

ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA D BELLAS ARTES
D SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 18

•

2025

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA D BELLAS ARTES

D SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

Anales : [2025] / 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, 2026.

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
2026

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2025

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

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

Doña Ana de la Puente Arrate, numeraria (Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)

El grabado: un lenguaje multidimensional
Ana de la Puente Arrate

‘Laudatio’ de Dña. Ana de la Puente Arrate
Ángeles Alemán Gómez

Doña Ana Lilia Martín Rodríguez, correspondiente por Tenerife (Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)

Ana Lilia Martín, diálogos con el cuerpo: tradición, reflexión, voluptuosidad y erotismo
Ana M.^a Quesada Acosta

Sentir el cuerpo... Reflexiones de taller
Ana Lilia Martín Rodríguez

***Don José Luis Rivero Plasencia, numerario
(Sección de Música)***

Política de lo simbólico: la cultura como derecho e infraestructura democrática
José Luis Rivero Plasencia

‘Laudatio’ de D. José Luis Rivero Plasencia
Conrado Álvarez Fariña

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2025-2026

Conferencia de la personalidad invitada

Arte y monumento
Gabriel Ruiz Cabrero

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

Las sociedades como impulso de animación sociocultural en Santa Cruz de Tenerife durante el Sexenio Democrático (1868-1874). Un ideario músico-teatral revolucionario
Conrado Álvarez Fariña

*La capilla de San Francisco Javier, el retablo de la Virgen de la O
y el corsario Bernardo de Espinosa. Historia y restauración*
Jesús Rodríguez Bravo
Pablo Cristóbal Torres Luis
Leticia Perera González

*La edición de la música sacra en latín del maestro de capilla
Joaquín García (1710-1779)*
Isabel Saavedra Robaina

OBITUARIO

Federico García Barba (1953-2025)

Manuel Martín Hernández

IN MEMORIAM

Federico García Barba (1953-2025), in memoriam

Catalina García Trujillo

Federico García Barba, amigo

Pedro Domínguez Anadón

Federico García Barba, maestro

Alejandro Beautell García

Federico

Virgilio Gutiérrez Herreros

Federico García Barba: la arquitectura como forma de pensamiento

Arsenio Pérez Amaral

Federico y su compromiso con el Colegio de Arquitectos y la cultura

M.^a Nieves Febles Benítez

Magda Lázaro (1949-2025)

Ana Luisa González Reimers

Dulce Xerach (1969-2025) y la Real Academia

Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2025

Composición de la Real Academia. Año 2025

Publicaciones de la Real Academia

Índice

CRÓNICA ACADÉMICA DE 2025

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2025, 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, los apartados ACTIVIDADES y NOTICIAS de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dichas secciones 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 2025 fueron las siguientes:

* * *

El domingo 26 de enero, a las 12:00 horas, el Auditorio de Tenerife ofreció un concierto, «Las estaciones de Vivaldi: violín y órgano», que formaba parte de su ciclo «Conciertos de órgano», realizado

en colaboración con la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El reputado organista Daniel Oyarzábal ejecutó en primer lugar *Preludio en mi bemol mayor*, BWV 552/1 y *Jesu, meine Freude*, BWV 610, de Bach, para continuar con dos transcripciones, de dos movimientos de *Romeo y Julieta*, op. 64, de Prokofiev y de la obertura de *La urraca ladrona* de Rossini, a las que les siguieron otras tres transcripciones de los conocidos conciertos de Vivaldi, *La primavera*, *El verano* y *El invierno*. Fue la violinista Miriam Hontana, en palabras del propio Oyarzábal, quien se encargó de tocar exactamente la parte de violín solista escrita por el maestro veneciano, mientras que el órgano asumía toda la parte orquestal.

El viernes 14 de febrero, tuvo lugar en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes) la inauguración de la exposición «Narrativas del Arte. Acto II (1900-2024)» con la que la Real Academia Canaria de Bellas Artes ha conmemorado el 175.º aniversario de su fundación. En esta muestra de carácter multidisciplinar, se reunieron cerca de 200 obras realizadas por académicos de esta corporación desde los inicios del siglo xx hasta 2024, después de una significativa selección de sus trabajos más representativos y procedentes de diversas colecciones públicas y privadas. Contó con la presencia no solo de la Presidenta Dña. Rosario Álvarez, del consejero de Cultura y Museos de Tenerife don José Carlos Acha, del director artístico de TEA don Sergio Rubira y del comisa-

rio de la muestra y responsable de la Colección TEA don Isidro Hernández, sino también de un nutrido número de asistentes entre los que destacaban muchos de los artistas que exponían en las salas B y C del TEA. Esta exposición era la continuación de la que se exhibió en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife «Narrativas del Arte. Acto I (1849-1900)» durante el mes de noviembre de 2024. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El jueves 13 de marzo, a las 19:00 horas y en la sede de esta Corporación, tuvo lugar el homenaje a Pedro Suárez (1900-1982), quien desempeñó el cargo de presidente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes desde 1963 hasta 1982. Durante el acto, presidido por Dña. Rosario Álvarez, D. Eliseo Izquierdo, Académico de Honor, habló sobre la inestimable labor que Pedro Suárez realizó en la Academia cuando estuvo bajo su mandato, proponiendo como académicos a artistas jóvenes vinculados con la vanguardia artística en Canarias o a una mujer para ocupar una de las plazas vacantes, lo que puede considerarse como decisiones valientes. Asimismo, se presentó el libro escrito por el Dr. D. Rafael Padrón, director de la cátedra cultural Viera y Clavijo de la Universidad de La Laguna, sobre la figura de Pedro Suárez, que fue también director de la Escuela de Artes y Oficios y de la Escuela Superior de Bellas Artes durante las décadas de 1950 y 1960, además de Jefe de Telégrafos de La Laguna, con ocasión del 125 aniversario de su nacimiento, en el que se recogen aspectos vitales, profesionales y vocacionales poco conocidos. Después de la intervención de D. Manuel Sansón Suárez, quien en nombre de la familia agradeció el homenaje, el acto se cerró con la participación del grupo de música de cámara Ikaro Quartet. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El lunes 17 de marzo, a las 19:00 horas, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el profesor Dr. D. José Antonio Gómez Rodríguez pronunció una conferencia, «*La tonada* de M. Medina Díaz», inserta en un breve

ciclo sobre Musicología con el que esta Corporación ha pretendido proporcionar al público visiones transversales e interdisciplinarias ricas en significados, conectando materias afines como la historia, la música, el cine, la filosofía, la antropología... Con esta disertación, este profesor titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo analizó algunos de los aspectos más interesantes y controvertidos de la tonada, la manifestación más singular del folclore musical asturiano, en relación con el lienzo del pintor gijonés Manuel Medina Díaz (1881-1955). Este acto contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

El lunes 17 de marzo, falleció en Santa Cruz de Tenerife la destacada galerista y comisaria Dña. Magdalena Lázaro Montelongo, natural de Las Palmas de Gran Canaria, quien en nuestro acto público de entrega de premios de 2017 recibiera solemnemente la distinción de «Colaboradora Insigne», en virtud de su dilatada contribución al arte contemporáneo y por la ayuda que siempre prestó a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en todo lo que se le solicitó.

El sábado 22 de marzo, a las 19:00 horas, en el Salón Dorado del Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria y en Sesión Pública solemne, que contó con la presencia de los dos vicepresidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, D. Gerardo Fuentes y Dña. Ana María Quesada, hizo su ingreso como Académica Numeraria por la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado Dña. Ana de la Puente Arrate, técnico-coordinadora del Taller de Grabado del Servicio de Cultura del Cabildo de Gran Canaria, quien disertó sobre «El grabado, un lenguaje multidimensional». Le contestó en nombre de esta Corporación la académica Dra. Dña. Ángeles Alemán. Este acto contó con el apoyo del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

El miércoles 26 de marzo, a las 19:00 horas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes cerraba con otra conferencia el ciclo de Musicología que había comenzado diez días antes. La Dra. Dña. Begoña

Lolo Herranz, catedrática de Historia de la Música de la UAM y Académica Numeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, habló sobre «Música y diplomacia en la vida de Rafael Mitjana», realizando un recorrido por la vida y obra de este malagueño, a quien se le considera el primer músico que escribió una Historia de la Música Española con rigor científico. Mitjana compaginó a lo largo de su vida la investigación musicológica, su verdadera vocación, con su carrera diplomática, que le permitió viajar por el mundo y ampliar sus conocimientos. Para la realización de este acto se ha contado con el apoyo del Cabildo de Tenerife.

El jueves 27 de marzo, a las 19:00 horas, en el Salón de Actos del TEA, la Dra. Dña. Carmen González Cossío disertó sobre «El pintor González Suárez. Los silencios de oro. El artista a los 50 años de su muerte», actividad que formaba parte del ciclo de conferencias organizado a propósito de la exposición «Narrativas del Arte. Acto II», con la que la RACBA celebró el 175.º aniversario de su fundación. A juicio de la conferenciante, el acuarelista González Suárez destacó por la agilidad y soltura de sus pinceladas, dándole a sus acuarelas un enfoque muy personal con el que logró una representación de la isla única y diferente a la habitual en su época. Dejó un notable legado artístico por el que se le considera como una de las grandes figuras de la pintura regionalista canaria.

El miércoles 9 de abril, en el Salón de Actos del TEA, se celebró a las 19:00 horas una conferencia sobre «Francisco Borges Salas (1901-1994), una promesa de la escultura en Canarias», en la que el Dr. D. Jonás Armas Núñez realizó un rápido recorrido por la vida y obra de este escultor, grabador, pintor y ebanista santacrucero. Esta charla tuvo lugar con motivo de la conmemoración del 175.º aniversario de la RACBA y de su exposición «Narrativas del Arte. Acto II», y dentro del ciclo de conferencia que organizó el TEA. Tras la ponencia, a las 20:00 horas, asimismo, se celebró un debate muy interesante sobre la figura de «El escultor Márquez Peñate», en el que participaron D. Miguel Márquez Zárte y los

académicos Dña. Ana Quesada, D. Isidro Hernández y D. Tomás Oropesa.

El sábado 26 y el domingo 27 de abril, a las 12:00 horas, se celebraron varias actividades vinculadas a la exposición «Narrativas del Arte. Acto II», con motivo de la conmemoración del 175.º aniversario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El acto del sábado 26 lo abrió el arquitecto Dr. D. Gabriel Ruiz Cabrero hablando de los «Arquitectos académicos de la RACBA», lo que dio paso a una mesa redonda en la que se debatió sobre «Algunos ejemplos de la arquitectura actual en Canarias», en la que intervinieron los arquitectos y académicos D. Arsenio Pérez Amaral y Dña. Flora Pescador Monagas. Asimismo, el domingo 27, hubo otra mesa redonda, que, bajo el título «Arquitectura actual en Canarias», contó con la participación de los arquitectos y académicos Dña. María Luisa González, D. Virgilio Gutiérrez y D. Fernando Martín Menis.

