¹⁹:

¹⁶ *El Eco del Comercio*, S/C de Tenerife, 13 de abril de 1859, p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, 28 de enero de 1860, p. 4; y 1 y 4 de febrero de 1860, p. 4.

¹⁸ Así lo recogen: *La Época*, 17 abril de 1862, p. 1; *El Pensamiento español*, 18 de abril de 1862, p. 4; y *La España*, 19 de abril de 1862, p. 3.

¹⁹ *El Guanche*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de julio de 1866, p. 2. Días después esa noticia fue asimismo recogida por el periódico *El Eco del Comercio*, 18 de julio de 1866, p. 2.

Según hemos oido decir, el Sr. D. Manuel García Calveras se ha comprometido à pagar de su peculio las dos estatuas que se han de colocar en las pilastras de la puerta que dá entrada á la Alameda del Príncipe Alfonso, por la parte del Oeste. Por el correo del 11 se han encargado las dos estatuas de mármol, á Génova, (una representa la primavera y otra el verano), y tambien los jarrones que se colocarán en las otras pilastras del enverjado, y son de cuenta del Municipio.

Su objetivo era organizar el acceso mediante un diseño artístico que ennobleciera el conjunto, tal debió de ser la causa por la que el artista Gumersindo Robayna llevó a cabo «el modelo en yeso de un proyecto de entrada», pero razones de diverso orden impidieron su aceptación²⁰. Finalmente, se decidió ornamentar el frente principal con las citadas esculturas representando la *Primavera* y el *Verano*, así como los costados con grandes jarrones, todo en mármol de Carrara. Al respecto, debe tenerse en cuenta que la iconografía elegida no era innovadora, pues en la misma urbe a la entrada de la alameda de la Marina su monumental pórtico ostentaba dos tallas marmóreas que personificaban dichas estaciones.

Algo después otro periódico informó:

Deseando que los diez y seis jarrones que han de adornar la plaza del Príncipe, y que ya se han encargado al extranjero (sic), no graven en lo mas mínimo los fondos del presupuesto municipal, se han suscrito varias personas con diferentes cantidades²¹.

Efectivamente, la lista publicada en el mes de enero de 1867²² incluía nombres bien conocidos en

²⁰ *El Amigo del País*, Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife, 1 de enero de 1868, pp. 356-358. Dicho modelo en yeso, con otros objetos, fue remitido en 1867 a la exposición que la Sociedad Económica Aragonesa organizaba en Zaragoza.

²¹ *El Mensajero de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 27 de julio de 1866, p. 1. En la misma ciudad también dan cuenta de las aportaciones *El Insular*, 25 de julio de 1866, p. 2 y *El Guanche*, 23 de enero de 1867, p. 2.

²² *Ibidem*, 15 de enero de 1867, p. 3. La relación nominal está firmada el 10 de enero de ese año. Asimismo, *El Guanche*, 23 de enero de 1867, p. 2.

el ámbito de la ciudad, caso de Francisco Aguilar y Hermanos, Juan Boullosa, señores Le Brun, Miguel de Cámara, Pedro Maffiotte, Vicente Alonso de Armijo, etc.

Su adquisición se encomendó precisamente a José Ravina, en quien recaían dos circunstancias favorables: la más obvia era que por entonces residía en Génova, donde mediante su esposa Isabella Salvago conocería a los artistas de la academia ligur. El segundo factor, nada desdeñable, radicaba en que por esa época su padre Felipe Ravina, desde su despacho en la calle del Norte en Santa Cruz de Tenerife, consignaba los «Vapores italianos» que hacían la «Línea de Génova al Brasil», por ejemplo, entre el 10 y el 12 de julio de 1867 anunciaba la llegada del vapor «Clementina», procedente de Génova y Gibraltar, que partiría después a Montevideo²³. Una ruta similar debió seguir el barco que un mes antes había arribado con las piezas marmóreas que habrían de instalarse en la Alameda del Príncipe.

José Ravina consignó en la urbe ligur que los jarrones costaron 4897 reales y las estatuas 3477, facturando las cuentas a nombre de Manuel García Calveras²⁴. Fue mucho mayor el desembolso pecuniario por las dos figuras que el de los catorce jarrones a pesar de su número –no dieciséis– y ello es lógico, pues las primeras requerían la mano de un escultor, mientras que los segundos simplemente la pericia de buenos artesanos. Aquellas permanecen anónimas, aunque el Dr. Hernández Perera ha señalado su escaso *pathos* y, sin decantarse por ninguno de ellos, ha sugerido una serie de artífices: Giulio Monteverde, Santo Varni, G.B. Civasco, Costa, Augusto Rivalta y Giovanni Scanzi²⁵.

²³ *El mensajero de Canarias*, 20 de junio de 1867, p. 4.

²⁴ POGGI Y BORSOTTO, F.M.: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Isleña de Francisco C. Hernández, 1881 (reedición 2004), p. 124. CIORANESCU, A.: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, tomo III. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros, 1978, p. 312.

²⁵ HERNÁNDEZ PERERA, J.: «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1961, p. 477.

Por nuestra parte, hemos optado por atribuirlas al taller de Santo Varni (Génova, 1807-1885), considerando no solo su estilo, sino también las circunstancias que envuelven el propio encargo. Este artífice era apenas un adolescente cuando entró a formarse con G. Gaggini (1791-1867) en la *Accademia Ligustica di Belle Arti*; después, en 1835-1836, pasó al estudio florentino de L. Bartolini, donde el estilo neoclásico aprendido antes fue acompañado a las novedades del romanticismo. Tras su retorno a Génova tuvo la oportunidad de sustituir como docente a Gaggini, cuando este formó parte de la *Reale Accademia Albertina* de Turín, a la vez que atendía los encargos que le hacían desde diferentes puntos del suelo italiano e incluso más allá de las fronteras europeas, es decir, América. En el cementerio genovés de Staglieno se halla la *Tumba Bracelli Spinola*, que realizó en 1864 por encargo de los hijos de la dama María Bracelli. La fachada del sepulcro tiene un relieve que muestra a sus dolientes allegados, pero el conjunto tiene una disposición de retablo marmóreo con las figuras de *La Fe* en la cima, abajo a los lados *La Esperanza*, con la simbólica ancla, y *El Sueño de la Muerte*. Su autor, entre 1866 y 1875, era ya un maestro consolidado que trabajaba en otra estatua de *La Fe*, magna obra de



El Verano y La Primavera
Plaza del Príncipe, Santa Cruz de Tenerife

nueve metros de altura en mármol de Carrara que se alza a la entrada del antedicho cementerio.

Las esculturas de la *Primavera* y el *Verano* que estudiamos ofrecen concomitancias estilísticas con algunas realizaciones de ese maestro, por ejemplo es factible compararlas con el *Sueño de la Muerte* en la citada tumba y verificar visualmente la gran semejanza de los rostros, además de otros puntos en común, caso de algunos pliegues. Ravina, por el ambiente artístico que rodeaba a su mujer, conocería los trabajos de Santo Varni en Génova y la fama que lo rodeaba, pero además pudo saber que era discípulo de Gaggini, quien ya mayor había vuelto de Turín y todavía esculpía algunas piezas. ¿Por qué aludimos a este? Un motivo muy claro nos induce a ello, porque es el autor del tabernáculo y el púlpito que se encuentran en la iglesia de la Concepción en La Orotava²⁶, cuyo



Santo Varni: *El Sueño de la Muerte*,
Tumba Bracelli Spinola,
Cementerio de Staglieno, Génova

²⁶ *Ibidem*, pp. 465-474; LORENZO LIMA, J. A.: «Apuntes para un estudio de la escultura genovesa en España. Comentario en torno a Giuseppe Gaggini y el tabernáculo marmóreo de La Orotava, Tenerife (1822-1823)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41 (2014), pp. 213-230, pp. 229-230.

nombre se inscribe en el patrimonio artístico de Tenerife; sin embargo, debemos precisar que entonces era ya un septuagenario que afrontaría la muerte el 2 de mayo de 1867. Tal sucesión de factores nos lleva a efectuar dicha atribución al taller de Santo Varni.

En la primavera de ese año remitió las obras José Ravina y la prensa publicó el 12 de junio lo siguiente: «Han llegado á esta Capital, desde Italia, las estatuas y jarrones de mármol para la Alameda del Príncipe»²⁷. Días después ya estaban colocados sobre los plintos estos últimos²⁸, que sirvieron de modelo cuando a principios del siglo XX se encargaron otros a la empresa Granados en Santa Cruz de Tenerife para terminar rodeando todo el contorno²⁹.

Tal mediación en Génova se explica bien dado el ambiente que rodeaba a su esposa, quien alojó en su casa a varios pintores, particularmente a Serafín Avendaño (Vigo, 1838-Valladolid, 1916), con el que, una vez separada de su marido, trataría estrecha relación³⁰. Ese artista gallego retrató a «Nina Salvago» en un lienzo (100×45 cm, colección particular) que la muestra de cuerpo entero y ladeada en una terraza³¹. También se ha subrayado la amistad que tuvo ella con Giuseppina Strepponi, futura consorte de Verdi, precisamente el músico del que Ravina copió un retrato ya comentado.

3. Actividad consular

En ese ambiente fue creciendo su hijo, quien recibiría la afición artística de sus progenitores, pese a que José Ravina y Castro se dedicara a otros asun-

²⁷ *El Eco del Comercio*, 12 de junio de 1867, p. 2.

²⁸ *El Guanche*, 19 de junio de 1866, p. 2.

²⁹ FRAGA GONZÁLEZ, M. C.: *Plazas de Tenerife*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1973, p. 51.

³⁰ GIUBILEI, M. F.: «Serafín Avendaño (1837-1916). Un español en Génova», en *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*. Madrid, Fernando Villaruel Ediciones-Fundación Carolina, 2004, pp. 262-263.

³¹ VÁZQUEZ ASTORGA, M.: *La pintura española en los museos y colecciones de Génova*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 67 y 194-195.

tos, pues desde el 15 de octubre de 1868 consta en el Ministerio del Estado Español como vicecónsul³². Su posterior destino sería Civitavecchia (en la provincia de Roma), donde en 1871 figura ya³³, reiterándose en los documentos del bienio 1873-1874 que era consulado de segunda clase y que era él su vicecónsul³⁴. Tal domiciliación le permitiría estar cerca de su hijo, cuando este se trasladó a Roma para estudiar Bellas Artes.

Luego, con similar nombramiento, pasó a «Lior-na», es decir Livorno en la Toscana, donde está en 1876 y los dos años siguientes³⁵. Entonces recibiría la triste noticia de la muerte de su madre, cuya cita aparece publicada con los siguientes términos en un periódico madrileño: «Dicen de Santa Cruz de Tenerife que el 7 del pasado (marzo de 1878) fueron conducidos al cementerio público de aquella ciudad los restos del Sr. Ravina, cónsul italiano en dicha plaza»³⁶. Mucho antes, en octubre de 1864, había fallecido su madre³⁷.

En 1879 figura como vicecónsul en Marsella³⁸, consulado de primera clase, donde permanecería doce años³⁹. La distancia con Génova es relativamente corta, de manera que fácilmente mantendría el trato con su hijo. Durante esa larga etapa de su vida, tuvo la satisfacción de ver reconocidos sus

³² El escalafón de las carreras diplomáticas, consulares y de intérpretes señala tal fecha en su antigüedad. Así se verifica en *Gaceta de Madrid*, 14 de enero de de 1885, p. 123; *Archivo Diplomático*, 21 de marzo de 1885, p. 3; y *Guía diplomática de España*. Madrid, Ed. Manuel Tello, 1887, pp. 470-471, etc.

³³ *Guía de Forasteros en Madrid*. Madrid, Imprenta Nacional, 1871, p. 119.

³⁴ *Guía oficial de España. Anuario Histórico-Estadístico-Administrativo* (1873-1879). Madrid, Imprenta Nacional, años 1873-1874, p. 85.

³⁵ *Ibidem*, 1876, p. 83; 1877, p. 103; y 1878, p. 108.

³⁶ *El Globo*, Madrid, 2 de abril de 1878, p. 2.

³⁷ GARCÍA PULIDO, D.: *San Rafael y San Roque. Un camposanto con historia (1810-1916)*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2000, p. 62.

³⁸ *Guía Oficial de España*. Madrid, 1879, p. 100.

³⁹ *Le Petit Marsellais*, Marsella, 10 de mayo de 1892, p. 2.

desvelos cuando en 1885 el monarca Alfonso XII lo incorporó⁴⁰ en calidad de «Caballero» a la Real y Distinguida Orden de Carlos III. Perteneció, asimismo, a las Órdenes de la Inmaculada Concepción de Villaviciosa⁴¹ y de Cristo⁴², a esta última también había formado parte su padre tiempo atrás. Precisamente su adscripción a la de «Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa» será incluso recogida por la prensa en Brasil⁴³.

En la primavera de 1890, ascendió a cónsul de España en Helsingfors⁴⁴, es decir Helsinki, en el Gran Ducado de Finlandia que entonces formaba parte del imperio ruso. Allí también se desplazó su hijo, que pintó algunos paisajes de aquellas boreales tierras. A pesar de las distancias, estaba muy al corriente de lo que acontecía en el suelo patrio, como lo atestigua el que aportara una cantidad monetaria a la suscripción nacional abierta en 1891 para auxiliar a los afectados por el grave temporal que sacudió el pueblo toledano de Consuegra y sus aledaños durante el 11 de septiembre⁴⁵, catástrofe que tuvo eco en la prensa nacional e internacional.

No estuvo en Helsinki excesivo tiempo, pues en el verano de 1894 le asignaron igual puesto en Per-

piñán⁴⁶, quizás ya estuviera aquejado del mal que le provocó la muerte en Marsella a comienzos del mes de diciembre de 1895. La noticia de su óbito fue publicada por la prensa tenerfeña en los siguientes términos:

*El correo de ayer nos ha sido portador de una triste noticia. El día 4 del corriente falleció en Marsella, víctima de cruel enfermedad nuestro respetable y querido amigo el Sr. D. José Ravina y Castro, Cónsul de España en Perpiñán. Su viuda, su hijo y sus hermanos saben cuan sinceramente nos asociamos á su pena*⁴⁷.

Al año siguiente, fallecería Isabella Salvago⁴⁸.

JOSÉ RAVINA Y SALVAGO

1. La biografía de un artista

Nació en Santa Cruz de Tenerife el 8 de julio de 1853 y fue bautizado el 6 de agosto siguiente, recibiendo los nombres de José Santiago Luis Ravina Salvago⁴⁹. Al trasladarse la familia a Génova, su infancia transcurrió allí. Se conserva un retrato fotográfico que muestra a «Nina»⁵⁰ Salvago con su hijo, Pepito, aún pequeño sobre sus rodillas⁵¹. Habría de

⁴⁰ *Díario Oficial de Avisos de Madrid*, 12 de abril de 1885, p. 1; *Gaceta de Madrid*, n.º 177 (26 de junio de 1885), p. 913. Ministerio de Estado, figuran en la relación los distinguidos con tal nombramiento tras satisfacer los derechos establecidos.

⁴¹ BÉLARD DA FONSECA, F.: *Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. Lisboa, Fundação da Casa Bragança, 1955, pp. 192 y 240.

⁴² *Guía diplomática..., op. cit.*, pp. 470-471.

⁴³ *Correio da Tarde*, Río de Janeiro, 28 de noviembre de 1857, p. 1. Cita como fuente de la noticia *Correspondencia de Lisboa*, 29 de octubre de 1857.

⁴⁴ *Archivo diplomático y consular de España*, Madrid, 8 de junio de 1890, p. 7, consulado de segunda clase; y *El Liberal*, Madrid, 15 de junio de 1890, p. 3. Refiere también la noticia el *Diario de Tenerife*, 13 de junio de 1890. Posteriormente, allí figura como cónsul de primera clase, como se lee en la *Gaceta de Madrid*, 26 de enero de 1894, p. 314.

⁴⁵ *Gaceta de Madrid*, 3 de octubre de 1891, tomo iv, p. 21. Consta su nombre asimismo por tal motivo en el periódico *La Unión Católica*, Madrid, 3 de octubre de 1891.

⁴⁶ *La Correspondencia de España*, 20 de agosto de 1894, p. 3. El día 21 publican la noticia del nombramiento otros diarios de Madrid: *El Día*, *La Época*, *La Iberia*, *El País...* El *Diario de Tenerife* lo hace el 4 de septiembre de 1894, p. 2. Al fallecer en diciembre del año siguiente, 1895, muy pronto destinaron allí un nuevo funcionario procedente asimismo de Helsinki, según publican los periódicos madrileños *La Correspondencia de España*, 1 de enero de 1896, p. 2 y *El Imparcial*, 2 de enero de 1896, p. 3.

⁴⁷ *Diario de Tenerife*, 23 de diciembre de 1895, p. 2. Lo anuncia, asimismo, *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1895, p. 2. Publica una reseña *El Liberal de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de diciembre de 1895, p. 2, pero ubica su fallecimiento en Madrid.

⁴⁸ SEITUN, S.: «La Scuola dei Grigi», en *Natura, Realtà e Modernità*. Genova, Enrico Galleria d'Arte, 2015, p. 51.

⁴⁹ FERNÁNDEZ DE BETHÉNCOURT, *Nobiliario..., op. cit.*, p. 291.

⁵⁰ Dicho diminutivo coloquial figura también en algunas exposiciones artísticas en las que participó.

⁵¹ FASSINO, P. G.: «Procesión en la Abadía de Tiglieto. Destini di nobili et artisti involti nell'opera conservata al Museo del Prado», en *URBS, Accademia Urbense de Ovada* (provincia de Alessandria), año XXVIII (diciembre de 2015), p. 140.

ser testigo de la ruptura conyugal de sus padres, aunque su progenitor se mantuvo siempre atento a su persona pese a sus obligaciones consulares. El ambiente que lo rodeó es buen motivo para deducir que recibiría su primera formación artística en el círculo de su madre y el pintor Serafín Avendaño, así como en la *Accademia Ligustica di Belle Arti*, dirigida por Tammar Luxoro. Proseguiría su instrucción en la Escuela de Bellas Artes en Roma, según el fidedigno *Diario de Tenerife*⁵², elección esta que ha de relacionarse con los puestos consulares ostentados por José Ravina y Castro en el lustro 1870-1875.

Por domicilio familiar, su participación más frecuente en exposiciones tuvo lugar en Génova merced a la *Società promotrice di Belle Arti*. Muy joven aún, en la abierta en el mes de noviembre de 1873 presentó una obra y, curiosamente, en el catálogo figura como «Ravina, P» natural de Tenerife⁵³, es decir Pepe Ravina aludiendo al término coloquial de su nombre, lo que no volvería a suceder. A la organizada entre el 4 de noviembre y el 2 de diciembre de 1877, incorpora otro cuadro⁵⁴, y en la inaugurada en noviembre de 1879 fueron dos⁵⁵. Al año siguiente mandó tres⁵⁶.

En el otoño de 1881 participaron madre e hijo en la muestra número XXX, cuyo catálogo ubica en la sala VI el cuadro *Calma*, pintado por «Nina Ravina», y el titulado *Scirocco*, es decir ‘siroco’, por «Ravina J. da Teneriffa»⁵⁷, este presentaría además otros varios⁵⁸. De ello se hizo eco la prensa canaria a comienzos de 1882. El periódico palmero *La Asociación* transcribe la reseña del tinerfeño *La Opinión*, llena de elogios por su buena acogida:

⁵² *Diario de Tenerife*, 29 de mayo de 1891, p. 2.

⁵³ *Catalogo degli oggetti d'arte*. XXII Esposizione, Génova, del 9 al 30 de noviembre de 1873.

⁵⁴ *Ibid.*, XXVI Esposizione, Génova, 4 noviembre-2 diciembre 1877.

⁵⁵ *Ibid.*, XXVIII Esposizione, Génova, 1-30 noviembre 1879.

⁵⁶ *Ibid.*, XXIX Esposizione, Génova, 31 octubre-30 noviembre 1880.

⁵⁷ *Ibid.*, XXX Esposizione, Génova año 1881, números 306 y 307.

⁵⁸ *Ibid.*, XXX Esposizione, Génova, 30 octubre-30 noviembre 1881.

*en un país como Italia en donde tan grande culto se rinde al arte y en que tanto abundan los artistas. Amantes de las glorias de nuestro país y admiradores entusiastas del noble arte de la pintura, felicitamos cordialmente á nuestro joven paisano*⁵⁹.

La *Revista de Canarias* recoge lo publicado por *Las Noticias* y también cita su «éxito en la última exposición de pinturas en Génova. El joven pintor canario exhibió tres paisajes titulados *La pioggia*, *Un torrente* y *Giorno grigio*», los cuales según el cronista habían sido premiados y vendidos⁶⁰.



Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale nel 1881 in Milano: belle arti

Conviene señalar el título de la última obra, porque coincide con la estética de la llamada *Scuola Grigia*, o *Scuola dei Grigi*⁶¹ (Escuela de los Grises), que renovó el ambiente artístico de la Liguria en contra del academicismo, decantándose entre

⁵⁹ *La Asociación*, Santa Cruz de La Palma, 27 de enero de 1882, p. 3.

⁶⁰ RÍO OSELEZA, L.: «Conversación», en *Revista de Canarias*, n.º 77-78, Santa Cruz de Tenerife, 23 de febrero de 1882, p. 63.

⁶¹ SEITUN: «La scuola dei Grigi», *op. cit.*, pp. 31-61.



«Ravina y Salvago, J.-Monti Liguri, quadro a olio». Grabado de Achille Bertarelli, *Album autografico della Esposizione Nazionale di Belle Arti nel 1881 in Milano*

1860 y 1880 por una paleta de tonos grises, suaves y modulados con los verdes espesos, prefiriendo las medias tintas claras y delicadas para captar el entorno natural y la luz. Paladines de ese grupo serían Ernesto Rayper y su maestro Tammar Luxoro, incluyendo a Santo Bertelli, Domenico Casella, Gabriele Castagnola, el portugués Alfredo d'Andrade, el español Serafín de Avendaño...

En aquella época también estuvo al corriente de otros certámenes organizados en el norte de Italia, buena prueba de ello es que en la «Esposizione Nazionale» celebrada en Milán en 1881 exhibió cuatro paisajes⁶²: 1. *Tramonto* (En medio del monte), 2. *Dopo la pioggia* (Después de la lluvia), 3. *Monti*

liguri (Montes ligures), 4. *Al torrente* (En el torrente). Recibió buena crítica, alabándose en concreto su obra *Dopo la pioggia* (en la Sala VII, n.º 2) por haber sabido aportar una entonación de rara intensidad y fina robustez⁶³. Además, tuvo la satisfacción de que su óleo *Monti liguri* fuera reproducido y publicado en un grabado de A. Bertarelli⁶⁴, es decir, el afamado Achille Bertarelli (Milán, 1863-Roma, 1938), permitiéndonos ver su composición: un agreste sendero asciende en la falda de una montaña, donde los campesinos efectúan su labor recogiendo los frutos de los sembradíos que trepan por sus laderas.

Ya en 1884 Ravina participó en Turín en la «Esposizione Generale Italiana» con dos composicio-

⁶² Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale nel 1881 in Milano: belle arti. Editore Edoardo Sonzogno. Sala vii, p. 101. Se incluye cita de su domicilio en Quinto al Mare I, al igual que Serafín Avendaño, de quien se podían ver cinco obras en la misma sala.

⁶³ Milano e l'esposizione italiana del 1881. Milán, Fratelli Treves Editori, Al Palazzo di Belle Arti, p. 122.

⁶⁴ Album autografico della Esposizione Nazionale di Belle Arti nel 1881 in Milano, vol. L 13, p. 198.



49		RAPETTI CAMILLO, Milán.
1520	A tiro	Sala XXXII
1521	I primi passi	XXXIII
1522	RAVINELLI ROBERTO, Roma.	XXXI
1523	I bagni nel Tevere (Roma)	XXXII
1524	RAVINA-SALVAGO L., Tenerife (Spagna).	XXX
1525	Al fonte	XXXI
1526	Monti liguri	XXXI
1527	RAYMOND LUDOVICO, Turín.	XXXI
1528	Inondio	XXXI
1529	Saraceni	XXXI
1530	Ovidio. Nastore relegato a Tomi - Puerto Eusino (Mar Nero)	Sal. Genz.
1531	Scenari di battaglie	Sal. Genz.
1532	Non è tutto ora quello che fiorisce	Id.
1533	For sì purgando alcuna terza nascita	Id.
1534	date anche certe domande, certo si formerà conoscenza	Id.
1535	Amore e odio	Id.
1536	Tristia, lode, onor, Eleg. n.	Id.
1537	REALE FERMO, Roma.	XXXVII
1538	Nel parco di Caserta (Capo del Bosco) il Vettore (dagli accompagnamenti dei Garibaldini nel 1860)	XXXVII XXXVIII
1539	REGIS EMMA, Tortosa.	Sal. Sal.
1540	Sacramento di battesimo	Id.
1541	Non è tutto ora quello che fiorisce	Id.
1542	Per sì purgando alcuna terza nascita	Id.
1543	Io solo tempo?	Id.
1544	RERRARIO SILVO, Tortosa.	XXXIV
1545	La Dura presona Tortosa	XXXIV
1546	Tre versi d'amore	XXXIV
1547	REXIO BATTAGLIO, Genova.	XXXII
1548	Nella campagna ligure	XXXIV
1549	Intorno a Portofino	XXXIV
1550	REYCED ENRICO, Tortosa.	XXXVII
1551	Historia del paesaggio	XXXVII
1552	Lezioni di pittura	XXXVII
1553	Ultime foglie	XXXVII
1554	Passeggi, viaggi, studi del vero	XXXVII
1555	Passione, morte, id.	XXXVII
1556	RENOIR ANGELO, Milán.	XXXIII
1557	Il bacio	XXXIII
1558	RIBUSTINI ULISSE, Cagliari (Sardegna)	XXXIII
1559	Sogno pauroso	XXXIII

Esposizione Generale Italiana, Divisione I, Belle Arti.
Turín 1884

nes, *Al fonte* (En la fuente) y *Monti liguri* (Montes ligures), donde consta que procede de «Teneriffa (Spaña)»⁶⁵. Sus títulos verifican que eran de temas similares a los citados anteriormente, pues en la Liguria predomina el suelo montañoso, lo cual explica bien la preferencia del paisajista por ese tema que a menudo plasma sobre sus lienzos. Allí, en mayo de 1890, en la muestra organizada por la *Società Promotrice delle Belle Arti*, intervino su madre⁶⁶, pero también otros pintores del círculo genovés, como Cesare Viazzi (1857-1943), Alfredo Luxoro (1859-1918), Giuseppe Sacheri (1863-1950), Giuseppe Ferdinando Piana (1864-1956) o el citado anteriormente Serafín de Avendaño⁶⁷.

Gran interés tiene su presencia en 1884 en la muestra abierta en Florencia, pues sus cuatro lienzos se adscriben a temas inusuales en su producción artística. Bajo el epígrafe «Ravina Salvago, J.», se incorporaban en distintas salas estos óleos: *Mare li-*

⁶⁵ *Esposizione Generale Italiana in Torino 1884*. Catálogo de Bellas Artes, 2.^a ed., Unione Tipográfico-Editrice, p. 60, n.^o 1523 y 1524, salas XXX y XXIX, respectivamente; índice p. 146.

⁶⁶ *Il Caffaro*, Génova, suplemento del 17 de mayo de 1890.

⁶⁷ *Società Promotrice delle Belle Arti. XLIX Esposizione catalogo*. Turín, Tipografía Vincenzo Bona, 1890.

gure (Mar ligur) en la primera⁶⁸, *Passeggiata militare* (Paseo militar) y *Agnese* (Inés) en la tercera⁶⁹, y en la quinta *Monti liguri* (Montes ligures)⁷⁰. Así pues, el autor probaba su pericia en paisajes de mar y tierra, en pintura de género y retrato.

En Génova siguió presentándose a distintas convocatorias de la *Società promotrice di Belle Arti*⁷¹, por ejemplo, a la XXXVII Exposición (1889) con una obra, a la XLIII (Generale Italiana, 1896) con otra, a la XLVIII (en 1901) dos, a la XLIX (en 1902) tres, a la LII (en 1905) dos. Mas no se restringió al ámbito mediterráneo, el destino de su padre como cónsul en Helsinki explica su presencia entre artistas finlandeses en 1892 en el *Ateneo Gran Salón*⁷², dejando bien manifiesto que donde iba su progenitor le seguía él con su caballete y pinceles. Fruto de su estancia allí es el paisaje que remitió posteriormente a la «Exposición de Primavera» del año 1898 en Milán, cuando colgó su cuadro *Sui laghi di Finlandia*, es decir, ‘En los lagos de Finlandia’⁷³, concretando que residía en «S. Ilario, Ligure», esto es, San Hilario en la provincia genovesa.

2. Su trayectoria en el suelo patrio

Por esas referencias se colige que no era persona de enraizar en un domicilio, lo cual se explica bien conociendo las circunstancias biográficas de sus pro-

⁶⁸ *Catalogo delle opere ammesse all'esposizione della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti*. Tipografia dei Fratelli Benini, Florencia, 1884, p. 10 (n.^o 64). Valorado en 400 liras.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 21, n.^o 244 y 249. Valorados en 450 y 200 liras, respectivamente.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 27, n.^o 332. Valorado en 600 liras.

⁷¹ *Catalogo degli oggetti d'arte*. Società Promotrice di Belle Arti, Génova. Ed. de Gaetano Schenone, años 1889, 1890, 1891, 1896, 1905 y 1906.

⁷² *Katalog öfver Finske konstnärernas utställning 1892 I Ateneums festsal*. Helsingfors, 1892. Traducido al inglés, *List of Finnish artists from the show in 1892 Atheneum Great Hall*, National Gallery Library, Helsinki, 1892. Se indica domicilio italiano en «Quarto al Po».

⁷³ *Società per le Belle Arti, Esposizione di Primavera 1898 Catalogo*. Milán. Sala E, n.^o 301, pp. 32 y 43.

genitores. Sin embargo, parece conveniente señalar un hecho: no olvida haber nacido en Tenerife. Tal aserto queda confirmado por el envío de algunas obras a la isla. La prensa publicaba en la primavera del año 1891 esta crónica:

Ayer tuvimos el gusto de admirar una gallarda muestra del talento artístico de un joven hijo de esta Capital –D. José Ravina– ausente hace muchos años y que se halla en la actualidad en Rusia; del cual no conocíamos ninguna obra, aunque sabíamos que fue aventajado alumno de la Escuela de Bellas Artes de Roma.

El vapor Solferino fue el portador de esta obra, que es un precioso retrato de su prima la distinguida Srita. María del Campo y Ravina, de exacto parecido y ejecutado con gran soltura y valentía, á cuyo mérito debe añadirse el de que no ha tenido otro modelo que una fotografía, y sin embargo resulta un cuadro lleno de vida y hábilmente ejecutado.

Nuestra enhorabuena al joven pintor⁷⁴.

El mencionado barco italiano había fondeado el 25 de mayo en la rada tinerfeña procedente de Génova⁷⁵, lo que nos permite situar allí a su remitente. Sin duda, la contemplación de esa tela pintada al óleo satisfizo e induciría a solicitar el correspondiente permiso a su dueña para ser exhibida públicamente, aprovechándose la convocatoria de un certamen artístico patrocinado por el Gabinete Instructivo⁷⁶. Se abrió la exposición el domingo 12 de julio en la sede que tenía dicha sociedad en la calle del Norte nº 41 y permaneció abierta ocho días⁷⁷. Fueron muchos los participantes y algunos de ellos son bien conocidos en la historia artística de Canarias, tal fue el caso de Gumersindo y Teodomiro Robayna, Manuel de Cámara o Filiberto Lallier, entre otros⁷⁸.

⁷⁴ *Diario de Tenerife*, 29 de mayo de 1891, p. 2.

⁷⁵ *Ibid.*, 26 de mayo de 1891, p. 2. Su destino posterior eran los puertos de Pernambuco, Río de Janeiro y Santos, en Brasil.

⁷⁶ *Ibid.*, 2 de julio de 1891, p. 2.

⁷⁷ *Ibid.*, 11 y 18 de julio de 1891, p. 2, respectivamente.

⁷⁸ *Ibid.*, 13 y 26 de julio de 1891, p. 2, respectivamente.

El citado cuadro de José Ravina con los rasgos de su prima tiene el interés de ser un retrato en una producción artística marcada por los paisajes. María de la Concepción del Campo y Ravina había nacido el 30 de abril de 1870, de modo que tendría entonces 21 años de edad y aún estaba soltera⁷⁹. Era, pues, una joven con los aditamentos físicos que entraña esa etapa de una vida. Sus padres fueron Rafael del Campo y Tamayo, que desempeñó el cargo de alcalde accidental de la capital tinerfeña, y María Magdalena Ravina y Castro Ayala⁸⁰.

La noticia de las vicisitudes de esa obra sería para su artífice un acicate, según se desprende de las aportaciones posteriores. Denotando su voluntad de mantener contacto con sus familiares canarios y el entorno cultural de estas islas, a finales de enero de 1892 se reseña la llegada a la capital tinerfeña de José Ravina en el vapor «Viera y Clavijo» procedente de La Palma⁸¹. Poco después, a comienzos de febrero, la Sociedad Económica de Amigos del País, en Santa Cruz de Tenerife, dicta las normas que seguirán los que se presentaran a la «Exposición de Agricultura, Industria y Bellas Artes», cuyas obras debían ser «originales», es decir, no se aceptarían copias⁸². Dos meses después se verá propiciada por la subvención de 3000 pesetas que otorgó el Ministerio de Fomento⁸³. Estuvo abierta durante las Fiestas de

⁷⁹ FERNÁNDEZ DE BETIÉNCOURT: *Nobiliario..., op. cit.*, vol. I (1952), pp. 642-643, y vol. II (1954), pp. 898-899. María Concepción del Campo Ravina desposaría en 1907 con José Antonio de Valcárcel y Benítez de Lugo, trasladándose a vivir a La Laguna, donde falleció el 23 de febrero de 1952.

⁸⁰ *Ibidem*, vol. II, pp. 895-896; *El Liberal de Tenerife*, viernes 11 de febrero de 1898, p. 1, «Registro civil», 10 de febrero, Defunciones: D. Rafael del Campo y Tamayo, natural de La Laguna, 79 años, casado, calle del Norte nº 46; *Diario de Tenerife*, 27 de junio de 1910, p. 2. «D.E.P. Ayer tarde se dio sepultura en el cementerio de esta Capital a Dª Magdalena Ravina y Castro, viuda de Campo, fallecida en la noche del sábado, víctima de rápida enfermedad. Pégame a su hija y a toda su familia».

⁸¹ En *El Liberal de Tenerife*, 29 de enero de 1892, p. 2, se reseña la llegada a la capital tinerfeña de «José Ravina».

⁸² «Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife. Exposición de 1892», en *Diario de Tenerife*, 3 de febrero de 1892, p. 3.

⁸³ «Crónica», *Diario de Tenerife*, 16 de abril de 1892, p. 2.

Mayo, desde el 30 de abril hasta el 8 de mayo, publicándose entonces que estaba colgado «un cuadrito al óleo representando un paisaje de Finlandia, enviado expresamente por nuestro paisano el joven pintor D. José Ravina»⁸⁴. Cuando llegó el momento de dirimir premios, con Medalla de Plata fueron galardonados Cirilo Truilhé, Ubaldo Bordanova y Manuel Picar, y «D. José Ravina (Finlandia)- Un paisaje al óleo»⁸⁵.

Dos años después la misma sociedad anunció para la «Exposición del Centenario», durante las Fiestas de Mayo en Santa Cruz de Tenerife, la remisión de cuadros por parte de autores señeros como Nicolás Alfaro, Manuel González Méndez y Valentín Sanz Carta, mencionando además «un bonito paisaje que desde Finlandia envía el joven D. José Ravina, premiado en la anterior Exposición»⁸⁶. No faltó la acostumbrada crítica artística. Al respecto Teodomiro Robayna escribió: «El Sr. Ravina (D. José), solo presenta uno que titula *Paisaje de Finlandia*, en el cual nos agradan más las figuras que aquel»⁸⁷. El parecer anterior queda contrastado por el de otro comentarista, expresado en diferentes términos donde aflora cierta ironía:

*D. José Ravina.- Acaso no tenga, para los intelectuales, la importancia del que mandó á la anterior Exposición; pero sin embargo, el «Paisaje de Finlandia» que ahora presenta nos agrada mucho en conjunto y en detalles. El tono general del cuadro nos satisface y las figuras están bien estudiadas*⁸⁸.

Lo cierto es que entonces obtuvieron medalla de segunda clase Cirilo Truilhé, José Ravina por «un paisaje al óleo», Manuel Picar, Joaquín Estremera,

⁸⁴ *Ibid.*, 5 de mayo de 1892, p. 2, y 10 de mayo de 1892, p. 2; *El Liberal de Tenerife*, 12 de mayo de 1892, p. 3.

⁸⁵ *El Salón de Añaza*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de mayo de 1892, p. 4. Se entregaron los premios al año siguiente, *El Liberal de Tenerife*, 20 de julio de 1893, p. 2.

⁸⁶ *Diario de Tenerife*, 22 de marzo de 1894, p. 2.

⁸⁷ ROBAYNA, T.: «Exposición de 1894», en *Diario de Tenerife*, 17 de mayo de 1894, p. 3.

⁸⁸ «La Exposición», en *Diario de Tenerife*, 21 de mayo de 1894, pp. 2 y 3.

Marcos Baeza y Filiberto Lallier⁸⁹. Esas aportaciones a las muestras artísticas organizadas en la capital tinerfeña denotan que la relación con su patria chica se iba afianzando cada vez más, así el 11 de julio de 1906 se publicó que José Ravina regresó a Europa tras pasar una temporada «en su país natal»⁹⁰.

3. Funcionario en Guinea Española

Tras el fallecimiento de sus padres, debió orientar su vida hacia otros horizontes. Eso explica que la última etapa de su biografía esté situada en Guinea, por entonces colonia española, lo cual no deja de sorprender pues ha nacido en Canarias, pero se ha hecho adulto en suelo italiano, desplazándose luego a tierras nórdicas para venir luego al África tropical. Toda una odisea geográfica que debió dejar profunda huella en su carácter y en su percepción artística de la Naturaleza.

El 17 de febrero de 1907 desembarcó en la isla de Fernando Poo⁹¹ (actual Bioko), allí pronto se abonaría⁹² a la revista *La Guinea española*, publicación quincenal de los claretianos, que era el medio principal de conocer los avatares en suelo africano y en el exterior. Con dichos religiosos se llevaría bien, ya que en abril de 1913 se le incluye en la suscripción popular abierta para rendir homenaje al misionero Joaquín Juanola, fallecido un año antes⁹³.

Sin embargo, hemos de precisar que él no residía en la capital, pues en 1908 se anunció que había tomado posesión de su puesto en la Delegación de Elobey⁹⁴. No obstante, en febrero de 1909 ya ha sido

⁸⁹ *Ibid.*, 11 de junio de 1894, p. 2.

⁹⁰ *Ibid.*, 11 de julio de 1906, p. 2.

⁹¹ *La Guinea española*, Santa Isabel, 28 de febrero de 1907, p. 7.

⁹² *Ibid.*, 8 de julio de 1907, p. 3. Pensamos que las siglas «D. J. R.», se refieren a él con el prefijo del tratamiento. Después ya se le menciona con su nombre y apellido, además de fijar su emplazamiento en Elobey. Véase al respecto el número de dicha publicación fechado el 10 de febrero de 1913, p. 3.

⁹³ *Ibid.*, 25 de abril de 1913, p. 3.

⁹⁴ *Ibid.*, 10 de julio de 1908, p. 12. Reitera dicha noticia el periódico *El siglo futuro*, Madrid, 8 de agosto de 1908, p. 2.

nombrado definitivamente delegado en San Carlos (ahora Luba) y se le encomienda interinamente el subgobierno de aquella a Narciso Aleña⁹⁵. En julio del año siguiente tuvo que afrontar los dolorosos incidentes de la semana trágica de Balachá, cuando perecieron León Rabadán, comandante militar de Musola, Luba Masula, jefe de Balachá, y dos guardias indígenas, mientras que otro salvó su vida y bajó a San Carlos, donde relató los hechos al Sr. Administrador José Ravina⁹⁶. Este en 1913 y 1914 figura como «Secretario y Administrador de Aduanas» en la relación de «cargos civiles»⁹⁷ y, al respecto, ha de precisarse que las dos islas dependían del mismo distrito.

Esa sucesión de hechos explica que se desplazara a la Península Ibérica, luego retornó en el vapor correo «Legazpi» desde Cádiz a Canarias y desembarcó el 19 de febrero de 1915 en Santa Cruz de Tenerife⁹⁸. Permaneció aquí una corta temporada y en marzo marchó de nuevo rumbo a Fernando Poo⁹⁹, donde llegó el día 30 de ese mes¹⁰⁰.

Su salud debía de estar ya aquejada por alguna dolencia, pues regresa a Santa Cruz de Tenerife, donde el miércoles 19 de abril de 1916 el periódico

co *La Opinión* reseña, según el «Registro Civil», la defunción de «José Ravina Salvado (sic), de esta Capital, 61 años Hospital Civil», con evidentes errores; además se incorpora la pertinente nota de sociedad, donde se menciona que había llegado «hace pocos días» de Fernando Poo¹⁰¹. Por su parte, *La Prensa* esa misma jornada recogió la luctuosa noticia con similares términos, precisando del finado: «era un artista que llegó á adquirir alguna fama. Su padre, emparentado en esta capital, fue cónsul en Marsella»¹⁰².

El Diario de Tenerife fue más explícito:

«En el Hospital civil falleció ayer nuestro antiguo y querido amigo don José Ravina y Salvago, que hace pocos días había llegado enfermo de Fernando Poo. El señor Ravina era un notable paisajista y algunas de sus obras que se conservan en esta Capital, figuraron en Exposiciones aquí celebradas»¹⁰³.

La noticia de su óbito tardó en llegar a la capital guineana, pues solo meses después se insertó la nota necrológica refiriendo que había muerto «En Canarias, de regreso a la Península el secretario del Sub-Gobierno de Elobey Sr. Ravina»¹⁰⁴; luego se dio el nombre de Ramón Fernández Carballo como sucesor en dicho cargo¹⁰⁵.

Ahora, ya en el siglo XXI, debemos citar su nombre sin confusiones en la identidad y biografía. José Ravina y Castro fue sobre todo un diplomático, su hijo José Ravina y Salvago terminaría abocado a cargos institucionales en Guinea, pero en su ánimo latía un verdadero artista de los pinceles, aunque por ahora ningún cuadro suyo se conserva en instituciones públicas.

⁹⁵ «Noticias de nuestra colonia», en *La Guinea española*, 25 de febrero de 1909, p. 12. Asimismo, lo indica *El siglo futuro*, Madrid, 13 de abril de 1909, p. 2.

⁹⁶ «Notas», en *La Guinea española*, 10 de mayo de 1957, p. 12; Crespo Gil Delgado, C.: *Notas para un estudio antropológico y etnológico del Bubi de Fernando Poo*. Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias, Universidad de Madrid, 2015, pp. 203-204.

⁹⁷ *La Guinea española*, 25 de febrero de 1913, p. 11. Se le cita como «Secretario y Administrador de Aduanas»; DOCE, E.: «Correspondencias de Elobey», en *La Guinea española*, 10 de enero de 1914, p. 15.

⁹⁸ *Diario de Tenerife*, 19 de febrero de 1915, pp. 1-2; *La Opinión*, 19 de febrero, p. 3, y 20 de febrero de 1915, p. 1; *Gaceta de Tenerife*, 20 de febrero de 1915, p. 2; *La Región*, 20 de febrero de 1915; y *La Prensa*, 22 de febrero de 1915, p. 2.

⁹⁹ *La Región*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de marzo de 1915, p. 1.

¹⁰⁰ *La Guinea española*, 10 de abril de 1915, p. 14.

¹⁰¹ *La Opinión*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de abril de 1916, pp. 2-3.

¹⁰² *La Prensa*, 19 de abril de 1916, p. 1.

¹⁰³ «Crónica», en *Diario de Tenerife*, 19 de abril de 1916, p. 2.

¹⁰⁴ *La Guinea española*, 10 de junio de 1916, p. 14.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 25 de Julio de 1916, p. 167.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLOZA MORENO, M.A.: *Pintura en Canarias en el siglo XIX*. Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1981.
- BÉLARD DA FONSECA, F.: *Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. Lisboa, Fundação da Casa Bragança, 1955.
- CIORANESCU, A.: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, III. Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros, 1978.
- CRESPO GIL DELGADO, C.: *Notas para un estudio antropológico y etnológico del Bubi de Fernando Poo*. Tesis Doctoral, Facultad de Ciencias, Universidad de Madrid, 2015.
- DOCE, E.: «Correspondencias de Elobey», en *La Guinea española*, Santa Isabel, 10 de enero de 1914.
- FARIÑA PESTANO, F.: «El Padrón de habitantes de Santa Cruz de Tenerife de 1818». Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento, 2010.
- FASSINO, P.G.: «Procesión en la Abadía de Tiglieto. Destini di nobili et artisti involti nell'opera conservata al Museo del Prado», en *URBS, Accademia Urbense de Ovada* (provincia de Alessandria), año XXVIII (diciembre de 2015), pp. 136-142.
- FERNÁNDEZ DE BETHÉNCOURT, F.: *Nobiliario de Canarias*, tomos I (1952) y II (1954). J. Régulo Editor. Ampliado por varios autores. La Laguna (Tenerife), Siete Islas.
- FRAGA GONZÁLEZ, M.C.: *Plazas de Tenerife*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1973.
- GARCÍA PULIDO, D.: *San Rafael y San Roque. Un camposanto con historia (1810-1916)*. Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2000.
- GIUBILEI, M.F. (2004): «Serafín Avendaño (1837-1916). Un español en Génova». *España y Génova: obras, artistas y colecciónistas*. Madrid, Fernando Villarroel Ediciones-Fundación Carolina (Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos), 2004, pp. 259-265.
- HERNÁNDEZ MORÁN, J.: «Felipe Miguel Poggi y Borsotto, historiador capitalino», en *Estudios Canarios*, La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, n.º 38 (1993-1994), pp. 83-93.
- HERNÁNDEZ PERERA, J.: «Esculturas genovesas en Tenerife», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, Madrid-Las Palmas, 1961.
- LORENZO LIMA, J.A.: «Apuntes para un estudio de la escultura genovesa en España. Comentario en torno a Giuseppe Gaggini y el tabernáculo marmóreo de La Orotava, Tenerife (1822-1823)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 41 (2010), pp. 213-230.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA, D., RODRÍGUEZ MESA, M., y ALLOZA MORENO, M.A.: *Organización de las Enseñanzas Artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, 1987.
- MOLINA, C. (1994): «L'Emigrazione ligure a Cadice (1709-1854)». *Atti Della Società Ligure di Storia Patria*. Génova, Nueva serie, XXXIV.
- PADRÓN ACOSTA, S.: *Retablo canario del siglo XIX* (Edición, notas e índices por Marcos G. Martínez). Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1968.
- POGGI Y BORSOTTO, F.M.: *Guía histórico-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*. Imprenta Isleña de Francisco C. Hernández, Santa Cruz de Tenerife, 1881, reedición institucional año 2004.
- RÍO OSELEZA, L. «Conversación», en *Revista de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, n.º 77-78 (23 febrero 1882).
- ROBAYNA, T.: «Exposición de 1894», en *Diario de Tenerife*, 17 de mayo de 1894, p. 3.
- SEITUN, S.: «La Scuola dei Grigi», en *Natura, Realtà e Modernità*. Génova, Enrico Gallerie d'Arte, 2015, pp. 31-61.
- VÁZQUEZ ASTORGA, M.: *La pintura española en los museos y colecciones de Génova*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008.
- VV.AA.: *Felipe Miguel Poggi y Borsotto. Sus pensamientos, sus trabajos*. Santa Cruz de Tenerife, Biblioteca Capitalina IV, 2004.

CATÁLOGO DE EXPOSICIONES

Album autografico Della Esposizione Nazionale di Belle Arti del 1881 in Milano.

Catalogo degli oggetti d'arte. Società Promotrice di Belle Arti, Génova. Edición de Gaetano Schenone, años 1873, 1877, 1879, 1880, 1881, 1889, 1890, 1891, 1896, 1905 y 1906.

Catalogo ufficiale della Esposizione Nazionale del 1881 in Milano: belle arti. Editore Edouardo Sonzogno.

Catalogo delle opere ammesse all'esposizione della Società d'incoraggiamento delle Belle Arti. Tipografia dei Fratelli Bencini, Florencia, 1884.

Esposizione Generale Italiana in Torino 1884. Catálogo de Bellas Artes, 2.^a ed., Unione Tipográfico-Editrice.

Exposición Sociedad de Bellas Artes. Imprenta Isleña, Miguel Miranda ed., Santa Cruz de Tenerife, 1848.

Società Promotrice delle Belle Arti. XLIX Esposizione catalogo. Tipografía Vincenzo Bona, Turín, 1890.

Milano e l'esposizione italiana del 1881. Milán, Fratelli Treves Editori.

Katalog öfver Finske konstnärernas utställning 1892 I Ateneums festsal. Helsingfors, 1892. Traducido al inglés, *List of Finnish artists from the show in 1892 Atheneum Great Hall*, National Gallery Library, Helsinki, 1892.

Società per le Belle Arti, Esposizione di Primavera 1898. Catalogo. Milán.

PRENSA HISTÓRICA

El Amigo del País. Boletín de la Sociedad Económica de Amigos del País, Santa Cruz de Tenerife, 1866-1873.

Archivo Diplomático. Madrid, 1885.

Archivo Diplomático y Consular de España. Madrid, 1890.

La Aurora. Santa Cruz de Tenerife, 1847-1848.

Boletín Oficial de la Provincia de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1834-1927.

Il Caffaro. Génova, 17 de mayo de 1884.

Correio da Tarde. Río de Janeiro, 1857.

Diario de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1887-1917.

Diario Oficial de Avisos de Madrid. 1885.

El Eco del Comercio. Santa Cruz de Tenerife, 1852-1869.

La Época. Madrid. 1862.

La España. Madrid. 1855-1862.

Gaceta de Madrid. 1855, 1885-1894.

El Globo. Madrid, 1878.

El Guanche. Santa Cruz de Tenerife, 1858-1869.

La Guinea Española. Santa Isabel, 1897-1916.

El Insular. Santa Cruz de Tenerife, 1866-1870.

El Liberal. Madrid, 1890.

El Liberal de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1892-1898.

El Mensajero de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1865-1868.

El Pensamiento español. Madrid, 1862.

Le Petit Marsellais. Marsella, 1892.

La Región. Santa Cruz de Tenerife, 1911-1913.

El Salón de Añaza. Santa Cruz de Tenerife, 1892.

El Siglo Futuro. Madrid, 1890-1916.

CINE Y FOTOGRAFÍA EN LAS REALES ACADEMIAS DE BELLAS ARTES

JORGE GOROSTIZA LÓPEZ

La división y clasificación de las artes tiene una larga trayectoria que abarca más de treinta siglos¹. El origen de su estado actual comenzó en 1746 cuando se publicó el libro de Charles Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, ya que fue una de las primeras veces en que se planteó la existencia de seis artes mayores: Arquitectura, Poesía –posteriormente sustituida o complementada por la Literatura–, Danza, Música, Pintura y Escultura. A partir de entonces, fueron apareciendo nuevas manifestaciones artísticas, entre ellas, la Fotografía primero y después el Cine.

OCHO ARTES

Tuvieron que transcurrir cerca de dos siglos para que un espectáculo entonces denominado *Cinematógrafo*, que había nacido a finales del siglo XIX y que, sobre todo, era una atracción mostrada en barracas de feria, tuviera oportunidades de ser considerado una de las bellas artes.

¹ Para una breve historia, véase Jorge Gorostiza, «Fotografía y Cine entre las artes», en el catálogo de la exposición *Narrativas del Arte. Acto II*. Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife-TEA (en prensa).



Portada del libro de Charles Batteux

Uno de los primeros que abogó por esta adscripción fue el poeta, periodista y dramaturgo italiano Ricciotto Canudo, concretamente en su artículo «Trionfo del cinematógrafo»², publicado en 1908 y traducido al francés tres años después como «La Naissance d'un sixième Art: Essai sur le ciné-

² CANUDO, R.: «Lettere d'arte. Trionfo del cinematógrafo», en *Il nuovo giornale illustrato* (Florencia), 25 de noviembre de 1908, p. 3.



Ricciotto Canudo

matographe». En este texto, como puede comprobarse por su título, el cine era el sexto arte, porque Canudo se olvidó –o no quiso–, mencionar a la Danza; de hecho, escribió: «la Música, con su complemento, la Poesía; y la Arquitectura, con sus dos complementos, la Escultura y la Pintura. En estas cinco expresiones del Arte se desarrolló toda la vida estética del mundo»³.

En abril de 1921, un grupo de intelectuales, entre ellos Canudo, fundó la asociación «Club des Amis du Septième Art» con sedes en París y Roma. Ese mismo año el Salón de Otoño parisino aceptó exhibir cintas cinematográficas, lo que, según un periódico español, «coloca definitivamente al cinematógrafo como el “séptimo arte”, que dice Canudo»⁴. Hay que tener en cuenta que entonces cada película duraba aproximadamente quince minutos, por lo que podían integrarse en una exposición convencional.

³ *Les Entretiens idéalistes*, año vi, n.º 61, 25 de octubre de 1911, p. 160.

⁴ *Cosmópolis*, n.º 34, octubre de 1921, p. 75.

Un mes más tarde, en mayo de 1921, Canudo publicó su artículo «L’art pour le septième art», donde indica que el término séptimo arte «se ha convertido, en dos meses, transcurridos desde mi conferencia en el Barrio Latino, en parte del lenguaje común. Pero es bueno que se recuerde ya que el “Séptimo Arte” representa, para quienes lo llaman así, la poderosa síntesis moderna de todas las Artes: *artes plásticas en movimiento rítmico, artes rítmicas en cuadros y esculturas de luces*. Esta es nuestra definición de Cine; y, por supuesto, para el Cine-Arte tal como lo comprendemos y aquello por lo que nos esforzamos»⁵. Este párrafo nos aporta dos revelaciones importantes: primera, Canudo había ideado y empleado el calificativo ‘séptimo arte’ relacionado con el cine en marzo de 1921 y, segundo, solo unos meses después, en mayo, ya lo empleaban muchas personas.

A pesar de todos estos datos, suele considerarse que la adscripción del cine a las artes no quedó consolidada en 1921, sino dos años después, en 1923, cuando Canudo publicó en la revista que dirigía, *Gazette des Sept Arts*, su conocido «Manifeste des SEPT ARTS», en el que afirmó: «necesitamos al cine para crear el arte total hacia el que todas las demás,

⁵ CANUDO, R.: *Cinéa*, n.º 2, 13 de mayo de 1921, p. 16.



Portada de la revista *Gazette des Sept Arts*, dirigida por Ricciotto Canudo, y su «Manifeste des sept arts», pág. 2

siempre, han tendido»⁶, una obra de arte con resonancias al término *Gesamtkunstwerk* wagneriano.

Aunque a Ricciotto Canudo se le considera como el principal responsable de la denominación ‘séptimo arte’ ligada al cine, desgraciadamente no llegó a conocer el éxito de su idea, porque falleció en París a finales de 1923.

El reconocimiento del cine como arte no impidió que, como toda novedad revolucionaria, recibiese apreciaciones muy desfavorables, como la de M. Le Blod, que escribió: «el apetito de leer ha disminuido singularmente en la juventud actual, en quien el séptimo arte, llamado también cinema, ha desarrollado la pereza»⁷. Entonces como sucede en la actualidad también preocupaban los hábitos de lectura juveniles culpando a las nuevas tecnologías.

Volviendo a la difusión del término, en junio de 1921 ya se había informado en España que «altas personalidades artísticas y literarias han prometido su concurso al «Club de Amigos del Séptimo Arte»⁸, una noticia que recorrió el mundo, publicándose en países como Cuba⁹ y EE.UU.¹⁰. Un mes después en el mismo periódico español se reseñaba un artículo de Canudo, publicado en la revista *Dans le film*, con el título «La estética del séptimo arte»¹¹ y en octubre ya se incluía al cine entre las artes en la exposición de otoño, antes mencionada, y ese mismo mes Ángel Dant escribía que Francia era el país «propulsor, el creador definitivo del séptimo arte, como actualmente se le denomina al ‘cine’ en París»¹². Es importante

⁶ CANUDO: «Manifeste des SEPT ARTS», en *Gazette des Sept Arts*, n.º 2, 25 de enero de 1923, p. 2.

⁷ *La Pluma*, año III, n.º 25, 1 de junio de 1922, p. 59.

⁸ «Los amigos del Séptimo Arte», en *La Correspondencia de España*, año LXXIV, n.º 23061, 22 de junio de 1921, p. 3.

⁹ LINARES, M. L. de: «Los amigos del séptimo arte», en *Diario de la Marina*, año LXXXIX, n.º 301, 28 de diciembre de 1921, p. 10.

¹⁰ GRAU-R., J.: «Crónica de París», en *Cine mundial*, vol. 6, n.º 6, junio de 1921, p. 421.

¹¹ «La estética del séptimo arte», en *La Correspondencia de España*, año LXXIV, n.º 23088, 23 de julio de 1921, p. 3.

¹² «La invasión», en *El Sol*, año V, n.º 1397, 16 octubre de 1921, p. 8.



Artículo «Desde París. El séptimo arte» de Jorge Guillén en *La Libertad* (p. 4)

que ya entonces también usaran el término conocidos intelectuales españoles como Guillermo de Torre¹³ y Jorge Guillén¹⁴.

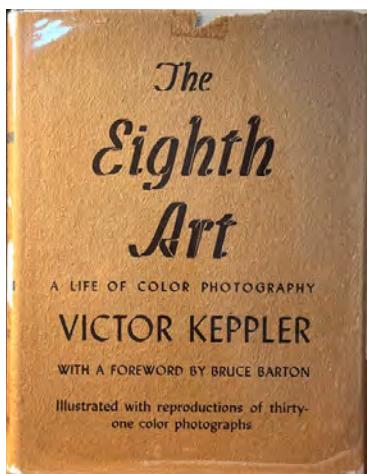
En el resto del mundo, el término ‘séptimo arte’ también comenzó a emplearse pronto, por ejemplo, en el artículo de Georges Treville con ese título, publicado en EE.UU. en noviembre de 1921¹⁵, unos meses después de Canudo, y en las notas del corresponsal en Gran Bretaña de otra revista estadounidense que, con el título «Kinematography now an Art!»¹⁶, escribe: «nuestros amigos del otro lado del Canal han hecho la adición que convierte al seis en el número mágico al admitir a la cinematografía

¹³ TORRE, Guillermo de: «El cinema y la novísima literatura», en *Cosmópolis*, n.º 33, septiembre de 1921, p. 98.

¹⁴ GUILLÉN, Jorge: «Desde París. El séptimo arte», en *La Libertad*, año IV, n.º 768, 19 de mayo de 1922, p. 4.

¹⁵ TREVILLE, Georges: «The Seventh Art», en *The Motion Picture Studio*, vol. 1, n.º 23, 12 de noviembre de 1921, p. 11.

¹⁶ «A Weekly Causerie on Trade Topics», en *The Film Renter & Moving Picture News*, n.º 441, 22 de abril de 1922, p. 4.



Cubierta del libro de Victor Keppler
The Eighth Art. A Life of Color Photography (1938)

en la elegante compañía», cuando el cine aún era la sexta de las artes y, además, menciona al poeta Jean Richepin, quien había dicho que el cine es «completamente nuevo, llegado de otra parte, y debería desarrollarse según sus propios principios y su propio método», apelando ya a la autonomía de este medio frente a las artes.

La Fotografía había nacido más de medio siglo antes que el Cine, pero, a principios de la década de los veinte, cuando se publicaron los textos de Canudo, aún no había sido incluida dentro de las artes, aunque es cierto que había personas que proponían esta incorporación, como el fotógrafo John Moran, que ya en 1865 escribió que «esta negativa a clasificar la fotografía entre las bellas artes, considero que es, en cierta medida, infundada, pues su objetivo y fin son comunes a los del arte. Habla el mismo idioma y se dirige a los mismos sentimientos»¹⁷. Unos años después, en 1901, se publicó el libro escrito por Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art*¹⁸, en el que se concede a «la nueva invención cualidades

¹⁷ «The Relation of Photography to the Fine Arts», en *The Philadelphia Photographer*, vol. 2, n.º 15, marzo de 1865, p. 33.

¹⁸ CAFFIN, Charles H.: *Photography as a Fine Art*. Nueva York, Doubleday, Page & Co., 1901, p. 2.

y posibilidades que a la larga la situarían en el rango de las otras bellas artes».

En 1922, la revista estadounidense *MSS* publicó un suplemento con el resultado de una encuesta realizada a treinta y un reconocidos intelectuales, titulada «¿Puede tener una fotografía la importancia del arte?». Se recibieron repuestas muy diversas y la mayoría favorables, entre ellas la del escultor Alfeo Faggi, quien refiriéndose al fotógrafo Alfred Stieglitz escribió: «espero de este mago de la fotografía una obra creativa y metafísica que permitirá a la fotografía entrar como el octavo arte entre las siete artes hermanas»¹⁹. Casi una década después, la Fotografía era prácticamente reconocida como ese octavo arte, como se observa en el libro *The Eighth Art. A Life of Color Photography*, escrito por Victor Keppler y publicado en 1938²⁰.

No obstante, ha habido una gran variedad de actividades que han pretendido calificar como octavo arte, incluso el propio cine, «un nuevo arte, el octavo arte, en el que se ha convertido el cine»²¹; ya que algunos autores aún no tenían claro su puesto e incluso D. W. Griffith, en varios anuncios de su compañía, se consideraba a sí mismo «el creador del octavo arte del mundo»²².

Entre estas actividades también se consideró octavo arte ya en los años veinte a la «radiofonía»²³, en la siguiente década a la «cocina»²⁴, así mismo se le ha atribuido a la «televisión»²⁵ y a otras actividades

¹⁹ *MSS*, n.º 4, diciembre de 1922, p. 14.

²⁰ KEPPLER, Victor: *The Eighth Art. A Life of Color Photography*. Nueva York, William Morrow & Co., 1938, 266 p.

²¹ NEHLS, Richard R.: «Lax Film Methods Are Eliminated», en *Motionography*, vol. XVIII, n.º 20, 17 de noviembre de 1917, p. 1039.

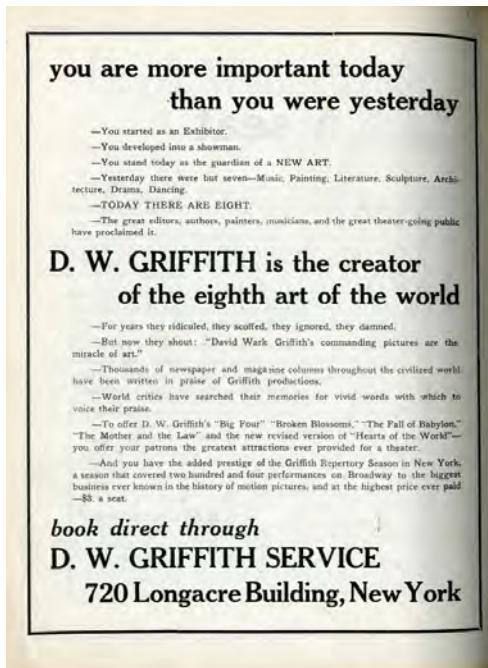
²² GRIFFITH, D. W.: *Wid's Year Book*. Nueva York, Wid's Films and Film Folk, 1919, p. 158.

²³ Galenita: «De Radiofonía. La A.R.E.», en *El Liberal*, año XLVI, n.º 23980, 9 de julio de 1924, p. 5.

²⁴ «Francia decae como país gastronómico», en *Diario de la Marina*, año XCI, n.º 204, 23 de julio de 1923, p. 1.

²⁵ «La Télévision Française et Télécinema», en *La Cinématographie Française*, año 21, n.º 1052, 30 de diciembre de 1938, p. 157.

de dudosa adscripción ‘artística’, como la «conversación»²⁶, la «decoración doméstica»²⁷ e, incluso, el «arte de editar»²⁸. También se ha intentado ampliar el número de artes, de manera que en la actualidad se podría considerar que la novena fuera el cómic, la décima el videojuego, la undécima el arte digital y la duodécima la *performance*.



Página 158 de *Wid's Year Book* (1919)

En definitiva, como he escrito:

para Canudo y otros teóricos incluir al cine entre las artes, de un modo ingenuo y optimista, servía sobre todo para reivindicar el espectáculo que había comenzado como una atracción más en las barracas de feria, logrando equipararlo con las más ilustres manifestaciones artísticas, de ese modo se ensalzaba y conseguía un estatus del que carecía hasta ese

²⁶ GUILLÉN, J.: «Desde París. El séptimo arte», *op. cit.*, p. 4.

²⁷ «La residencia del Príncipe de Gales en París», en *Caras y caretas*, n.º 1692, 7 de marzo de 1931, p. 7.

²⁸ GASCÓN, Antonio: «Escaparate. Una serie ejemplar», en *El Liberal*, año LIII, n.º 18992, 3 de octubre de 1931, p. 6.

*momento. La importancia de esta reivindicación también la percibían los cineastas y aún más los incipientes empresarios dedicados a la exhibición, que deseaban difundir sus películas entre círculos cada vez más amplios y cultos*²⁹.

Se ha de tener en cuenta que la Fotografía se integró sin problemas en la vida cotidiana de la burguesía y de la sociedad en general, mientras que el Cine tenía mala fama en la sociedad biempensante, porque en sus inicios fue considerado reprobable moralmente, no solo por algunas de las imágenes que se proyectaban, sino incluso por el hecho de que hombres y mujeres estuvieran sentados juntos bajo un mismo techo y además a oscuras.

En los trabajos fotográficos no intervenían tantos trabajadores ni empresas diferentes, por lo que había menos intereses económicos que forzaran su integración en las artes, sin embargo, el mundo del cine es diferente. Ya se mencionó a los propietarios de las salas, los exhibidores, pero también había productores, que pronto fueron muy poderosos, así como distribuidores. No se puede olvidar que el cine, hoy transformado y ampliado por millones de imágenes en movimiento, es una industria que da trabajo a muchos profesionales, realizando tareas muy diferentes. En su momento la presión de todos estos intereses logró la adscripción del Cine al conjunto de las artes, por una razón que tenía poca relación con nobles aspiraciones artísticas, sino fundamentalmente con la economía.

ACADEMIAS

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁰ se fundó oficialmente en 1752, solo seis años después de la publicación del libro antes men-

²⁹ GOROSTIZA, Jorge: «El cine, lugar de encuentro entre las artes», en *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 56, diciembre de 2005, p. 83.

³⁰ Solo se han considerado las reales academias integradas en el Instituto de España y dedicadas solo al arte, excluyendo otras, como las científico-artísticas.

cionado de Batteux, convirtiéndose en la primera de España y estableciéndose cuatro secciones: Pintura, Escultura, Arquitectura y Música. Tuvieron que transcurrir más de dos siglos para que en 1987, se agregaran otras manifestaciones artísticas: la fotografía, la cinematografía, la televisión y el vídeo, que se incluyeron en la Sección de Escultura, pasando esta a denominarse Escultura y Artes de la Imagen. Hay que tener en cuenta que la Fotografía había aparecido casi siglo y medio antes y el Cine cerca de cien años. En 2004, se creó otra sección denominada Nuevas Artes de la Imagen, para encuadrar a un grupo heterogéneo de creadores que no podían adscribirse en las demás secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura y Música.

Es curioso que esta sección no fuera la primera de este tipo creada en una real academia española, pues con anterioridad la de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza ya había fundado la suya en 1996, siendo una de las primeras en acoger a este tipo de miembros³¹. Tres años después la de Santa María de Arrixaca de Murcia, que fue una de las últimas en fundarse, incluyó desde sus inicios en 1999 la Sección de Artes de la Imagen³². La de Santa Isabel de Hungría, establecida en Sevilla, creó en 2001 su Sección de Artes Escénicas y Audiovisuales³³, añadida a las otras: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Arqueología y Artes Suntuarias.

Coincidiendo el mismo año de 2004 con la Academia de San Fernando, creó su sección antes mencionada la Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario, a la que añadió otra nueva sección deno-

³¹ En el Boletín Oficial de Aragón (BOA) de fecha 6 de agosto de 1997, se publica la Resolución de esa academia «por la que se convoca una vacante de Académico de Número por creación de nueva sección de Artes de la Imagen».

³² El artículo 6 de sus estatutos recoge la sección de Artes de la Imagen, creada al igual que las otras al fundarse la institución, según el Decreto n.º 137/1999 de 21 de octubre.