El jueves 15 de mayo, a las 19:00 horas y en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, el catedrático y académico Dr. D. Federico Castro Morales disertó sobre los «Retos en torno a la musealización del arte público». Esta conferencia se integraba en el conjunto de actividades programadas por esta Academia con motivo de la celebración del 175.º aniversario de su fundación, que se simultaneaban con la exposición «Narrativas del Arte. Acto II». El Dr. D. Federico Castro, quien compagina la docencia y la investigación con el comisariado de exposiciones y la gestión académica y cultural, abordó con el apoyo de imágenes de algunos exponentes de la escultura del siglo xx la problemática de la musealización del arte público para la puesta en valor, conservación y difusión de la escultura en los espacios urbanos. Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

Los días 16, 17 y 18 de mayo, la Real Academia Canaria de Bellas Artes programó varias actividades antes de la clausura de su muestra «RACBA 175. Narrativas del Arte. Acto II (1900-2024)». El

viernes 16 varios artistas académicos de distintas secciones –Dña. Marisa Bajo, Dña. Maribel Nazco, Dña. Ana Lilia Martín, D. Juan López Salvador, D. Juan Antonio Castaño y D. Ernesto Valcárcel– realizaron, a partir de las 17:00 horas, visitas guiadas para aquellos asistentes a la exposición que así lo desearan. Asimismo, el **sábado 17**, a las 12:00 horas, en el Salón de Actos del TEA, se proyectaron cinco vídeos pertenecientes a la sección «Panorámica de la Academia»: *El Grabado en la Academia*, *Maribel Nazco. Vida y obra*, *Homenaje a Félix Juan Bordes*, *Pepe Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos van Cleve* y *Homenaje a Lothar Siemens*. En esta actividad participaron los académicos Dña. Marisa Bajo, Dña. Ana Luisa González Reimers y D. Juan Antonio Castaño. Y el **domingo 18 de mayo**, Día Internacional de los Museos, se volvió a ofrecer una visita guiada a aquellos asistentes interesados. Con esta actividad se dio por clausurada esta magnífica exposición que había sido inaugurada el 14 de febrero de 2025.

El viernes 23 de mayo, en la sede de esta Ilustre Corporación, a las 19:00 horas, tuvo lugar el acto solemne de incorporación como Académica Correspondiente por la sección de Escultura de Dña. Ana Lilia Martín Rodríguez. La recipiendaria, licenciada en Bellas Artes por la Universidad de La Laguna y profesora de Artes Plásticas y Diseño, disertó sobre «Sentir el cuerpo... reflexiones de taller», haciendo un recorrido por toda su trayectoria artística de más de treinta años, su forma de trabajar y su relación con los diversos materiales que utiliza como escultora. La vicepresidenta 1.^a y académica de número Dra. Dña. Ana María Quesada se hizo cargo de su *laudatio*, «Ana Lilia Martín, diálogos con el cuerpo: tradición, reflexión, voluptuosidad y erotismo», en la que destacó no solo la sensibilidad de la escultora, sino también su compromiso y relevancia en el ámbito cultural actual de Canarias. El acto contó con el apoyo del Gobierno de Canarias.

El domingo 25 de mayo, a las 12:00 horas, tuvo lugar un recital de órgano en el Auditorio de Tenerife

que se inserta en su ciclo Conciertos de Órgano y que cuenta con la colaboración de Real Academia Canaria de Bellas Artes. Bajo el título «El órgano orquestal», Thomas Ospital, titular del órgano mayor de la iglesia de Saint-Eustache de París y profesor de órgano en el Conservatorio Superior de Música de la capital francesa, ejecutó un repertorio basado principalmente en obras orquestales emblemáticas transcritas para este instrumento, desde la *Passacaglia* BWV 582 de Bach (1685-1750) hasta la *Danse Macabre* op. 40 de Camille Saint-Saëns (1835-1921), pasando por dos piezas de Franz Liszt (1811-1886) –*Consolation* n.º 4 y *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*– y *Le tombeau de Couperin* de Maurice Ravel (1875-1937), esta última obra transcrita por el propio organista.

El miércoles 4 de junio, a las 19:00 horas, en el salón de actos de su sede santacrucera, la Real Academia Canaria de Bellas Artes ofreció un recital de piano «Habla el poeta», a cargo del prestigioso pianista y académico numerario D. José Luis Castillo Betancor. En este concierto el intérprete alternó la ejecución de las piezas con una breve explicación sobre la historia de las obras y sus autores. Algunas de las obras originales fueron transcritas posteriormente, y son las que se interpretaron en este recital, como la *Sonata para órgano* n.º 4 BWV 528 de Bach en transcripción de A. Stradal (1860-1930), el *Concierto en re menor* que transcribió Bach de un concierto para dos violines y orquesta de Antonio Vivaldi que, a su vez, fue vuelto a transcribir por Murdoch (1888-1942), o bien, *Toccata, Adagio y Fuga* de Bach en transcripción de F. Busoni (1866-1924), además de otras piezas originales como *Fantasia nach J.S. Bach* de Busoni, el *Impromptu* n.º 3 en Sol bemol mayor de F. Schubert (1797-1828) y *Kinderszenen* op. 15 de R. Schumann (1810-1856). Esta actividad contó con la colaboración del Cabildo de Tenerife.

Del 10 al 12 de junio, tuvieron lugar las primeras Jornadas de Cine y Música organizadas por esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. Este breve ciclo

comenzó **el martes 10** a las 19:00 horas con un coloquio en el que intervinieron el garachiquense David Baute –director y productor de cine que destaca por abordar temáticas sociales y medioambientales– y el director de orquesta y compositor tinerfeño especializado en música para audiovisuales Diego Navarro –director y artífice del Festival Internacional de Música de Cine de Tenerife–, en el que hablaron sobre la creación de la banda sonora de *Mariposas negras*, un largometraje de animación en el que han trabajado juntos y que ha recibido premios tan prestigiosos como el Forqué, Gaudí, Platino o Goya 2025. Al día siguiente, **miércoles 11**, se proyectó la película *La hija del mestre*, un ejemplo de cine mudo de los primeros años del siglo xx que acompañó al piano el académico D. José Luis Castillo Betancor, realizando en directo el acompañamiento musical de esta proyección. Y también a las 19:00 horas, como cierre de estas jornadas, **el jueves 12 de junio**, el conocido compositor de obras para cine y televisión Juan Bardem Aguado pronunció una conferencia sobre «La música ayuda a entender, y no solo en el Cine», en la que expuso su trayectoria también como músico de audiovisuales. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El sábado 14 de junio, a las 19:30 horas, en la catedral de San Cristóbal de La Laguna tuvo lugar un concierto de órgano a cargo del organista coreano Joonho Park. Con este recital el CNDM (Centro Nacional de Difusión Musical) incorporó esta ciudad de Tenerife a su ciclo «El órgano en las Catedrales» después de viajar a Segovia, Murcia, Barcelona, Vigo y Salamanca y con el que ha querido colaborar esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. Joonho Park, ganador de diversos premios internacionales, interpretó obras J.S. Bach (1685-1750) –*Preludio y fuga en la menor*, BWV 543–, Robert Schumann (1810-1856) –las tres primeras piezas de *De Sechs Studien in kanonischer für den Pedalflügel*, op. 56–, Charles-Marie Widor (1844-1937) –las obras quinta y cuarta de *De Bach's memento*–, Felix Mendelssohn (1809-1847) –*Sonata n.º 1 en fa menor*, op.65–, Jan

P. Sweelinck (1562-1621) –*Seis variaciones sobre 'Mein junges Leben hat ein End'*–, y César Franck (1822-1890) –*Troisième Choral en la menor*–.

El jueves 26 de junio, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a las 19:00 horas, se celebró un recital de piano a cargo de Luis López que, programado para el día 19 de junio, debió aplazarse al haberse decretado cuatro días de luto oficial por fallecimiento de D. Manuel Hermoso Rojas (exalcalde de Santa Cruz [1979-1991] y expresidente del Gobierno de Canarias [1993-1999]). Esta actividad se insertaba en la serie de «Conciertos de la Academia». En esta ocasión, el pianista santacrucero interpretó en primer lugar *Paisajes* de Federico Mompou (1893-1987), obra constituida por tres piezas que representan el estilo esencialista y contemplativo del autor, para, a continuación, ofrecer dos obras –*Andaluza y Galante*– de las *12 Danzas Españolas* de Enrique Granados (1867-1916), que reflejan una fusión entre el lirismo romántico y los ritmos y giros melódicos del folclore ibérico, seguidas estas piezas de sus *Valses poéticos*, una colección de ocho valsos para piano que exploran la fusión entre la forma clásica del vals y la expresividad lírica del compositor catalán. Asimismo, y sin solución de continuidad, se pudieron escuchar dos valsos de Frédéric Chopin (1810-1849), quien transformó el vals de salón en obra de concierto. Luis López ejecutó asimismo tres de los *24 Preludios in Jazz Styles* de Nikolai Kapustin (1937–2020), un pianista y compositor ruso que logró fusionar la improvisación del jazz con las formas estructuradas de la música clásica. Por último, con los *Tres Preludios para piano* de George Gershwin (1898-1937), tres piezas estrenadas en 1926, en las que muestra esa fusión entre jazz, blues y elementos de la música clásica europea propia del compositor americano, uno de los grandes sintetizadores de la música popular y culta del siglo xx, concluyó este interesante concierto. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El jueves 10 y el viernes 18 de julio, se celebraron sendos recitales en dos de nuestras islas, Lanza-

rote y Gran Canaria, en el marco de las actividades cuyo objetivo es el de divulgar la creación artística en todo el Archipiélago. Este pequeño ciclo de la serie «Conciertos de la Academia» contó con la actuación del pianista y académico correspondiente Ignacio Clemente Estupiñán y la soprano Tania Lorenzo Castro, ambos con una amplia trayectoria nacional e internacional. A las 19:00 horas, en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz, en Arrecife (Lanzarote), tuvo lugar el primero de ellos y, a las 19:30 horas, en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, el segundo. Bajo el título de «Recital de Música Francesa», estos dos intérpretes grancanarios ejecutaron piezas de Reynaldo Hahn (1874-1947) –*À Chloris*, *Le rossignol des lilas* y *L'heure exquise*, que son obras cumbres de la música de cámara francesa y que sobresalen por su elegancia, lirismo y sensibilidad poética–; de Augusta Holmes (1847-1903), *À Trianon* y *Soir d'hiver*; *Cinco canciones griegas* de Maurice Ravel (1875-1937), un ciclo de cantos tradicionales griegos armonizados para voz y piano; cuatro melodías de *Clairières dans le ciel* de Lili Boulanger (1893-1918), en las que se demuestra el talento de esta compositora francesa para dar vida a la poesía mediante un lenguaje armónico sofisticado, cromatismos que evocan emociones y una cuidadosa selección y uso de las tonalidades; de Olivier Messiaen (1908-1992) tres canciones pertenecientes a *Poèmes pour Mi*, en las que emplea un lenguaje rítmico de duraciones irregulares que favorecen el sentido surrealista de la composición y, para terminar, tres composiciones de Pauline Viardot (1821-1910): *Bonjour mon coeur*, *Fleur desséchée*, *Les filles de Cadix*, destacando la última por su ritmo de bolero, su imitación de castañuelas en el piano y por su carácter festivo. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El miércoles 16 de julio, a las 19:00 horas y en el Salón de Actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró el tradicional concierto de verano. Bajo el título de «Britannia», el conjunto español de perfil historicista ‘El Afecto Ilustrado’,

integrado por los instrumentistas Adrián Linares (violín I y dirección), Laura Díaz (violín II), Melchor García (viola), Diego Pérez (violonchelo) y Carlos Oramas (tiorba y guitarra barroca), interpretó obras de música de cámara inglesa del siglo XVII. Este concierto proponía un recorrido sonoro por la combinación de tendencias estéticas que se produjeron en Inglaterra en esta época, desde la sobriedad de la era isabelina hasta la incipiente búsqueda de la expresividad barroca de finales del XVII y su diálogo con las distintas tendencias continentales. En este entramado, las obras que se pudieron escuchar de John Blow (1649-1708), Nicola Matteis (c. 1650-1713), Giovanni Legrenzi (1626-1690), Giovanni Battista Vitali (1632-1692), pero especialmente las de Henry Purcell (1659-1695), desempeñan un papel fundamental. Este concierto contó con la colaboración del Cabildo Insular de Tenerife.

El domingo 14 de septiembre, a las 12:00 horas, se celebró en el Auditorio de Tenerife un concierto de órgano, en el que colaboró también la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a cargo del prestigioso organista alemán Willibald Guggenmos. Con el título de «Fuegos artificiales sinfónicos», para este concierto el intérprete seleccionó una serie de obras que fueran en su mayoría visualmente efectistas para el público. Son composiciones escritas, sobre todo en Francia e Inglaterra, a partir de mediados del siglo XIX, cuando comienzan a construirse los primeros grandes órganos sinfónicos: de Eugène Gigout (1844-1925) su *Toccata*; de Jacques Vogt (1810-1869) *Fantaisie-Orange*, pieza que llama la atención porque se toca en parte con el codo; de J. S. Bach (1685-1750) *Aria de la Suite en re mayor*, BWV 1068; de Petr Eben (1929-2007) *Moto Ostinato* de *Musica Dominicalis*, que destaca por sus rápidos cambios manuales; de César Franck (1822-1890) el *Coral n.º 3 en la menor*; de Hans Zimmer (1957-) *Suite Interstellar*, *Organ Variation* y *Toccata*; de Paul de Maleingreau (1887-1956) *Symphonie de la Passion*, op. 20 y *Le tumulte au prétoire*, y, finalmente, de Louis Vierne (1870-1937) *Sinfonía*

n.º 6 en *si menor*, con sus brillantes escalas de pedal hacia el final de la composición.

El jueves 1 de octubre, a las 19:00 horas, en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, se celebró en Sesión Pública Solemne el acto de Apertura del Curso Académico 2025-2026 de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, presidido por el Vicepresidente Primero, D. Gerardo Fuentes. De la lección magistral, «Arte y Monumento», se hizo cargo D. Gabriel Ruiz Cabrero, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, profesor de Proyectos Arquitectónicos y arquitecto conservador de la Mezquita-Catedral de Córdoba, quien efectuó tanto un recorrido por los diferentes periodos históricos que han sido trascendentales en la construcción primero de la Mezquita y, más tarde, de la Catedral de Córdoba, como por los trabajos de conservación y restauración que se han realizado en ella desde que fue nombrado responsable de esas labores en 1978. D. Gerardo Fuentes, a continuación, informó sobre aquellas actividades previstas para el primer trimestre de este curso académico y expresó su agradecimiento a las autoridades que asistieron al acto por su presencia y por el apoyo que recibe la Real Academia Canaria de las instituciones públicas que colaboran con ella, como el Gobierno de Canarias, los Cabildos de Tenerife y Gran Canaria, los Ayuntamientos de Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria, la Fundación CajaCanarias, entre otras. Después de estas palabras, el Secretario de esta Corporación, D. Ricardo Hernández Ramos, se encargó de dar a conocer la Memoria Académica del curso 2024-2025 que por vez primera se presentaba en formato vídeo. La «Camerata Lacunensis» interpretó como cada año el tradicional *Gaudeamus*, con el que se dio por inaugurado el nuevo curso académico. En este acto colaboraron el Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

El lunes 6 y el miércoles 8 de octubre, a las 19:00 horas, se celebraron las III Jornadas de «Architecta Musica» en la sede de esta Corporación en

Santa Cruz de Tenerife. Estas jornadas, coordinadas por los académicos D. Manuel Martín Hernández y D. Conrado Álvarez Fariña, tuvieron como tema principal la armonía, la música y la arquitectura. **El lunes 6**, el Dr. D. Juan Calatrava Escobar, Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid y, más tarde, Catedrático de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada, pronunció una conferencia sobre «Le Corbusier y la música», en la que dio a conocer la estrecha relación de este arquitecto con la música y cómo el fenómeno musical era parte esencial de su reflexión estética y filosófica, basada en la idea de la síntesis de las artes. **El miércoles 8 de octubre**, el autor y director de diferentes programas de divulgación musical, conferenciante y autor de libros y artículos especializados en significación musical D. Luis Ángel de Benito disertó sobre «La banda sonora de la arquitectura y la banda sonora de la historia». Estas jornadas contaron con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El lunes 10 de octubre, fallecía en Santa Cruz de Tenerife tras una larga enfermedad, uno de los arquitectos más notables de nuestra Corporación, don Federico García Barba (1953-2025). Titulado por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, se especializó en diseño de equipamientos públicos, paisajismo y en planificación urbana. Fue director de la revista *Basa* (1983-1991), profesor de Arquitectura, Urbanismo y Proyectos Paisajísticos en la Universidad Europea de Canarias (2013-2018), vicedecano del Colegio de Arquitectos de Canarias (2010-2013), entre otros muchos cometidos. Había ingresado como numerario de la RACBA en 2009 y desempeñado el cargo de vicepresidente de la misma. Personalidad de gran calidad humana, fue desde su ingreso un colaborador de la Academia cercano y eficaz. Su deceso nos ha dejado un vacío muy notable

El lunes 10, martes 11 y miércoles 12 de noviembre, tuvo lugar en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la séptima edición del *Curso de Dibujo e Ilustración Botánica* organizado por

esta Corporación. La académica y artista botánica Dña. Marta Chirino, especialista en ilustración científica y miembro de *The Society of Botanical Artists*, impartió un año más este curso. Se trata de un taller eminentemente práctico donde los alumnos pueden analizar la naturaleza a través del dibujo científico y botánico observando detalles de frutos, hojas, flores y otros elementos que caracterizan a las diferentes plantas. Mediante la ilustración científica, pues, se describieron las estructuras de las plantas de manera gráfica. El contenido, como en ediciones anteriores, se estructuró en diferentes unidades: 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; Hojas en movimiento, y Texturas, y se realizaron ejercicios a lápiz y a tinta a fin de dar las primeras pautas para iniciarse en la ilustración botánica. Este curso contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

El jueves 6 de noviembre, fue reelegida como Presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes la musicóloga Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez, en Junta Plenaria a la que concurrieron aquellos académicos con derecho a voto. La presidenta dirigirá esta histórica corporación durante el cuatrienio 2025-2029, con una Junta de Gobierno ratificada unánimemente por el Plenario. Dicha directiva está integrada por los académicos siguientes: D. Gerardo Fuentes Pérez (Vicepresidente Primero), Dña. Ana M.^a Quesada Acosta (Vicepresidenta Segunda), D. Ricardo Hernández Ramos (Secretario General), D. Efraín Pintos Barate (Tesorero), D. Juan Antonio Castaño Collado (Vocal Bibliotecario), Dña. M.^a Isabel Sánchez Bonilla (Vocal Conservadora), D. José Luis Castillo Betancor (Vocal de Relaciones Externas). El numerario de la sección de Música D. Conrado Álvarez Fariña fue confirmado para continuar como Jefe de Protocolo.

Del **lunes 3 al miércoles 12 de noviembre**, a las 19:00 horas, en la sede de esta Real Academia

Canaria de Bellas Artes, se celebraron las X Jornadas Multidisciplinares de Arte, Medicina y Ciencias, jornadas en las que, en colaboración con el Cabildo Insular de Tenerife, participan las tres Reales Academias de Ciencias, Medicina y Bellas Artes. La Real Academia Canaria de Ciencias abrió estas Jornadas el **lunes 3** con la intervención del biólogo y catedrático jubilado de la Universidad de La Laguna, D. Pedro Luis Díaz Pérez de Paz, quien habló sobre el «Impacto ambiental del volcán de Tajogaite: prosa y poesía»; para terminar el **lunes 10** cerrando su participación con «La Ciencia detrás de la diabetes: de la insulina a la Medicina personalizada», conferencia impartida por D. Germán Perdomo Hernández, profesor titular de Universidad. Por parte de la Real Academia de Medicina de Canarias, el **martes 4 de noviembre**, la Dra. Dña. Nuria Mañés Bonet, jefa de Servicio de Cirugía Torácica del Hospital Universitario de Canarias (Tenerife), habló sobre la «Cirugía Torácica Robótica», asimismo, esta Academia el **martes 11 de noviembre** dio fin a su participación con la disertación del Dr. José Nicolás Boada Juárez, expresidente de la Real Academia de Medicina de Canarias, quien reflexionó sobre «El retrato del cardenal João da Mora: arte, biografía y misterio», un lienzo anónimo del siglo XVIII. El **miércoles 5 de noviembre**, con la charla que llevaba como título «La construcción 5.0 como llave del cambio», pronunciada por la Dra. Dña. Ainhoa Amaro García, sobre cómo, ante desafíos como la crisis de vivienda, el cambio climático y la digitalización de los entornos, es necesario adoptar soluciones innovadoras que redefinan el modelo urbano y promuevan una construcción más eficiente, resiliente y socialmente justa, la Real Academia Canaria de Bellas Artes tomaba el testigo de estas jornadas multidisciplinarias, que debían concluir el **miércoles 12 de noviembre** con un concierto del académico y pianista Gustavo Díaz Jerez, que tuvo que ser aplazado por razones meteorológicas.