³³ Creada en la modificación del Reglamento de Régimen Interior aprobado por Orden de 8 de marzo de 2001, artículo 4º. Su primer miembro fue el productor cinematográfico Antonio Pérez Pérez, elegido el 20 de noviembre de ese año.

minada Artes de la Imagen³⁴. Después de ese año, en 2010, la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, amplió su sección de Pintura, denominándola Pintura, Grabado, Diseño y Artes Tecnovisuales³⁵, cambiando después el nombre del último apartado por Artes de la Imagen. También en 2004 la Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel fundó su nueva sección y cuatro años después lo hizo la última hasta ahora, la de San Telmo en Málaga³⁶.

Sin embargo, aunque la de San Fernando creó la sección de Nuevas Artes de la Imagen después de otras academias, fue la primera en admitir a un cineasta entre sus miembros, concretamente al director cinematográfico Luis García Berlanga en 1988, y antes de crear esa sección, ya habían ingresado los fotógrafos Alfonso Sánchez (1989) y Juan Goyanes (1990), así como los cineastas José Luis Borau (2001), Manuel Gutiérrez Aragón (2001) y José Luis García (1998), aunque este último no llegaría a tomar posesión de su plaza de académico de número³⁷.

Volviendo a las secciones, hay algunas academias que no cuentan con esta sección, como la Provincial de Bellas Artes de Cádiz y la de Sant Jordi de Cataluña, aunque en el artículo 6 de los estatutos de esta última se especifica:

La Academia la forman creadores en la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño, las artes decorativas, la música, las artes audiovisuales y escénicas e

³⁴ En el decreto 141/2004 de 25 de junio, aprobado por la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo de la Xunta de Galicia.

³⁵ En el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) n.º 202 de 15 de octubre de 2010, p. 64, se publicó el Decreto 379/2020, por el que se aprobó la modificación de los estatutos, entre ellos, el «Artículo 4. Estructura de la Academia», donde la Sección Primera toma esa denominación.

³⁶ Incluida en la modificación de los estatutos aprobados en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (BOJA) de 13 de marzo de 2014, incorpora la creación de la Sección Sexta, Artes Visuales, con un número máximo de dos miembros.

³⁷ Sin embargo, tomó posesión en la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada, el 24 de enero de 1996, con el discurso *Variaciones sobre Casablanca*, aunque en 2002 pasó a ser académico correspondiente.

investigadores/historiadores en estas especialidades. La Junta de Gobierno procurará que exista un número flexiblemente paritario de miembros de estas especialidades y también paridad de género en el seno de la Academia.

Algunas academias, como la de la Purísima Concepción de Valladolid, no tienen una sección específica relacionada con fotógrafos y/o cineastas, aunque en todas las antes citadas los admitan. En otra academia, la de Nuestra Señora de las Angustias de Granada, como ya se mencionó, añadieron estos profesionales a una sección ya establecida, como sucedió al principio con la de San Fernando.

‘Artes de la Imagen’ es la denominación más empleada, por ejemplo, en las academias de San Carlos en Valencia, San Luis en Zaragoza, Nuestra Señora del Rosario en Galicia y la antes aludida Santa María de Arrixaca; ya se citó la de San Fernando a la que se le añadió una palabra, resultando ‘Nuevas Artes de la Imagen’, aunque estas artes cada vez sean más antiguas. La academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla ha denominado a su sección Artes Escénicas y Audiovisuales, a pesar de que la Fotografía, incluida en esa sección, es mucho más visual que auditiva.

En cuanto a la Real Academia Canaria, su sección se denomina ‘Cine, Fotografía y Creación Digital’, y es significativo que desde hace unos años tanto los cineastas como los fotógrafos también sean creadores digitales, porque en su mayoría han tenido que abandonar las herramientas analógicas para emplear las tecnologías de la digitalización.

En cuanto a los miembros de estas secciones, sus actividades son muy variadas. En la actualidad, en el caso de la Academia de San Fernando los académicos de la sección Nuevas Artes de la Imagen son tres cineastas –Gutiérrez Aragón antes mencionado, Josefina Molina que ingresó en 2016 y Arantxa Aguirre (2020)–, dos fotógrafos –Publio López Mondéjar (2006) e Isabel Muñoz (2022)–, tres investigadores –Román Gubern (2008), Fernando Lara (2020) y Es-

trella de Diego (2016)–, dos diseñadores, José María Cruz Novillo (2006) y Patricia Urquiola (2023)–, además de Daniel Canogar (2022), un creador que emplea medios digitales.

El primer académico de número de la sección Cine, Fotografía y Creación Digital de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel fue el fotógrafo Efraín Pintos, elegido en 2014; el segundo, el autor de este texto que ingresó al año siguiente; el tercero, el también fotógrafo Ángel Luis Aldai (2016); el cuarto, el director de fotografía cinematográfica Juan Antonio Castaño (2017); tras él ingresó el productor cinematográfico Ricardo Hernández (2023), y el último, electo hasta el momento, ha sido el director Elio Quiroga en 2024. Además, existe la categoría de académicos correspondientes, que pueden ser de dos tipos: los radicados en las islas y los externos en otros lugares tanto de España como del extranjero, en concreto, hay dos profesiones que por su actividad se adscriben a esta sección. Entre los correspondientes en las islas se incluye al fotógrafo Roberto de Armas (2019) y entre los externos la fotógrafa Carmela García nombrada el año siguiente. También se deben mencionar los premios *Magister*, concedido al fotógrafo Leopoldo Cebrián, y el *Excellens* a la cineasta Rut Angielina, ambos en 2022.

Los miembros de estas secciones en las diferentes academias españolas tienen profesiones y actividades muy diversas y, de hecho, aparte de la de San Fernando, hay pocos fotógrafos y cineastas. Entre estos últimos es curioso que la mayoría sean productores: Antonio Pérez en la de Santa Isabel de Hungría, Carlos Taillefer en la de San Telmo, Francesc-Xavier Mulet en la de San Sebastián y el antes mencionado Ricardo Hernández en la canaria. Respecto a otras profesiones, hay por ejemplo dos excelentes historietistas Pere Joan en la de Baleares y Miguelanxo Prado en la gallega, así como una coreógrafa Manuela Nogales en la sevillana, que también cuenta con un escenógrafo teatral, Juan Ruesga e, incluso, hay un académico que se dedica al diseño de moda, Roberto Verino, también en la gallega.

En todas las reales academias españolas, se admiten también investigadores y teóricos, en alguna con una sección especializada, como la de «Competentes en Arte» de la Santa Isabel de Hungría, y en otras, quedan incluidos en cada sección, como en la de San Fernando, pues, según se lee en sus actuales estatutos aprobados en 2005:

En cada sección salvo en la de Nuevas Artes de la Imagen, en que se limitarán a tres, habrá cuatro plazas de Académicos de Número ocupadas por personas que hayan acreditado su competencia en las

artes, publicando obras sobre la materia o distinguiéndose en la enseñanza o cultivo de materias de estética o arte, en la colección de obras artísticas o por su mecenazgo, o en la protección, conservación y enriquecimiento del patrimonio histórico español.

Como puede comprobarse, la Fotografía y el Cine en la actualidad, después de más de un siglo desde su nacimiento, están plenamente reconocidas como artes y, por ello, integradas desde hace algunos años en las diversas reales academias de bellas artes españolas.

LA HUELLA DE JESÚS ASENSIO IBÁÑEZ EN LAS ISLAS CANARIAS

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

Entre las pinturas que integran la colección de obras de arte de Rafael Delgado Rodríguez, donadas a la Real Academia de Bellas Artes de Canarias (RACBA) por sus familiares tras su fallecimiento en febrero de 2021, figuran 23 acuarelas y un óleo, a los que se suman un grupo de 22 dibujos a lápiz, tinta y grafito, todos ellos firmados con las iniciales J. A. o con el nombre de J. Asensio. Para la catalogación de estas piezas ha sido necesario además de la identificación del autor estudiar su procedencia, los motivos que justifican su presencia en la citada colección y la relación del coleccionista con el autor. Iniciada la labor de investigación, pronto se pudo averiguar la identidad del personaje oculto bajo esas iniciales, lo que permitió dar los pasos oportunos para completar el conocimiento sobre las diferentes etapas de su trayectoria vital, profesional y artística y finalmente sobre el vínculo establecido con Delgado, en un proceso que ha arrojado luz sobre su biografía y polifacética personalidad e información sobre los restantes aspectos citados¹.

¹ GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa y PINTOS BARATE, Efraín: *Legado Artístico de Rafael Delgado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel. I. Pinturas de su colección.* Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2023, pp. 58-105.



Jesús Asensio Ibáñez
(1866-1945)

PRIMERA ETAPA EN VALLADOLID Y EN EL ESCENARIO PENINSULAR

Efectivamente, las iniciales J. A. son las del vallisoletano Natalio Jesús Asensio Ibáñez (1866-1945), nacido el 1 de diciembre de 1866 en el seno de la familia formada por Antonio Asensio Gómez (1842-d. 1923), natural de Fermoselle (Zamora), banquero

de profesión, y su esposa María Luisa Ibáñez Quijada (†25-3-1909), perteneciente a la feligresía de la Parroquia de El Salvador donde fue bautizado cinco días después de su nacimiento².

Dotado de una gran facilidad para el dibujo, Jesús se inició en esta disciplina a temprana edad copiando óleos y acuarelas de Mariano Fortuny en dibujos a lápiz y grafito, algunos de los cuales, fechados en 1882, se conservan actualmente en la RACBA formando parte del mencionado legado de Rafael Delgado. Oficializó su formación artística en la Escuela de Bellas Artes de su ciudad natal, donde fue alumno de José Martí y Monsó (1840-1912), al menos durante los cursos 1886-1887 y 1887-1888, en las asignaturas de Dibujo de figura, Paisaje y Acuarela, que a partir de entonces serían elementos fundamentales de su lenguaje plástico y revelan la sólida formación recibida de su maestro, quien también le supo inculcar el interés por la investigación histórico artística. Precisamente por la acuarela *Copia del natural de figura*, ganó un premio especial en 1886, año en el que también participó en la exposición organizada por la Sociedad Vallisoletana de Acuarelistas con las obras tituladas *Pájaros*, *Cabeza de estudio*, *Vísperas*, *Portolín* y *En la playa*. En todas demostró su habilidad en la técnica y su dominio del dibujo, de trazo enérgico y preciso, con un acertado uso de la luz. En este lenguaje de la acuarela realizó un bellísimo cuadro titulado *Señorita leyendo una carta en un salón* que dedicó a Martí y Monsó en 1888, hecho muy eloquente del dominio ya adquirido en esta técnica con la que se permitió obsequiar a su maestro³. No obs-



Jesús Asensio, *La Plática*
(70×100 cm)

tante, en su lenguaje plástico también utilizó el óleo con el que participó en el concurso celebrado por la Academia en 1887 donde fue galardonado con un premio de segunda clase (125 pesetas) por el cuadro *La plática* (70×100 cm), conservado actualmente en la colección de la Real Academia de Bellas Artes de Valladolid, distinción que también recibió al siguiente año por *Un cuadro de historia* (100×130 cm). El primero representa el interior de la iglesia de El Salvador, donde Asensio fue bautizado, durante la homilía del sacerdote; el segundo reproduce el interior del estudio de un artista mientras pinta a un modelo del natural escenificando a un rey con la espada desen vainada en el momento de degollar a un condenado⁴.

Esta inclinación artística la simultaneó con los estudios de Derecho en la Universidad vallisoletana entre 1884 y 1890, año en el que obtuvo su licenciatura, continuando su formación en la Universidad Central de Madrid, donde realizó su doctorado entre 1890-1893 y presentó su tesis *Del indulto: poder en quien debe residir y límites de su aplicación*⁵. A esta formación universitaria oficial se suman amplios conocimientos en Historia del Arte en los que fue también iniciado por José Martí y Monsó, su maestro en la praxis artística y en los que Asensio profundizó de forma autodidacta visitando museos y monumentos

² URREA, Jesús: *Natalio Jesús Asensio Ibáñez (1866-1945)*. Galería de Artistas olvidados. Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes Purísima Concepción de Valladolid. Disponible en: <28-09-2018 realacademialconcepcion.net/index/files/publicaciones/2018-natalio-jesus-asensio.pdf>. [Consulta: marzo de 2025]; GINOVÉS OBÓN, Cristina: «Natalio Jesús Asensio Ibáñez. Valladolid, 1866-Santa Cruz de Tenerife, 1945», en *Los viajes de Jesús Asensio Ibáñez 1900-1929*. Santa Cruz de Tenerife, Edición Zero Memory Archive, 2016, pp. 49-50.

³ BRASAS EGIDO, José Carlos: *La Pintura del siglo XIX en Valladolid*. Valladolid, 1982, pp. 72-73.

⁴ URREA, op.cit.; GINOVÉS OBÓN, op. cit.

⁵ URREA, op.cit.

en el libro abierto de los viajes que comenzó a realizar en 1893, cuando fue a París, Bruselas y Amberes donde descubrió y estudió la pintura flamenca⁶, actividad viajera que seguiría practicando a lo largo de su vida.

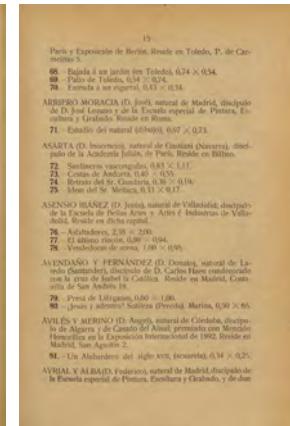
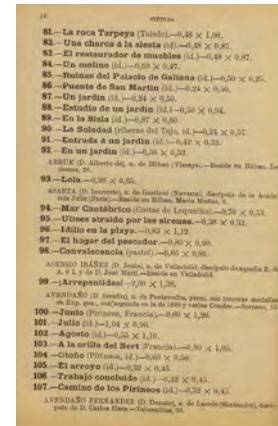
Efectivamente, los conocimientos adquiridos en esos viajes fueron vertidos en diferentes artículos publicados en la prensa local y en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, uno de los cuales, el titulado «Excursionismo artístico. Carta abierta», es una profunda disertación sobre el museo Wiertz y la colección privada del duque Arenberg de Bruselas, en el que vierte aspectos históricos sobre el primero y una crítica valoración artística de la gran colección de pinturas flamencas conservadas en la citada colección, donde están representados más de una veintena de artistas de Flandes, desde Rubens, Rembrandt y Van Dyck hasta Vermeer, J. Steen o Jordaens. Con sus acertados comentarios, expresados con una pluma ágil y erudita, invita al espectador a valorar la diversidad de la pintura flamenca en ese conjunto armónico que permite estudiar las diferencias de técnica, de color y de conceptos estéticos y filosóficos que destila cada una de las piezas⁷. Con esa vasta erudición en ese mismo boletín dejó testimonio de las visitas en las que participó como miembro de la Sociedad Castellana de Excursiones, actuando incluso como cronista, por ejemplo, en la excursión a Burgos y en la visita al Museo Provincial de Bellas Artes y de Arqueología⁸ de Valladolid. La prensa local también actuó de palestra pública para expresar sus inquietudes y conocimientos artísticos, como en el debate que en una ocasión sostuvo con un anónimo lector del rotativo *El Norte de Castilla* acerca de

⁶ *Ibidem*.

⁷ ASENCIO, Jesús: «Excursionismo artístico. Carta abierta», en *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, 1905, pp. 245-248.

⁸ Jesús Asensio fue miembro de la Sociedad Castellana de Excursiones entre 1903 y 1914. ASENCIO, Jesús: «Visita al Museo Provincial de Bellas Artes, al Arqueológico y Biblioteca de Santa Cruz», y «Excursión a Burgos», en *Boletín Sociedad Castellana de Excursiones*, 1904 (pp. 234-243) y 1908 (pp. 425-435), respectivamente.

tres cuadros procedentes de Fuensaldaña, atribuidos entonces al pintor Rubens y reconocidos actualmente como de Thomas Willeboirts Bosschaert, debate en el que se impuso, acorde con el principio ilustrado de que «de la libre discusión nace la luz», su sólido y certero conocimiento del arte flamenco, lo que le valió el reconocimiento de «ilustrado colaborador» por dicho periódico⁹.



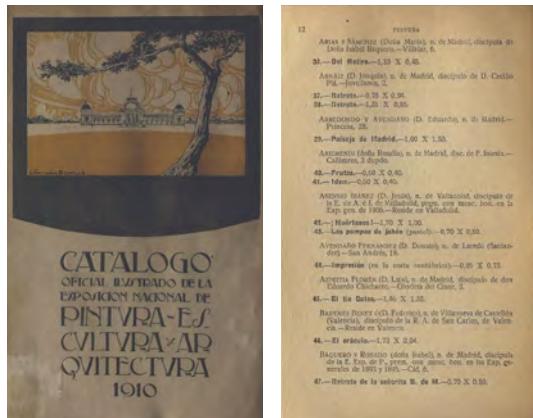
Catálogos de las Exposiciones Generales de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Madrid 1904 y 1906

Establecido en su ciudad natal e inserto en la vida social de la misma, fue miembro del Círculo de Recreo, de la Liga contra el Duelo, apoderado de la Casa Jover y Cía., de la Junta del Monte de Piedad y vicepresidente segundo de la Cámara de la Propiedad. A la vez que ejercía su profesión, nunca abandonó su actividad artística que mostraba periódicamente al público y era bien acogida por la crítica que, con motivo de su participación en el Salón El Norte en 1897, lo calificó de «notable dibujante y pintor», añadiendo que «sintiendo el arte como pocos, por puro platonismo, ha sabido llegar a figurar entre los más excelentes *amateurs de la ciudad*»¹⁰. De modo que su presencia fue frecuente en los certámenes de la época. En 1904 y 1906 acudió a la Exposición Nacional de Bellas Artes e Industrias Artísticas con

⁹ GINOVÉS OBÓN, op. cit.; URREA, op. cit.

¹⁰ *El Norte de Castilla*, 24-II-1897, recogido en URREA, op. cit.

varias obras, en la primera con el óleo titulado *¡Arrepentidas!* (200×138 cm, n.º 99 del catálogo) y en la segunda con *Asfaltadores* (238×200 cm, n.º 76 del catálogo), que obtuvo una mención honorífica, *El último rincón* (80×94 cm, n.º 77) y *Vendedoras de arena* (100×95 cm, n.º 78)¹¹. En la de Valladolid, celebrada en 1904, presentó *Castañera vallisoletana*



Catálogo oficial ilustrado de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura.
Madrid, 1910

y fuera de concurso, en la de 1906, *Un viejo mendigo* y su *Autorretrato*. Los lienzos *Bacante dormida* y *Leonor* fueron mostrados en la Regional organizada en Valladolid en 1912¹². Con anterioridad, en 1910, había participado en la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura con dos cuadros: *¡Huérfanos!* (170×100 cm, n.º 42 del catálogo) y el pastel *Las pompas de jabón* (70×50 cm, n.º 43)¹³. Por los títulos de estas obras se vislumbra un cambio de rumbo del asunto pictórico, en los que se ha sustituido la grandilocuencia de los episodios

¹¹ ALCOLEA, Fernando: *Biografía de Pintores (A)*, «Biografía de pintores activos en España. Siglo XIX–primer tercio Siglo XX». Disponible en: <<http://wm1640482.web-maker.es/BIOGRAF-AS-DE-PI>> [Consulta: 21-XI-2024].

¹² URREA, op.cit.

¹³ Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Pintura, Escultura y Arquitectura, en M.ª Paz Aguiló, et al: *Bibliografía del Arte en España. Artículos de revistas clasificados por materias*. Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1976, p. 728.

históricos por aquellos de la vida circundante, por temas sacados del presente, incluso con cierta trascendencia social. Ahora los modelos son personajes populares, cotidianos, modelos reales retratados en la desolación de su humildad y marginación, dentro de la corriente naturalista de un realismo espontáneo y directo, cercano al realismo social que centró su atención en las condiciones diarias de la clase trabajadora.

Por toda esta fructífera actividad pictórica el 24 de octubre de 1901 fue nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de Valladolid, oficializando su ingreso el 13 de noviembre, interviniendo a partir de entonces en las actividades de la Academia, como fue su participación en el jurado del concurso convocado por dicha institución del dibujante Ricardo Huerta¹⁴.

EXCURSIONISMO CIENTÍFICO Y LA FACETA DE FOTÓGRAFO

Desde su matrimonio en 1900 con Leónida Filgueira Dolé, nuevos desplazamientos se incorporaron a sus habituales visitas a zonas cercanas de la ciudad. Desde entonces, junto a su esposa, solía frecuentar la zona costera del País Vasco y las costas gallegas durante la estación estival. La villa amurallada de Cestona, municipio de Guipúzcoa, situada en un paraje de montaña rodeado de valles y colinas, con pueblos marineros cercanos y a solo 40 km de San Sebastián, fue uno de los lugares de veraneo escogido por su ubicación y por las aguas medicinales de su balneario, famoso desde el siglo XVIII y abierto al turismo desde principios del siglo XX. Mondariz, en el litoral gallego, fue otro destino estival frecuentado por el matrimonio, también famoso por las aguas mineromedicinales utilizadas desde época romana, cuyo balneario fue abierto al público en 1880 y en 1897 su Gran Hotel, conocido como El Escorial gallego, convertido al poco tiempo en un importante

¹⁴ *El Norte de Castilla*, 27 de abril de 1903, en URREA, op. cit.

centro cultural, social y político al ser visitado también por el rey Alfonso XIII¹⁵.

Durante las otras estaciones del año continuaba realizando frecuentes excursiones a lugares de las regiones castellana y leonesa, ya que su amor a la naturaleza y al patrimonio monumental motivó su adhesión a la Sociedad Castellana de Excusiones desde el comienzo de su andadura, fundada en Valladolid en 1903 por el escritor Narciso Alonso Costas, de la que formaban parte escritores, artistas, periodistas y profesionales de la vida cultural de su ciudad natal. Todos ellos eran liberales de renombre que, fieles al espíritu regeneracionista del momento y al de la Institución Libre de Enseñanza, pretendían fomentar el espíritu regional y engrandecer su identidad mediante excursiones a diferentes enclaves de la región para difundir posteriormente los tesoros del paisaje y del patrimonio castellano-leonés. Formando parte del grupo inicial estaba su maestro José Martí y Monsó¹⁶, figura de primer orden de la vida cultural de Valladolid, cuya influencia marcaría una vez más la trayectoria del discípulo. De hecho, siguiendo la estela del maestro, que colaboró desde el primer número en el *Boletín Sociedad Castellana de Excusiones* con artículos sobre los lugares y monumentos visitados, Asensio también lo haría en varias ocasiones¹⁷, difundiendo además los monu-

mentos y el paisaje del entorno visitado en acuarelas y aguadas pintadas directamente del natural, con una visión de la realidad directa y sincera, a través de la pincelada suelta y expresiva y la inmediatez que le proporcionaba el uso de esa técnica. En ocasiones destacó el paisaje de perspectivas indefinidas que se pierden en el horizonte, descubriendo todo su potencial natural que invita al espectador a penetrar en su espacio, sin duda por los efectos de atmósfera que podía conseguir con esa técnica de la acuarela, disciplina que junto a la de Paisaje y Dibujo recibió la impronta del magisterio de Martí en su periodo de formación, como ya se ha indicado. A ello se uniría la sensibilidad y la mirada del fotógrafo, evidente en el ángulo escogido para plasmar un rincón de un paisaje o en el enfoque escenográfico que consigue dar a un fragmento de la naturaleza. En otras pinturas le interesaba cristalizar la esencia de la ciudad antigua y de su periferia, por ejemplo, *La Puerta del Sol de Toledo*, reproducida con gran verismo, bañada por la luz solar que resalta sus detalles constructivos, en la que se manifiesta el dominio del dibujo y la destreza en la utilización de la técnica. Al menos siete de estas acuarelas de paisajes castellanos, que formaban parte de la colección de Rafael Delgado, se conservan actualmente en la RACBA, junto a una marina que muestra un rincón del litoral cántabro, el extremo de la playa de Sardinero con la silueta del faro de Cabo Mayor en la lejanía, realizada probablemente durante el periodo estival, en la que supo plasmar el movimiento del mar y la luz solar del mediodía¹⁸.

¹⁵ FERNÁNDEZ AMIL, Iván: «Mondariz, el balneario gallego que fue la capital del mundo», en *Cultura. Historia de la Historia*. Disponible en: <elespañol.com/quimcemil/artículos/cultura/mondariz-e-balneario-gallego-que-fue-la-capital-del-mundo> [Consulta: 13 de marzo de 2022]; *Pasado y Presente-Balneario de Cestona*. Disponible en: <balneariocestona.com/pasado-y-presente> [Consulta: 23 de mayo de 2022].

¹⁶ BERZAL, Enrique: «Aquellos excursionistas que difundieron la riqueza cultural de Castilla», en *El Norte de Castilla*, 14 de noviembre, 2023. Disponible en: <elnortedecastilla.es/Valladolid/el-cronista/construir-castilla-leon-golpe-excusiones-20231114204447-nt.html>.

¹⁷ ASENSIO, Jesús: «Visita al Museo provincial de Bellas Artes, al Arqueológico y Biblioteca de Santa Cruz», en *Boletín Sociedad Castellana de Excusiones*, 1904, pp. 234-243 y «Excursión a Burgos», en *Boletín Sociedad Castellana de Excusiones*, 1908, pp. 425-435. En el primer boletín citado, hay al menos cuatro artículos de Martí y Monsó.

¹⁸ GONZÁLEZ REIMERS y PINTOS BARATE, op. cit., pp. 70-97.

de Santa María la Blanca en Toledo; el acueducto romano y la iglesia de San Martín en Segovia y el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso con sus frondosos jardines. En su visita a Salamanca en 1905 perpetuó la imagen de las afueras de la ciudad con la cúpula de la catedral al fondo, la catedral vista desde el atrio del convento de San Esteban y la calle de la Compañía con el Palacio de Monterrey. Muy cerca de su lugar natal, en marzo de 1904 quedó registrada en su cámara una vista de Medina de Rioseco flanqueada por la iglesia de Santa María y la de Santa Cruz. Además de los paisajes y monumentos, su mirada también supo captar la realidad de las clases más humildes y atender a las personas y sus problemas cotidianos, a temas sociales que vislumbran el escenario de la pobreza y de los más desvalidos, con especial atención al mundo laboral de los niños: niños bañándose después de la recogida de zanahorias, en Medina de Rioseco¹⁹, o niños cargando maderas en las afueras de Santiago de Compostela²⁰; niños y mujeres en el mercado de Abastos de la mencionada ciudad²¹, niños marineros, mujeres limpiando pescado, pescadores reparando redes... Los protagonistas de sus fotografías son personajes desprovistos de toda afectación en una representación sobria, realista, directa y sincera, acompañada en ocasiones de comentarios muy elocuentes del propio Asensio, tales como «el artista, y sobre todo el pintor, tiene mucho que ver y que aprender...», «...los hijos abandonan el calor de la casa paterna para luchar solos por la vida...»²². Sin duda, es evidente su sen-

sibilidad y su llamada de atención sobre la pobreza de los desvalidos, sobre una existencia laboral sacrificada, que roza la pintura social comprometida, pero la resignación del personaje fotografiado ante esa existencia y la ausencia de reivindicación la alejan de esos postulados. El contraste es más acusado cuando la cámara cosmopolita y viajera ilustra los destinos vacacionales del balneario de Mondariz con señoritas y caballeros de elegante atuendo acudiendo a los baños termales, o cuando el objetivo enfoca la belleza arquitectónica de Notre Dame, Le Panthéon, la iglesia de Saint-Étienne-du-Mont o el bullicio urbano de carrozas y transeúntes ante la magnífica fachada de la Ópera de París, inmovilizando la magia del instante de lugares solo posibles de ser visitados por una burguesía de cómoda posición económica²³.

La faceta de fotógrafo se incorporó a su polifacética actividad y el descubrimiento de la fotografía le permitió inmovilizar una escena, ahondar en la esencia de un lugar, de un entorno urbano perpetuado en el tiempo, que se convierte en testimonio del acontecer. En este sentido son interesantísimas las imágenes del Templo de la Sagrada Familia captadas en el proceso de la construcción del ábside y de la fachada de la Pasión durante una visita a Barcelona en 1902, o las escenas cotidianas en la madrileña calle de Alcalá y en la Puerta del Sol con el trasiego de gente y automóviles de la época, o la Plaza de Toros de Goya, de estilo mudéjar, con las gradas abarrotradas de público²⁴, visitada durante su estancia en la capital, primero con motivo de los estudios de Doctorado en la Universidad Central y, posteriormente, cuando a su carrera de Derecho añadió el título de Perito Mercantil obtenido en la Escuela Central de Intendentes Mercantiles de Madrid, con matrícula en todas las asignaturas, lo que le permitió ejercer la docencia como profesor auxiliar de la Sección elemental de Adultos que combinó a la vez con el de la asignatura de Francés, motivo de su traslado a dicha

¹⁹ El interesante archivo fotográfico de Jesús Asensio fue rescatado y restaurado por la Asociación Zero Memory Archive y mostrado al público con la edición de un magnífico catálogo que reúne un arsenal de fotografías de varios lugares de la geografía española y de la ciudad de París, realizadas durante sus visitas, acompañadas de valiosos comentarios del propio Asensio, valiosa documentación de donde se han extraído los comentarios utilizados en este estudio para la recreación de su faceta fotográfica, siempre citando su fuente. Catálogo *Los viajes de Jesús Asensio Ibáñez 1900-1929*, op. cit., p. 203.

²⁰ *Ibidem*, p. 203.

²¹ *Ibid.*, p. 200.

²² *Ibid.*, pp. 217 y 230.

²³ *Ibid.*, pp. 241-249.

²⁴ *Ibid.*, pp. 98-101, 118-130.

ciudad en 1916. Su vida daría un giro cuando dos años después consiguió mediante oposición destino como profesor especial de Dibujo lineal y Caligrafía en la Escuela Superior de Comercio de Santa Cruz de Tenerife, lo que motivó su marcha de la capital hacia el enclave atlántico²⁵.

SU ASENTAMIENTO EN SANTA CRUZ DE TENERIFE Y SU INTEGRACIÓN EN LA VIDA PROFESIONAL Y SOCIAL DE LA CAPITAL TINERFEÑA

En el verano de 1918 llegó Jesús Asensio a Tenerife en compañía de su segunda esposa, Juana Díaz Fernández, y de sus dos hijas M.^a del Carmen y M.^a Jesús Asensio Díaz, de 6 y 4 años de edad y estableció su residencia en Santa Cruz de Tenerife, a partir de entonces su escenario vital hasta el final de su vida. La prensa local se hizo eco de su presencia en la capital de la isla, así como de su toma de posesión de la plaza de profesor especial de Caligrafía y Dibujo de la Escuela de Comercio, incorporándose a dicho centro el 30 de septiembre de ese mismo año de 1918²⁶.

Era entonces director interino de la institución Ricardo Hodgson Balestrino, quien ejercía el cargo tras la jubilación reglamentaria de Mateo Alonso del Castillo. Este había sido el catedrático más antiguo y el primer director de la Escuela Superior de Comercio de Canarias, creada en Santa Cruz de Tenerife por Real Decreto del 11 de enero de 1907, con el compromiso por parte del Ayuntamiento de correr con la totalidad de sus gastos. De hecho, ocupaba entonces como sede el segundo piso del Palacio Municipal, hasta que por Orden ministerial del 1 de febrero de 1939 fue autorizado su traslado al edificio

²⁵ GINOVÉS OBÓN, *op. cit.*; URREA, *op.cit.*; «Nombramiento para Escuela Profesional de Comercio de Santa Cruz de Tenerife», en *Gaceta de Madrid*, n.^o 211, 30 de julio de 1918, p. 19.

²⁶ *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 13-8-1918, p. 2; «Noticias», en *El Imparcial*, Santa Cruz de Tenerife, 20-6-1918, p. 3; «Noticias», en *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 4-7-1918, p. 2; VIVES COLL, Antonio: *La Escuela de Comercio de Tenerife*. Colección Enciclopedia Canaria, Aula de Cultura de Tenerife, 1967, p. 23.

de «Institución de Enseñanza de Imeldo Serís»²⁷. A la fecha de la llegada de Asensio, integraban el claustro de profesores, entre otros, José Hernández Amador, Federico González de Aledo, Pedro Ramírez Trinidad, Pedro Ramírez Vizcaya, José María Segovia García, José Molowny y Real, Melchor Ordóñez y Andrés Pérez Faraudo²⁸. Con mucho entusiasmo Asensio se involucró en sus tareas didácticas y en el funcionamiento del centro, estableciendo una cordial relación con sus compañeros. Su solidaridad con los miembros del claustro de profesores de la Escuela se puso de manifiesto al poco tiempo de su llegada, tanto por su presencia en funerales²⁹ como en actos de homenaje realizados en honor de algunos de ellos. En este sentido la prensa recoge su participación en el banquete celebrado en el Hotel Quisisana con el que el claustro de profesores y catedráticos de la Escuela de Comercio y del Colegio Pericial Mercantil obsequió a su compañero Sebastián Castro Díaz por su nombramiento como Alcalde de Santa Cruz³⁰. A un homenaje similar, celebrado en el mismo Hotel, en esta ocasión en honor del compañero de claustro José Molowny Real por el ascenso de este técnico al cargo de Interventor de Hacienda, también figuró Jesús Asensio junto al director Ricardo Hodgson y otros profesores como José Hernández Amador, notable poeta que en esa ocasión dedicó un poema al homenajeado³¹. Se notificó también en la prensa su presencia, junto a un grupo de profesores de la Escuela, en la recepción celebrada en el Palacio de

²⁷ VIVES COLL, *op. cit.*, pp. 8, 18-23.

²⁸ *Ibidem*, p. 22 y ss.

²⁹ A los pocos meses de su traslado a Tenerife, en diciembre de 1918, la prensa recoge la presencia de Asensio junto al director y otros profesores de la Escuela e Comercio en el funeral celebrado en la parroquia de La Concepción por el sufragio del alma del catedrático de la mencionada institución, José Hernández Pérez, presidido por el Sr. Obispo, Gobernador Civil, Alcalde y representantes del Capitán General. («Funerales», en *Gaceta de Tenerife*, 4-12-1918, p. 2).

³⁰ «Banquete en honor del Señor Castro Díaz», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 24-11-1931, p. 4.

³¹ «Un homenaje merecido. Banquete en honor de don José Molowny Real», en *Gaceta de Tenerife*, 2-3-1930, p. 2.

Capitanía General con motivo del cumpleaños del rey Alfonso XIII³².

A través de su profesión Asensio se fue introduciendo paulatinamente en la sociedad del lugar de su nuevo destino en una isla del Atlántico, abierta a Europa y puente con América. Su sólida formación académica, su vasta erudición y cultura, su sensibilidad musical, sus dotes de gran conversador le abrieron pronto las puertas a las tertulias y veladas musicales de la época. De nuevo la prensa recoge su asistencia a veladas literario-musicales, como la celebrada en los amplios salones del Centro de Enseñanza Tinerfeño-Balear con la concurrencia de otros personajes de la vida cultural santacrucera, profesionales y periodistas como Vicente Borges, Fernando Barajas, Antonio Vidal, Mario Rial González y el culto director del centro Matías Llabrés, además de su colega en la Escuela de Comercio, el profesor Andrés Pérez Faraudo, amenizada por un escogido repertorio musical interpretado por la orquesta Rialto³³. Otra de sus aficiones era la música clásica y en su casa tenía radiogramola y piano con el que amenizaba veladas en su domicilio y en los de las amistades que frecuentaba, cuyo círculo se fue ampliando con el transcurso del tiempo. Esta afición motivó su incorporación a la lista de abonados a los conciertos de la Orquesta de Cámara de Canarias, entre los que figuraban también compañeros melómanos de la Escuela de Comercio³⁴. En esa integración en la sociedad de Santa Cruz de Tenerife también estableció vínculos con la Parroquia matriz de la ciudad, la iglesia de Nuestra Señora de La Concepción, como miembro de la Hermandad del Santísimo, elegido vocal de la Junta de gobierno de la Real y Venerable

Archicofradía del Santísimo Sacramento, al menos en una ocasión³⁵.

En el nuevo escenario insular la vasta cultura y formación académica de este personaje castellano le permitió labrarse una posición sólida en lo profesional y una imagen de seriedad y respetabilidad en la sociedad capitalina que irradió a la vida familiar y a la placidez de su hogar, ubicado en el n.º 13 de la calle Salamanca, en el nuevo barrio surgido en la parte alta de Santa Cruz de Tenerife a principios del siglo XX, cuando en su ensanche urbano hacia el norte ocupó los terrenos de la finca Llanos de Salamanca, propiedad de los descendientes del piloto de la carrera de Indias Francisco de Salamanca que llegó a la isla en 1510³⁶.

Fue este su primer domicilio en la nueva ciudad de acogida, una ciudad portuaria y comercial que había iniciado su desarrollo en el siglo XIX coincidiendo con su declaración de capital de la recién creada provincia de Canarias, cuyo dinamismo se basaba en la centralización de la actividad portuaria de la isla y en la economía de servicios ligados al puerto. En él hacían escala los buques de las potencias europeas para el carboneo y avituallamiento y de él partían las exportaciones de plátano, tomates y papas tempranas hacia el continente. A esta ciudad arribó Asensio con su familia en el último año bélico de la Gran Guerra, que puso al descubierto las secuelas de la dependencia económica de Canarias del exterior, quedando aislada e inmersa en una profunda crisis socioeconómica durante el conflicto por el colapso del tráfico portuario y la interrupción del envío de frutas al continente. Con la consiguiente paralización del puerto, la población quedó a expensas de

³² «El cumpleaños de S. M. el Rey. La Recepción de ayer en Capitanía General», en *Gaceta de Tenerife*, 18-5-1924, p. 1.

³³ «En el Centro Tinerfeño Balear», en *Hoy*, Santa Cruz de Tenerife, 1935, p. 8.

³⁴ «La Orquesta de Cámara y el auxilio de invierno de Falange», en *Gaceta de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 2-4-1937, p. 3; GINOVÉS OBÓN, *op. cit.*

³⁵ «Nueva junta de gobierno. La hermandad del Santísimo», en *Gaceta de Tenerife*, 22-1-1929, p. 2; «La Archicofradía del Santísimo Sacramento. Nueva Junta de Gobierno», *Gaceta de Tenerife*, 2-3-1930, p. 2.

³⁶ ÁLVAREZ ABREU, Bruno Juan: *El chicharrero barrio de Salamanca en el tiempo*. Disponible en: <efemerifesttenerife.blogspot.com/2017/08/el-chicharrero-barrio-de-salamanca-en-html>. [Consultado: 15-3-2025].

la producción propia de subsistencia. Finalizada la confrontación en noviembre de 1918, las islas comenzaron a recuperar paulatinamente el escenario económico perdido y la actividad comercial y portuaria para introducirse en la coyuntura expansiva internacional de los felices años veinte, periodo en el que las empresas inglesas con significativos capitales sociales siguieron controlando la vida portuaria, las importaciones y exportaciones, los talleres mecánicos y la banca, actividades a las que se sumaron importantes comerciantes franceses y algunos belgas y alemanes³⁷.

En esa etapa histórica, en el clima templado de ese luminoso enclave atlántico, su nuevo destino, la familia de Jesús Asensio fue afianzándose en el entramado social de su ciudad en la que fueron creciendo sus hijas. Desde la etapa infantil acompañaron a sus padres en largos paseos que terminaban siempre en el puerto donde admiraban los grandes navíos que atracaban en el muelle, en los que llegaban numerosos turistas. Cuando las niñas se convirtieron en dos jóvenes adolescentes, influidas por la afición paterna, solían acompañar a su padre en excursiones por la isla y en algunas ocasiones en las frecuentes visitas realizadas por Asensio a la Península y al extranjero, la última en compañía de sus hijas en 1934, para satisfacer su afición viajera, manifestada ya anteriormente en su etapa vallisoletana³⁸.

Como había sido habitual en su etapa castellana cuando practicaba el excursionismo científico, recu-



Jesús Asensio con sus hijas
María del Carmen y María Jesús

rió una vez más a la cámara fotográfica para dejar testimonio del paso del tiempo. Diferentes etapas de la vida familiar quedaron inmortalizadas en fotografías de la intimidad del hogar donde sus hijas y su mujer, recién llegadas a la isla, aparecen en el patio de su primera vivienda junto a la imagen de su progenitor ante la mesa de estudio, rodeado de macetas con frondosa vegetación –en el mismo escenario donde fueron fotografiadas años después en los albores de la pubertad, en la adolescencia y en la plenitud de su juventud–, en las que se aprecia la mirada atenta a la simplicidad cotidiana cuya íntima poesía supo expresar.

La fotografía también le permitió acercarse al momento presente de expansión económica que

³⁷ YANES MESA, Julio Antonio: «La Primera Guerra Mundial en Canarias: vida cotidiana, opinión pública y reacción social», en *XXI Coloquio de Historia de Canarias-América* (2014), las Palmas de Gran Canaria, pp. 1-17; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto: *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones Caja General de Ahorros de Canarias, 1985, pp. 17-25.

³⁸ Son frecuentes las alusiones en la prensa a sus salidas de la isla hacia la Península, especialmente durante los meses del verano: “Ecos de Sociedad. Viajeros”, en *El Progreso*, 2-10-1920, p1; en *Gaceta de Tenerife*, 29-9-1927, p.2; en *La Prensa*, 1-7-31, p. 3; en *Gaceta de Tenerife*, 1-7-1931, p.2; en *La Prensa*, 29-7-34, p. 3. Algunas de estas referencias fueron facilitadas por la Dra. Pilar Carreño Corbella, a quien manifiesto mi gratitud.

comenzó a experimentar la ciudad y captar la actividad frenética en la rada del puerto santacrucero, con la llegada de buques con turistas atracando en el muelle o vapores fruteros de la compañía Fyffes Ltd., junto a vistas sobre los astilleros Hamilton que reflejan el control británico sobre la economía isleña. Procediendo de la llanura castellana, su mirada sin duda se sintió atraída por el mar y las actividades relacionadas con este elemento acuático, de ahí las imágenes que se conservan de barcos veleros con sus velas extendidas flotando sobre las aguas de la bahía, de niños tirándose al agua desde la casa de baños y almacenes de Ruiz Arteaga o de un batallón de soldados dándose un baño en la Playa de Ruiz. Su cámara también supo capturar acontecimientos festivos vinculados con el mar, como fue el embarque de la Virgen del Carmen del 16 de julio de 1923 en una gabarra artísticamente adornada por Francisco Bonnín en su recorrido por la bahía, escoltada por una procesión de embarcaciones y botes del Real Club Náutico y el cañonero Infanta Isabel³⁹. Su mirada se sintió atraída por rincones urbanos y ángulos secundarios, perpetuados en imágenes testimonio de un pasado: los jardines del hotel Quisisana frecuentados en sus paseos acompañado de sus hijas, camelleros y camellos en la Rambla Pulido, lecheras con sus cántaros en la Cuesta de Piedra o escenas cotidianas en caminos de tierra cercanos al puente Zurita, lavanderas y niños en lavaderos situados en los altos de la ciudad... inmovilizando un instante del acontecer diario. Sus fotografías contienen la esencia de un tiempo pasado, la imagen pretérita de la ciudad y de su periferia, y de otros rincones de la isla descubiertos en sus excursiones a la Laguna y sus aledaños, la Orotava y el Puerto de la Cruz. En ellas siguen centrando su atención las condiciones diarias de las clases trabajadoras

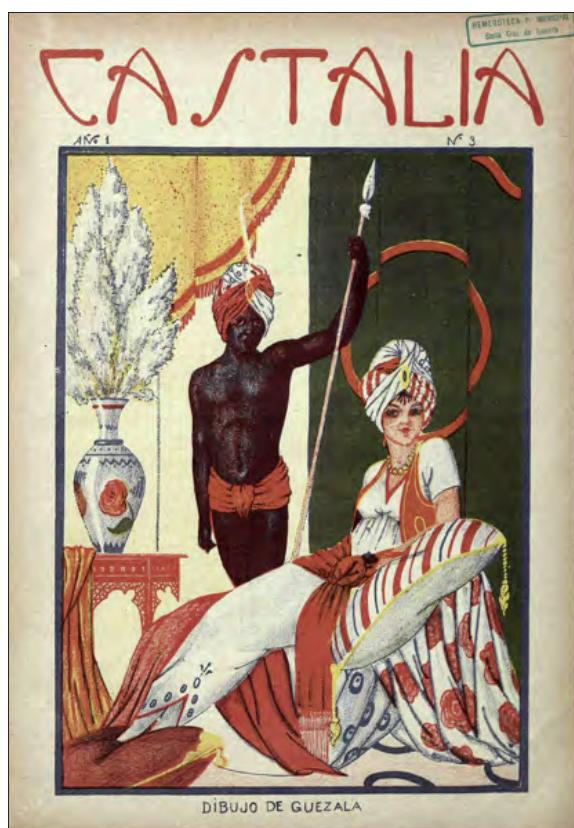
³⁹ «La festividad de Nuestra Señora del Carmen», en *Gaceta de Tenerife*, 17-7-1923, p. 2. El Catálogo de la exposición *Los viajes de Jesús Asensio Ibáñez 1900-1929*, organizada por la asociación canaria Zero Memory Archive y basada en el archivo fotográfico de Asensio recuperado por dicha asociación, contiene todas las fotografías mencionadas.

captando la inmediatez de la escena con un gran realismo desprovisto de toda afectación, evidente en imágenes de mujeres transportando trigo, campesinas en la Vega lagunera o en un labrador conduciendo un carro de bueyes. Hermosas son también las vistas de los paisajes de ese entorno donde el rincón escogido es mostrado desde el ángulo elegido por el ojo de un fotógrafo, consiguiendo dotar de carácter escenográfico a la representación de un paisaje hallado de forma fortuita. En otros se percibe un acercamiento y comuniún con la naturaleza en su estado puro, sin la presencia humana, donde solo los árboles, las suaves colinas, los caminos de tierra configuran un paisaje sereno que se expande en una amplia panorámica⁴⁰.

EL PANORAMA ARTÍSTICO EN CANARIAS A LA LLEGADA DE ASENSIO Y SU PARTICIPACIÓN EN MUESTRAS COLECTIVAS

Tras el aislamiento producido por el conflicto bélico de la Gran Guerra, la inercia decimonónica seguía imperando en el panorama artístico de las islas. El ansia de renovación e incorporación a la contemporaneidad, que ya comenzó a manifestarse en la generación del 98, es deudor del espíritu regeneracionista, según el cual solo la formación a través de la enseñanza podría gestar una nueva generación capaz de revolucionar los espíritus y superar la apatía nacional que se produjo tras la pérdida de las últimas colonias y la consecuente crisis política, social y moral que afectó a España. Este compromiso fue asumido por la Institución Libre de Enseñanza facilitando a través de sus métodos pedagógicos el acceso a la verdadera personalidad de la nación. Para Giner de los Ríos, que consideraba el paisaje como un objeto artístico, el entorno natural era el escenario de la historia de un pueblo, ideología que se remonta a la filosofía krausista española que perseguía una voluntad renovadora. Los movimientos animados por ese espíritu regionalista regeneracionista se suceden en

⁴⁰ Catálogo *Los viajes de Jesús Asensio..., op. cit.*, pp. 39-47.



Revista *Castalia*.
Dibujo de Pedro Guezala

todas las regiones de España, estableciéndose una proximidad entre arte y literatura. Fueron los escritores los que lideraron esa corriente, de modo que las tradiciones populares nativas recogidas en las literaturas costumbristas regionales –interpretadas con anterioridad por los románticos en la relación del hombre con la naturaleza y luego por los realistas–, se convierten en pilares del anhelado regionalismo contemporáneo. En las postrimerías del siglo, Canarias se planteó su incorporación al movimiento regionalista que se desarrollaba en el contexto peninsular, movimiento cultural que no se había dado con anterioridad en las islas por carecer de conciencia regional. De ahí que el tipismo costumbrista y el paisaje pintoresco decimonónico siguieran siendo válidos como expresión de la idiosincrasia insular y continuaran tratándose con la misma dicción tra-

dicional y académica. Se recreaba el paisaje local anclado en un realismo decimonónico de raigambre romántica que tenía paralelismo literario en la escuela regionalista de La Laguna, caracterizada por la poetización de la naturaleza y la exaltación localista, uno de cuyos miembros más representativos fue Nicolás Estébanez (1838-1914)⁴¹.

Las primeras visiones identitarias de Canarias tuvieron un carácter eminentemente turístico de patios con buganvillas florecidas, que atraían a los turistas a visitar el archipiélago, enriqueciendo el tópico de islas paradisiacas. Tanto Francisco Bonnín (1874-1963), después de su regreso a Tenerife en 1905 tras su formación en la Academia Militar de Segovia, como Diego Crosa recrearon estos paisajes en acuarelas con temática similar a las realizadas por los británicos Ella Ducan o James Peterson (1854-1932) en sus visitas a Canarias como turistas a finales del siglo XIX. Los modernistas serían los primeros en expresar una voluntad de cambio y ruptura con los hábitos culturales de la generación anterior a través de la revista *Castalia* en 1917-1918. Frente al provincialismo de las islas, su postura cosmopolita revindicaba la apertura hacia la moderna cultura del continente sin exclusión de los valores tradicionales insulares; defendían, por tanto, una cultura canaria con personalidad propia que incluyera las inquietudes europeas contemporáneas⁴². Los pintores Juan Davó (1897-1967) y Pedro de Guezala (1896-1960) se involucraron en el proyecto y realizaron las portadas de la revista, aunque el máximo exponente de la pintura modernista en Canarias fue el *Poema del Mar* de Néstor Fernández de la Torre. Por su voluntad de renovar el ambiente cultural y avivar inquietudes,

⁴¹ CASTRO MORALES, Federico: «Teoría y momentos del Paisaje», en *Islas Raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias*. Fundación Pedro García Cabrera, Gobierno de Canarias, 2005, pp. 149-391; idem: «Modernidad y Vanguardias», en *Gran Encyclopédia de El Arte en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria, 1998, pp. 425-483.

⁴² Idem: «Modernidad y Vanguardias», *op. cit.*, p. 440.

con *Castalia* se inició el litigio entre lo nuevo y lo viejo, el debate entre tradición y modernidad que a partir de entonces dominaría el panorama artístico de Canarias en décadas sucesivas. Desde *Castalia* se impulsó la creación de una conciencia contemporánea y se luchó para convertir la cultura en un fenómeno social con diferentes medidas, entre otras con la creación de un ateneo. Defendía un regionalismo entendido como concienciación cívica y revalorización de la tradición con el fin de fortalecer el nexo entre cultura y sociedad a través de la participación popular y la persistencia del pasado en la contemporaneidad⁴³. La revaloración de lo vernáculo y la incorporación de la tierra canaria como motivo artístico al conjunto universal desembocaría por un lado en el tipismo defendido en la revista *Hespérides* en 1927, cuyos redactores fomentaron el tradicionalismo insular en la arquitectura y en la construcción de las nuevas edificaciones, el llamado regionalismo arquitectónico. Por otro lado, la reflexión de Miguel de Unamuno sobre el paisaje de la isla durante su exilio en Fuerteventura en 1924 y sobre la identificación del hombre con el paisaje en cuanto a un modo específico de expresión desarrollada en su ensayo *Alrededor del estilo* (1924) fue sin duda un punto de inflexión. Su elogio al estilo desértico y esquelético de la isla de Fuerteventura elevada a ideal de estilo, tan alejado del decorativismo de la imagen pintoresca que los regionalistas y el costumbrismo habían mostrado, fue objeto de atención de la generación de intelectuales para la gestación de un nuevo concepto regional alejado de retóricas anacrónicas. En 1918 surgió La Escuela Luján, con una pedagogía libre donde maestros y discípulos se enriquecían mutuamente, más cercana a la convivencia en un taller que a la enseñanza académica tradicional, en la que los nuevos artistas se preocuparon por la recreación del legado aborigen, del arte popular y del paisaje árido del sur, de modo que la tierra canaria

y los valores locales y primitivos se incorporaron como motivo artístico. Surge así la propuesta de un modelo regional nuevo defendido entre otros por Eduardo Westerdahl para quien la proyección de Canarias hacia el futuro conllevaba la renovación de su imagen exterior, orientándola hacia el elogio de los valores primitivos de la naturaleza de las islas, con el propósito además de atraer al turismo contemplado como alternativa para superar la crisis económica del Archipiélago ocasionada por el conflicto bélico. Este planteamiento encontró su apoyo en los literatos de *La Rosa de los Vientos*, revista publicada entre 1927-1928, desde la que comenzó la crítica al tipismo basado en una estética popular pintoresca para propugnar un regionalismo universalista. De modo que a lo largo de la década de los veinte el regionalismo oscilaba entre dos posturas: la de raíz romántica y la de la vanguardia regional, ejemplificado en la exposición de la Escuela Luján Pérez celebrada en el Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife) en 1930, donde se reconoció el profundo sentido regional de las obras presentadas, en las que se había adentrado en las entrañas de la isla, alejado del falso concepto que había existido hasta entonces. La crítica destacó el carácter primitivo de estos jóvenes artistas por la reivindicación de la intuición y la espontaneidad creativa en una estética basada en la identificación del individuo con el entorno.

A través de charlas y artículos, Eduardo Westerdahl sostenía la coexistencia de dos vías de acceso a la contemporaneidad de las islas: la vanguardia regional y el internacionalismo que llegó a través de artistas europeos que las visitaron a mediados de la década de 1920 y la primera mitad de la siguiente, fundamentalmente alemanes y nórdicos que exponían en el Círculo de Bellas Artes y ofrecían una mirada a través del expresionismo y el arte social. Otra vía fue las referencias de otras opciones que llegaban a través de revistas, lo que condujo a la edición de *Gaceta de arte* entre 1932 y 1936, que incorporó el surrealismo francés, el racionalismo arquitectónico,

⁴³ *Ibidem*, p. 440 y ss.

la pintura social y el arte abstracto de vanguardia. El litigio entre lo nuevo y lo viejo iniciado por *Castalia* en 1917 se hizo cada vez más virulento⁴⁴.

En este escenario artístico y cultural hizo su debut como pintor Jesús Asensio a los pocos meses de su llegada a Santa Cruz de Tenerife. Como en su etapa vallisoletana, Asensio siempre simultaneó su actividad profesional con su afición artística y, en cuanto estuvo instalado en su nuevo domicilio, montó el caballete para reanudar en la intimidad de su estudio el diálogo con los pinceles.

En el mes de mayo de 1919 se le brindó la oportunidad de formar parte de una exposición colectiva organizada en el Ateneo de la capital junto a otros pintores del escenario artístico local, algunos de los cuales estaban involucrados en la revista *Castalia*, como Guezala y Davó, ambos ilustradores de la misma y realizadores de algunas de sus portadas siguiendo pautas del modernismo artístico, como se ha comentado anteriormente⁴⁵. Efectivamente, además de estos dos artistas, Francisco Bonnín, José Aguiar, Álvaro Fariña, Enrique Sánchez y Jesús Asensio fueron los autores de las pinturas que junto a caricaturas y esculturas fueron expuestas en la institución mencionada, muestra inaugurada al mediodía del domingo 11 de mayo de 1919⁴⁶.

A los dos días de su inauguración, la prensa se hizo eco de la misma y de la presencia en ella de jóvenes «que aun sin la disciplina de los viejos maestros sienten el arte por lo que es necesario estimularles y darles aliento», para a continuación comentar las obras expuestas: dos acuarelas de Bon-

nín: *Patio del Puerto de la Cruz* y *El jardín de mi casa*, que son muy alabadas, así como un retrato de Francisco Bonnín realizado por Guezala; dos obras de Juan Davó: *Mi sobrino* y *Cabeza de estudio*, aún con falta de técnica y precisión, según el comentario del crítico; de Enrique Sánchez se indican unos paisajes y una *Cabeza de fraile*, más lograda que los primeros; de Álvaro Fariña solo se comenta la buena aptitud que muestra tener para la pintura; de Asensio se alaba el óleo *Ángeles la castañera* que refleja el temperamento de los pintores vascos contemporáneos, los hermanos Zubiaurre (sic)⁴⁷, no así el denominado *El mendigo*, sin comentario alguno en esta primera noticia de las obras presentadas por Aguiar. Además de media docena de caricaturas, se señalan las piezas escultóricas presentadas por Jesús María Perdigón: una cabeza de Patricio Estébanez, una mano y una cabeza de mujer también en bronce y el busto de Emilio Calzadilla, esta última considerada «una producción desdichada sin parecido ni espiritualidad en el pensamiento (...) un ultraje a la vida incansable y batalladora del personaje»⁴⁸.

Un nuevo comentario sobre la exposición en el Ateneo apareció al día siguiente en el rotativo *Gaceta de Tenerife* bajo el pseudónimo «Un visitante», en un escrito que se completó en cuatro entregas en días sucesivos a lo largo de la semana. Su anónimo autor comienza manifestando su voluntad de hacer un juicio ecuánime y sereno de una exposición que, según sus palabras, «sin duda marca un progreso sobre las anteriores», aunque se lamenta de que no estén presentes los grandes maestros del escenario isleño como Romero Mateos, López Ruiz, Crosa, Aguilar y algunos otros, a excepción de Francisco Bonnín que concurrió con cuatro acuarelas de brillante colorido, pero ninguna a la altura de sus mejores obras por la «factura mezquina, dureza de tono y

⁴⁴ Este resumen sobre del escenario artístico y cultural de la isla entre 1918-1936 está basado fundamentalmente en el artículo de F. Castro Morales: «Modernidad y Vanguardias», *op. cit.*, pp. 425-483.

⁴⁵ TRUJILLO LA-ROCHE, Pilar: *Guezala. Pedro de Guezala*. Biblioteca de Artistas Canarios, n.º 13. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992, p. 15.

⁴⁶ «Noticias Varias», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 10-5-1919, p. 1, y 12-5-1919, p. 2; CONDE MARTEL, Consuelo: *Fariña. Álvaro Fariña*. Biblioteca de Artistas Canarios, n.º 7. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991, p. 83.

⁴⁷ Probablemente sea una errata y se refiera a los hermanos Zubiaurre.

⁴⁸ Toji (pseudónimo): «Vida artística. La exposición del Ateneo», en *El Progreso*, Santa Cruz de Tenerife, 13-5-1919, p. 1.

la técnica equivocada de su ejecución»⁴⁹. El tono negativo en la valoración de las obras de los restantes participantes se eleva en los escritos de las siguientes entregas: los paisajes de Enrique Sánchez no son ninguno de su agrado, del cual solo destaca un grupo de familia muy bien dibujado a la vez que le reprocha la omisión del nombre del autor original de la copia de una cabeza de monje presentada; a Gueza la le critica el tratamiento de la luz en el retrato de Bonnín invitándolo a pintar a la luz solar del día; en Aguiar cuestiona la deficiente representación de las manos de los personajes; sobre la producción de Fariña y Davó, su opinión es más benévolamente favorable a este último le indica que para llegar a pintar algo hay que pintar mucho. Con mayor crudeza cuestiona las obras presentadas por Jesús Asensio en las que si bien destaca el brillante colorido, critica la calidad del dibujo, concretamente la falta de perspectiva en la *Vendedora de castañas*, y en el lienzo de *El mendigo*, ensalzando en cambio la correcta composición del bodegón y su acertado tratamiento del color. En el artículo parece insinuarse una velada alusión a este último autor, ya que menciona estar informado de los comentarios realizados por «un joven y nervioso desconocido» indignado por actuar bajo el pseudónimo de «un visitante», uso justificado por el así firmante por ser costumbre hacerlo en la prensa insular, poniendo como ejemplo el de Pedro Recio en *El Progreso*, periódico donde habitualmente suele escribir su crítica. En caso de que también fuera expositor en la muestra, invita a ese desconocido a quedarse en su casa si no quiere que sean sus obras juzgadas, proponiéndole la contienda argumentada en la prensa si considera su juicio equivocado, o dirigirse directamente al departamento de redacción de la *Gaceta de Tenerife*, que con certeza le proporcionaría su nombre y apellido que oculta bajo el pseudónimo de «un visitante»⁵⁰.

⁴⁹ Un visitante: «La Exposición del Ateneo», en *Gaceta de Tenerife*, 14-5-1909, p. 1.

⁵⁰ Un visitante: «La Exposición del Ateneo», en *Gaceta de Tenerife*, 16 y 20 de mayo de 1919, p. 1.

La invitación a salir a la palestra fue la escogida por el vallisoletano, así como por otro de los expositores, José Aguiar, que también encontró injusta la crítica realizada a su obra; este mediante «Una carta» y Asensio mediante artículos titulados «Crítica de críticas» y publicados en días sucesivos en el mencionado rotativo.

Imbuido del espíritu ateneísta que exalta la libertad como principio de toda convivencia civilizada y fomenta la libre discusión de las ideas, habituado al ejercicio de la tertulia y al debate que se fundamenta en el conocimiento argumentado, llevado a la práctica en múltiples ocasiones anteriores en la prensa y en publicaciones periódicas de su ciudad natal, Jesús Asensio se enfrentó con ágil pluma tomando el relevo en el debate iniciado, comenzando su discurso con el ruego de la desaparición del pseudónimo para conocer con qué grado de autoridad podían servir de guía al público sus valoraciones por respecto a este, al periódico, a los expositores y a su propia persona. A continuación y tras expresar su sospecha de que sus manifestaciones no parecen proceder de persona versada por las consideraciones tan ingenuas e incompetentes, por ejemplo, la valoración negativa a la técnica de la acuarela usada por Bonnín; por el desconocimiento del uso de la copia y su calificativo erróneo de plagio cuando esta se refiere a un fragmento utilizado como modelo de estudio; por achacar la falta de perspectiva en un cuadro cuando no hay líneas que exijan tal operación; por la ingenuidad de ejercer una crítica mezquina y particularista de aislar autor y cuadro en detalle, en lugar de exponer una visión más amplia sobre tendencias y modalidades, contestando finalmente a la áspera consideración de «quien no quiera que se juzguen sus obras que se quede en casa» con la frase «Así se hará. Exposiciones por amor local, con entrada gratis y vapuleo libre, esas no volverán»⁵¹.

⁵¹ ASENSIO, Jesús: «Crítica de críticas», en *Gaceta de Tenerife*, 21-5-1919, p. 1.

Las réplicas y contrarréplicas se suceden en un tono cada vez más áspero e irónico, más belicoso y mordaz, especialmente a partir del descubrimiento por Asensio de la identidad del personaje oculto, acusándolo de la presunción de quien se erige en censor contando con impunidad, argumentando que la crítica debería hacerse por críticos profesionales y no por artistas «que no pueden elevar la imparcialidad de sus juicios sobre las pasioncillas propias de la gente del oficio... y pasando de los pinceles se acude al escalpelo para descubrir las flaquezas ajenas sin cuidarse de las propias»⁵². Asensio fundamentó esta sentencia por los fallos de dibujo que López Ruiz había cometido en la decoración del Teatro Leal en la Laguna, concretamente en la reproducción de dos relieves del tímpano del pórtico de la catedral compostelana basándose para ello en la copia de estampas, afeándole el atrevimiento a discernir sobre dibujos ajenos cuando no ha sido capaz de ver los errores propios. Pero lo que más lamenta Asensio en su discurso es la inoportunidad de la crítica realizada a la exposición y a los artistas expositores sin un reconocimiento a la entusiasta iniciativa llevada a cabo por el Ateneo en pro de la cultura artística de la capital y haber aprovechado la ocasión para incitar la atención de los pocos pero valiosos artistas locales hacia un arte regional que difundiera «por todas partes este bello rincón de España»⁵³.

No se hizo esperar la respuesta de López Ruiz en defensa de su reputación, calificando de vanidoso a Asensio por concurrir a una muestra que debía dejarse para gente joven, motivo por el cual él no había formado parte de la misma. Ahondando en ese comportamiento ofensivo lo increpó por su presencia en Tenerife, ya que siendo doctor en leyes desconocía el motivo de abandonar su lucrativa profesión en la Península para desempeñar una modesta cátedra en la isla, cuestionando de forma impertinente su valía como abogado y también en el campo de

la creación artística. Concluyó aduciendo que todos los calificativos negativos que había vertido sobre su labor crítica obedecían al enfado de Asensio por los desfavorables comentarios recibidos sobre las obras suyas presentadas en la muestra, concretamente sobre *El mendigo*, del que el gaditano había comentado con sorna que mejor hubiera sido recluirlo en el asilo. En ese durísimo escrito de López Ruiz, dedicado exclusivamente a Asensio, también le echó en cara su desconocimiento de la Historia del Arte y de su atrevimiento de ejercer también la crítica no solo hacia su persona, con motivo de la decoración del Teatro Leal, sino también hacia figuras como Goya, ya que había llegado a sus oídos su afirmación de que la *Maja desnuda* es un mal cuadro y que debería desaparecer del Museo». Finalmente, a la advertencia de Asensio de que con esa crítica a la exposición podría conducir a malograrse futuras iniciativas expositivas, López Ruiz contestó irónicamente: «lo que quizás quisiera manifestar con ello es que las venideras exposiciones se verían privadas de su concurso».

Esas ofensivas alusiones y ataques personales que afloraron en las páginas de la prensa obligaron a Asensio a retomar la pluma y reprocharle, en primer lugar, las alusiones a su situación personal que nada tenían que ver con el debate artístico establecido en el que siempre se había dirigido al crítico y al artista sin envolver otros aspectos personales, impertinencias a las que no hubiera contestado salvo por la falsedad de publicar la frase relativa a la *Maja desnuda* de Goya, comentario que nunca había pronunciado por el respeto a los antiguos maestros y a los estudiosos de su obra, especialmente por no considerarse profesional de la pintura sino un modesto aficionado. Con elegante ironía procedió a dar una explicación a ser el preferente en su desagrado, quizás debido a no haber sabido valorar y entender la sabiduría del Sr. López Ruiz, consolándole el que a otros también les haya pasado lo mismo, «el no haber sido yo solo quien haya dudado de ella quizás porque con aquel disfraz de humorismos y frivolidades no fuera fácil reconocerla», para concluir irónicamente con el si-

⁵² *Ibidem*, 29-5-1919, p. 2.

⁵³ *Ibidem*, 29-5-1919, pp.1 y 2.

guiente consejo: «el artista a producir y no a criticar; cuadros y no palabrería, (...) más pinceles y menos tijeras (...) menos cruces y más aceite»⁵⁴.

Probablemente este belicoso debate, donde proliferaron los agravios a su persona y la desfavorable acogida a su producción por un marinista de renombre, que además ostentaría un puesto relevante en la gestión del Museo Municipal de Bellas Artes como Secretario entre 1925-1942, expliquen el largo silencio de Asensio en el escenario artístico de Canarias, pese a su postura proclive a la renovación de la creación artística a través de los creadores jóvenes con nuevos valores y libertad de actuación, con una nueva y fresca visión que permitiera difundir la unicidad del paisaje, los tipos humanos y costumbres de este territorio insular, como lo manifestó en la prensa local en sus réplicas a López Ruiz⁵⁵. Al menos durante las siguientes décadas su nombre no forma parte de las muestras colectivas celebradas en las islas, aunque en alguna reseña biográfica sobre su trayectoria se hace mención a un premio otorgado por la Academia de Valladolid en 1925⁵⁶, que podría significar la continuidad de su faceta artística y expositiva en la Península durante ese periodo, lo que justificaría además la frecuencia de sus viajes y de sus continuas salidas de la isla, y en este hipotético caso no solo para satisfacer su afición viajera.

A tenor de la investigación realizada hasta el momento relativa a su presencia en el escenario insular, a partir de 1919 solo hay noticias de su participación en la Exposición de pintores organizada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en el mes de diciembre de 1942, en la que se mostraron setenta obras de diversa índole, entre óleos, acuarelas, pasteles y dibujos, junto a algunas piezas escultóricas de Cejas Zaldívar y una obra póstuma de Nicolás Granados, y con la presencia de diversos

⁵⁴ *Ibidem*, 4-6-1919, p. 1.

⁵⁵ *Ibidem*, 29-5-1919, p. 2.

⁵⁶ ALCOLEA, Fernando: *Biografía de Pintores (A)*, op. cit.

pintores como Manuel Martín González, Pedro de Guezala, Francisco Bonnín, Juan Davó, Carlos Chevilly, Manuel López Ruiz, además de Jesús Asensio con un óleo⁵⁷. Una representación similar de estos artistas de Tenerife formó parte de la Exposición Provincial de Bellas Artes y Artesanía inaugurada en el Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria el 29 de abril de 1943, formando parte de los actos organizados por dicha institución con motivo de la festividad de san Pedro Mártir en el 460 aniversario de la incorporación de Gran Canaria a la Corona de Castilla⁵⁸. A esta muestra también concurrió Jesús Asensio con un óleo titulado *Reflejos*, resuelto correctamente, según la crítica, por un pintor «que tiene escuela y sobre todo ese “quid” de saber realizar cualquier cosa con fino aire o desgaire (...) y ha conocido unos pinceles bastante castigados»⁵⁹. Fue una exposición un tanto accidentada por un incendio en una de las instalaciones del Gabinete Literario que obligó al cierre de la muestra y, gracias a la eficaz gestión de la directiva, a su reapertura el 16 de mayo, aunque con la pérdida irreparable de una de las piezas expuestas, el políptico de la *Vida de San Antolín*, de Jesús González Arencibia⁶⁰.