El **sábado 15 de noviembre**, a las 19:30 horas, tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad de

La Laguna un concierto de la Banda Insular de la Federación Tinerfeña de Bandas para conmemorar el 175.º Aniversario de la fundación de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, que organizó esta actividad en colaboración con la Universidad de La Laguna, el Cabildo de Tenerife, La Federación tinerfeña de Bandas de Música y la Fundación CajaCanarias. Se interpretaron diversas composiciones relacionadas con nuestro legado musical identitario: *Popurrí de Cantos Canarios*, *Polka de Enanos* y *Tanda de Valses* de Francisco Martín Rodríguez, el primer músico que trasladó a partitura melodías del folclore canario, cuyas obras primera y tercera ha sido recogidas en un volumen 8 (2024) de la serie ‘Compositores de la Academia’, y el primero en ser nombrado en 1913 académico numerario por el rey Alfonso XIII de la recién creada Sección de Música de esta Corporación; *Caserío de San Juan* del académico supernumerario y destacado compositor Francisco González Afonso; *Ser Herreño* del compositor y exdirector de la Banda Municipal de Santa Cruz Agustín Ramos, premio ‘Magister’ de 2020 de la RACBA, y *Tajaraste*, pieza compuesta especialmente para esta ocasión del también académico, compositor y creador del proyecto ‘Canarias Sinfónica’ Juan Carlos Martín.

Del 24 al 26 de noviembre, en horario de 17:00 a 19:30 horas, se realizó un nuevo ciclo en torno al Retablo, coordinado por el vicepresidente primero de esta Corporación D. Gerardo Fuentes Pérez. Este ciclo «El Retablo. La otra lectura» se inserta en la serie ‘Cursos de la Academia’. En esta ocasión, se trataba de la continuación de un curso anterior que se realizó en el año 2021, a fin de estudiar y conocer los retablos, estructuras arquitectónicas que forman parte del acervo histórico-artístico de nuestras iglesias. El estudio y divulgación del retablo tiene como principal objetivo dar a conocer otros ámbitos de la plástica artística. De acuerdo con las nuevas alternativas surgidas a partir, sobre todo, de las propuestas del Concilio Vaticano II (1962-1965), la existencia del retablo ha supuesto la aportación de otras opciones,

renovando toda la tradición anterior, pero sin perder su esencia y finalidad. **El lunes 24 de noviembre**, tuvo lugar la primera sesión del curso, en la que primero el restaurador D. Pablo Torres y el experto en el conocimiento de la madera D. Luis González hablaron sobre los «Procedimientos y materialidad en la ejecución del retablo contemporáneo», para luego dar paso al historiador del Arte Dr. D. Gerardo Fuentes, quien desarrolló el tema «Otros materiales en la retablística contemporánea de Canarias». Al día siguiente, **25 de noviembre**, los asistentes al curso tuvieron la oportunidad de hacer un recorrido por algunos retablos contemporáneos de la Catedral de La Laguna, así como analizar el retablo de la Ermita de Nuestra Señora de Gracia (La Laguna, Tenerife). El curso terminó **el miércoles 26 de noviembre** con la conferencia «El retablo contemporáneo. Tradición y nuevas perspectivas», impartida por el Dr. D. René Payo Hernanz, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Burgos. Con este curso se completa el estudio de estos edificios realizados básicamente en madera, policromados o no, cuyas estructuras siguen los tradicionales esquemas del pasado, susceptibles de intervenciones e innovaciones, según las exigencias de los tiempos litúrgicos, mentalidades y comportamientos, a lo que se les unen los nuevos procedimientos técnicos, materiales y creatividad. Esta actividad contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

Los días 4, 5, 12 y 14 de diciembre, el guitarrista tinerfeño Luis Alejandro García participó en un ciclo de conciertos, en esta ocasión denominado «Ensueño», que programa habitualmente esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en colaboración con el Gobierno de Canarias, y cuyo objetivo es el de descentralizar las actividades proyectadas por esta Corporación para divulgar la creación artística en todo el Archipiélago. Con un mismo repertorio, integrado por obras de Johann Kaspar Mertz (1806-1856) –3 *Morceaux*, Op. 65 y *Fantaisie Hongroise*–, Fernando Sor (1778-1839) –*Fantaisie et Variations Brillantes*, Op. 30, Napoléon Coste (1805-1883) –*Le*

Départ, Fantaisie Dramatique, Op. 31–, y Mauro Giuliani (1781-1829) –*Rossiniana n.º 1, Op. 11*–, los conciertos se celebraron en el salón de Actos de la Escuela Insular de Música de Puerto del Rosario (Fuerteventura), en la Casa de la Cultura Agustín de la Hoz de Arrecife (Lanzarote), en el Museo Insular de Santa Cruz de La Palma (por inclemencias del tiempo este recital se trasladó al 19 de diciembre) y en el Centro Coreográfico de La Gomera en San Sebastián de La Gomera, respectivamente. Los asistentes de las distintas islas han podido trasladarse a otra época, al periodo romántico a través de estas obras, en las que el ‘ensueño’ ha sido la premisa fundamental.

El miércoles 10 de diciembre, a las 18:00 horas, en la Sala de Cámara del Auditorio de Tenerife, tuvo lugar el solemne acto de ingreso como académico numerario por la Sección de Música de D. José Luis Rivero Plasencia, director artístico del Auditorio de Tenerife. Su discurso de ingreso trató sobre «Política de lo simbólico: la cultura como infraestructura democrática y garantía de derechos», una propuesta para entender la cultura no solo como derecho habilitante, sino también como infraestructura democrática, en la que el recipiendario subrayó la importancia de la correlación entre participación cultural y comportamiento cívico. La *Laudatio* corrió a cargo del académico numerario D. Conrado Álvarez Fariña. Esta actividad era previa al Concierto de la Orquesta Sinfónica de Tenerife en el 175.º Aniversario de la RACBA.

El miércoles 10 de diciembre, a las 19:30 horas, se celebró el Concierto de la Orquesta Sinfónica de Tenerife en el 175.º Aniversario de la RACBA en la Sala de Cámara del Auditorio de Tenerife. Desde sus inicios la Academia ha venido impulsando la creación artística y cultural, labor realizada desde 1849 por los académicos y académicas con competencia e idoneidad en todos sus ámbitos. Dentro de esa memoria colectiva también está presente la Música, de ahí que se interpretaron en este concierto siete obras nuevas, de estreno mundial absoluto, creadas

expresamente para conmemorar este Aniversario de la Corporación, pero también para elogiar, como testimonio de la creación musical canaria, el pensamiento crítico y el arte de sus autoras y autores, que aportan al catálogo de la historia musical de las islas composiciones contemporáneas que hablan de nuestra generación, testigo de las precedentes, y además, legado para las venideras. Bajo la dirección de Julia Cruz y con intérpretes de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, se desarrolló un programa que mostraba con claridad el compromiso de esta Academia con la sociedad contemporánea. Se pudieron escuchar las siguientes obras: *Umbra* de Pepe Brito, *Tsubo-Niwa* de Dori Díaz Jerez, *Más allá de los mundos III* de Laura Vega, *Fade Out #17* de Nino Díaz, *Lumina Fracta* de Gustavo Díaz Jerez, *De la vida celestial* de Tomás Marco y *Ben, Sa, Simus* de Emilio Coello. Al término de este concierto, la Real Academia Canaria de Bellas Artes ofreció un cóctel de celebración a los asistentes.

El domingo 14 de diciembre, a las 12:00 horas, se celebró en el Auditorio de Tenerife, dentro de su ciclo de conciertos de órgano, un recital a cargo del prestigioso organista valenciano Juan de la Rubia. En esta ocasión, con el título de «Arquitecturas sonoras: Veinte años de órgano», el programa tenía como objetivo conmemorar esta efeméride del instrumento tinerfeño construido por el prestigioso maestro organero Albert Blancafort y su equipo, un instrumento del siglo XXI, único por su diseño pero también por su sonoridad y registros, pues los sonidos surgen de los casi cuatro mil tubos que se alojan en las paredes de su Sala Sinfónica, los cuales son manejados desde el escenario por la consola, con cuatro teclados, donde toca el organista. Juan de la Rubia, quien ha estado presente en toda la trayectoria de este órgano desde sus inicios y ligado por su trabajo al templo de la Sagrada Familia, entre otros muchos quehaceres concertísticos, interpretó obras señeras del repertorio organístico que abarcaban un amplio periodo de tiempo. Estuvieron presentes composiciones de J.S. Bach (1685-1750) –*Coral Schmücke dich, o lie-*

be Seele, BWV 180 y *Toccata, adagio y fuga en do mayor*, BWV 564–, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) –Obertura de *Samson*, en transcripción de Juan de la Rubia–, Camille Saint-Saëns (1835-1921) –«El cisne» de *El Carnaval de los animales*–, Louis Vierne (1870-1937) –*Carrillon de Westminster*, op. 54–, Eugène Gigout (1844-1925) –*Scherzo*– y de Hans Zimmer (1957-) –«Day one» y «No time for caution» de *Interstellar*–. Y como remate del programa las improvisaciones del propio intérprete como expresión de su sabiduría y agilidad mental. Esta actividad como viene siendo habitual contó con la colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.

El jueves 18 de diciembre, a las 19:00 horas, tuvo lugar en el Centro Cultural Pepe Dámaso de Las Palmas de Gran Canaria la presentación oficial de los nuevos vídeos realizados para la sección «Panorámica de la Academia» en el apartado de «Artistas» de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. Este apartado, dedicado a la vida y obra de nuestros académicos más relevantes –Vicente Saavedra, Maribel Nazco, Manuel Martín Bethencourt, Eliseo Izquierdo, Juan J. Gil, Juan Antonio Giraldo, Jerónimo Saavedra, Lothar Siemens, Félix Juan Bordes, Flora Pescador, Pepe Dámaso, Toño Patallo–, se ha ampliado con tres documentales que se ocupan de otras tres figuras esenciales de la cultura canaria, de la musicóloga Lola de la Torre, del pintor Juan Guerra y de la arquitecta María Luisa González. En esta presentación intervinieron la vicepresidenta segunda de esta Corporación Dña. Ana M.^a Quesada Acosta y D. Alfonso Ruiz Rallo de ‘La Mirada Producciones’, responsable de la producción y realización de estos audiovisuales. Esta actividad se realizó en colaboración con el Servicio de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.