A lo largo del mes de mayo fueron numerosas las noticias referentes a esta exposición aparecidas en la prensa de Gran Canaria, en las que se analizan y valoran, con diferentes voces críticas, las diversas obras distribuidas en las diferentes secciones que ocuparon las salas y el patio del Gabinete Literario, así como del caluroso recibimiento y agasajo ofrecido a los artistas tenerfeños por parte de los propios

⁵⁷ «Se inaugura la exposición de Pintores», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14-12-1942, p. 4; AGUIRRE, Luis de: «En el Círculo de Bellas Artes. Glosa de una exposición de Pintura y Escultura», en *La Tarde*, 15-12-1943, p. 3.

⁵⁸ «En el Gabinete Literario. Se inaugura la exposición provincial de Bellas Artes y Artesanía», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 30-4-1943, p. 5.

⁵⁹ S. D. de R.: «Apuntes de una exposición (III)», en *Falange*, 16-5-43, p. 3.

⁶⁰ «Reapertura de la exposición en el Gabinete Literario», en *Falange*, 15-5-1943, p. 2.

artistas canarios y distintas personalidades locales, celebrado en el bar Toledo de Las Canteras⁶¹. En uno de esos escritos, además de valorarse especialmente la figura de Santiago Santana como la propuesta más audaz de la muestra, se hace un recorrido histórico por el escenario artístico de las islas, estableciendo una comparación entre esta exposición provincial y la primera colectiva de arte canario celebrada en 1920, cuando aún el peso de la influencia del siglo XIX era mucho más evidente y aniquiladora, produciéndose un cambio en el seno de la Escuela Luján donde una juventud sin respeto a los academicismos se encontró con el color del campo, del cielo, del mar y con la expresión de las gentes y los paisajes de las islas. El comentario del crítico destaca que fue entonces cuando «el paisaje canario adquiere calidad y se singulariza sobre todos los demás paisajes del mundo y sobre todo del resto del paisaje español. La tierra seca, salpicada de palmeras, se convierte en la espléndida sencillez». El autor del artículo prosigue su discurso con frases que incitan a continuar la senda de la renovación artística y afirma que «el porvenir pertenece a los que afrontan la verdadera renovación (...) siendo preciso sacudirse la influencia del siglo XIX, el siglo de la ramplonería y de la nulidad, (...) que fue incapaz de recoger la herencia de Goya»⁶². El artículo refleja la persistencia de ese debate entre lo nuevo y lo viejo, el litigio entre la tradición versus renovación, impulsado por la revista *Castalia* en 1917, que marcaría la trayectoria artística en las siguientes décadas.

Las últimas noticias sobre la presencia de Jesús Asensio en el escenario artístico de Tenerife corres-

⁶¹ ERGO: «Notas sobre la Exposición Provincial de Arte del Gabinete Literario», en *Falange*, 4-5-1943 (p. 3), 6-5-1943 (p. 3), 7-5-1943 (p. 3); AGUAYRO: «Notas sobre la exposición de Arte del Gabinete Literario», en *Falange*, 13-5-1943 (p. 4); S.D. R.: «Apuntes de una exposición», en *Falange*, 14-5-1943 (p. 4), 16-5-1943 (p. 3), 18-5-1943 (p. 3), 19-5-1943 (p. 3), 20-5-1943 (p. 3), 21-5-43 (p. 6), 22-5-1943 (p. 3); ARIEL: «Palabras sobre Carlos Morón», en *Falange*, 23-5-1943 (p. 4).

⁶² BENÍTEZ INGLOT, Luis: «Veinte años de arte en Gran Canaria», en *Falange*, 29-5-1943 (p. 3) y 30-5-1943 (p. 26).

ponden al mes de diciembre de ese mismo año con motivo de su participación con un óleo en la muestra colectiva de pintores y escultores celebrada también en el Círculo de Bellas Artes, en fechas cercanas a la Navidad⁶³.

SU ACTIVIDAD PROFESIONAL EN LA ESCUELA SUPERIOR DE COMERCIO

El periodo de tiempo transcurrido entre su primera exposición en 1919 y esta última de 1943 fue en cambio una época muy fructífera y fecunda en las tareas desarrolladas como profesor en la Escuela de Comercio. Sus escarceos en el escenario artístico insular jamás lo distrajeron de sus labores profesionales en la mencionada institución a las que siempre prestó la máxima atención, volcándose incluso con más ahínco a partir de la experiencia expositiva y la controvertida polémica que afloró en la prensa local durante los siguientes días. Efectivamente, al poco tiempo de su toma de posesión como profesor de Dibujo y Caligrafía Asensio aparece involucrado en tareas organizativas y directivas de la institución, tales como la aceptación de la dirección de la clase de Conjunto en el grado elemental durante el curso 1922-1923 o por su participación en la administración del centro encabezando la terna para vicesecretario en la renovación de cargos directivos que serían sometidos a votación en el claustro de profesores en el mes de mayo de ese mismo año⁶⁴.

Más relevante fue su participación en los planes didácticos de la Escuela en los que introdujo planteamientos pedagógicos novedosos, fruto de su mentalidad liberal que hunde sus raíces en los principios de la Institución Libre de Enseñanza y en el espíritu regeneracionista inculcado por su antiguo maestro José Martí y Monsó en su etapa de formación académica. De estas medidas se hizo eco la prensa que anunció

⁶³ AGUIRRE, Luis de: «En el Círculo de Bellas Artes. Glosa de una exposición de Pintura y Escultura», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15-12-1943, p. 3.

⁶⁴ VIVES COLL, *op. cit.*, p. 26.

la inauguración del curso académico 1921-1922 en la Escuela Profesional de Comercio comenzando las clases el 10 de octubre conforme al horario establecido y con la oferta novedosa de una matrícula abierta desde el 1 hasta el 15 de octubre, voluntaria y gratuita, para un curso de «Ampliación de Caligrafía y de Ortografía», a cargo del profesor especial doctor don Jesús Asensio Ibáñez⁶⁵. Asensio también realizó valiosas aportaciones a los Planes de Estudio de las Escuelas Periciales, como fue su acertada propuesta del establecimiento de las asignaturas de Correspondencia y Documentación Mercantil y Legislación de Hacienda, expuesta en la Asamblea de Estudios Económicos y Enseñanzas Mercantiles, enmienda que fue aceptada e incorporada al proyecto de reforma de dicho plan de estudios, presentado al II Congreso de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos celebrado en Madrid en 1931⁶⁶. Su presencia se hizo habitual en las reuniones del claustro de profesores de la Escuela, tanto en las que se eligen los nuevos cargos directivos y administrativos como en las relativas a la vida académica del centro, donde su actuación conciliatoria con el estudiantado fue en ocasiones determinante en la toma de resoluciones claustrales para normalizar la docencia tras períodos de huelga⁶⁷.

Su sólida formación en Derecho y esas brillantes actuaciones fueron acrediitando su conocimiento y prestigio en el campo de las leyes y de la jurisprudencia local, lo que motivó su participación en el Tribunal Provincial de lo Contencioso Administrativo, elegido por el presidente de la Audiencia en virtud de pertenecer al grupo de catedráticos y profesores de la Escuela Superior de Comercio y ser persona capacitada en la sustitución de los diputados provin-

⁶⁵ «Noticias varias», en *La Prensa*, 2-10-1921, p. 1.

⁶⁶ «La asamblea de ayer de los estudiantes de Comercio», en *La Prensa*, 7-1-1931, p. 2; Vives Coll, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁷ «En la escuela de Comercio. Reunión del claustro», en *La Prensa*, 16-5-1931, p. 4, y «La Vida local. Reunión del claustro de la Escuela de Comercio», 23-5-1933, p. 3; «Sección Los estudiantes», en *Hoy*, 23-5-1933, p. 2; «De un conflicto estudiantil. Se prorroga el curso en la Escuela de Comercio», en *Gaceta de Tenerife*, 23-5-1933, p. 2.

ciales. Desde 1921 fue frecuente su elección y su presencia como sustituto en el mencionado Tribunal, junto a catedráticos en activo de la facultad de Derecho de la Universidad de La Laguna y los magistrados que integraban el mismo, y lo siguió siendo en años sucesivos, con la consideración de catedrático por su sólida formación académica y conocimiento en leyes avalado por el título universitario de Doctor en Derecho por la Universidad Central de Madrid⁶⁸. Esta titulación le permitió en alguna ocasión actuar como abogado de perito junto al letrado Ballester y al profesor de la Escuela de Comercio Federico González de Aledo en la defensa de un caso tramitado en el Juzgado de Instrucción de la capital por un delito de malversación, celebrado en sección pública en la Sala de lo criminal de la Audiencia⁶⁹. Su formación y honorabilidad explican su condición de habilitado para hacer constar la existencia de hechos que puedan influir en la pureza del sufragio durante las elecciones de diputados a Corte, tarea para la que fue asignado por la Audiencia de Tenerife junto a otros abogados del estado y catedráticos, entre los que figuraban Leopoldo de la Rosa Olivera, José Arozena Paredes, Rafael Díaz-Llanos Lecuona, y Sebastián Castro Díaz, por solo nombrar algunos⁷⁰.

A través de la labor desarrollada en la Escuela de Comercio, Asensio adquirió una elevada consideración y respetabilidad en el seno de la sociedad de Santa Cruz de Tenerife, a la que contribuyó su libro *Grafos. Procedimientos didácticos para escribir le-*

⁶⁸ «Vida judicial. El Tribunal provincial de lo Contencioso-Administrativo», en *Gaceta de Tenerife*, 23-7-1922, p. 1; «El Tribunal de lo Contencioso», en *La Prensa*, 11-11-1924, p. 4; «De la Audiencia. El nuevo Tribunal Contencioso», en *La Prensa*, 12-11-1925, p. 3; «Judiciales. Tribunal Provincial de lo Contencioso-Administrativo», en *El Progreso*, 31-3-1921, p. 2. Deseo dejar constancia de mi gratitud al eruditio José Luis Machado Carilla, por proporcionarme esta última noticia. En la jurisprudencia local siempre estuve considerado como catedrático pese a que la plaza obtenida por oposición fue la de Profesor especial.

⁶⁹ «Audiencia. Vista por malversación», en *Hoy*, Santa Cruz de Tenerife, 28-3-1933, p. 2.

⁷⁰ «De Elecciones», en *La Prensa*, 12-11-1933, p. 2; «Para las próximas Elecciones», en *Hoy*, 17-11-1933, p. 2.

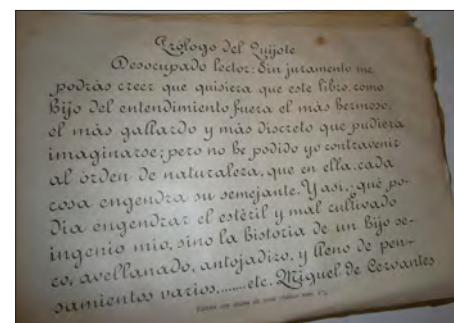
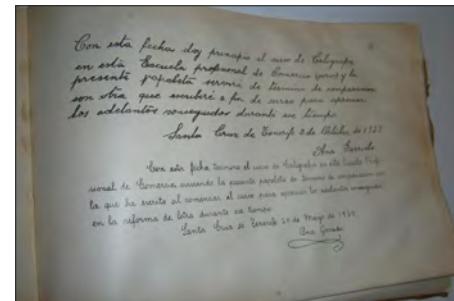
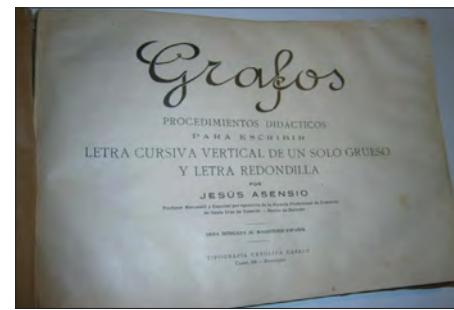
tra cursiva vertical de un solo grueso y letra redondilla, editado por Casals en Barcelona, en 1932, un interesante estudio sobre la disciplina de la caligrafía dedicado al Magisterio español. Destaca el gran valor pedagógico de este libro en el que aúna teoría y práctica, ya que a la exposición de los principios y preceptos de la caligrafía le acompañan modelos de ejercicios escogidos entre los ejecutados en clase por sus alumnos, de modo que cada precepto y cada regla va aplicado a un caso práctico y a su vez cada ejercicio está relacionado con el principio o norma que le precede. El libro, que fue adoptado como libro de texto en centros docentes, tuvo una segunda edición y críticas muy elogiosas en la prensa local, en las que se destaca la autoridad de su autor en esta disciplina en un momento en que el incremento de la escritura mecánica ha restado importancia a la caligrafía, incitando al magisterio tinerfeño a su estudio e incorporación en los centros de enseñanza. Una de ellas fue realizada por un antiguo alumno que lo recuerda con gratitud por sus dotes paternales de verdadero pedagogo y por sus constantes inquietudes de renovación y de mejora en cuanto al Dibujo y Caligrafía⁷¹. El texto constituye una obra de inusitada importancia en el aspecto técnico de la caligrafía y contiene además varias páginas de correspondencia mercantil española que revelan el dominio sobre la materia y sus profundos conocimientos del idioma⁷².

LOS ÚLTIMOS AÑOS

La labor desarrollada por Asensio como profesor en la Escuela Superior de Comercio en la década de 1920 y en el siguiente lustro fue muy fecunda, con una proyección importante de sus dotes y conocimientos pedagógicos que enriquecían su vasta cultura y erudición, lo que justifica su frecuente pre-

⁷¹ R. BENÍTEZ, Eutropio: «‘Grafos’ interesante libro de texto», en *Gaceta de Tenerife*, 9-6-1932, p. 1.

⁷² «Libros», en *La Prensa*, 4-6-1932, p. 2; Vives Coll: op. cit., p. 36. Deseo expresar mi gratitud a María Salud Álvarez Martínez por su colaboración en la búsqueda de algunas imágenes de este artículo.



Portada y dos páginas del libro *Grafos* de Jesús Asensio, publicado en 1932

sencia durante ese periodo en tribunales de oposición a cátedra en centros de enseñanza universitaria y superior y acrecentó su prestigio, subrayado con la aparición de su libro *Grafos*. Probablemente algunos de sus viajes fueran motivados por su participación en estos tribunales de oposición a cátedra convocados en centros de enseñanza de la Península. Solía salir frecuentemente de la isla, en especial durante los meses de verano, la última recogida en la prensa referente a la del mes de junio de 1934, realizada en unión de sus hijas⁷³. Estos viajes en compañía de su

⁷³ «Ecos de sociedad. Viajes», en *Gaceta de Tenerife*, 8-6-1934, p. 5; *La Prensa*, 29-8-1934, p. 3.

padre, guiadas por sus conocimientos y vasta cultura en las visitas a museos y a monumentos del rico patrimonio de ciudades como Sevilla, Córdoba, Granada y otras localidades del norte de la Península, y posiblemente también de países extranjeros⁷⁴, contribuyeron sin duda a enriquecer la formación de las jóvenes que recibieron una esmerada educación, en la que no faltó la instrucción musical, probablemente con clases de piano y de canto. De esto último quedó testimonio en la prensa con motivo de la representación de la zarzuela *Los Gavilanes*, del maestro Guerrero y letra de José Ramos Martín, en el teatro Guimerá en mayo de 1935, en cuyo coro femenino intervinieron las dos hermanas Asensio Díaz, María del Carmen y María Jesús⁷⁵. Imbuido de un espíritu cívico y de respeto ciudadano e involucrado en la vida cultural de la ciudad tanto en el campo artístico como en el literario y en el musical, Asensio trataría de inculcar en sus hijas el interés por la cultura y por el conocimiento, así como el espíritu altruista que en varias ocasiones hizo aflorar sus sentimientos caritativos en ayuda de los desfavorecidos, contribuyendo con donativos a mejorar la situación de una familia en particular o destinado a una institución de ayuda social como el Sanatorio Antituberculoso⁷⁶. Este ejemplo fue seguido por sus hijas que, acudiendo a la llamada de la Comandancia General, contribuyeron con dos jerséis al donativo de prendas para el ejército junto a otras señoras y jóvenes de la sociedad santacrucera durante la contienda civil⁷⁷.

⁷⁴ En el catálogo de las fotografías de *Los viajes de Jesús Asensio Ibáñez (1900-1929)*, op. cit., se recogen imágenes de vistas y monumentos de las citadas ciudades andaluzas y del País Vasco visitadas entre 1925 y 1928, pp. 75-81 y 223-237.

⁷⁵ «En el teatro Guimerá. La representación de “Los Gavilanes” a beneficio del Asilo de Ancianos», en *Gaceta de Tenerife*, 8-5-1935, p. 3.

⁷⁶ «Para la familia de Mariano Cabrera López. Un rasgo caritativo de Acción Popular Agraria de Tenerife», en *Gaceta de Tenerife*, 16-11-1933, p. 5; «Gobierno Civil. Donativo en metálico», en *La Prensa*, 22-4-1938, p. 1.

⁷⁷ Las señoritas Asensio Ibáñez figuran entre un numeroso listado de nombres y apellidos de señoras y señoritas que contribuyeron en la donación, según noticia publicada en *Gaceta de Tenerife*, 3-11-1936, p. 6.

Durante ese periodo bélico la hija mayor, María del Carmen Asensio Díaz (Valladolid, 1912-Santa Cruz de Tenerife, 2013), fue la madrina de guerra del que sería su esposo al finalizar la contienda, Tomás de León Huete (Cuenca, 1912-Madrid, 1968) –cuya familia natural de Cuenca residía en Santa Cruz de Tenerife–, quien ejerció la profesión militar como comandante de la Base Aérea de Gando en Las Palmas de Gran Canaria⁷⁸.

El domicilio familiar seguía siendo la casa situada en el n.º 13 de la calle Salamanca, con un patio convertido en vergel por las numerosas macetas con frondosas plantas que lo adornaban, escenario de entrañas fotos familiares del padre con sus hijas ya convertidas en jóvenes mujeres y, al menos, seguía siéndolo hasta el mes de enero de 1936, fecha en la que el Ayuntamiento le concedió la autorización⁷⁹ para añadirle un primer piso a la vivienda en contestación a la solicitud de reformas presentada por Jesús Asensio un mes antes. Fuese por la salud delicada de Asensio, reflejada en varias ocasiones en la prensa –motivo que hizo necesario un reconocimiento médico en noviembre de 1936 a efectos del expediente de capacidad física requerido para continuar en el ejercicio activo de la enseñanza⁸⁰–, o por la situación bélica iniciada a los pocos meses de la concesión del citado permiso para llevar a cabo obras de reforma en su casa –que probablemente no llegarían a hacerse–, lo cierto es que a finales de la década la familia estaba ya instalada en un nue-

⁷⁸ Información amablemente facilitada por su nieta María del Carmen de León Asensio (Santa Cruz de Tenerife, 1943), residente en Santa Cruz de Tenerife, a la que deseo expresar mi gratitud.

⁷⁹ «Sección Ayuntamiento. Construcciones», en *Gaceta de Tenerife*, 20-12-1935, p. 3; «La sesión municipal de ayer tarde. Edificaciones», en *Gaceta de Tenerife*, 16-1-1936, p. 6.

⁸⁰ Al menos en tres ocasiones aparece el nombre de Jesús Asensio en la sección de «Enfermos» o en «Ecos de Sociedad», en una de ellas alegrándose por encontrarse ya completamente restablecido de la enfermedad, sin precisar de qué fue afectado. «Ecos de Sociedad», en *Gaceta de Tenerife*, 2-3-1932, p. 2; «Enfermos», en *La Prensa*, 1-3-1932, p. 2; «Ecos de Sociedad», en *La Prensa*, 12-3-1932, p. 3; «Cabildo Insular. Reconocimiento facultativo», en *Gaceta de Tenerife*, 24-11-1936, p. 2.

vo domicilio situado en la calle General Sanjurjo n.º 37. Esta era la nueva denominación concedida a la calle en diciembre de 1937 que sustituyó a la del geólogo y catedrático de cristalograffía Lucas Fernández Navarro, nombre asignado en noviembre de 1923 a una de las nuevas vías de conexión de la Rambla 11 de Febrero con el barrio de Salamanca, en el ensanche urbano experimentado por Santa Cruz en esos años⁸¹. La fecha de adjudicación de la nueva denominación nos permite fijar el cambio de domicilio de la familia de Jesús Asensio a partir de 1938 o en el transcurso del siguiente año tras su jubilación en el verano de 1939, lo que no le impidió seguir formando parte del cuerpo de profesores de la Escuela de Comercio, al menos hasta abril de 1940, fecha de la resolución de los expedientes de depuración en la que el suyo fue revisado positivamente, como consta en el BOE⁸².

En el nuevo domicilio, una hermosa casa de dos plantas con jardín, al fondo del cual montó su estudio, transcurrieron los últimos años de su vida y desde donde asistió al casamiento de sus dos hijas, y al nacimiento de su primera nieta. La vecindad con la casa de los padres de Rafael Delgado, situada en el n.º 45 de la misma calle, permitiría establecer una estrecha amistad entre los miembros de ambas familias. Con el paso del tiempo, el estudio del pintor sería el lugar frecuentado en muchas ocasiones por Rafael Delgado en su etapa infantil, donde su inclinación artística manifestada desde temprana edad encontró eco, comprensión y aliento. En la nueva ubicación de su estudio, una vez jubilado, Jesús Asensio había retomado con entusiasmo sus pinceles. Verlo pintar, enfrascado en la creación artística, fue toda una revelación y sin duda un estímulo para la creciente afición del niño que dirigiría sus pasos

⁸¹ Conocida actualmente como calle de Los Sueños. MEDINA SANABRIA, Pedro: «Calle de Los Sueños», en *Memoria e Historia de Canarias*. Disponible en: <pedromedinasanabria.wordpress.com2013/08/13/calle-de-los-sueños/>; ÁLVAREZ ABREU, Bruno Juan, *op. cit.*

⁸² *Boletín Oficial del Estado*, 7-V-1940, n.º 128, p. 3129.

hacia las Bellas Artes, estudios en los que su primer caballete fue un regalo del pintor vallisoletano antes de su fallecimiento en 1945, cuando Rafael Delgado solo contaba con 15 años de edad⁸³. Esa cercana amistad explica la presencia de numerosos dibujos y acuarelas de Asensio en la colección de objetos artísticos que Rafael Delgado fue reuniendo a lo largo de su vida, depositada hoy en la Real Academia Canaria de Bellas Artes y recientemente catalogada⁸⁴.

En el acontecer de su vida, en ese proyecto articulado en trayectorias distintas, una de las cuales fue su entrega absoluta a la labor docente en la Escuela de Comercio aplicando novedosos planteamientos pedagógicos que culminaron su valiosa aportación con la edición del libro *Grafos*, al final del camino Asensio retomó con pasión renovada la creación artística, en la que siempre se sintió un modesto *amateur* pese a las distinciones recibidas en los inicios de su trayectoria en su tierra vallisoletana, tanto por la Academia de Bellas Artes como en las Exposiciones Nacionales de los primeros años del siglo XX, además de la buena acogida por la crítica de su ciudad natal que lo calificó como «notable dibujante y pintor que sintiendo el arte como pocos, por puro platonismo, ha sabido llegar a figurar entre los más excelentes *amateurs* de la ciudad»⁸⁵. Quizás movido por cierta nostalgia de esos tiempos pasados se animó a participar en las muestras colectivas organizadas por el Círculo de Bellas Artes en los meses de diciembre de 1942 y 1943 y en la Exposición Provincial de Bellas Artes y Artesanía organizada por el Gabinete Literario en el mes de mayo de ese mismo año.

La mirada observadora seguía escudiñando el entorno de su nuevo enclave y dialogando con los

⁸³ Noticias amablemente facilitadas por su hermana M.ª del Carmen Delgado, a la que agradezco su inestimable colaboración.

⁸⁴ GONZÁLEZ REIMERS y PINTOS BARATE: *Legado Artístico de Rafael Delgado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2023, pp. 58-105.

⁸⁵ Comentario crítico aparecido en el rotativo *El Norte de Castilla*, 24-II-1897, recogido en URREA, *op. cit.*

pinceles en la intimidad del espacioso estudio. La conversación versada en música y literatura, cimentada en una vasta cultura nutrida de experiencias vividas en sus viajes, visitando museos, recorriendo calles y monumentos de ciudades lejanas, le permitía brillar en las tertulias que siguió frecuentando y organizando en su propia casa. Fomentó el ejercicio de la tertulia, la libre discusión de las ideas, con la ágil respuesta, la réplica fundamentada en una argumentación culta y sólida ya practicada en animada polémica desde sus años jóvenes en las páginas de la prensa⁸⁶. El principio ateneísta de entender la vida como una larga conversación podría ser aplicado a su polifacética personalidad que supo simultanear la enseñanza y la pedagogía con la faceta artística de la pintura y de la fotografía. El valor documental de su archivo fotográfico recuperado por la Asociación canaria Zero Memory Archive con las imágenes vertidas en un magnífico catálogo ha permitido el acceso a sus viajes y a la vida cotidiana a lo largo de su trayectoria vital y, a través de los signos que revelan su mirada, profundizar en la íntima identidad cultural de este personaje que hizo de Santa Cruz de Tenerife su segundo hogar. La muerte le sobrevino en su último domicilio en General Sanjurjo n.º 37, el 14 de mayo de 1945, a los 78 años de edad y al día siguiente tuvo lugar el traslado de sus restos mortales al cementerio de Santa Lastenia. El acto de sepelio constituyó una sentida manifestación de duelo, al que, junto a sus familiares, amigos y compañeros de profesión, concurrieron numerosas personas de todas las esferas sociales. Los periódicos locales cubrieron la noticia de su fallecimiento resaltando sus cualidades de «persona muy conocida y apreciada por sus bellas prendas personales que le valieron la consideración de cuantos cultivaron su amistad (...) distinguiéndose en todos los actos de su vida por su recto proceder»⁸⁷.

⁸⁶ URREA, *op. cit.*

⁸⁷ Su esquela fue publicada en *El Día*, 15 de mayo de 1945, p. 2. Una sentida reseña del fallecimiento de Jesús Asensio fue publicada en «Sepelio», en *La Tarde*, 15-5-1945, p. 4.



Jesús Asensio con su mujer Juana Díaz Fernández, sus hijas y sus yernos (c. 1940)

En los últimos años al tronco familiar se habían incorporado los hijos políticos: Tomás de León Huete, el ya aludido esposo de su primogénita y Julián Leonardo Cañamares (Cuenca- Santa Cruz de Tenerife, 1997), afincado en Tenerife desde los 16 años y dedicado a la construcción, casado con su segunda hija, María Jesús Asensio Díaz (Palencia, 1914-Santa Cruz de Tenerife, 2011), matrimonio que no tuvo descendencia. Prolongaron su estirpe los hijos del matrimonio de su primera hija: María del Carmen de León Asensio (Santa Cruz de Tenerife, 1943), la nieta que lo convirtió en abuelo dos años antes de su fallecimiento, y su nieto Juan Antonio de León Asensio (Santa Cruz de Tenerife, 1945), nacido meses después. Del matrimonio de su nieta María del Carmen con José Francisco Herrera Hernández (La Gomera, 1930-Santa Cruz de Tenerife, 2009) nacieron dos bisnietos, Francisco Tomás (1974) y María Jesús (1976), ambos también residentes en Santa Cruz. A esta descendencia se suman los cinco hijos y ocho nietos nacidos del matrimonio de su nieto Juan Antonio de León Asensio con María Isabel Casañas Cullen⁸⁸.

⁸⁸ Deseo dejar constancia de mi gratitud a su nieta María del Carmen de León Asensio por toda la información facilitada.

**PERVIVENCIA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA DE
JESÚS ASENSIO ENTRE SUS DESCENDIENTES**

En la ciudad costera a la que arribó en 1918 Jesús Asensio ha dejado su estela, se ha prolongado su nombre a través de cinco generaciones, nacidas las cuatro últimas en la isla. Numerosas fotografías y algunos cuadros han ido pasando de padres a hijos, de modo que hoy en día se conservan algunos álbumes de fotografías, fundamentalmente familiares, junto a ocho pinturas en los domicilios de sus dos nietos. Signos de pervivencia y permanencia del iniciador de este linaje canario descendiente de una antigua familia castellana, constituyen sin duda un valioso testimonio que nos permite observar el modo de mirar Jesús Asensio la realidad de su entorno.

Efectivamente, presidiendo la sala de su nieta está el óleo de *La castañera vallisoletana* o *Ángeles la castañera* (óleo sobre tabla, 90×57,5 cm), como también ha sido denominado en alguna ocasión, donde una joven mujer, arrebujada en un manto para protegerse del frío, está sentada en primer plano, con una cesta con castañas a la izquierda, ante un paisaje urbano al fondo por el que transitan tres personajes, apenas esbozados, indiferentes a la solitaria y humilde figura femenina que centraliza la escena, definida y aislada del conjunto por la luz que con el color modela su volumen y resalta con gran verismo las cualidades táctiles de las telas de su vestimenta, la urdimbre del mimbre de la cesta, el barro de la vajilla, las castañas sobre los pliegues de un paño blanco, diferenciando la fuerza expresiva de cada uno de los objetos que la acompañan. Toda la atención se ha centrado en la expresión de tristeza y desamparo reflejada en un pálido rostro de bellas facciones, en el que incide la luz, con la mirada pensativa bajo el ceño fruncido que rezuma pesadumbre y resignación. Con este óleo acudió Asensio a la Exposición de Bellas Artes celebrada en Valladolid en 1904⁸⁹. El rostro, e incluso el manto que cubre su cabeza, es

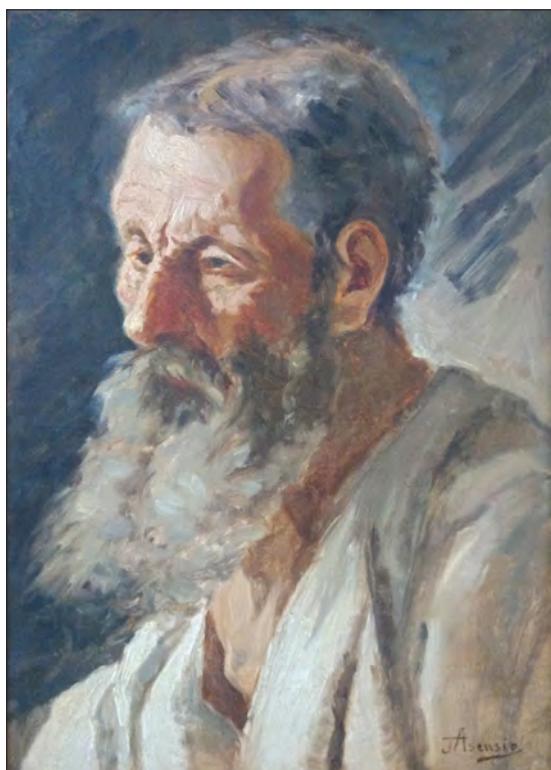
similar al del personaje femenino de una acuarela de la colección de Rafael Delgado, firmada y fechada en 1903, conservada actualmente en la RACBA por donación. Por esta similitud y coincidencia cercana en las fechas de ejecución podría tratarse de un estudio previo a la escena definitiva representada en el comentado óleo. Otro de los cuadros de la sala es el retrato de busto en posición 3/4 girado hacia la izquierda de un anciano con barba, pelo canoso y



Jesús Asensio, *La castañera vallisoletana*, óleo (90×57,5 cm), 1904

camisa blanca que subraya las carnaciones cobrizas de su rostro surcado de arrugas y de piel apergaminada, desgastada por el paso de los años y la crudeza de una vida de trabajo a la intemperie. Bajo la despejada frente bañada de luz los ojos de párpados inflamados y caídos, cargados de tristeza, sostienen una mirada perdida, llena de hastío e indiferencia. El acertado tratamiento de la luz modela las facciones

⁸⁹ URREA, *op. cit.*



Jesús Asensio, *Un viejo mendigo*.
Óleo sobre tabla (48×33 cm)

en todo su volumen y lo desprende del fondo neutro, consiguiendo una recreación muy fiel a la realidad. Con sensibilidad rembrandtiana supo plasmar en este rostro de anciano (óleo sobre tabla, 48×33 cm) la vejez, la huella del sufrimiento, el desgaste por el paso de la vida y el escepticismo ante la soledad final. Podría tratarse de otro cuadro de la etapa inicial de su trayectoria cuando frecuentaba los certámenes nacionales y regionales de Bellas Artes, concretamente del óleo titulado *Un viejo mendigo*, con el que acudió fuera de concurso a la Regional de 1906 organizada en Valladolid⁹⁰. Dentro de esta serie de personajes que retrata se incluye el de una muchacha adolescente presentada de perfil girada hacia la izquierda (óleo sobre lienzo, 53×32,5 cm), donde el acertado tratamiento de la luz modela un rostro redondeado, de pálidas carnaciones y móri-

bidas mejillas sonrosadas, destacándolo con fuerza volumétrica de un fondo neutro cuyas tonalidades oscuras se prolongan en el negro azabache de su cabello y en la gama de grises y ocres pardos de la pelliza que cubre totalmente su figura. La imagen de



Jesús Asensio, *Muchacha adolescente*.
Óleo sobre lienzo (53×32,5 cm)

esta representación, no exenta de cierto misterio, ha sido construida con la luz y con el contraste cromático entre las tonalidades oscuras y el blanco nacarado del rostro, utilizando un lenguaje plástico heredero de un realismo de tradición hispana.

En el domicilio de su nieto Juan Antonio de León Asensio, se conserva otro estudio de la figura femenina que protagoniza una acuarela de 35,5×25,5 cm y revela la sensibilidad de Asensio hacia los margi-

⁹⁰ Ibidem.