Los días 6, 13 y 20 de diciembre, tuvieron lugar los tres conciertos que conformaron la vigésimo sexta edición del Ciclo de Música Sacra de Santa Cruz de Tenerife, que, dirigido por la musicóloga y presidenta de esta Corporación Dña. Rosario Álvarez Martínez y coordinado por el académico D. Conrado

Álvarez Fariña, organiza esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. **El sábado 6**, a las 20:30 horas y en la iglesia de San Francisco de Asís, la agrupación ‘Camerata Lacunensis’, dirigida por Francisco José Herrero, interpretó la *Petite Messe solennelle* de Rossini (1792-1868). Una semana más tarde, en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar, **el sábado 13 de diciembre**, a las 20:15 horas, el organista y musicólogo segoviano Daniel Cardiel ejecutó al órgano un programa, bajo el título de «Un hombre y su legado», con obras de J. S. Bach (1685-1750) la *Tocata en Do mayor*, BWV 564 y *Dies sind die heil’gen zehn Gebot*, BWV 678; la *Sonata en Re menor*, op. 65, n.º 6 de Felix Mendelssohn (1809-1847); la *Fantasia en La mayor* de Cesar Franck (1822-1890), y el *Final de la Sonata n.º 1* de Alexander Guilmant (1837-1911). Por último, **el 20 de diciembre**, en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción se celebró el concierto «Sonatae ad Lucem» a cargo del quinteto Ensemble barroco, integrado por Lorena Padrón, a la dirección y en el violín barroco; Pablo Sosa, flauta travesera barroca; Amarilis Dueñas, violonchelo barroco; Raquel García, clave y órgano, y Pablo Rodríguez como narrador, que interpretó obras de J. S. Bach (1685-1750), Dall’Abaco (1675-1742), Corelli (1653-1713), Von Biber (1644-1713), Gabrielli (1644-1704) y Telemann (1681-1767). Este XXVI Ciclo de Música Sacra contó con la colaboración del Gobierno de Canarias.

* * *

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

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

- *ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 17, correspondiente al año 2024.

Si nos centramos en la sección de vídeos dedicados a nuestros académicos, de la que se responsabi-

liza una Comisión nombrada ex profeso para ello, podemos indicar que se ha visto incrementada con aquellos dedicados al musicólogo Lothar Siemens, al arquitecto y pintor Félix Juan Bordes, a la arquitecta Flora Pescador, al pintor Pepe Dámaso, al escultor Toño Patallo, a la musicóloga Lola de la Torre, el pintor Juan Guerra y la arquitecta Magüi González. Pero aparte de estos vídeos de creación, también a la

página se vienen subiendo todos aquellos producidos por nuestras actividades a lo largo del curso, no solo en nuestra sede de Santa Cruz de Tenerife, sino también algunos de Las Palmas de Gran Canaria, constituyendo un testimonio visual de nuestro quehacer intelectual y artístico de valor notable. Esta es, sin duda, una labor de difusión cultural muy grande que realiza la RACBA más allá de su recinto.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS

DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

EL GRABADO: UN LENGUAJE MULTIDIMENSIONAL

ANA DE LA PUENTE ARRATE

Ilustrísima vicepresidenta, ilustrísimos académicos y académicas, señoras y señores, familia y amigos, muchas gracias por acompañarme en este momento, tan especial de mi trayectoria profesional. Sepan que es para mí un honor encontrarme hoy ante ustedes con la intención de formalizar mi ingreso en esta noble corporación. Quisiera, antes de dar comienzo a la lectura de mi discurso, agradecer muy especialmente a la académica doña Ángeles Alemán por haber creído ver en mi persona atributos suficientes para formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes y adoptar la iniciativa de proponer mi candidatura para integrarme en su sección de Pintura, Dibujo y Grabado, así como a los académicos numerarios que secundaron dicha propuesta. En este día tan especial me propongo compartir con ustedes un vislumbre de lo que ha sido mi viaje vital y profesional, que siempre ha estado ligado al grabado. En lo que a lo personal se refiere, será tan solo un relato, con lo que ello conlleva de subjetivo y siempre cuestionable, si pretendemos referirlo a lo que realmente sucedió.

Más interesante podría resultarles, sin embargo, el breve paseo al que me gustaría que me acompañaran, por algunos momentos de la historia del grabado que siempre me han fascinado, en la convicción de

que solo aquello que realmente nos apasiona, puede ser comunicado con la intensidad que se merece.

Mi infancia transcurrió feliz en un gran patio, que no tenía limonero. Era el patio del colegio donde mi madre era maestra y en lugar de árboles proliferaban las aulagas. Ímprobos esfuerzos hicieron nuestros padres para que no nos «asalvajáramos» del todo, pero las limitaciones eran las que eran: las propias de la década de los 70 y la lejanía.



Pero yo tenía un tesoro: mi colección de sellos. Y no era una colección modesta, para ser yo una chiquilla ignorante en una isla perdida en medio del océano, tan cargada de pesadas connotaciones telúricas, que había sido considerada como el lugar idóneo para desterrar a algún erudito.



Esa colección configuró mi imagen del mundo. Impuse dos estrictos criterios para conceder a un sello el privilegio de formar parte de mi colección: que hubiera viajado, es decir, un sello usado que tuviera

impresa una historia, y que tuviera encanto. Parece que a los 10 años yo me consideraba una esteta. Mi clasificación de los países era la siguiente: aquellos a los que de mayor quería viajar..., y los otros... Esos

lugares infames que jamás pisaría por el imperdonable delito de emitir sellos vulgares. A través de esas pequeñas estampas conocí la existencia de personajes, hitos históricos, lugares arqueológicos, obras de arte, indumentarias, costumbres... Podían contener imágenes familiares o exóticas, coloridas y sobrias, anodinas o extraordinarias, previsibles o sorprendentes; algunos venían de países recién nacidos o de otros con más tradición.

De vez en cuando, de procedencia de lo más variopinta, llegaba a mis manos una bolsita llena de sellos que yo debía cribar con mi experto ojo y mis infantiles certezas acerca de lo que merecía la pena ser conservado. Una de esas fuentes que siempre me proporcionaba verdaderas joyas eran las visitas a una pareja de filatélicos ancianos que vivían en el piso de abajo de casa. Mi amiga y yo, —una infancia sin amiga no es infancia— nos plantábamos sin avisar ante su puerta al santo y seña de «venimos a cambiar sellos». Por supuesto, lo de cambiar era un eufemismo. Yo no tenía nada que pudiera interesarles, pero agradecían la visita y siempre fueron amables. Yo salía sin falta de esa casa con varias estampas preciosas en mi álbum y un dolorcillo en el estómago provocado por el refresco de color indeterminado con el que siempre nos obsequiaban.

Mi fascinación por aquellos sellos era tal que pasaba horas estudiando cada imagen, cada trazo, cada estilo.

Estaba maravillada por cómo una serie de líneas en determinada configuración formaban un edificio, una escena, o un retrato..., líneas entrecruzadas para las sombras, trazos finos en la luz. Sutiles punteados en los fondos, zonas blancas, primeros planos, paisajes... También comprendí que con un tipo de trazo u otro, se determinaba el estilo. Entendí la diferencia entre un estilo rígido, sin vida, frente a la atmósfera y el movimiento que líneas más sueltas podían proporcionar. Estaba descubriendo cómo se construye una imagen. Pronto pude explorar la magia de la fotografía en blanco y negro en el cuarto oscuro..., pero

no era lo mismo. A mí me gustaban las imágenes construidas con líneas.

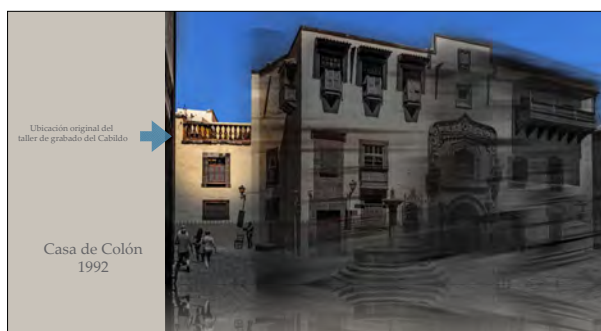
Pocos años después me recuerdo hipnotizada delante de un pequeño grabado a punta seca que colgaba de una de las paredes del semisótano en que estaba instalado el taller de Grabado Calcográfico de la facultad de Bellas Artes de Madrid. Representaba el torso de una muchacha fumando y el humo que salía de aquel cigarrillo, me parecía más vivo y vibrante que todo el movimiento de estudiantes que pululábamos entre aquellos enormes tórculos. Nosotros parecíamos fantasmas insustanciales frente a lo que había de *auténtico* en aquella punta seca.

Pareciera que el hecho de decantarme por los estudios de grabado era una consecuencia lógica de lo que vengo compartiendo, pero la vida, es dinámica y compleja y los eventos nunca se encadenan en línea recta. Pero el caso es que, allí estaba yo, y como —en palabras de Stefan Zweig— «el entusiasmo es un fenómeno infeccioso entre los jóvenes», me dejé contagiar por la sed de conocer y de comprender el mundo; y me lancé a hacerlo a través del Arte.

Y a lo largo de este viaje se han ido alzando telones de fondo tras un horizonte que, erróneamente, muchas veces creí agotado. Constantemente, descubro nuevas posibilidades expresivas en obras ya sean de un remoto pasado o de factura contemporánea, que vuelven a poner a prueba la inagotable versatilidad técnica, estilística y temática del grabado.

Desde el año 1992, y desde el «palomar» de la Casa de Colón, se me dio la oportunidad de guiar un pequeño Taller de Grabado que compartí en un principio con una compañera de pocas palabras y un cierto talento para los grabados de corte clásico. Aún resuena en mi memoria la letanía del flautista que, con la gorra en el suelo, llenaba de ecos la Plaza del Pilar Nuevo, la trasera de la catedral y que subía hasta el balconcillo de aquel taller.

Aquellos primeros tiempos de mi vida laboral, estuvieron llenos de mañanas «epifánicas» pregun-



tándome si aquel flautista, «campeón de apnea» pensaba coger aire en algún momento.

Desde entonces mi labor ha consistido, o así me lo propuse, en transmitir y contagiar mi entusiasmo por el grabado a todo el que se acercara por aquel taller.

Por ello, hoy quisiera compartir con ustedes mi pasión por este lenguaje que se me antoja multidimensional y extraordinariamente versátil a través de tres grabados que siempre me han fascinado.

Pero la elección de traerlos hoy aquí, corresponde también al hecho de que, inevitablemente, son hijos de su tiempo y de unas circunstancias muy concretas de las que merece la pena hablar, ya que fueron puntos de inflexión que cambiaron las reglas del juego no solo del grabado, sino de la Historia del Arte en general. Tres momentos en que la estampa fue la protagonista indiscutible. Por otra parte, nos van a permitir presentar tres técnicas muy diferentes entre sí y plantear algunas reflexiones sobre la relación del artista con su propia obra, su intención y su concepto del Arte.

Hablaré en primer lugar del seductor e inquietante grabado al buril *Melancolía* de Albert Durero, a continuación de las *Cárceles de invención* al aguafuerte de Giovanni Battista Piranesi y, por último, de las xilografías de Hokusai.

DURERO (1471-1528)

A mediados del siglo xv una revolución recorría Europa. La invención de los tipos móviles para imprimir libros fue un tsunami y en ese momento

se encontraba en primera fila un personaje muy peculiar que supo «cabalgar esa ola». Hablamos de Albert Durero, en quien confluían dos talentos que raramente se dan en una misma persona: el artístico y el financiero.