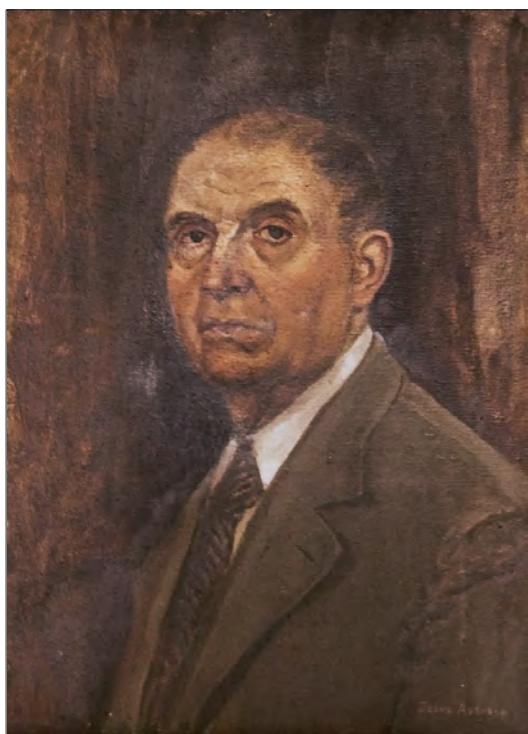


Jesús Asensio, *Joven mendiga*.
Acuarela (35,5×25,5 cm)

nados, evidente también en muchas de sus imágenes fotográficas comentadas anteriormente. Representa una joven sentada sobre un banco, vestida con una pobre y harapienta indumentaria consistente en una falda gris y una blusa blanca, cubierta en gran parte por la larga y ondulada cabellera negra que rodea su rostro inclinado, resalta la palidez de sus toscas facciones y cae desaliñadamente hasta la cintura. La triste mirada de sus ojos negros subraya la actitud suplicante con los brazos apoyados en el regazo y las manos cruzadas y extendidas hacia el frente, reforzada por la sobria gama cromática de blancos y grises y una iluminación lechosa que rodea al personaje. La acuarela, semejante en tamaño a las conservadas en la colección de Rafael Delgado, participa del dominio técnico conseguido por Asensio con este procedimiento, en el que destaca el conocimiento del dibujo, el trazo expresivo, la pinelada suelta y fluida y la utilización del color en la gama de grises y blancos a los que incorpora el del fondo del papel,

consiguiendo transparencias y matices delicados. Es significativo que desde su etapa inicial recibiera premios especiales por el dominio de esta técnica, dicción plástica utilizada con frecuencia en el conjunto de su producción. En las acuarelas de la colección de Delgado abundan también las escenas de género local, populares y castizas, tomadas del natural, descubriendo las posibilidades pictóricas de esas imágenes realistas, propias del costumbrismo de la pintura española del último tercio del siglo XIX, para las que Asensio utilizó esta técnica por la espontaneidad del trazo y la cualidad de la transparencia que hace a las tintas vivas y luminosas⁹¹. En el domicilio de su nieto también se conservan un autorretrato y un retrato de su esposa. El primero es un retrato de casi medio cuerpo, levemente girado hacia la izquierda, realizado en su edad madura, probablemente de la época de su llegada a Tenerife (óleo sobre lienzo, 51×36,5 cm). Viste chaqueta marrón y corbata a rayas en tonos ocres sobre camisa de cuello blanco, corriente indumentaria de sobria elegancia que subraya la seriedad y severidad que emana del rostro de ancha y redondeada estructura, amplia frente despejada y nariz prominente, presidido por la mirada penetrante, franca y abierta, de sus grandes ojos negros con los que se enfrenta de forma directa al espectador. Destaca el verismo y la sinceridad con la que Asensio aborda el tema y se acerca a su propia realidad, logrando una sinceridad testimonial de gran poder plástico, en la que la ausencia de elementos alusivos a su faceta artística parece haber sido sustituido por el empeño en destacar la erudición y seriedad del hombre de leyes y del profesor. A su lado contrasta el carácter íntimo del retrato frontal de medio cuerpo de su esposa, Juana Díaz Fernández, fallecida en Santa Cruz de Tenerife, el 1 de diciembre de 1947. Aparece sentada en una silla de madera de respaldo labrado, con vestido negro de manga larga y cerrado al cuello con un reducido escote en pico sobre el que destaca un broche azul ovalado, única joya de

⁹¹ González Reimers y Pintos Barate, op. cit, pp. 58-105.



Jesús Asensio, *Autorretrato*.
Óleo sobre lienzo (51×36,5 cm)

su austero atuendo junto a una pequeña flor plateada sobre la solapa. Su rostro de tez pálida y ojos claros, coronado por una cabellera gris plateada peinada hacia atrás, revela un carácter enérgico, tanto en la expresión de la mirada dirigida al espectador como en el rictus de sus finos labios. Este óleo sobre lienzo, de 62,5×45 cm, ejecutado con cierta rudeza, es el único cuadro que no está firmado por Jesús Asensio y solo aparece en el dorso el nombre de Julián Cañamares.

Dos bodegones completan la presencia pictórica de Asensio en el domicilio de su nieto, ambos con su firma. En uno de ellos un bello recipiente de metal labrado, que contiene geranios rojos y rosados, ocupa todo el espacio del lienzo (óleo sobre lienzo, 29×45 cm). Presentado frontalmente, apoya sus patas sobre una bandeja con superficie de cristal que actúa como espejo y refleja su silueta junto a una flor caída. Sorprende la complejidad de la representa-

ción, aparentemente sencilla, que prolonga la transparencia de los objetos reflejados en el cristal en el nivel inferior del cuadro, casi convertidos en sombras evanescentes, mientras estos aparecen perfecta y minuciosamente definidos en el nivel superior, con una plasticidad tangible de gran verismo conseguida por la especial atención prestada a la luz y a la gama cromática de rojos y rosas que modelan las formas de los pétalos en luminoso colorido en contraste con el brillo y la textura del metal. Ha sido resuelto en un lenguaje realista en el que también se perciben influencias del bodegón flamenco, tan estudiado por el pintor en su juventud durante su viaje a Bruselas. El otro bodegón ofrece un plato con brevas e higos chumbos junto a un pequeño jarrón con una flor de hibiscus precedida por un vaso de agua en el que se transparenta un racimo de uvas (óleo sobre lienzo, 36×51,5 cm). Todos los objetos descansan sobre un paño blanco sobre el que aparecen frutos esparcidos en primer plano. Como ocurre en todo bodegón, este se convierte en un medio de experimentación técnica para profundizar en el estudio del color, de la luz y de las sombras y donde se pone a prueba la destreza en la reproducción de las calidades táctiles, diferentes texturas y la intensidad volumétrica de los objetos, así como la relación de sus diferentes formas entre sí y su articulación en el espacio, para lo que sirven sin duda los objetos cotidianos de la vida doméstica. En este caso, la presencia de los higos chumbos, los frutos de la tunera, señalan la incorporación de elementos de la geografía canaria, quizás siguiendo las indicaciones de Domingo Pérez Minik y los postulados de la revista *Cartones* (1930) que también se materializaron en la obra de Guezala⁹² y en este bodegón reflejan la sensibilidad de Asensio por el nuevo entorno geográfico de su vida.

La familia solo conserva un paisaje, género tratado con tanta frecuencia por Asensio tanto en su faceta de pintor como en la de la fotografía, lo que permitió su inclusión en la bibliografía de los paisa-

⁹² TRUJILLO LA-ROCHE, *op. cit.*, p. 20.



Jesús Asensio, *Bodegón*.
Óleo sobre lienzo (29×45 cm)



Jesús Asensio, *Bodegón*.
Óleo sobre lienzo (36×51,5 cm)

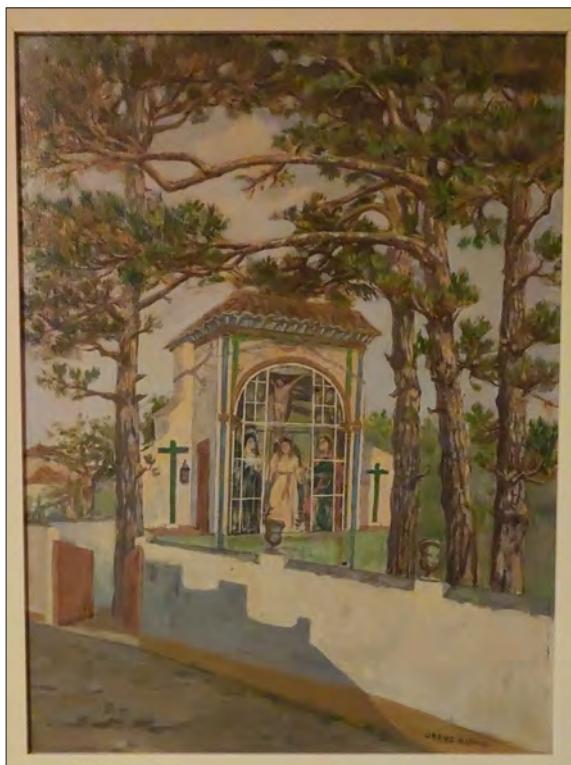
sajistas de España de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX⁹³. Al menos se conservan siete acuarelas con paisajes de Jesús Asensio en la colección de Delgado. La mancha fluida espontánea de esta técnica le permitía trasladar al papel con pincelada suelta y expresiva la inmediatez de la visión de un fragmento de la naturaleza, atrapada en imágenes que reflejan la emoción en la observación de una realidad. El descubrimiento del paisaje, de su potencial natural y de sus posibilidades pictóricas, fue una revelación para Asensio ya en su periodo de formación en el que escogió la asignatura de Paisaje y la de Acuarela, sin duda por los efectos de atmósfera y

espacialidad que se consiguen con esta técnica. En esta ocasión el paisaje que conserva el bisnieto del pintor, Francisco Tomás Herrera de León, un óleo sobre tabla de 46,5×35 cm, firmado en el ángulo inferior derecho, es una vista del Calvario de Tacoronte. La pequeña construcción situada al borde de la carretera, flanqueada por los troncos y las ramas de altos pinos, centraliza la composición. A través de la puerta acristalada de la capilla se vislumbra al fondo la imagen de Cristo crucificado en la cruz y tres figuras a sus pies entre las que se reconocen a la Dolorosa, San Juan, quedando más imprecisa la figura central que podría ser María Magdalena o un ángel por la vestimenta blanca. Los árboles son, sin embargo, las verdaderas figuras del paisaje y organizan el espacio pictórico en el que el dibujo determina cada uno de los planos, desde el adoquinado de la carretera en primer plano hasta la suave elevación del terreno acotado por un muro blanco donde se sitúa la capilla y el escenario rural con arbustos, huertas y casas con techumbre de tejas que se prolonga hacia el fondo y da paso a un celaje azul. Además de recurso compositivo, el árbol le interesa por su estructura, por su porte, por la belleza de su forma, la textura de su corteza y la serenidad que desprenden la verticalidad del tronco erguido frente al conjunto de líneas y arabescos que describen las ramas. Probablemente este cuadro sea el resultado de un apunte tomado del natural en una de sus excursiones por el norte de la isla, cuyos paisajes supo capturar también a través de la máquina fotográfica: «los caminos de las afueras... los paseos de la isla... las pequeñas cumbres verdes... recortando el azul del cielo» son comentarios suyos que acompañan algunas de esas imágenes fotográficas mostradas en 2016 en la exposición organizada por la Asociación Zero Memory Archive en el convento de Santo Domingo de La Laguna⁹⁴.

Estos cuadros aquí señalados conservados por los descendientes de Jesús Asensio se suman a las

⁹³ AA.VV.: *Paisajistas españoles del siglo XIX y XX*. Disponible en: <<https://pintorescatalanes.blogspot.com/2007/12/jesus-asensio-ibanez.html>>. [Consulta: 24 de abril de 2023].

⁹⁴ URREA, *op. cit.*; Catálogo *Los viajes de Jesús Asensio Ibáñez 1900-1929*, *op. cit.*, pp. 39-45.



Jesús Asensio, *Calvario de Tacoronte*.
Óleo sobre tabla (46,5×35 cm)

acuarelas y dibujos que integran actualmente el patrimonio de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, llegados a la institución gracias a la curiosidad de un niño cuando un día visitó el estudio del pintor y de su asombro cuando lo vio manejar los

pinceles y hacer brotar de la bidimensionalidad del papel una nueva realidad, las imágenes de un nuevo mundo, un universo pictórico que reforzó su innata inclinación hacia las Bellas Artes. Tal importancia tuvo ese primer encuentro en el taller del pintor que ello nos lleva a considerar la posibilidad de que Jesús Asensio no solo ejerciera la docencia con nuevos y avanzados planteamientos pedagógicos como profesor de Dibujo y Caligrafía en la Escuela de Comercio, sino que también lo fue en la intimidad del estudio, incitando a un niño a iniciar sus pasos en la creación artística y enseñándole el manejo de los lápices y de los pinceles, con la paciencia y pedagogía de todo un maestro. Entre ambos se estableció un estrecho vínculo que motivó el regalo de muchas de sus acuarelas y dibujos al joven discípulo, incluso el de su propio caballete⁹⁵.

⁹⁵ Quiero dejar constancia de mi gratitud a los actuales propietarios de las pinturas de Jesús Asensio, descendientes directos de su primogénita, a sus nietos y bisnietos nacidos todos y residentes en Santa Cruz de Tenerife, especialmente a su nieta María Carmen de León Asensio, por facilitarme el estudio de su obra y noticias sobre su vida que han permitido pergeñar esta breve reseña. Por la información recibida sobre la familia Asensio también deseo manifestar mi gratitud a María del Carmen Delgado Rodríguez, vecina y amiga desde la infancia de esa familia. La constatación de muchas de estas noticias a través de la prensa del momento exigió una labor de investigación en la hemeroteca de la ULL para la cual conté con la inestimable colaboración de Daniel García Pulido, a quien también deseo expresar mi gratitud.

DON PEDRO SUÁREZ HERNÁNDEZ*

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

Lo conocí así, lo traté siempre así y de esa manera sigo recordándolo: don Pedro. Con su inconfundible aire bonachón y su sutil ironía, en todo momento en el lugar justo en el que sabía que tenía que estar, con modestia, sencillez y afabilidad, dispuesto a ayudar, a la colaboración, a dar ejemplo de profesionalidad y de humanidad.

Don Pedro pertenecía a una generación que sintió muy en lo hondo el tinerfeñismo como compromiso ilusionante, altruista y ambicioso, orientado al engrandecimiento de la capital de la provincia y, con ella, al de toda la isla. Fue aquella una generación excepcional, la de Domingo Pérez Minik, Víctor Zurita Soler, los hermanos Francisco y Miguel Borges Salas, Eduardo Westerdahl y tantos santacruceros más, que bregaron con inteligencia y ahínco en favor de su tierra.

* Discurso que pronunció D. Eliseo Izquierdo el día 13 de marzo del año en curso en el acto de homenaje a D. Pedro Suárez Hernández (1900-1982) en la Real Academia Canaria de Bellas Artes, quien fue presidente de esta Corporación entre 1963 y 1982. Este discurso, que también viene recogido en el libro-homenaje que su familia le dedicó al cumplirse los 125 años de su nacimiento, ha coincidido con las celebraciones del 175 aniversario de la RACBA y es por ello por lo que hemos considerado pertinente incluirlo también en este número de los Anales.

Se formó don Pedro, humana e intelectualmente, con el mejor guía y mentor que podía tener, con quien supo orientarlo con amor y sabiduría: don Pedro Suárez Avellaneda, su padre, maestro de enseñanza elemental y superior, a quien también, como a él, la ciudad de Santa Cruz de Tenerife le reconoció con una calle que lleva su nombre lo mucho que hizo por ella y por sus conciudadanos. Su preparación y sentido cívico los desplegó en campos dispares del saber y de la acción humana, desde la educación a la política y la beneficencia, hasta incluso el periodismo, pues colaboró en el mítico *Diario de Tenerife* del patriarca del periodismo insular y gran político don Patricio Estébanez y Murphy.

Suárez Avellaneda estudió primero Bachillerato y, con posterioridad, Magisterio. Era maestro en los grados primario y superior. Su actividad profesional la orientó básicamente a la enseñanza, en la que se implicó plenamente. Con sus compañeros Amado Zurita Colet y Antonio S. Martín cofundó, en 1899, el colegio Establecimiento de Primera Enseñanza, en el n.º 10 de la santacrucera calle de la Marina. En 1910, el pleno de la corporación municipal acordó nombrarlo catedrático (así se especifica en el acuerdo plenario) de Aritmética y Geometría

de la Escuela Municipal de Artes Industriales, luego Establecimiento de Segunda Enseñanza, que estuvo ubicado en el edificio de la Plaza de Ireneo González, hoy sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Fue, además, oficial mayor del Ayuntamiento capitalino hasta que, en 1913, renunció al cargo, al ser nombrado por el Ministerio de Instrucción Pública profesor de la Escuela de Arte y Oficios, con posterioridad Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y en la actualidad Escuela de Arte y Superior de Diseño «Fernando Estévez». Suárez Avellaneda desempeñó asimismo el cargo de concejal del consistorio santacrucero por el partido liberal y desde la concejalía desplegó intensa actividad en defensa de los intereses de la entonces capital de Canarias. Estuvo también al frente de la secretaría de la Asamblea Provincial de Cruz Roja y perteneció, como miembro activo, a la renombrada sociedad «La Benéfica», de cuya directiva formó parte. Poseía sólido prestigio como profesor de Geometría, Caligrafía y Aritmética. Era excelente calígrafo y experto delineante. Ambas cualidades fueron a todas luces fundamentales en la configuración de la personalidad de su hijo, en la doble vertiente por la que iba a discurrir la actividad profesional y artística del quinto de los once vástagos del matrimonio de don Pedro Suárez Avellaneda con doña Dolores Hernández Hernández, de los que sobrevivieron siete.

Don Pedro nació con el siglo XX. Se cumplen ahora ciento veinticinco años. Fue el 7 de febrero de 1900. Si el paso de una centuria a otra ha tenido por lo común, para parte importante de la Humanidad, una significación que no ha ido más allá, en cierto modo, que la de un simple marcador en el libro de horas de la historia del ser humano, que en eso consiste vivir, en un ir pasando páginas, sin embargo el tránsito de los siglos XIX al XX se singularizó por la explosión de un potente movimiento de fe en la bondad del progreso, tan entusiasta como ingenuo, y de las conquistas del hombre y, con ello, una apuesta decidida por la transformación de la sociedad, para alcanzar las mayores cotas de bienestar humano.

En lo que a Tenerife se refiere, y, más concretamente, a su capital, en ese período se hicieron realidad varios proyectos fundamentales. Citemos de ellos solo tres, que fueron decisivos para su desarrollo y el de la isla: el tendido del cable submarino de telegrafía, desde Cádiz a Santa Cruz de Tenerife, que unió por vez primera el archipiélago canario con Europa, con el mundo exterior; la sustitución del sistema tradicional de alumbrado público y doméstico, mediante mechas y aceites, por la electricidad, cuando solo faltaban tres años para entrar en la nueva centuria; y la inauguración en 1901 del primer tranvía que circuló en el archipiélago, primero hasta Santa Cristóbal de La Laguna y, poco más tarde, hasta Tacoronte, que la prensa de la época calificó hiperbólicamente de monstruo que devoraba distancias. A estos adelantos se sumaron otros, todos muy notables, que no es menester citar ahora.

En ese clima de euforia ciudadana y de luchas en pro del engrandecimiento de la capital de Canarias, que no tardó en sufrir duros hachazos, transcurrieron la niñez y juventud de don Pedro; una atmósfera de cada vez más débiles ascuas románticas y primeros brotes de modernidad (recordemos que don Francisco Borges Salas se atrevió a cincelar entonces los primeros desnudos femeninos integrales del arte insular canario), que se basaban en aunar esfuerzos, infundir ilusiones, forjar sueños, alentar ensueños e implicarse en el futuro de la capital del archipiélago, en sus legítimos derechos y en sus instituciones; un ambiente que se vivía con especial intensidad, y hasta con cierta beligerancia, en el Establecimiento de Segunda Enseñanza, que era en su época, con la Escuela de Náutica, el centro de educación de mayor rango de la ciudad, con sede en el edificio trazado por el arquitecto Manuel de Oraá, y donó a la ciudad, para fomentar la educación, la cultura y las artes, el siempre recordado político y alcalde santacrucero don Bernabé Rodríguez Pastrana, sede, como hemos dicho, de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Entre sus paredes se formó don Pedro Suárez Hernández, con otros muchos compañeros, más de uno de ellos

también ilustre, guiados por un grupo de excelentes profesores, entre los que se encontraba su padre, el tantas veces recordado don Pedro Suárez Avellaneda.

Contaba don Pedro veinte años de edad cuando una tragedia iba a marcar para siempre su existencia y la de toda la familia. Su madre, doña Dolores, y sus hijos, habían sido invitados por una familia amiga a pasar unos días en Taganana. Tanto los anfitriones como el vecindario se desvivieron con ellos y los colmaron de atenciones durante la estancia, de manera singular la víspera del regreso al domicilio capitalino, porque una familia de solera del pueblo organizó una fiesta de despedida, que fue gratísima y entretenida y se prolongó hasta primeras horas de la madrugada, cuando los agasajados decidieron regresar a la vivienda donde se hospedaban, para descansar y emprender el viaje de regreso la mañana siguiente.

Acompañados de varios amigos, madre e hijos comenzaron a caminar por senderos angostos, sin visibilidad, al borde de precipicios y quebradas, las famosas vueltas de Taganana, hacia el pago de Azano, donde estaba la vivienda que los acogía. Era una noche sin luna, oscura como boca de lobo. Avanzaban con lentitud y en hilera. De pronto, en medio del silencio unánime de la naturaleza dormida, se oyó un golpe seco, seguido de un grito desgarrador. «Alguien se ha caído», acertó a decir uno de los acompañantes. Hecho rápido recuento, faltaba doña Lola. Para llegar al lugar donde yacía su cuerpo exánime fue necesario excavar desesperadamente, a pico y pala, en el escarpado terreno, improvisados escalones.

Doña Dolores Hernández era persona muy conocida en el Santa Cruz de su tiempo, tanto por esposa de don Pedro Suárez Avellaneda como por ser hija de don Francisco C. Hernández, regente y luego propietario de la Imprenta Isleña, el mayor y más prestigioso taller de impresión gráfica de Canarias en su época. La fundó en 1857 don Pedro Mariano Ramírez Atenza, un murciano que vino a Tenerife a aceptar una herencia, aquí se quedó y acabó siendo tan chicharrero como la farola del muelle o la ca-

lle del Castillo. Antidivisionista radical y defensor acérrimo de Santa Cruz como capital del archipiélago canario, nuestros vecinos de enfrente no podían verlo ni en pintura y lo atacaban sin piedad desde las columnas de su prensa, lo que para él era un estímulo; cuanto más le arreaban más se crecía. Además de político comprometido, valiente, y de impresor notable, fue periodista de raza y fundador de periódicos, que editó gran número de obras sobre el pasado insular, entre ellas las de la colección Biblioteca Isleña, «la empresa editorial –dice Vizcaya Cárpenter– de mayores aientos y proporciones realizada en Canarias la pasada centuria».

Un año después de la trágica desaparición de la madre, su hijo Pedro marchaba a Madrid, a opositar al Cuerpo Técnico de Telégrafos, uno de los de élite de la Administración General del Estado, creado para atender y dirigir el desarrollo y aplicaciones de una tecnología todavía novedosa, de reciente implantación en nuestro país, y único medio entonces de comunicación a distancia por impulsos eléctricos, que en Canarias llevaba en funcionamiento menos de cuarenta años. En Tenerife, los Ravina, los Tarquis, los Manescau, los Ponte, los Calamita y tantos otros miembros de la burguesía santacrucera se sintieron atraídos por esta profesión. Quién diría que unas pocas décadas más tarde, cuantos poseemos un móvil o un ordenador, que somos la inmensa mayoría de la sociedad, llevamos con nosotros y manipulamos una estación transmisora y receptora de mensajes telegráficos (o varias), con más rapidez, limpieza, agilidad, economía y seguridad que aquellos complejos aparatos, eso sí, bellísimos y tan ingeniosamente construidos y con tanta calidad, que hoy son admirados como piezas de extraordinaria calidad del arte industrial europeo de la primera mitad del siglo xx.

Es bastante probable que a don Pedro lo aconsejara a inclinarse por el telégrafo, e incluso lo preparara para el ingreso, el que fue compañero de esfuerzos académicos y sociales y gran amigo de su padre, don Amado Zurita Colet. Un detalle que no deja de tener su significación: Zurita Colet fue uno de los dos tes-



Maribel Nazco, *Retrato de Pedro Suárez Hernández* (1957),
óleo sobre lienzo (91×62 cm)
Museo Real Academia Canaria de Bellas Artes

tigos que firmaron la inscripción de nuestro homenajeado en el Registro Civil santacrucero cuando nació. Don Amado Zurita Colet, aragonés de la comarca ribagorzana de Huesca, nacido en Tolva, o Tolba, en 1862, vino a las islas con el equipo de técnicos que tendió el cable submarino de telégrafos entre Cádiz y la capital tenerfeña, en 1883. Aquellas operaciones fueron un acontecimiento, seguido, puede decirse que día a día, por la prensa insular, pero también

fuente de discordias, por la lucha de las islas mayores, en algunos momentos encarnizada, para hacerse con el punto de amarre del cable y el centro principal de operaciones, que llenan un amplio capítulo de la historia del llamado Pleito Insular. Finalizados los trabajos, Zurita Colet no regresó a la Península, se mantuvo en Tenerife. Puso en funcionamiento, entre otras, la estación de telégrafos de Icod de los Vinos, donde se enamoró de una hija del médico Soler, con

la que se casó. Logró pronto traslado a San Cristóbal de La Laguna, para hacerse cargo de la oficina de la ciudad de los adelantados, que estaba instalada en el todavía irredento edificio incendiado del Ateneo. En él nació su hijo, el ilustre periodista tenerfeño don Víctor Zurita Soler, que también fue, como su padre, telegrafista. Se insertó de lleno en la sociedad isleña, se compenetró con sus problemas, con sus afanes y necesidades apremiantes, y trabajó con ahínco en la búsqueda de soluciones, iniciativas y estrategias para levantar el nivel de vida de los tenerfeños y fortalecer la entonces capital de la región. Se convirtió en un tenerfeño a carta cabal.

Una vez hubo aprobados los exámenes, don Pedro Suárez regresó a la isla, en espera de destino. Por real orden de 31 de agosto de 1922 era nombrado oficial de 3.^a clase del referido cuerpo técnico y destinado al centro de Telecomunicación de Cádiz, en el que apenas trabajó unos meses. Fue trasladado provisionalmente a Santa Cruz de Tenerife, por orden de 16 de julio de 1923, para cumplir el servicio militar obligatorio en la unidad de Ingenieros y Zapadores de Canarias, y obtuvo el traslado definitivo el 26 de octubre del referido año. Su cese en Cádiz se hizo efectivo el 31 del mismo mes.

Desde entonces, don Pedro desarrolló su actividad profesional en el centro regional de Telecomunicación tenerfeño, primero en la sala de aparatos –era operador muy competente en morse, hughes y teletipos Creed, los tres medios de transmisión y recepción de mensajes de su tiempo, junto con el baudot, que fue algo posterior–, luego como responsable del departamento de comprobación de telegramas expedidos, interiores e internacionales, y, finalmente, durante diez años, interventor del giro telegráfico, hasta que en 1947 se hizo cargo de la estación completa de San Cristóbal de La Laguna.

Al quedar vacante la jefatura de la ciudad universitaria, don Pedro se apresuró a solicitarla. La instancia lleva fecha 7 de febrero. En ella no solo expone los méritos profesionales que concurrían en

su persona, lo que era preceptivo, sino, sobre todo, los motivos por los que aspiraba al cargo, los de ser padre de familia numerosa con una prole entre los 16 y los 2 años, que, «careciendo de medios económicos, se me resuelve dar educación a mis ocho hijos, atendiendo a que en La Laguna se encuentran concentrados los estudios de la Universidad, Instituto de Enseñanza Media, Escuela Normal y Colegio Politécnico». La educación por encima de todo, pero también como problema grave para darles estudios, en un país diezmado y maltrecho, cuando aún no habían transcurrido diez años del final de la guerra civil y solo dos del de la II Guerra Mundial europea.

Cuando los organizadores de este homenaje a don Pedro Suárez Hernández en el 125 aniversario de su natalicio tuvieron la deferencia de invitarme a participar en él, sabedores de la buena relación profesional y personal que mantuvimos, quise recordar, para enhebrar estas cuartillas, en qué circunstancias lo conocí. Caí pronto en la cuenta de que, precisamente, se cumple ahora –¡quién lo diría!– la friolera de tres cuartos de siglo de aquella lejana primera vez que tuve la fortuna de hablar con él.

Muy someramente la rememoraré, pues puede contribuir al propio tiempo a refrescarnos la memoria de cómo fue aquel periodo posterior a la finalización de la guerra fratricida. Apenas comenzado el año 1949, cuando solo me faltaba la reválida o examen de estado para terminar el bachillerato universitario, el de siete años, me vi en la necesidad de interrumpir los estudios, por exigencias inapelables de la vida, y empecé a trabajar. Durante algo más de un año recorría diariamente la ciudad, con una cartera bajo el brazo, intentando cobrar letras de cambio de una agencia privada de Banesto (el desaparecido Banco Español del Crédito), hasta que una llamada telefónica de mi tío Domingo Izquierdo, segundo jefe del centro regional de Telecomunicación de Santa Cruz de Tenerife, torció o desvió el que parecía iba a ser mi prosaico futuro de modesto empleado de banca. Aquella llamada iba a cambiar mi vida. La dirección general había autorizado cinco plazas de auxiliares

telegrafistas y, sabiendo cuál era mi situación personal, me ofrecía, como posibilidad, una de ellas. No dudé en aceptar.

Apenas habían transcurrido unas pocas semanas de mi nueva actividad laboral, don Pedro Suárez, a quien no conocía, me envió por teletipo una nota, para que localizara y procurara subirle no recuerdo qué impresos que necesitaba con urgencia y no le enviaban desde el centro, pese que los reclamaba insistentemente. Aquella fue una época de carencias y de miserias, en la que faltaba de todo, hasta de vulgares impresos; un tiempo ruin y negro, de racionamiento y de privaciones, empezando por la libertad.

A partir de aquel primer encargo me convertí, como me dijo don Pedro un día, en el cónsul de Telégrafos de La Laguna en Santa Cruz, lo que fue consolidando nuestro mutuo conocimiento y aprecio. Congeniábamos bien. Hasta que un día, cuando menos lo esperaba, me fue ofrecida la oportunidad de ser trasladado, por permuta, a la oficina que él dirigía y para mí era ya familiar. Pero esa es otra historia, que tuvo unos prolegómenos ciertamente abracadabantes y no merece la pena ser contada, pues don Pedro no tuvo nada que ver en ella y carece de importancia, salvo para mí.

Trabajar junto a don Pedro era hacerlo con libertad, responsabilidad y autonomía, a diferencia del lugar de procedencia. Tolerante y considerado, para él, además de atender el servicio, era fundamental no crear problemas, asumir de buen grado los deberes y obligaciones personales, mantener un clima de buena relación interpersonal y evitar conflictos. Era occurrente y con un peculiar sentido del humor, además de un colaborador de lujo, sobre todo en momentos de especial tensión o cuando las averías hacían su aparición, lo que era frecuente. Sorprendía su agilidad y destreza, tanto mental como física.

Un día, mientras hablábamos de manera distendida, sacó lo de la interrupción de mis estudios y me preguntó a bocajarro si había pensado retomarlos. Él mismo intervino en el arreglo de turnos, para, sin

causar perjuicios a otros compañeros, ajustarlos de forma que, como así ocurrió, pudiera compatibilizar en lo posible la asistencia a las clases con los prioritarios deberes profesionales. Gracias a él, a su generosidad y comprensión, pude obtener la licenciatura e incluso dedicarle luego horas a la enseñanza. Se entenderá bien que más de una vez haya reconocido que don Pedro Suárez fue para este viejo académico y periodista como un segundo padre.

A un año de su jubilación reglamentaria, don Pedro Suárez decidió anticiparla, para así preparar sin agobios el traspaso de la dirección de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, que igualmente tenía que dejar, por edad; quería además rematar y publicar dos trabajos de investigación sobre geometría euclíadiana, su especialidad, y dedicarle tiempo a la Real Academia. Fue aquella una despedida agridulce, de recuerdos, de gratitudes, de buenos deseos y sin reproches, porque nunca los hubo. Dejaba la jefatura de Telégrafos de San Cristóbal de La Laguna al cabo de veintidós años de trabajo ininterrumpido, en los que había puesto el listón muy alto. Tuve el honor y la responsabilidad de sucederlo en el cargo. Cuando lo asumí, lo hice sin ningún problema; tenía las lecciones bien aprendidas con el mejor maestro.

Desde pequeño, don Pedro mostró especial interés por el arte, fundamentalmente por el del dibujo. El periodista Antonio Martí, de su misma generación, lo subraya en su libro de memorias, *Setenta años (de la vida de un hombre y de su pueblo)*, de 1975, en el que lo califica de *maestro en dibujo artístico*. Le obsesionaba la exigencia de romper la inercia de la línea, la resistencia de esta a aflorar nítida, precisa, sin titubeos, sin encabalgamientos o disruptiones; un empeño heredado en buena medida de su padre. En ese esfuerzo logró una grafía limpia, impoluta, rigurosa pero para nada rígida, de modulaciones exactas, sometida a una permanente exigencia de perfección, que, además, lo estimulaba a transmitirla y enseñarla a sus alumnos en las aulas. Fue la motivación fundamental de su aventura como

docente, primero en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y con posterioridad en la Escuela Superior de Bellas Artes de la capital tinerfeña.

El prestigio de don Pedro Suárez como experto en ciencias geométricas y en dibujo lineal y artístico le fue reconocido por la Real Academia Canaria de Bellas Artes con su elección, en sesión plenaria de 12 de mayo de 1948, para ocupar una plaza vacante de académico numerario de la sección de Arquitectura, con el profesor López de Vergara, colega suyo en las tareas docentes, al frente de la corporación. Al fallecer este en 1956 y sucederle en la presidencia don Ángel Romero Mateos, don Pedro fue nombrado consiliario primero, o vicepresidente, cargo que desempeñó hasta la muerte del ilustre pintor, en 1963, al asumir con carácter interino la presidencia de la Academia, hasta que un año más tarde fue ratificado en el cargo y nombrado oficialmente presidente por el ministerio de Educación Nacional.