Nuremberg era el lugar y 1490 el momento: gracias a las nuevas imprentas, las grandes ediciones dominaban el mercado y las xilografías y los grabados en cobre eran la mercancía más demandada. El Arte estaba entrando en la gran época de las posibilidades de reproducción técnica y Durero vio en ello, con su infalible ojo de empresario, su gran oportunidad.



Alberto Durero (1471-1528), *Autorretrato*

Dotado de un extraordinario talento, madurado en el taller de orfebrería de su padre, sus grabados llegaron rápidamente al público a través de una tupida red de distribuidores y vendedores ambulantes que tenía a su servicio. Hacía imprimir entre 200 y 500 estampas de cada plancha y vendía decenas de miles por toda Europa. Su repertorio de temas incluía todo lo que tuviera demanda: lo indecente y lo recatado, escenas campesinas o burguesas, lo místico, lo mítico y hasta lo más profano.

Fue el primer artista que creó su propia marca AD, un monograma que estampó sistemáticamente



su imaginación, porque los grabados que concibió continúan cautivando a generaciones, desde Kafka hasta Escher, desde películas de terror hasta, más recientemente, algunos videojuegos, recordándonos el misterioso poder de la imaginación humana.

Si la obra grabada de Piranesi resulta tan poderosa e hipnótica, las ruinas tan inmensas frente a personajes tan diminutos, si la realidad de las ruinas que dibuja es tan dramática es porque sus grabados no representan una realidad, sino una emoción, creando una unidad indestructible entre las ruinas, la natura-

leza que las invade y la insignificante tragedia del ser humano que las contempla.

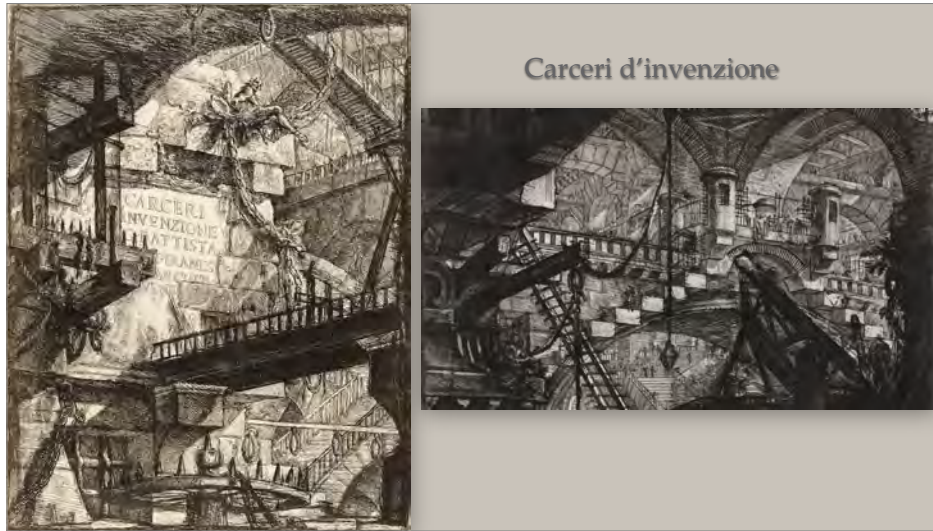
Era la época del llamado «Grand Tour», en el que el europeo culto, mayoritariamente inglés, venía a Italia y adquiría antigüedades para decorar sus mansiones y casas de campo y los grabados que se llevaban hacían las veces de *souvenir* de los lugares que habían visitado.

Los grabados de *Vedute* (vistas) de Roma fueron tan influyentes que transformaron la percepción sobre la arquitectura, el arte y la belleza en toda Europa. Piranesi desarrolló un lenguaje expresivo que ya estaba presente en la pintura de Canaletto, Guardi y otros venecianos; pero Piranesi fue el primero que lo tradujo al grabado, uniendo la fidelidad al modelo con la emoción expresiva y la cualidad atmosférica, con un estilo muy diferente a la frialdad de los grabados de la época.

Pero, aparte del empeño de Piranesi por capturar toda la magnificencia de la Roma clásica mediante sus vestigios, tenía otro impulso: el de la imaginación. Entre 1745 y 1750 creó sus *Carceri d'invenzioni*: una serie de imágenes revolucionarias de arquitecturas distópicas, en las que combinó motivos arqueológicos con oscuros corredores, escaleras sin fin, galerías, plataformas, techos altísimos y siniestras estructuras que conjugaban lo grotesco y lo sublime.

Paisajes oníricos donde el espacio y la luz desafían las leyes de la física, potenciando la monumentalidad con el estudiado claroscuro que conseguía dejando carga extra de tinta durante el estampado de las planchas. Recurso llamado «entrapado», precursor del aguatinta que aún no se había inventado.

Hizo varias ediciones de esta serie de dieciséis cárceles separadas por más de veinte años. La primera edición fue la más luminosa, con menos densidad de líneas; pero cuando las reeditó, había añadido rincones oscuros y multiplicó las sombras con trazos que le permitían un entintado aún más generoso. De



esta forma, aumentaba el dramatismo de la escena acentuando el pulso trágico.

Así mismo, lo que en un principio eran solo plataformas, grúas o tramoya, se fueron convirtiendo en agobiantes instrumentos de tortura.

Fue un grabador que asombra también por lo prolífico de su producción que supera las 2 000 planchas y, aunque el dato sea anecdótico, se ha calculado que el peso de todas sus matrices de cobre superaría las dos toneladas y media.

Sus audaces composiciones trascendieron el Barroco y Neoclasicismo, para convertirse en un precursor del movimiento Romántico, pero para mí, el encanto de estos grabados de cárceles es su aparente falta de resolución, parecen bocetos sucios, dibujos en proceso, que no han perdido la frescura ni la vibrante espontaneidad.

HOKUSAI (1760-1849). UKIYO-E, JAPONISMO

Para visitar mi tercera elección, daremos un salto geográfico, que no temporal, ya que Hokusai y Piranesi podrían considerarse casi coetáneos, para situarnos en el Japón del siglo XVIII.

Siempre me han fascinado esas escenas idílicas de personajes con exquisitos ropajes moviéndose

graciosamente, sobre unos fondos apenas insinuados, la curva de un río o la inconfundible silueta del Fuji mas allá de los campos de arroz.

Vincent van Gogh diría en una de las cartas a su hermano Theo:

Envidia a los japoneses y la increíble y limpia claridad de la que están impregnados todos sus trabajos. Nunca resultan aburridos ni dan la impresión de haberlos realizado a toda prisa... Su estilo es tan sencillo como el respirar. Son capaces de hacer una figura con unos pocos trazos seguros, y que parezca tan fácil como abotonarse el chaleco.



Hablamos del Ukiyo-e, literalmente *imágenes del mundo flotante*, movimiento que duró más de dos siglos, en el que la xilografía de temática budista, imperante en Japón desde el siglo VIII fue sustituida por todo tipo de escenas cotidianas, personajes de



Kabuki, luchas de Sumo, delicadas escenas eróticas, paisajes y viajes por el interior del país, que era lo que reclamaba la nueva sociedad, orientada al hedonismo, que había surgido a raíz del aislamiento autoimpuesto por los gobernantes de la época Edo en Japón.

Cuando Hokusai hace su aparición en escena, estaba en auge una gran innovación técnica: la utilización de una plancha de madera diferente para cada color que con él llegó a su máximo esplendor, ya que cuidaba exhaustivamente cada paso del proceso de estampación.

Los artistas cuyos nombres han pasado a la historia: Utamaro, Hiroshige, Takagagua..., y tantos otros, solo realizaban el trabajo estrictamente creativo: proporcionar su dibujo y determinar qué colores

y dónde debían ser aplicados. El resto del trabajo en torno a esta masiva producción corría a cargo de toda una próspera industria del papel, fabricantes de tintas, de editores, librerías, grabadores y estampadores.

De los tacos de cerezo grabados se podían llegar a estampar miles de ejemplares, prácticamente hasta que las líneas talladas desaparecían de puro desgaste.

Pero de todos ellos, además de su obra, admiro la personalidad y filosofía de vida de Hokusai, artista de una humildad legendaria; nómada espiritual, siempre ligero de equipaje, dejaba atrás casa, estudio y hasta su propio nombre cada vez que daba por superada una escuela, una técnica, o un estilo... En una sociedad rígidamente tabulada y prácticamente feudal en la que la relación maestro/aprendiz era un dogma, a pesar de que Hokusai era indiscutiblemente «el gran maestro», él se consideró siempre «un simple aprendiz».

Dibujó hasta el último día de su vida, como hizo siempre: de la mañana a la noche, y lejos de perder vitalidad, ya de anciano, sus obras ganaron en energía y espontaneidad, creando paisajes cada vez más dinámicos y de atrevidas composiciones en los que la figura humana jugaba un papel secundario, como en las ruinas que acabamos de ver de Piranesi.





Hokusai dejó escrito en el prefacio de la publicación de su famosa serie *Cien vistas del Monte Fuji* que desde niño no había parado de dibujar, pero que nada de lo que hizo hasta los 70 años tenía ningún valor. Albergaba la esperanza de vivir hasta los 110 años para poder penetrar verdaderamente en la esencia del arte, de manera que cada punto y línea de sus dibujos poseyeran vida propia.

Esta humildad del aprendiz, junto con su búsqueda incansable de la esencia del Arte a través de la naturaleza, hacen de Hokusai el paradigma del artista tal cual era considerado bajo las premisas del neoconfucianismo: la ética del trabajo bien hecho, la búsqueda honesta de lo auténtico, la naturaleza y sus formas como el verdadero hogar del hombre en la tierra.

Qué diferente de la concepción de autoría que defendió a capa y espada Durero a lo largo de su vida. De hecho, en Occidente, el nombre es una identidad

fija que no evoluciona. El propio mercado del arte está más basado en la firma que en la obra. Podríamos considerar estas dos posturas –Hokusai versus Durero–, como los extremos de un amplio rango de cómo se posiciona un artista frente a su propia obra. Es un tema interesante para explorar, en el que aparecerían situaciones como el anonimato, los pseudónimos o la máscara...

VERSATILIDAD, SIGLOS XX-XXI

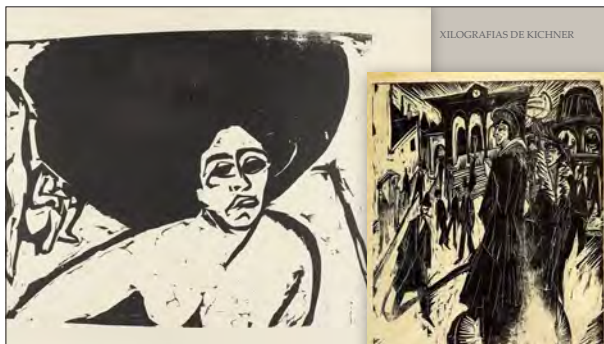
Hemos visto que, a partir de Durero, se da un reconocimiento del grabado como obra de arte con valor intrínseco; que Piranesi ha abierto la caja de Pandora con sus emocionales cárceles inventadas y que la influencia del japonismo ha renovado el ideario iconográfico europeo. Súmesele en vísperas del siglo xx la determinante aparición de la fotografía... ¡Interesante, turbulento y fértil inicio de siglo!

Y aunque sea de manera somera, voy a intentar mostrar lo que considero la mayor virtud del grabado: su «versatilidad» para imbricarse en las emergentes vanguardias artísticas que modelaron el siglo xx; y veremos que el grabado no solo estuvo presente en estas vanguardias, sino que hizo grandes aportaciones.

Es imposible, por ejemplo, hablar de esa época sin considerar el invento de la litografía con sus



Un paseo por el siglo xx.
Litografía, xilografía, serigrafía, collagraph, aguainta...

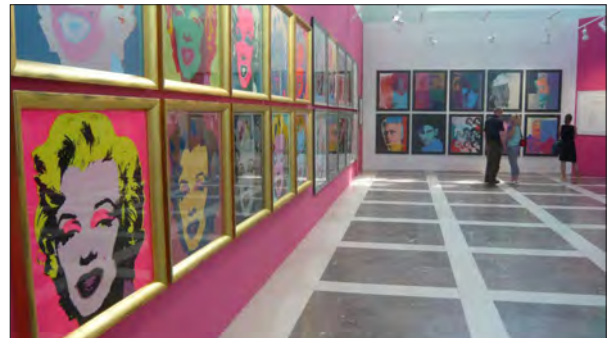


magníficos talleres en París, por los que pasaron la mayoría de los artistas de la bohemia encabezados por Toulouse-Lautrec.

O la milenaria técnica xilográfica recuperada y reinterpretada por los expresionistas alemanes que supieron extraer de la madera el sentimiento trágico que recorría una Europa desolada por la guerra.

Ineludible nombrar aquí a Eduard Munch, que hipnotizado por la magia del grabado y la litografía, realizó mas de 16000 estampas en los dos únicos años que pudo, precariamente, sobrevivir en la capital francesa.

Con el Pop Art aparece una nueva técnica perimeográfica de reproducción de imágenes: la serigrafía que se convierte en el lenguaje identitario, con Andy Warhol como personaje central.



Andy Warhol (1972)
Acrílico, óleo y serigrafía sobre tela

Con la llegada de las corrientes informalistas que proliferaron por Europa tras la segunda guerra mundial, en la esfera de la obra múltiple, aparecen las técni-

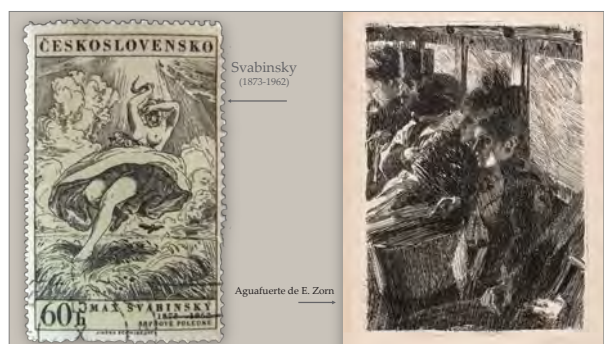


Collagraph: Tàpies (izda.) y Clavé (dcha.)



cas aditivas en las que en lugar de grabar las matrices, la imagen se crea añadiendo materia como el carburo y generando huellas de todo tipo, destacando en España las magníficas obras de Clavé y Tàpies.

Desde que Goya (mente enajenada y clarividente) explorara las posibilidades tonales del aguafuerte, multitud de impresionistas y grabadores posteriores consiguieron capturar la atmósfera de interiores, paisajes y retratos.



Magníficos dibujantes como Zorn, Baroja, Chagall, Picasso o Svabinsky (1873-1962), a quien por cierto, había conocido de niña a través de uno de mis sellos... Grababan en punta seca con la misma soltura con la que hacían sus bocetos en papel.

La versatilidad técnica de la que hablaba se puede ejemplificar comparando las Mezzotintas de Jonh

Martin, con Picasso y algunas de las series actuales de Anish Kapoor. Es asombroso que obras tan diferentes estén realizadas con el mismo y sencillo principio de obtener luces a base de bruñir una plancha de metal graneada.

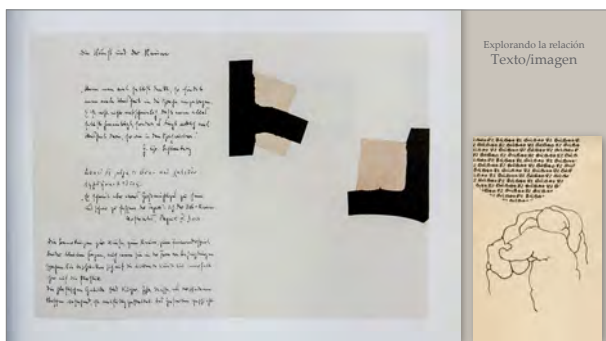
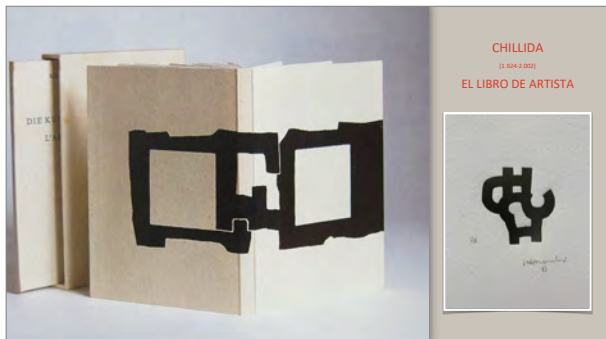


Hay que destacar, asimismo, cómo las diferentes cualidades gráficas dan carácter y enriquecen los temas.

En el mundo contemporáneo el grabador como artesano purista desaparece y la figura predominante es el pintor-grabador: Picasso, David Hockney, Miró, Velvet, Gordillo, Saura... O el escultor-grabador: Henry Moore, Giacometti, Rodin, Leopoldo Emperador o Gonzalo González, estos dos últimos canarios y miembros de esta Academia.

LIBRO DE ARTISTA. CHILLIDA (1924-2002)

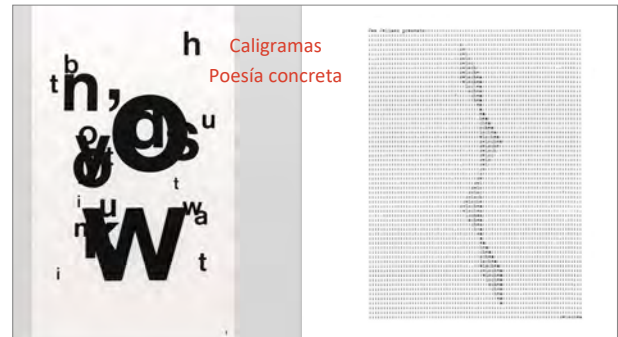
Y hablando de esta dualidad quisiera detenerme por un momento en la figura de Chillida, ya que personifica a la perfección este doble perfil de escultor-grabador, al tiempo que nos permite traer el tema, nada menor, del libro de artista.



Chillida, paralelamente a su obra escultórica, encontró el vehículo idóneo para su reflexión intelectual en los exquisitos libros que ejecutó a lo largo de cinco décadas.

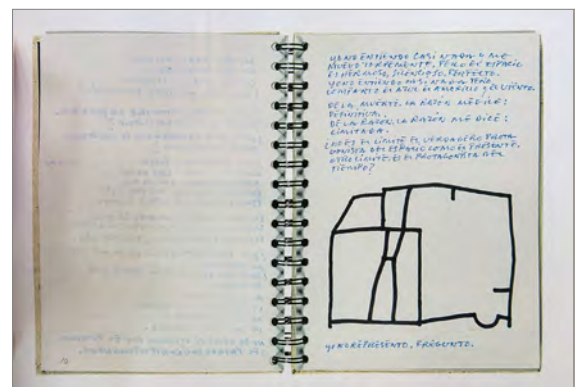
Imagen y palabra es un tándem que desde siempre ha funcionado en un balance variable: frente al libro ilustrado, en el que la imagen siempre está subordinado al texto, en el libro de artista una misma idea es

desarrollada en dos lenguajes que se complementan y enriquecen mutuamente en pactado equilibrio.



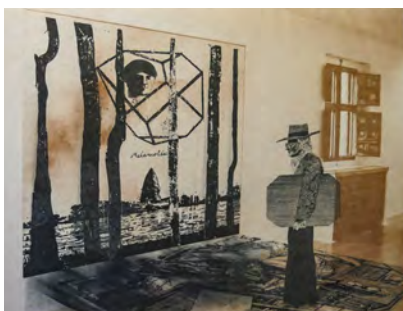
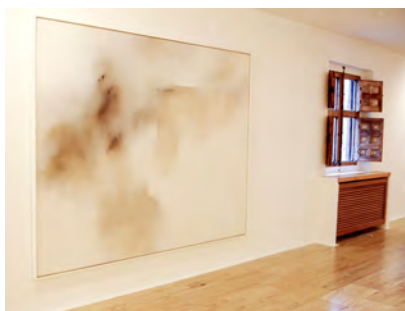
Explorar la relación entre la palabra como objeto visual y la imagen plástica en sí, me parece una indagación muy sugerente que nos transporta al lejano origen de la escritura, los jeroglíficos, ideogramas y pictogramas. Encontramos, así, interesantes ejemplos en los juegos visuales creados con palabras, como los «caligramas» de Apollinaire o la «Poesía concreta» de Ernest Jandl, ya que en esta búsqueda se multiplican las posibilidades de interrelación palabra/imagen, que durante tantos siglos pareciera unívoca y estancada.

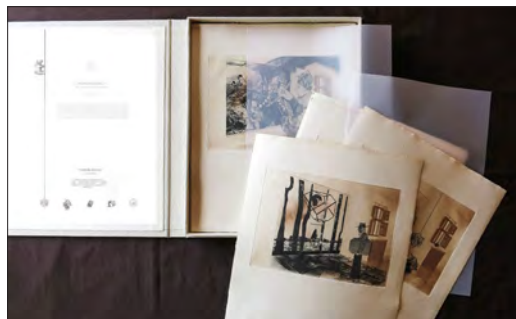
Cuando en 1994 Chillida fue nombrado Académico Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el regalo que ofreció en el acto de ingreso fue un libro de artista, ejemplar único completamente manuscrito con diez dibujos y bocetos originales, titulado *Preguntas*, que suponía el compendio de su pensamiento y de su instinto para lo perdurable.



SUITE DE CUENCA

Libro de artista





Por mi parte, he querido emular al maestro, y al igual que él lo hiciera treinta años atrás, he querido ofrecer a esta Academia un libro de artista especialmente concebido para la ocasión en gratitud por la deferencia de considerarme digna de formar parte de ella.