Don Pedro se hacía cargo de una corporación envejecida, de cariz señaladamente academicista y conservador, con elevado número de vacantes, sin sede propia, desatendida o ignorada por los organismos públicos que debían proporcionarle apoyo y recursos económicos para realizar su misión académica y no lo hacían, y en momentos de confrontación abierta en el archipiélago entre defensores y detractores del arte contemporáneo, pero la aceptaba de buen grado, para intentar revertir el declive patente en el que se encontraba. Tenía ante sí dos opciones: continuismo o renovación. No dudó en decidirse por la segunda. Tras varios meses de prudencia y de reflexión, para no dar pasos en falso, convocó una reunión plenaria, el mismo año 1964, en la que propuso como académicos de número, para sorpresa de los asistentes al pleno, a dos jóvenes vinculados con la vanguardia artística en Canarias: Pedro González González y Antonio Vizcaya Cárپenter. Logró sacar adelante su propósito.

Pedro González, uno de los líderes más activos del grupo «Nuestro Arte», fundado en 1963, acababa de ser nombrado profesor de la Escuela Supe-

rior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, de la que don Pedro Suárez era director. Recordemos que «Nuestro Arte» surgió como frente amplio, multicultural y de signo rupturista, con el afán de abrir caminos que condujeran a la plena incorporación de Canarias a las vanguardias artísticas europeas y extraeuropeas y para desarticular a la vez el dirigismo artístico del tiempo de la dictadura, que seguía alejando un continuismo numantino, anclado en la figuración. Al grupo se había unido también Antonio Vizcaya, secretario del Museo municipal de Bellas Artes y estrecho colaborador de su director, el profesor Miguel Tarquis García, que había accedido asimismo a la Academia como numerario al tiempo que Suárez, en 1948, y era coautor, con Vizcaya, del primer volumen *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias, I, (La Laguna)* [1959] que su temprana enfermedad y fallecimiento truncaron. González y Vizcaya se implicaron de lleno en el proyecto renovador.

Años antes de la incorporación de los dos académicos citados, don Pedro había intentado una primera operación de *aggiornamento* de la corporación, que, vista desde la perspectiva de la época, y de esta, estaba condenada de antemano al fracaso, como así ocurrió. El 21 de marzo de 1957 presentó en solitario al pleno académico la candidatura con el nombre del crítico de arte Eduardo Westerdahl Oramas para cubrir la vacante del numerario don José Hernández Sayer, fallecido en Madrid varios años atrás. Para más de uno de los señores académicos, aquello era una osadía. No prosperó. En el pliego firmado por don Pedro, alguien estampó la palabra «pendiente». No es menester recordar la larga trayectoria de Westerdahl Oramas en la defensa y promoción del arte contemporáneo, la trascendencia de la mítica *Gaceta de Arte*, la más importante revista de las vanguardias artísticas españolas, que publicó en Tenerife con periodicidad mensual desde 1932 a 1936, cuando fue fulminada, al estallar la guerra civil; sus decisivas actuaciones en la primera exposición surrealista organizada en nuestro país, en 1935, o sus gestiones

para lograr la exhibición de la cinta de Luis Buñuel, con guion de Salvador Dalí, *L'âge d'or*, que provocó un enorme escándalo y acabó siendo prohibida por el gobierno civil, a instancias de la prensa de derechas y de las organizaciones ultracatólicas. Era del todo previsible que la propuesta de don Pedro no prosperara, en plena dictadura y en una corporación de innegable carácter conservador, no únicamente desde la perspectiva del arte. Sin embargo, decidió arriesgarse y la presentó. Intuía que la semilla no iba a caer en terreno baldío.

Otra decisión valiente de don Pedro Suárez en la Academia la adoptó en 1972, cuando propuso personalmente a doña Dolores Trujillo Castro de Gorostiza para ocupar una de las plazas vacantes. Don Pedro rompía con su revolucionaria determinación el rechazo tradicional de estas corporaciones a admitir en su seno a mujeres. Sería, si se aceptaba su propuesta, la primera mujer en ser admitida en una academia española como numeraria. Solo muy pocas, entre ellas la de Canarias, habían transigido a nombrar alguna académica honoraria, la mayoría de ellas aristócratas que arropaban en alguna medida la creación artística. También en esto la Academia de Canarias se distinguió: las dos primeras elegidas el mismo año de su establecimiento eran pintoras. A escala nacional, el mismo año 1972, doña María Moliner había sido rechazada por la RAE, y antes doña Emilia Pardo Bazán, doña Blanca de los Ríos y tantas otras ilustres mujeres más, hasta que, por fin, en 1978, la docta corporación eligió como numeraria a la poeta y dramaturga doña Carmen Conde, una de las voces más vigorosas y originales de la generación del 27.

Doña Dolores Trujillo y Castro (Santa Cruz de Tenerife, 1899-1980) era profesora de Canto y soprano dramática. Poseía una voz espléndida y era dueña de extraordinarios recursos vocales, que sublimaban su arte hasta cotas admirables. Cuando en 1935 revalidó sus estudios en el Real Conservatorio de Madrid, el tribunal que la examinó quedó deslumbrado por sus asombrosas facultades y, al preguntar-

le sobre su futuro profesional, doña Lola respondió que era regresar a Tenerife, pues estaba casada y con cinco hijos, para continuar atendiendo y enseñando música en el Conservatorio de la capital tinerfeña. Se formó musicalmente con el ilustre músico y compositor don Manuel Bonnín Guerín, que fue elegido también académico de número en la misma sesión plenaria que doña Lola, y con el gran tenor Néstor de la Torre. Su más ilustre alumna, de las muchas que moduló, fue María Orán.

A pesar de sus esfuerzos para acomodarla a la realidad del tiempo nuevo, que vislumbraba próximo pero lleno de incertidumbres, don Pedro recelaba del futuro de la Academia. Al envejecimiento de la mayoría de los miembros de la corporación se unía la situación política del país y la carencia de apoyos de los organismos públicos para poder realizar, aunque fuese mínimamente, sus actividades. Lo prudente era resistir, saber avanzar por el oscuro túnel del franquismo, capeando temporales y sorteando obstáculos, en espera de nueva luz. Fue entonces cuando decidió llamarme, pues me conocía bien y sabía de sobra que procuraría no fallarle, que no desoiría sus deseos y los cumpliría, pues para mí serían órdenes. Fueron años de soledad, de caminar sin apenas tener eco el rumor de los pasos que dábamos con suma prudencia para evitar que se frustrara el empeño de mantener la corporación a salvo y a flote, tal un navío en ocasiones escorado por vientos indeseados. A este panorama sombrío iba a unirse el declive progresivo de la salud de don Pedro Suárez. El largo tramo comprendido entre el plenario de 1972 y el fatal desenlace de su existencia, cuando acababa 1982; es decir, los años finales de la dictadura, los primeros de la democracia y la transformación de Canarias, como otras regiones, en comunidad autónoma, fue muy complejo. Pero nunca se apagó la débil llama del pábilo o pabilo de la esperanza.

Cuando el pleno consistorial de la capital tinerfeña acordó, por unanimidad, el 21 de mayo de 1982, darle el nombre de Pedro Suárez Hernández a la vía del plan de expansión de la ciudad que hasta

entonces se reconocía con el número 25, don Pedro, aunque con la salud bastante quebrantada, pudo estar presente en el acto de rotulación oficial y tuvo la satisfacción de saber que la ciudad donde nació y a la que prestó innumerables servicios, con humildad y con generoso entusiasmo, lo reconociera.

Se cumplen este año ciento veinticinco del nacimiento de don Pedro, al tiempo que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel celebra los ciento setenta y cinco de su fundación. Y, para solemnizar la efeméride, ha reunido en las salas de Tenerife Espacio de las Artes, TEA, una magna muestra de la obra artística de sus miembros del periodo más reciente de su historia, que se une a la expresiva de la primera etapa, la de los artistas académicos del siglo XIX, abierta en el Museo Municipal, junto con actos de carácter musical. Su ayer y su hoy. Tradición y contemporaneidad.

La doble exposición es, sin duda, una de las iniciativas más acertadas de la conmemoración, por el carácter panorámico y el valor didáctico de lo que

ha sido, en los ya cerca de dos siglos de azarosa existencia, la vitalidad de nuestra Real Academia en el tramo más reciente de su devenir histórico. Pero es al propio tiempo, y esto quiero subrayarlo con doble trazo, expresión cabal de la trascendencia de la visión y la acción de don Pedro Suárez en el complejo proceso que, entre silencios a veces desesperantes, prudentes decisiones, osadías que evitaran una muerte que parecía cantada, paciencia sin límites y una ejemplar capacidad para avizorar el futuro si se actuaba con inteligencia y sensatez unas veces, y otras con necesaria temeridad para no sucumbir, hizo posible que nuestra querida Academia no solo no desapareciera, sino que soportara momentos muy difíciles y remontara otros de signo esperanzado, hasta hallar el camino que la ha conducido a la madurez y el vigor que en estos momentos demuestra tener. La Real Academia nunca estuvo como está en la actualidad. Se lo debemos en gran parte a lo hábilmente que supo don Pedro preparar ese camino. Lo sé bien, porque me cupo el honor de cumplir su voluntad.

DE NUESTRO ARCHIVO

NOTICIA Y LOCALIZACIÓN DEL PATRIMONIO MUSICAL ESPAÑOL Y AMERICANO GENERADO CON MOTIVO DEL IV CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA, 1492-1892: EL CASO DE CHILE

SAMUEL CLARO VALDÉS (†1994)

Extraemos hoy de nuestro archivo este precioso e interesante artículo del musicólogo y catedrático chileno Dr. Samuel Claro Valdés escrito para las jornadas que nuestro recordado y apreciado compañero académico Lothar Siemens estuvo organizando en Canarias con motivo de la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América (1992) – «Músicas conmemorativas» debía titularse– y que, como es usual en nuestra tierra, quedó todo «en aguas de borrajas», como se dice comúnmente. Pero los encargos de los trabajos ya se habían hecho a musicólogos prestigiosos de los diferentes países latinoamericanos que debían presentar estudios sobre las celebraciones con música que se hubieran hecho en sus respectivos países con motivo del IV Centenario, y algunos ya los habían entregado, como fue el caso del profesor Claro Valdés. Tal fue la decepción que supuso para Lothar este desenlace que, como buen compositor que era, escribió una ópera titulada «El encargo político», donde ridiculizaba a los gestores culturales y políticos de aquel momento, aunque no explícitamente. A buen entendedor... La ópera que se estrenó en ambas capitales canarias, e incluso en el auditorio de Madrid, tuvo un gran éxito de público y crítica, pero tan solo unos pocos sabíamos la génesis y trasfondo de la misma.

El profesor Claro Valdés, ya enfermo (moriría dos años después), le entregó en Madrid su texto a nuestro compañero, el académico correspondiente don Ismael Fernández de la Cuesta, pensando que este se lo entregaría a Lothar Siemens durante la organización del evento en Canarias en aquel ya lejano año de 1992, porque él debía volver a Chile. Sin embargo, los años pasaron y el texto se quedó en el archivo de Ismael, quien un buen día ordenando sus papeles se lo encontró y me lo remitió. Por ello, he pensado darlo a conocer con este encabezamiento para conocimiento de todos ustedes. Es un ejemplo de buenos proyectos que se quedan a medio camino por la inoperancia de aquellos que tienen en sus manos el poder y el dinero, de los demás claro está.

Dra. Rosario Álvarez Martínez,
Presidenta de la RACBA

El profesor Samuel Claro Valdés (1934-1994), autor de esta memoria sobre el Patrimonio Musical Español y Americano, falleció dos años después de la celebración del Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (SIM-IMS) que tuvo lugar en Madrid entre el 3 y el 10 de abril de 1992, del que me cupo el honor de ser el Presidente. Asistí muy activamente al mismo el profesor chileno. Fue entonces cuando me hizo entrega del presente escrito, para que fuera yo quien lo leyera en el simposio «Músicas Conmemorativas», que debía tener lugar poco tiempo después en las Islas Canarias. Por diversas circunstancias que no es el caso señalar aquí, tal simposio no llegó a celebrarse. Para aproximarse a la trayectoria de tan ilustre músico, recomiendo la consulta del resumen de sus investigaciones sobre la música colonial hispanoamericana que publicó en el artículo que lleva por título: «Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de Manuscrito de Música del Seminario de San Antonio Abad», en Anuario, vol. 5 (1969), pp. 1-48. University of Texas Press.

D. Ismael Fernández de la Cuesta,
académico numerario de la RABASF

Chile ha sido siempre un país respetuoso y agradecido de su herencia española de la «Madre Patria», como se la menciona con cariño, por lo que la celebración del Cuarto Centenario se hizo con la pompa y participación ciudadana que merecía¹. Sin embargo, la mente de los chilenos no estaba centrada ni en Colón ni en la temática del Descubrimiento.

Desde los comienzos de su historia, en la primera mitad del siglo XVI y hasta muy cerca del Cuarto Centenario, Chile vivió una fiera e interminable lucha en contra del bravío pueblo araucano o mapuche. No en vano el primer poema épico de Chile, escrito a fines de mismo siglo por don Alonso de Ercilla, trata sobre *La Araucana* y los héroes indígenas y españoles que libraron la gesta primigenia. Recién en 1863, se inició una etapa de paz que se ha llamado la «Pacificación de la Araucanía», resurgiendo como temática atractiva para poetas y músicos la exaltación de líderes mapuches como Caupolicán y Lautaro.

En otros ámbitos de la vida ciudadana de entonces, había temas mucho más candentes que ocupaban las polémicas oficiales y las tertulias cotidianas. La Iglesia y el Estado se hallaban enfascados en una lucha sin cuartel que solo terminó en 1925 con la separación constitucional de ambos poderes: espiritual y temporal. Además, el país estaba recién recuperándose de la más cruenta guerra civil de su historia, acaecida apenas un año antes, en 1891, cuyas heridas estaban todavía abiertas. En este sentido, la celebración del Cuarto Centenario resultó un buen motivo de reconciliación y de unión ciudadana en torno a un propósito común y trascendente.

La Iglesia católica, presidida entonces por el Arzobispo don Mariano Casanova, determinó por medio de una Pastoral, dictada en julio de 1892, que

la Iglesia no podía «permanecer indiferente a este simpático y universal concierto de los pueblos cultos», puesto que, decía el Arzobispo, «católicos fueron los fines principales que Colón se proponía en el descubrimiento de América y el rescate del Santo Sepulcro» (*El Ferrocarril*, XXXVII/11.443, 13-VII-1892:4). En vista de lo cual, nombró una comisión presidida por el gran orador sagrado, Pbro. Ramón Ángel Jara, e integrada por personalidades religiosas, civiles y militares, para preparar tan digno acontecimiento.

En vísperas del 12 de octubre, Santiago y las principales ciudades de provincia se engalanaron con arcos, carabelas y embanderamiento general con las banderas chilena, española e italiana y el 12 fue declarado por el Gobierno «día festivo y de festividad nacional» (*El Ferrocarril*, XXXVII/11.519, 12-X-1892:1-2). El principal diario de la época, *El Ferrocarril*, dedicó su editorial a comentar el acontecimiento, destacando que «si nuestros productos naturales enriquecen los mercados europeos, nos amamantamos de su cultura intelectual de las grandes enseñanzas de experiencia (sic) y superioridad científica» (*Ibidem*). La Iglesia organizó actos religiosos, decretó indulgencia plenaria, según normas generales, consagró el altar mayor de la basílica de El Salvador para conmemorar esta festividad y abrió dos concursos en honor de Colón, «el 1.º, literario para premiar una composición en prosa o en verso sobre el descubrimiento de América, y el 2.º, musical para premiar al mejor himno cantable a la “Aurora del 12 de Octubre de 1492”» (*Ibidem*).

A las 9 de la mañana del 12 de octubre, el Arzobispo junto al clero celebró una misa solemne en la catedral de Santiago y, luego, a las 12 y media, en el mismo templo, recibía al Presidente de la República, don Jorge Montt, y a «todas las corporaciones de la Nación» para el tradicional *Te Deum* que se canta en Chile para los acontecimientos importantes. Al término de la ceremonia, el Presidente de la República, ministros, embajadores e invitados se dirigieron a la

¹ Con motivo Simposio «Músicas Conmemorativas», organizado por la Sociedad Española de Musicología en las Islas Canarias, que debía realizarse entre el 27 de marzo y el 1 de abril de 1992 con motivo del Quinto Centenario del Descubrimiento América, he revisado esta temática en el caso de Chile.

Universidad de Chile en la que, en solemne acto literario, se leyó la obra premiada en el certamen convocado para estos efectos por la Universidad, y donde los alumnos del Conservatorio Nacional de Música se destacaron en la interpretación de los himnos chileno y real español, además de «lucidas piezas» que tocaron en los intermedios de los discursos del Rector, el Ministro de España y otras autoridades.

La tarde se dedicó a una colorida *kermesse* en la Quinta Normal, con juegos de sortijas, carreras de asnos, carreras de ensacados, ejercicios acrobáticos, conciertos de bandas populares, bailes populares españoles y chilenos, «al son de instrumentos peculiares de las distintas regiones de España y globos, arcos, etc.». A las 8 de la noche la Avenida de las Delicias, como se llamaba a la actual Alameda Bernardo O'Higgins, se vio estremecida por fuegos artificiales y elevación de globos al son de «escojidas (sic) piezas por la banda de música del regimiento de Artillería».

El Teatro Municipal, adonde también asistieron las autoridades encabezadas por el Presidente, cerró la serie de celebraciones oficiales de ese día, a las 9 de la noche, con una gran función de gala que incluía diversos números musicales, con trozos de conocidas zarzuelas y la participación de «la orquesta y banda militar de Injenieros (sic)», además de un concierto de la Estudiantina Española Valparaíso, que interpretó piezas de Granados y Barroetobaña.

Los ecos de la celebración del 12 de octubre no alcanzaron a durar el resto del mes, y ya el día 23 se daba cuenta del último homenaje que se había organizado. Estos estuvieron a cargo de diversas agrupaciones, entre las que destacaron el Círculo de Obreros de Ultra Mapocho, la Sociedad Filarmónica José Miguel Infante, la Sociedad Colón de Zapateros, la Filarmónica de Obreros, la Escuela Superior de Niñas, el Círculo Católico de Santo Domingo, el Patrocinio de San José, la Escuela Superior de Niños, n.º 2, el Santiago College y las funciones orga-

nizadas por el Teatro Santiago, el Teatro Politeama y el Gran Circo Escocés, en Santiago, junto a las que organizaron la colonia italiana en Valparaíso y los alumnos del Seminario, en Talca.

Además de paseos campestres y fuegos artificiales, las intervenciones musicales incluyeron, es cierto, caprichos españoles y alguna que otra comedia y zarzuela, que amenizaron muchos poemas, odas y discursos alusivos. Pero en ellas abundaron más las arias y dúos de las óperas italianas que estaban más de moda en ese momento: *Un Ballo in Maschera*, *La Traviata* o *Fausto*. También hubo alguna mención a *Il Guarini* del brasiler Antonio Gomes, junto a fragmentos de otros compositores y la participación esporádica de algunos músicos chilenos laureados, como el profesor del Conservatorio Nacional, José Varalla, y el entonces joven presbítero Vicente Carrasco, futuro maestro de capilla de la catedral de Santiago.

Lo más destacable en estas presentaciones fue una zarzuela histórica escrita especialmente para la ocasión, *Colón o el Descubrimiento de América*, representada por las alumnas de la Escuela Superior de Música, y una canción, *Los marineros de Colón*, «acompañada de evoluciones», que interpretaron doce alumnos vestidos de marineros en la Escuela Superior de Niños n.º 2, en presencia del Inspector General de Instrucción Primaria, don Abelardo Núñez.

El Poder Legislativo, siempre dado a realizar homenajes, no encontró motivación suficiente para hacerlo en esta oportunidad, si bien es comprensible, pues se encontraba en el período legislativo extraordinario. La Cámara de Diputados, que sesionó el 4 y el 13 de octubre en sesiones públicas (de estas hubo dos sesiones secretas) se ocupó de otros asuntos y el Senado, en su sesión del 7 de octubre, tomó nota de las invitaciones recibidas para asistir al *Te Deum* de la catedral y a la velada literaria de la Universidad por intermedio de su vicepresidente, don José Antonio Gandarillas, de quien quedaron las únicas palabras dedicadas por el Congreso al Cuarto Cen-

tenario: «Quedan invitados los señores Senadores» (Cámara de Senadores 1392-70).

El principal teatro santiaguino, el Teatro Municipal, solo daba cabida por entonces a la ópera italiana y, en menor medida, a la zarzuela, razón por la cual los compositores chilenos no tenían estímulo alguno para crear obras que, de seguro, no serían interpretadas. La primera ópera de autor nacional que pudo abrirse camino al Municipal fue *La florista de Lugano*, de Eliodoro Ortiz de Zárate, estrenada allí el 2 de noviembre de 1895. El modesto éxito obtenido impulsó al compositor a crear otras obras, esta vez con temática histórica chilena. En 1899 compuso la primera de lo que sería una trilogía, *Lautaro*, dedicada a la Conquista de Chile y a uno de sus principales protagonistas indígenas, utilizando como texto el de *La Araucana* de Ercilla, que fue estrenada en el Teatro Municipal en 1902. Este mismo poema sirvió a Remigio Acevedo Raposo para su *Caupolicán*, cuyo primer acto se estrenó también en 1902, debiendo esperar la representación completa de la obra a 1942. Como se ve, la celebración del Cuarto Centenario del Descubrimiento no generó en Chile ningún movimiento creador.

Tampoco el Descubrimiento está en la temática de la música tradicional folklórica ni, como podría haberse esperado, en la música llamada popular o de salón de la época. Los más importantes repositorios de piezas de salón recogen composiciones alusivas a la Revolución de 1891 y otros acontecimientos parecidos, junto a los aires de ópera y danzas de salón en boga.

En el siglo XX el desinterés por esta temática se mantuvo inalterado con solo una excepción. En un catálogo de las obras de compositores chilenos compuestas en este siglo hasta 1968 (Escobar, 1969), es posible detectar su interés temático a través de las 1881 obras catalogadas, el que va por el lado del concierto, la sinfonía, el cuarteto, el poema sinfónico, la sonata o tópicos nacionalistas chilenos. Solo siete de ellas tienen alguna relación, y esta indirecta,

a través del tema de la Conquista (3), de España (1) o de América (3), pero ninguna alude al Descubrimiento.

La excepción que hemos encontrado, sin que esto sea garantía de que no se nos haya escapado alguna otra, la constituye una dramatización muy atractiva y original del tema del Descubrimiento, estrenada en el Museo de Bellas Artes de Santiago el 8 de mayo de 1974, por la profesora especialista en música antigua de la Universidad Católica de Santiago, Juana Subercaseaux. Con el título de *El Descubrimiento de América*, Juana Subercaseaux montó un espectáculo poético-histórico-escenográfico-musical donde, con la lectura dramatizada de textos de cronistas, obras musicales de la época, escenografía, vestuario e iluminación, emprende, junto a Colón y otros Descubridores y Adelantados, «un viaje auténticamente histórico, geográfico, musical y mágico». La autora hace recorrer el continente al auditor desde México hasta Chile, pasando por la costa Atlántica, «hasta llegar a los confines del mundo, con canciones antiquísimas de Chiloé, allí donde entre brumas y bosques la tierra se acaba, pero el misterio persiste...» (Subercaseaux, 1974-92).

Un crítico (Vargas, 1990) describió la experiencia de asistir a esta obra en forma muy plástica:

Sobre el escenario que se comba, dice, estilizando una embarcación, navegan dos actores, cuatro cantantes y cinco instrumentistas, Los bambolea la mar. Rumbo a maravillas desconocidas, van cantando las canciones de los marineros de Colón y del Mediterráneo, las canciones de la marinería del siglo quince, a medio lanza y prez. Sube una vela y una «Salve Regina». Basta una lonja de lino y sentimos la venteada del Caribe inédito. Los relatores van contándole a la tripulación –con las palabras de entonces– la saga de hallar lo que la redondez de la tierra escondía a los europeos timoratos. Escuchamos la música criolla, de virreinato a capitánía general, en la secuencia del cristianismo que avanza... De repente el ritmo marchoso como una procesión, de repente se ataranta y chisporrotea, vuelve a serenarse, para y recomienza.

Los viajeros nos viajan y se viajan, meciéndose sobre las aguas romereando sobre cubierta, en tanto las luces los colorean y van esculpiendo los chales que se vuelven mantones, con sólo que se alcen airosamente Sin moda expresa ni adscrita, las ropas dan renacimiento y criollería, incluso fervor indio, porque encima de las ropas de color beige-marfil, como de almendra partida, cae o se anuda un eficaz género que puede ser capa o zarape, volverse rebozo o mantilla, según la música, el gesto, la luz. Todo sucede en una hora, que abarcando siglos y leguas y hazañas y músicas, se nos pasa como a un celaje.

Los textos los relatan actores y la música está confiada a cantantes e intérpretes de música antigua, con su arsenal de instrumentos de época, todos actuando de memoria su papel, según lo ha dispuesto un director de teatro. La obra se inicia con el fragmento de una carta de Francisco López de Cámara al rey Carlos V, de 1552, donde le refiere que «la mayor cosa, después de la creación del mundo, sacando la incarnación y muerte del que la crió, es el descubrimiento de las Indias». Le siguen tres trozos del *Livre Vermell*, dos *Cantigas* de Alfonso El Sabio y una *baixa dança catalana*. Fray Bartolomé de las Casas pondera a continuación la riqueza de las tierras descubiertas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* y, luego, el propio Colón cuenta al rey Fernando cómo, en su tercer viaje, siguió al poniente «con propósito de no mudar derrota hasta donde yo había pensado hallaría tierra». *Viva el gran rey don Fernando* de Carlos Verardi (1492) sella la escena con voces e instrumentos. Luego, Juan Ruiz de Alarcón lleva al auditor a México «la celebrada cabeza del nuevo mundo que se nombra Nueva España» en el marco musical de Diego Pisador, y el Conquistador Hernán Cortés, en su *Segunda Relación* de 1520, trata de convencer al rey «de la grandeza, extrañas y maravillosas cosas desta gran ciudad Tenixtitán», mientras resuenan la *Salve Regina* del mexicano Juan de Llenas y villancicos de Juan del Encina.

Después de incursionar por el Brasil, desde donde Luis Vives informa a don Juan III que «nos han

descubierto rutas del cielo y del mar nunca conocidas hasta ahora», el narrador se interna en la selva sudamericana hasta Bogotá, donde Pascual Andagoya refiere «deste valle y tierra Popayan tenían alguna noticia de Dios, se halló que tenían noticias del Diluvio de Noé, y que se escapó en una canoa con su mujer e hijos, y que había multiplicado el mundo de éstos», junto al bello villancico navideño *Pues mi Dios ha nacido*, del colombiano Matías Durango. En las misiones jesuitas de las márgenes del río Mammoré, encuentran que «el rey de los jarayes dirige su corte a su manera como un gran señor en estos países. Durante la mesa hay que tocar música para él, a medio día, si es ocurrencia del rey, los hombres y las mujeres más bellas deben bailar ante él» (Ulrich Schmidt). Allí se escucha, en cambio, el villancico para Corpus Christi, de autor anónimo, *El día del Corpus*. Más al sur, en el Perú, el inca Titu Cusi Yupanqui refiere, asombrado, el paso los viracochas «que andaban en unas animalias muy grandes, las cuales tenían los pies de plata; y esto decían por el relumbrar de las herraduras». Un anónimo peruano y el himno coral *Hanacpachap cussicuinin*, la primera obra polifónica impresa el Nuevo Mundo (Lima, 1631), recuerdan la muerte de Atahualpa, a quien una elegía quechua invoca: «solos, muerta la sombra que protege, lloramos sin tener a quién o dónde volver».

Una serie de cinco canciones tradicionales chilenas sirve de marco a la epopeya que inició don Pedro de Valdivia en el Cuzco: «Partí del Cuzco por el mes de Enero, dice, caminé hasta el valle de Coquimbo, que es el principio desta terra... e poblé en un valle que se llama Mapocho, doce leguas de mar, la ciudad de Santiago del Nuevo Extremo». Un texto de Lope de Vega relativo a la Conquista cierra el espectáculo.

Una nueva versión, más breve, fue estrenada el 13 de noviembre de 1990 en el Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde Juana Subercaseaux aprovechó para subrayar la idea de la Nueva Evangelización del «continente de la es-

peranza», a la cual llamó S. S. Juan Pablo II. Esta insinuación se hace por medio de la proyección de una Cruz en el lienzo que, en ese momento, simboliza la Cordillera de los Andes, cuando el coro interpreta *Pues mi Dios ha nacido*, de Matías Durango.

El éxito obtenido en Chile por *El Descubrimiento de América* de Juana Subercaseaux, le valió que el espectáculo cosechara laureles similares en Brasil, Argentina, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela,

Puerto Rico, Estados Unidos y Canadá. Ahora, con motivo del Quinto Centenario, fue seleccionado para presentarse en la Feria Internacional de Sevilla, lo que, por pequeñas pasiones políticas, no se podrá hacer. Sea este, pues, un modesto homenaje a una obra de singular calidad e interés, que merece el reconocimiento internacional en esta significativa fecha del Quinto Centenario del Descubrimiento de América que se conmemora en todo el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Cámara de Diputados. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1892*. Santiago, Imprenta Nacional, 1892.

Cámara de Senadores. *Boletín de las Sesiones Extraordinarias en 1890-1892*. Santiago, Imprenta Nacional, 1892.

CÁNEPA GUZMÁN, Mario: *La ópera en Chile (1839-1930)*. Santiago, Editorial del Pacífico, 1976.

El Ferrocarril, Santiago (Chile), octubre de 1892.

ESCOBAR, Roberto e YRARÁZVAL, Renato: *Música compuesta en Chile 1900-1968*. Santiago (Chile), Ediciones de la Biblioteca Nacional, 1969.

PEREIRA SALAS, Eugenio: *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1937.

PEREIRA SALAS, Eugenio: *Biobibliografía Musical de Chile desde los orígenes a 1886*. Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1978.

SUBERCASEAUX, Juana: Archivo de recortes, 1974-1992.

VARGAS SAAVEDRA, Luis: «Juana Subercaseaux, Almirante de una Travesía Íntima», en *El Mercurio*, 2-XII-1990: E 13.

SEBASTIÁN MATÍAS DELGADO CAMPOS (1942-2024)

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

Sebastián Matías Delgado nació el 20 de enero de 1942 en Santa Cruz de Tenerife en el hogar compuesto por sus progenitores y una pequeña hermana, María Bélgica. Sus padres lo matricularon en el centro de los escolapios, donde cursó los estudios primarios y secundarios. En el subconsciente de nuestro biografiado esa etapa debió de marcar una huella, pues la tarjeta navideña que nos mandó en diciembre del 2023 está centrada por su comentario de la fotografía aneja sobre un precioso balcón, indicando: «Se halla en un edificio, hoy colegio, construido por iniciativa de Henry Wolfson y destinado inicialmente a hotel, al que aún seguimos conociendo todos por su antiguo nombre ‘el Quisisana’».

Sus estudios universitarios denotan su interés por el ámbito de la construcción y las humanidades. Cursó en el distrito de La Laguna un año de Ciencias, dos de Filosofía y Letras, así como los de Aparejador (finalizados en 1967). Luego hubo de trasladarse a Madrid para obtener en 1975 el título de Arquitecto superior –especialidad de edificación– por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Como profesional se dedicó sobre todo a la restauración de construcciones de sello histórico en Tenerife, pero también en La Palma y La Gomera. El trabajo *in situ* lo acompañó del entresijo de la



Don Sebastián Matías Delgado Campos

documentación, de modo que durante el quinquenio 1976-1981 se responsabilizó del Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos de Canarias y, como tal, participó en diversas reuniones nacionales de expertos (Bilbao, etc.). Asimismo, durante una década, entre 1985-1995, fue miembro de la comisión para el Patrimonio Cultural de la Diócesis Nivariense.

En casa hemos guardado desde 1979 las tarjetas navideñas que enviaba a sus amistades. Son buena muestra de su interés por el patrimonio artístico y están compuestas por una fotografía a un lado y al otro un texto alusivo a cada una de ellas. A menudo fijaba su mirada en la capital tenerfeña y en los arquitectos que le han dado lustre. En el año 2006, mediante la fotografía de una ventana de «admirable exquisitez» en el antiguo cine Rex, evoca el cincuentenario del fallecimiento de José Enrique Marrero Regalado, su artífice. Tampoco olvida en 2021 el centenario de la muerte de Manuel de Cámera y opta por una vista de su interesante casa Ascanio en la plaza de Candelaria.

El trabajo le podía llevar mucha dedicación, tal hecho es verificable con lo acaecido en los templos parroquiales de Santiago Apóstol (cinco fases) y Ntra. Sra. de la Concepción en Los Realejos –este último ardió a finales de 1978 y hubo de elevarse de nuevo–; ese dato aclara mejor su tarjeta navideña de 1984 con una fotografía de la hornacina central del altar mayor, salvada por haber sido realizada en mortero de cemento a pesar de su «cuidadoso diseño». En dicho municipio se le llamó, asimismo, para intervenir en la ermita de Tigaiga.

Muchos encargos acometió en La Laguna: restauración del convento de Santa Catalina –iglesia, claustro principal, ajimeces y compás de entrada–, el santuario del Santísimo Cristo y dependencias conventuales de los franciscanos, la casa-museo, salón de los Esclavos y reparación de la cubierta. Labor esta última que efectuó en el cimborrio y cúpula de la catedral, así como en la cubierta de la iglesia de Santo Domingo. Tras el incendio colaboró en la reconstrucción y rehabilitación del obispado nivariense (antigua casa Salazar).

En esa ciudad universitaria llevó a cabo la trascendental puesta al día de la señorial casa Montañés para sede del Consejo Consultivo de Canarias. Tras finalizar las obras, el Gobierno de Canarias en 1994 editó un libro que incluye un estudio de Se-

bastián Matías Delgado, en donde se puntualiza en su página 32 lo siguiente:

La importancia de este edificio, que está catalogado por su interés histórico-artístico, hace que la actuación haya debido acomodarse lo más posible a una restauración observando en todo caso, el máximo respeto a su definición formal y su articulación espacial. La introducción de cualquier elemento «nuevo» de alguna forma forzada por su nuevo uso, ha sido sopesada cuidadosamente y ha merecido una especial atención para posibilitar su perfecta integración en el conjunto.

Tales palabras ejemplifican el binomio técnica-historia que todo profesional ha de asumir al recibir un encargo oficial de esas características.

Lo anterior no significaba olvidar algo más sencillo, como era la fachada de una ancestral vivienda, la n.º 38 de la calle Marqués de Celada. Su felicitación navideña de 2010 alertaba sobre su desaparición a pesar de su autenticidad:

Los diversos tonos de ocre de la pared, en la que no falta el bermellón de la cal teñida con cochinilla; la carpintería de sencilla definición pintada al aceite en color marrón rojizo; el alero de tres rosas de teja; y hasta el jardín de robustos verodes que crece entre ellas como una promesa cierta de vida en medio de tan lamentable abandono.

En su realismo descriptivo este párrafo esparce lirismo en la mente del lector. Por su parte, no solo atendió los problemas de mantenimiento en el centro urbano, sino también más lejos, como en la hacienda de la familia Carta en el Valle de Guerra.

Otras poblaciones tenerfeñas recabaron su labor de mantenimiento del patrimonio histórico, como fue el caso del interior del templo conventual de las monjas concepcionistas franciscanas (Garachico). Al sur de la isla intervino en la cubierta de la parroquia de Santa Ana en Candelaria, y efectuó la reconstrucción y rehabilitación para centro cultural del antiguo convento franciscano de San Luis Obispo en Granadilla, en cuyo municipio restauró la ermita de San Isidro.

Su prestigio en dicho ámbito profesional atrajo la atención de comitentes de otras islas. En La Palma restauró el templo parroquial en San Andrés y Sauces; asimismo, el antiguo conjunto de Nuestra Señora de Bonanza en El Paso. No solo se pidió su labor en el ámbito de edificaciones religiosas, como indica su quehacer en la Quinta Verde en las afueras de la capital, además de responsabilizarse en la elaboración de un estudio básico previo de la rehabilitación integrada del urbanismo en esa ciudad con un equipo multidisciplinar. En la Gomera restauró la Casa del Conde y la Casa del Pozo de la Aguada en la capital, mientras que en Vallehermoso arregló la cubierta de la iglesia parroquial de San Juan Bautista.

Esa múltiple tarea en unas poblaciones y otras no limitaba su mirada sobre Santa Cruz de Tenerife, donde tenía su estudio. Atendió aquí la rehabilitación de la iglesia de San Jorge –antigua capilla anglicana– y la del antiguo depósito para sede de la parroquia de María Auxiliadora. Su ojo avizor queda bien patente al ver algunas tarjetas navideñas tuyas. La del 2014 reproduce un detalle de la fuente marmórea de la plaza Weyler, obra del genovés Achille Canessa: es la imagen juguetona de dos niños con guirnaldas florales entre sus brazos, mientras que a sus pies un pez abre sus fauces con gesto amenazante. Al respecto señala que el conjunto «produce en verdad un inefable placer estético y nos permite olvidar por un momento nuestra empobrecida realidad diaria». Sin embargo, la del año siguiente, es todo lo contrario, pues muestra un retazo de la calle de San Clemente «tranquila, donde nunca pasa nada», según definición del poeta Julio Tovar, quien no omite la presencia del infortunio (una mujer que sufre, unos niños llorando, un hombre comido por la miseria...).

Era un hombre culto que participó en variadas instituciones, fue académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes en Santa Cruz de Tenerife desde el 14 de marzo de 1985, desempeñando los cargos de Tesorero (1983-1995) y Secretario general (2000-2007), y Correspondiente

de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, señera corporación de Sevilla.

Antes, desde 1979, fue miembro de número en el Instituto de Estudios Canarios, con sede en La Laguna, actuando como presidente de la sección de Bellas Artes entre 1984 y 2005. Asimismo, estuvo desde 1982 en la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, donde fue vocal de su Junta de Gobierno y ostentó el tratamiento de Socio de Mérito desde 1992. Vocal de la Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, se incorporó en 1995 a la Tertulia Amigos del 25 de Julio en Santa Cruz de Tenerife y desde 1998 en Hidalgos de Nivaria.

Su afición por la música clásica lo llevó a coleccionar gran cantidad de discos de esa especialidad y en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife presidió la correspondiente sección de Música, formando parte de la Junta de Gobierno. Perteneció al Patronato Insular de Música (Tenerife) y como vocal intervino en la gestión del Conservatorio Superior de Música. Participó en la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música y en la de Amigos de la Ópera, donde desempeñó el cargo de vicepresidente.

De todo ello se infiere que Sebastián Matías Delgado Campos fue un buen restaurador de la arquitectura histórica, pues era un hombre culto y sensible, que no marginaba lo cotidiano ni los avatares del paso del tiempo. Falleció el 16 de abril de 2024 en Santa Cruz de Tenerife, haciendo eco de su dolorosa pérdida la prensa y la sociedad en general. Ya mucho antes, en la Navidad del 2012, él invitaba a reflexionar ante ese laurel de Indias que alza su frondosa copa entre las calles Gil Roldán, Pinto de la Rosa y Obispo Pérez Cáceres, anotando: «¡Ojalá tuviéramos su hermosa reciedumbre, su fecunda generosidad traducida en sentimientos, ideas y acción y el más profundo enraizamiento en lo mejor y más ejemplar de nuestra pequeña, modesta, abnegada, laboriosa y hasta gloriosa historia!». Sus propias palabras son el mejor epitafio.

JAVIER DÍAZ-LLANOS LA ROCHE (1935-2024),

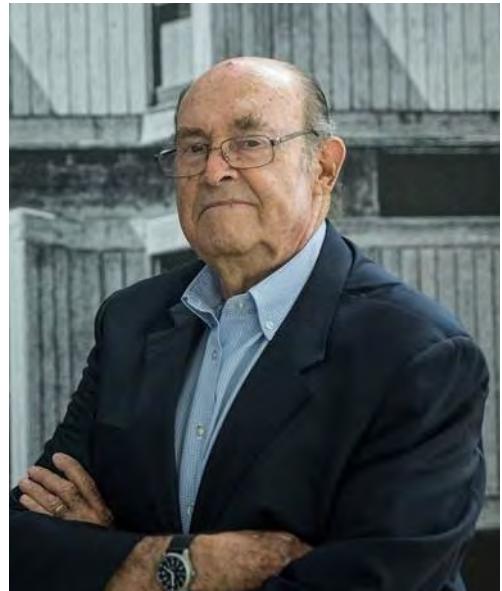
*IN MEMORIAM**

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

Tras el deceso de Javier Díaz-Llanos La Roche en Santa Cruz de Tenerife, el día 6 de octubre de 2024, la cultura de las islas se ha quedado huérfana de uno de sus más queridos y admirados referentes.

Javier Díaz-Llanos nació en Santa Cruz de Tenerife el 18 de agosto de 1935. Se tituló como Arquitecto en el año 1960 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y se graduó como Doctor Arquitecto en 1965.

Junto a su inseparable compañero y amigo Vicente Saavedra Martínez, fallecido con anterioridad el día 21 de abril de 2021, fueron responsables de obras extraordinarias –Ten-bel, Colegio de Arquitectos, Universidad Laboral, entre otras muchas–, y su incansable labor durante cinco décadas deja una huella imborrable en el desarrollo cualitativo de la arquitectura y del espacio urbano y turístico de la historia reciente, significando especialmente la transición, tras años interminables de desconcierto e incertidumbre. La visión y convicción de Javier y de Vicente sobre el papel regenerador de la arquitectura



Don Javier Díaz-Llanos La Roche

y de la cultura en la europeización de una sociedad tristemente contaminada por una dictadura en declive, coincidente en el tiempo con la construcción del Colegio de Arquitectos y la celebración de la Exposición Internacional de Esculturas en la Calle (bajo el impulso y la tutela del propio Vicente), perdurarán como constatación y adelanto de un cambio social por entonces ya en ciernes.

* Texto conformado como suma de pequeños escritos y referencias que se han sucedido a lo largo de años de admiración y respeto por su excepcional trabajo y talante.



Universidad Laboral, La Laguna (Tenerife)
Arquitectos: Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra
Fotografía: Efraín Pintos

Además de su labor como arquitecto y urbanista, Javier, desde su educación, sabiduría y talante conciliador, llegó, además, a implicarse en la responsabilidad política e institucional, siendo concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, vicepresidente del Cabildo Insular de Tenerife, y durante largo tiempo consejero de Arquia (la banca fundada por los Arquitectos a nivel estatal). Junto a Vicente ha sido reconocido con la concesión de la Medalla de Oro de la Isla de Tenerife en el año 2020, en un acuerdo del Cabildo Insular alcanzado por unanimidad. Fue miembro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel desde el año 1983 y, junto a Vicente, obtuvo el Premio Oraá de Arquitectura en Canarias del periodo 1988-1989.

El libro dedicado al trabajo de Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, que publicó el Colegio de Arquitectos hace unos años, y la muestra *Materia contemporánea. Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra. 50 años de arquitectura*, organizada por TEA (Tenerife Espacio de las Artes) con la colaboración

del Colegio de Arquitectos, cuyos comisarios fueron Rafael Escobedo de la Riva y José Manuel Hernández Peña, que se expuso durante el año 2017, representan dos iniciativas que subrayan, desde una exquisitez memorable, una labor que sitúa a Javier y Vicente en unos niveles de compromiso con la contemporaneidad y la calidad equiparables, sin discusión alguna, al de los principales maestros de la arquitectura española coetáneos.

Javier ha creído siempre, con irrenunciable tesón e inagotable pasión, en el papel de la arquitectura para continuar mejorando una sociedad ahora dañada por la política mal ejercida, el incierto futuro y el desmoralizador azote medioambiental que nos asola.

Unos días después de su triste fallecimiento, el Colegio de Arquitectos proyectó en su sala la película de Alejandro Krawietz, *Construir un paraíso*, dedicada a Vicente Saavedra y al viaje que, junto a sus compañeros de promoción de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, realizó a Finlandia para visitar la obra de Alvar Aalto.

Esa tarde tuve la oportunidad de leer unas notas escritas en recuerdo de Javier, pero también de Vicente. Porque Javier y Vicente, Vicente y Javier, eran dos extraordinarios pensadores y arquitectos en uno, y nada de lo que hacían era posible sin ese apoyo mutuo que se dispensaban:

- He visto la película varias veces [...] deteniéndome con enorme emoción en muchas de las secuencias...
- Me interesa cómo esa pátina de añoranza que cubre las imágenes de la película construye y descubre, sin embargo, un canto de optimismo ante la vigencia de un sentir y la certeza de una utopía aún posible. Ten-bel era un paraíso. Arribábamos tras horas de agotadora carretera. Con emoción, desasosiego y enojo creo recordar entre los niños que juegan, corren, rién y se sumergen en esas aguas, disfrutando con inmensa alegría de los infinitos rincones de esos añorados espacios. Ten-bel, entonces, era mi casa...

- «Mi casa de la infancia era casi todo aire». «El sueño es una historia real que parece un cuento, pero es certeza de un paraíso insular»..., palabras de Alejandro que son memoria y esperanza atemporal de ese niño que cierra la película frente al perfil árido y desolador de Las Galletas, y que con su mirada hacia el otro lado, hacia nosotros, oculta bajo unas oscuras gafas de sol, acunada por el poema de Eugenio de Andrade –«donde es joven y nace la belleza / donde la luz es feliz y se demora»–, nos escruta y exhorta, hoy quizás como una persona sabia y mayor, a resistir con tenacidad, convencido de la utopía aún posible.

El arquitecto César Portela, relatándonos de una forma intensamente bella las inquietudes de su trabajo en una pequeña isla gallega, hace ya unos años, nos decía:

El proceso experimentado a lo largo de todo el proyecto, y de toda la obra, fue una lucha constante por conocer, comprender y conciliarme con las preexistencias, aproximarme a ellas y disfrutarlas y, a



Agrupación Santa Ana, Ten-bel, Arona (Tenerife)
Arquitectos: Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, en colaboración con Luis Cabrera
Fotografía: Efraín Pintos

la vez, tratar de distanciarme, para poder recuperar mi autonomía, mi propia capacidad de discernir y de proponer aquello que faltaba, aquello que las islas estaban pidiendo a gritos, pero que el embrujo del lugar impedía oír. Se trataba, ni más ni menos, de transformar un espacio que se había adaptado a la tragedia en otro propicio para la esperanza, sentando así las bases de un futuro más rico, más complejo, sin exclusiones, que nos permita, respetar y disfrutar de lo anterior y de lo nuevo, de lo propio y de lo diferente a la vez...

Y es así como Javier y Vicente han conseguido entender la isla e hilvanar su hacer:

- Un amigo me cuenta que llegó a esto de la arquitectura casi de casualidad. Como mejor opción a mano para compartir con otros amigos la aventura de la universidad lejos de casa. Sin lazos familiares que le ayudaran en este camino y solo como un reto personal. Y, sin embargo, quizás, influenciado por lugares especiales que lo marcaron.
- Las vacaciones de Semana Santa las solían pasar en el sur de la isla, cerca de Las Galletas, en una pequeña y recién inaugurada urbanización turística junto a la costa, conocida como Ten-bel. Apartamentos cuidadosamente encajados en el sitio sorprendían año tras año. Cubos blancos, y poco a poco de hormigón, integrados en torno a espacios abiertos de lava y sombra, de verde y sol, jugaban con la luz y con las brisas y ordenaban jardines y paseos arbolados, amplios y claros. Días de amaneceres intensos de color, de mediodías de agua y mar, de atardeceres y noches mansas. Llegar a Ten-bel era pisar otro mundo, sensible con la tierra y con el mar, de calidad desbordante, rebosante de momentos de luz y de vida.
- Lástima que hoy esté abandonado a la desidia y al desinterés más absoluto. Cuando tanto hablamos de modelos de implantación territorial, Ten-bel debería rescatarse y mostrarse, con orgullo y satisfacción, como esencia de lo que aún es posible hacer.



Colegio de Arquitectos, Santa Cruz de Tenerife.
Arquitectos: Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra.
Anteproyecto en colaboración con: Luis Cabrera, Rubens Henríquez, Fernando Isidro y Enrique Seco.
Cálculo de estructuras: Enrique Seco.
Fotografía: Efraín Pintos

gullo y satisfacción, como esencia de lo que aún es posible hacer.

- Y de esos años este, mi amigo, recuerda que, siendo aún casi un niño, vivió intensamente el montaje de la exposición de esculturas en la calle en Santa Cruz; corriendo del Parque a la Rambla, de arriba abajo, enfrascado con el trajín y el ir y el venir de cajas y de grúas, de gentes barbudas, de piezas de bronce y de metal, de chatarra del avión accidentado, de bolas como huevos, de cintas y de espirales, de cubos rojos, de ojos de gato, de manchas de pintura, de emoción y de alegría, de mucha alegría.

- El Colegio de Arquitectos, responsable de la idea y de la organización, había, poco antes, inaugurado su sede en la misma Rambla, entre esta y el barranco. Y destacaba, al margen de la rotundidad ligera del hormigón, volumen de claroscuros y de lágrimas verdes, por la decisión de enterrar la sala de exposiciones, de despejar su cubierta como plaza pública y de abrir las vistas desde la calle sobre las laderas contiguas. Destacando intencionadamente la voluntad de edificar la ciudad realzando los valores del territorio sobre el que se asienta y la capacidad de la arquitectura como vía para construir una sociedad abierta, comprometida con la libertad y el progreso, subrayando, a su vez, y al igual que con la exposición, el compromiso de los arquitectos locales con la contemporaneidad. Pasado el tiempo, ante el Colegio, hoy, él dice seguir sintiendo la misma emoción que entonces.
- Y parecida a la que vivió poco después, siendo ya un adolescente, en La Laguna, cuando tuvo la suerte de hospedarse, gracias a una beca, en la Universidad Laboral, al lado del instituto donde juntos estudiábamos. Recuerdo acompañarlo a jugar al baloncesto, y ya entrar sin ganas de marcharme. Envidiábamos aquellas instalaciones modernas, inimaginables para nosotros en aquella época. Y aquel patio de

césped verde perfectamente recortado, en el que nos colábamos al sol las mañanas húmedas de invierno, entre clase y clase, a saborear un inolvidable bocadillo de pan sobao con queso blanco, tierno y fresco, que antes habíamos comprado en un desnudo bar en la esquina junto a La Milagrosa, algo más arriba. Desayuno en calma que alargábamos azocados de la fría brisa por las terrazas de hormigón de las habitaciones que, buscando igualmente la luz cálida, a esta se orientaban. De su estancia allí él ha repetido haberse sentido como en casa. Quizás el mayor elogio que se pueda decir de cualquier lugar..., que te arrope como en esa tu propia casa...

- Certeza construida por Javier y Vicente que mantiene viva la llama y la esperanza de un paraíso aún viable.

En tiempos confusos, Javier, al margen de sus fantásticas arquitecturas y aportaciones a la cualificación del espacio público, perdurará entre nosotros en los ecos de su presencia y saber estar, de su amabilidad y sonrisa, de su cercanía y generosidad, de sus conversaciones y palabras, empeñado en persuadirnos sobre las capacidades creativas de la sociedad para reorientar nuevas vías de optimismo y esperanza.

Javier... Gracias.

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2024

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 2024

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
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016
- María del Carmen Fraga González, 1985
- Carmen Cruz Simó, 1992
- Ana Luisa González Reimers, 2011

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, 2014
5. María Luisa Bajo Segura, 2016
6. Lola del Castillo Cossío, 2024
7. Ana de la Puente Arrate, 2022 (electa)
8. Isidro Hernández Gutiérrez, 2024 (electo)

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, 2014
7. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014
8. Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2024

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

- 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, 2023
- Javier Negrín Dorta, 2023
- Arsenio Pérez Amaral, 2023
- Clementina Calero Ruiz, 2024
- Ana Lilia Martín Rodríguez, 2024
- Tomás Oropesa Hernández, 2024
- Juan Carlos Martín Bello, 2024
- Manuel Martino de Nales, 2024

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Conrado Álvarez Fariña, 2008
3. Laura Vega Santana, 2012
4. José Luis Castillo Betancor, 2015
5. Salvadora Díaz Jerez, 2017
6. Gustavo Díaz Jerez, 2018
7. Daniel Roca Arencibia, 2023 (electo)
8. José Luis Rivero Plasencia, 2024 (electo)

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. Elio Quiroga Rodríguez, 2024 (electo)
- Dos plazas de nueva creación vacantes*

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
- Pedro Lezcano Jaén, 2022
- Evelyn Alonso Rohner, 2023
- Damián Ignacio Clemente Estupiñán, 2023
- José Manuel Brito López, 2023

*ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS**Tenerife*

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Sophía Unsworth, 2012

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

- Benigno Díaz Rodríguez “Nino Díaz”, 2007
- Juan Gopar Betancort, 2015

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid)
- Ismael Fernández de la Cuesta, 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 A. 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)
- 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 (México)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)
- M.^a Concepción Jerez Tiana, 2016 (Madrid)
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)
- Carmela García, 2018 (Madrid)
- Alberto Roque Santana, 2018 (Budapest)
- Marta Chirino Argenta, 2022 (Madrid)
- Pablo Amador Marrero, 2024 (México)

PUBLICACIONES MÁS RECENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv ‘Renuncia’ [en la Tetralogía de Wagner].*- Fernando CASTRO BORREGO: *D’Ors y Picasso. Historia de un malentendido.*- Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.*- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.*- Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del compositor Francisco González Afonso.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA “GAGEC”.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *‘Laudatio’ del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *‘Laudatio’ de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.*- María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.*- Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.*- **Registros:** *Crónica académica.*- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.*- *Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *‘Laudatio’ de Juan López Salvador.*- Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la ‘Burbuja de la Gestión Cultural’.*- Ana-María QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ de Juan José González Hernández-Abad.*- Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.*- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.*- Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ de Federico García Barba.*- Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.*- *Acto de apertura del curso 2009-10:* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El ‘Cántico a San*

Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.*- N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009.*- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de Pintura 2009.*- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.*- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.*- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2009.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.*- *Crónica académica de 2010.*- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo.*- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.*- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.*- **Acto de apertura del curso 2010-11:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XXVIII.*- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Arquitectura en 2010.*- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.*- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.*- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición "En primavera. Dibujos", en Galería Mácula).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.*- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2010.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.*- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.*- M.^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.*- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto moderno.*- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Escultura en 2011.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicánor Sánchez Calero, premio "Excellens" de Escultura.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" de Escultura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).*- Carlos MILLÁN

HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2011.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.*- *Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2012.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.ª QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- De nuestro archivo: Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.ª QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARÍÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio "Excellens" 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio "Magister" 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo 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 Gutián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.^a Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Gutián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *'Laudatio' de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *'Laudatio' del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio "Excellens" 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio "Magister" 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la 'Camerata Lacunensis'.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.^º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos.*- Laura VEGA SANTANA: *"Las lágrimas de El Greco". Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.*- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura.*- **Registros:** Junta de Gobierno en 2014.- Composición de la Real Academia al término de 2014.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 8, 2015. CONTENIDO: Crónica académica de 2015.- **Actos de Académicos de Honor:** Don Martín Chirino López. Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA:

Leyenda del joven y el maestro.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte.*- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción.*- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. ‘Laudatio’ y contestación.*- María Isabel CORREA BRITO: *‘Laudatio’ de don Manuel Martín Hernández.*- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política.*- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo.*- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: ‘Laudatio’ del compositor Juan Manuel Marrero.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. ‘Laudatio’ y contestación.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *‘Laudatio’ de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical.*- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura).*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio “Magister” de Escultura 2015.*- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio “Excellens” de Escultura 2015.*- **Distinción extraordinaria “Mecenas de las Artes” a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del 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. I. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES

BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla.*- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea.*- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón.*- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora.*- 2. *Reciclajes arquitectónicos:* Salvador REYES ORTEGA y M.^a Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria.*- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad.*- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios.*- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio.*- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente.*- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente.*- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos.*- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara.*- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced.*- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla.*- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio.*- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas.*- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA.*- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016).*- **Registros:** Junta de Gobierno en 2016.- Composición de la Real Academia al término de 2016.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 10, 2017. CONTENIDO: Crónica académica de 2017.- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia.*- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera.*- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI.*- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de "Obertura canaria", para orquesta.*- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme.*- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación.*- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cosmos.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez.*- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano.*- **Actos institucionales:** Acto de apertura del curso 2017-2018: Álvaro FERNÁNDEZ-VILLAVERDE Y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción.*- Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias: RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura).*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección.*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne.*- Magdalena LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes.*- Orlando HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018).*- **Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad.*- Flora PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano.*- Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà.*- Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la ludo-*

musicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX.- Jesús PÉREZ MORERA: *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico.*- **Obituario:** Félix Juan BORDES CABALLERO: *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017)*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Lothar Siemens Hernández (1941-2017)*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Rubens Henríquez Hernández (1925-2017)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2017.- Composición de la Real Academia al término de 2017.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 11, 2018. CONTENIDO: Crónica académica de 2018.- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: ‘*Laudatio’ del compositor Gustavo Díaz Jerez*.- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva*.- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de «L-System», obra para piano*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La ciudad de la incertidumbre*.- Félix Juan BORDES CABALLERO: *La octava carta: la fuerza. ‘Laudatio’ y contestación*.- **Actos institucionales:** *Acto de apertura del curso 2018-2019*: Fernando de TERÁN TROYANO: *Forma, función y ornamento*.- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2018:** RACBA: *Justificación de los premios de 2018 (modalidad Arquitectura)*.- Federico GARCÍA BARBA: *Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón. Premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018*.- José Ángel DOMÍNGUEZ ANADÓN: *Palabras de agradecimiento*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Elogio de Alejandro Beutell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018*.- Alejandro BEUTELL GARCÍA: *Palabras de agradecimiento*.- **Artículos y conmemoraciones:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Federico GARCÍA BARBA: *Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife*.- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *Pilas para agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Ofrenda al compositor Manuel Bonnín*.- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias. A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje*.- Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz: Gerardo FUENTES PÉREZ: *Eladio González de la Cruz: la escultura, el escultor*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Los duros comienzos de un escultor. Eladio González de la Cruz*.- Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Palabras de presentación*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La mujer y el arte: un encuentro de identidades*.- **Obituario:** Laura VEGA SANTANA: *Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018)*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Dulce María Orán Cury (1943-2018)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2018.- Composición de la Real Academia al término de 2018.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 12, 2019. CONTENIDO: Crónica académica de 2019.- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: ‘*Laudatio’ de D. Jerónimo Saavedra Acevedo*.- Jerónimo SAAVEDRA ACEVEDO: *La política cultural en Canarias*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: ‘*Laudatio’ de D. Manuel Poggio Capote*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Bordanova en La Palma*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: ‘*Laudatio’ de D. Miguel Ángel Navarro Mederos*.- Miguel Ángel NAVARRO MEDEROS: *El patrimonio cultural de la Iglesia Católica: una experiencia de gestión*.- **Actos institucionales:** *Acto de apertura del curso 2019-2020*: Fernando CASTRO FLÓREZ: *El tiempo gran escultor. Consideraciones sobre el trayecto ‘en espiral’ de Martín Chirino*.- **Entrega de Premios 2019:** RACBA: *Justificación de los premios de 2019 (modalidad ‘Escultura’)*.- Ana María QUESADA ACOSTA: *La intemporalidad de la figura en la escultura de Juan Bordes. Relatos históricos, lecturas contemporáneas. Premio «Magister» de Escultura 2019*.- Juan BORDES CABALLERO: *Palabras de agradecimiento*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Taller de Esculturas Bronzo y Taller de Fundición Antonio Higinio Rodríguez Sosa*.- **Ciclo de conferencias sobre la Belleza:** Flora PESCADOR MONAGAS: *Jornadas sobre «La belleza»*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La belleza móvil*.- Félix Juan BORDES CABALLERO e Ignacio BORDES DE SANTA ANA: *Consideraciones sobre la fealdad y la belleza en el proceso creativo: el quebrantamiento de los cánones de la clasicidad*.- Sonia MAURICIO SUBIRANA: *Polémicas sobre la belleza estética en homenaje a Martín Chirino*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La belleza de «lo pobre»*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La belleza, transitar entre Aschenbach y Tadzio*.- Evelyn

ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Otra belleza. ‘Je ne sais quoi’.*.- **Artículos y conmemoraciones:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Un paisaje con figuras de José Lorenzo Bello Espinosa (1825-1890)*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La función de la Música en el arte religioso iberoamericano del período virreinal*.- **Obituario:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino López (1925-2019)*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Roberto Barrera Martín (1927-2019), escultor*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2019.- Composición de la Real Academia al término de 2019.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 13, 2020. CONTENIDO: Crónica académica de 2020.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2020-2021:** Carlos VILLANUEVA ABELAIRAS: *Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner, una luz en la noche del mundo*.- Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana*.- Jesús PÉREZ MORERA: *Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tenerfeña*.- Jonás ARMAS NÚÑEZ: *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*.- Juan GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO: *El escudo del mayoralgo de Llarena conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas*.- Pablo GÓMEZ ÁBALOS: *Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias. La colección de pianofortes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*.- **Obituario:** José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Salvador Fábregas Gil (1931-2020)*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2020.- Composición de la Real Academia al término de 2020.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

Volumen 14, 2021. CONTENIDO: Crónica académica de 2021.- **Actos institucionales: Acto de entrega al Parlamento de Canarias de la Medalla de Oro de la RACBA:** Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Laudatio*.- Gustavo MATOS EXPÓSITO: *Palabras de agradecimiento*.- El Rey clausura el acto de entrega de la Medalla de Oro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al Parlamento de Canarias.- **Acto de entrega de Premios y Distinciones 2020:** Justificación de los premios y distinciones de 2020 (modalidad ‘Música’).- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de Agustín Ramos Ramos, premio «Magister» 2020 de Música*.- Conrado ÁLVAREZ FARÍÑA: *Laudatio de Adrián Linares Reyes, premio «Excellens» 2020 de Música*.- Adrián LINARES REYES: *Palabras de agradecimiento*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de «Barrios orquestados»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. I*.- 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 2023*.- **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 Angielina 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.

Volumen 16, 2023. CONTENIDO: *Crónica académica de 2023*.- **Actos de ingreso:** Ricardo HERNÁNDEZ RAMOS: *Entre la fotografía y el cine. Un constante viaje de ida y vuelta*.- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: ‘*Laudatio*’ de D. Ricardo Hernández Ramos.- Armando ALFONSO LÓPEZ: ‘*Laudatio*’ de don Javier Negrín Dorta.- Javier NEGRÍN DORTA: *Palabras de agradecimiento*.- Fernando MARTÍN MENIS: *Hatching: aprendiendo de la naturaleza*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: ‘*Laudatio*’ de don Fernando Martín Menis.- **Actos institucionales:** *Acto de apertura del curso 2023-2024*: Victoria COMBALÍA DEXEUS: *Mujeres surrealistas versus hombres surrealistas*.- **Artículos y conmemoraciones:** Fernando PÉREZ OYARZUN: *Arquitectura y Música. Idas y vueltas*.- Víctor Javier MARTÍNEZ LÓPEZ: *Un pianoforte de mesa inglés temprano de Longman and Broderip en la RACBA*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Cuarenta años del hallazgo en Tenerife del único fandango conocido en el mundo del compositor napolitano Domenico Scarlatti (1685-1757)*.- Pablo Cristóbal TORRES LUIS y Leticia PERERA GONZÁLEZ: *El antiguo retablo de San Antonio de la parroquia de San Francisco de Santa Cruz de Tenerife. Claves para su restauración*.- **Obituario:** Flora PESCADOR MONAGAS: *En recuerdo del artista Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla (1937-2023)*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan José Gil (1947-2003), in memoriam*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Guillermo García-Alcalde Fernández (1940-2023)*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Eladio González de la Cruz (1934-2023)*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Jerónimo Saavedra (1936-2023) y la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2023.- *Composición de la Real Academia al término de 2023*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- Índice.

DISCURSOS Y LIBROS

- Lola DE LA TORRE CHAMPSAUR: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadrados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife,

Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013, 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

- VARIOS (Gerardo FUENTES PÉREZ, María Isabel SÁNCHEZ BONILLA, Clementina CALERO RUIZ, Ana María QUESADA ACOSTA, y presentación del presidente de la RACBA Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA): *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- VARIOS (Flora PESCADOR, Vicente MIRALLAVE, Evelyn ALONSO, José A. SOSA, Jin TAIRA, Daniel MONTESDEOCA, Santos CIRUJANO, Marta CHIRINO, David BRAMWELL, Juli CAUJAPÉ, Ulises MEDINA, Pepe DÁMASO, RUBIÓ TURUDÍ. FOTOGRAFÍAS de: Ángel Luis ALDAI, F. ROJAS «Archivo fotográfico Rojas-Hernández», Luis CASALS, et al.): *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA - Cabildo de Gran Canaria, 2020.
- VARIOS (Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ, María Victoria HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio LORENZO TENA, Jesús PÉREZ MOREIRA y Manuel POGGIO CAPOTE; comisarios: Jesús PÉREZ MOREIRA 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 Cuz 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 ULPGC, del 22 de septiembre al 18 de noviembre. Coordinación del catálogo: Flora Pescador Monagas. Textos críticos: Ángeles Alemán (com.), Guillermo García-Alcalde, Juan Gómez-Pamo y Sonia Mauricio. Fotografías: Efraín Pintos Barate y Manuel Vías (salas y obra), Ángel Luis Aldai (su obra), Ildefonso Aguilar (su obra) y Tuula Giraldo (obra de Juan Antonio Giraldo). Las Palmas de Gran Canaria, RACBA, 2022.
- 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.
- 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. 2. Pinturas de Rafael Delgado. Catálogo*. Edición patrocinada por Fundación CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2024, 327 pp.
- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA, Efraín PINTOS BARATE y Manuel VÍAS TRUJILLO: *Legado artístico de Rafael Delgado en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. 3. Colección de objetos de origen africano. Catálogo*. Edición patrocinada por Fundación CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2025, 156 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.).
- **Volumen 9.** Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *El pavo real. Ópera en tres actos*. [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, 2025, 1 partitura (368 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.).
- **Volumen 4.** Joaquín GARCÍA (1710-1779). *Música sacra en latín. II*. [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, 2025, 13 partituras (328 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
- 21 LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES. 175 AÑOS: UNA CELEBRACIÓN
INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*
- Doña Lola del Castillo Cossío, numeraria***
(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)
- 27 *La mirada y el juego como parte de mi proyecto creativo*
Lola del Castillo Cossío
- 35 *Utopías de la temporalidad*
María Luisa Bajo Segura
- Don Arsenio Pérez Amaral, correspondiente***
(Sección de Arquitectura)
- 47 ‘*Laudatio*’ de D. Arsenio Pérez Amaral
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra
- 55 *Inserciones ~ Inmersiones*
Arsenio Pérez Amaral
- Damián Ignacio Clemente Estupiñán, correspondiente***
(Sección de Música)
- 65 ‘*Laudatio*’ de D. Damián Ignacio Clemente Estupiñán
José Luis Castillo Betancor
- 71 *La «nueva música» del Grupo madrileño de los Ocho*
Damián Ignacio Clemente Estupiñán

***Antonio Alonso-Patallo Valerón, numerario
(Sección de Escultura)***

- 77 *Madera, piedra, metal*
Antonio Alonso-Patallo Valerón
- 83 *Antonio Alonso-Patallo Valerón, la versatilidad del artista*
M.ª Ángeles Alemán Gómez

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2024-2025. Conferencia de la personalidad invitada

- 97 *Eduardo Chillida, vida y obra*
Luis Chillida Belzunce

Acto de entrega de Premios y distinciones 2024

- 107 *Justificación de los premios y distinciones de 2024
(modalidad ‘Pintura, Dibujo y Grabado’)*
- 109 *‘Laudatio’ de Luna Bengoechea Peña, premio «Excellens» 2024 de Pintura, Dibujo y Grabado*
M.ª Ángeles Alemán Gómez

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 117 *Apuntes sobre el proyecto contemporáneo*
Manuel Martín Hernández
- 135 *Ruta del mármol en el siglo XIX. Europa-América. Los escultores*
Gerardo Fuentes Pérez
- 151 *Un diplomático y un pintor del siglo XIX tras un mismo nombre: José Ravina*
Carmen Fraga González
- 167 *Cine y fotografía en las Reales Academias de Bellas Artes*
Jorge Gorostiza López
- 175 *La huella de Jesús Asensio Ibáñez en las Islas Canarias*
Ana Luisa González Reimers

- 203 *Don Pedro Suárez Hernández*
Eliseo Izquierdo Pérez

- 213 *Noticia y localización del patrimonio musical español y americano generado con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América, 1492-1892. El caso de Chile*
Samuel Claro Valdés (†1994)

OBITUARIO

- 221 *Sebastián Matías Delgado Campos (1942-2024)*
Carmen Fraga González

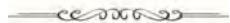
- 225 *Javier Díaz-Llanos La Roche (1935-2024), in memoriam*
Virgilio Gutiérrez Herreros

REGISTROS

- 233 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2024
235 Composición de la Real Academia. Año 2024
239 Publicaciones de la Real Academia
255 Índice

El volumen 17

ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2024,
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