Titulo este libro *Suite de Cuenca*, porque fue reposando en uno de los bancos del Museo de Arte Abstracto de esa ciudad donde, exhausta y tal vez mareada por el síndrome de Stendhal, comencé a ver cómo se desprendían las formas de los cuadros y tomaban vida propia por el aire, por el suelo, con movimiento propio... con existencia independiente. En esas formas se mezclaban mis propias imágenes con

fragmentos de Durero, Rembrandt, Goya, Picasso, Piranesi, Fortuny, Hockney y tantos otros. Y así nació esta serie de grabados que ofrezco a la Academia, como un humilde homenaje a la compleja y extensa imaginaria que conforma la historia del grabado.

Hablé al principio de ese viaje personal que se ha ido construyendo. Para mí la convivencia con el grabado ha sido un viaje de experimentación, duda y fascinación, que ha estado lleno de magia y belleza y que me ha enseñado a aceptar lo desconocido con una actitud de apertura y curiosidad, única forma de descubrir nuevas posibilidades que de otro modo pasarían desapercibidas.

A modo de corolario me gustaría terminar destacando que la obra gráfica con sus propiedades plásticas, su incitación a la investigación, su capacidad de sorprender y su versatilidad se sitúa como una disciplina en auge para la creación. Sus características tradicionales, como lo democrático, múltiple o económico, son reorganizadas por el artista, que las incorpora como parte de su discurso conceptual y asume sus inagotables posibilidades técnicas como instrumentos creativos al servicio del arte contemporáneo.

Solo me queda agradecerles su atención y el calor de su compañía en el día de hoy. Reitero mi agradecimiento a todos los miembros de la Academia por acogerme y recibo este reconocimiento con humildad, ofreciendo a cambio el compromiso de cumplir y colaborar de la mejor manera con las labores que como miembro de esta noble institución me correspondan y encomienden.



LAUDATIO DE DÑA. ANA DE LA PUENTE ARRATE

ÁNGELES ALEMÁN GÓMEZ

Es para mí un placer dar la bienvenida hoy a Ana de la Puente Arrate, querida amiga y admirada artista.

Quisiera empezar por lo que un curriculum muy breve dice de ella:

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, con la especialidad de grabado. Continúa su formación en las técnicas gráficas en Barcelona, París y Helsinborg. Desde 1992 hasta la actualidad, ejerce como técnica del Taller de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, actividad que compagina con el desarrollo de su obra creativa, en especial en el ámbito de la pintura. Cuenta en su haber con numerosas exposiciones individuales y colectivas en las que explora, mediante un expresionismo abstracto y personal, las posibilidades de la materia y su interacción con diferentes soportes y formatos¹.

Un resumen muy breve de una vida dedicada al arte, y en esta ocasión, a la pintura y al grabado. Una vida dedicada al arte en dos direcciones, no solo como creadora, sino como directora del Taller



Dña. Ana de la Puente Arrate

de Grabado del Cabildo de Gran Canaria, plaza que ocupa desde 1992. Un lugar en el que ha trabajado de manera incansable, orientando y contagiando su gran amor por las diferentes técnicas calcográficas a todos los artistas que han tenido ocasión de trabajar en el taller.

¹ Nota biográfica de Ana de la Puente, en *Cicatrices. Proyecto colectivo de literatura y obra gráfica*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2021.

En una entrevista realizada con motivo de la obtención de su plaza en 1992, confesaba que el grabado y la pintura sobre lienzo le resultan complementarias, aunque, en ocasiones, el grabado le servía para descansar de la pintura. En la misma entrevista expresaba su deseo de que este servicio del Cabildo de Gran Canaria se constituyera en «ente activo», lo que ha logrado con creces, consolidándolo a través de los años como un «núcleo de información, motivación e intercambio de los artistas interesados en las artes plásticas».

No solo lo ha logrado con creces, sino que, como lógica consecuencia del trabajo realizado, Ana de la Puente organiza también el concurso y la exposición de los grabados realizados en el taller, de donde han surgido excelentes especialistas en esta técnica, con exposiciones memorables en el Centro de Artes Plásticas del Cabildo de Gran Canaria.

Es interesante observar, además, que la capacidad de esta artista como gestora e impulsora cultural no se limita al ámbito del Cabildo Insular. Realiza, también desde 1999, el comisariado de una de las mejores iniciativas de la ciudad de Las Palmas respecto al arte: el Concurso de Pintura Rápida de Mesa y López que tiene, además, como colofón, la exposición de las obras finalistas y ganadoras. Este concurso reúne a lo largo de las ramblas de Mesa y López a autores profesionales y *amateur*, con lo que este evento se convierte en una auténtica fiesta para la ciudad.

TRAYECTORIA ARTÍSTICA

Pero Ana de la Puente es mucho más y quisiera ahora, en esta solemne ocasión de su ingreso como Académica numeraria de la Sección de Pintura, Dibujo y Grabado en esta Real Academia, iluminar parte de su trayectoria creativa.

Ana de la Puente nació en Burgos, aunque su familia se trasladó pronto a Canarias. Instalada en Fuerteventura, desde su infancia se ha impregnado del ambiente y la luz de estas islas, convirtiéndose con los

años en una artista interesante y original, capaz tanto de mezclar sabiamente técnicas y soportes como de crear una obra llena de matices y sugerencias.

Ana de la Puente es una trabajadora incansable. Desde que la conozco –y ya han pasado muchos años desde nuestro primer encuentro en su exposición en el Centro de Arte La Regenta en 1989–, su nombre ya sonaba con fuerza y debo resaltar que su presencia en la escena artística no era nueva, a pesar de su juventud.

Cuando la conocí, Ana ya tenía un interesante currículum: había expuesto en una muestra individual en 1986, había ganado el Primer Premio de Arte Joven Canario en 1985 y también la medalla de la IV Bienal de Arte de la Villa de Teror en 1986. Asimismo, había participado, ya por entonces, en exposiciones colectivas desde 1984, organizadas por los ayuntamientos de Telde, de Puerto del Rosario y de Güímar, y en una exposición colectiva organizada por Bellas Artes en 1985, y por la Caja de Ahorros de Tenerife en un par de ocasiones.

Y a pesar de todos estos logros, Ana de la Puente estaba iniciando su andadura.

Que jóvenes éramos entonces y qué ganas de experimentar en todo nos alentaba. Ana, una joven artista, empieza a despuntar y expone en el Museo Casa de Colón, en 1988, una serie de pinturas y grabados que tituló *Figura Fondo*, tomando como referencia unas palabras de Rudolf Arnheim:

El fenómeno de figura fondo no es una mera cuestión de ubicación espacial estática, sino que entraña una diferencia de dinámica. Finalmente, el movimiento relativo puede realzar fuertemente el fenómeno de figura y fondo.

Con ese marco teórico, Ana de la Puente desarrollaba una serie de *collages* y grabados en los que apuntaba ya una de las ideas que desarrollaría con los años, la persistencia de una figura aparentemente dinámica como es la cuerda, que volverá a aparecer en sus grabados años más tarde. Es también un mo-



Ana de la Puente, *Réquiem (1)*, monotipo calcográfico y tinta china (76×56), 2015 (arriba) y
Sin título, monotipo calcográfico y tinta china (76×56), 2015 (abajo)

mento de gran colorido en su obra, como si quisiera desplegar un mapa de posibilidades que después iría situando o descartando en cada uno de sus tiempos como creadora.

Un año más tarde, Ana presentaría su serie pictórica *Verbo*, en el Centro de Arte La Regenta en 1989, una artista que ya destacaba por cualidades que permanecerían en su trabajo. Minuciosa y per-

feccionista, se deleitaba mostrando una parte oculta de su creatividad, la capacidad de transgredir sobre el lienzo, sofisticada y al mismo tiempo primaria, su pintura traía ecos de Tàpies y de Cy Twombly.

En relación con este aspecto de su obra, Carlos Díaz-Bertrana escribió un texto titulado «La travesía del enigma», en el que daba algunas claves esclarecedoras de su obra:

En su poética, aunque aparecen elementos literarios, caligráficos, antropomórficos e históricos, es la propuesta pictórica la que conduce la acción, apropiando con desenfado la técnica del collage, interesándose por la densidad pictórica de los fondos y su diálogo con los elementos emergentes, controlando la composición del espacio pictórico².

LA HUELLA DE LOS VIAJES

Ana es viajera, una viajera al más puro estilo del Grand Tour, una viajera que atesora imágenes y recuerdos y los convierte después en grabados o en grandes pinturas sobre lienzo.

Y entre esas imágenes, las iglesias barrocas de Borromini halladas en Roma, las plantas angustiosas, las curvas que se chocan entre sí, darían lugar a una serie de pinturas y grabados mostrada en el Centro de Iniciativas Culturales de Canarias (CICCA), bajo el título de «Modelos de energía orgánica»:

² DÍAZ-BERTRANA, Carlos: *La travesía del enigma. Catálogo de la Exposición*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1989.

«De la Puente aprovecha la técnica elegida para convertir la plancha también en un palimpsesto donde las huellas de trazos se transforman en una cabellera de líneas aleatorias o dan soporte a las imágenes diseminadas de su propia arquitectura», escribió en esta ocasión nuestro compañero Manuel Martín Hernández, en un texto titulado «La mirada de Borromini».

Fue entonces cuando me sentí atrapada por la pintura de Ana de la Puente, por esa mezcla insólita y seductora de líneas firmes –las de la planta de la iglesia de la Sapienza, la cúpula de la Santa Agnese– y me sentí impulsada a escribir sobre su obra, tomando en esta ocasión a otro arquitecto italiano escondido entre las brumas de la historia, el fabuloso autor de las *Carceri de invenzione* y las *Vedute*, y tomando prestado, también, el concepto del «negro cerebro de Piranesi» de Marguerite Yourcenar. Pero, asimismo, debo señalar que entre estas cúpulas hay alguna similar a la de San Pietro in Montorio, donde casualmente Ana y yo nos habíamos encontrado en los últimos días de 1991, un encuentro tan sorprendente que aún lo recordamos.



Ana de la Puente: *20 ejercicios de humildad y un boceto diseccionado*, monotipo calcográfico sobre fotografía (76×56 cm), 2015

PALIMPSESTOS

Cúpulas, plantas arquitectónicas y plantas naturales y, por supuesto, imágenes de ruinas se iban uniendo como en un palimpsesto en la obra de Ana de la Puente. En «Se retrempler sur la Nature» (1994), de la que se haría cargo Sebastián Hernández como autor del texto³, fascinado ante la unión de texturas e imágenes, la ruina, la escritura y la gestualidad se conjugan de manera única y original en estos cuadros:

Una lectura formal de su obra nos conduce al choque frontal entre lo natural y lo intelectual, la magia del conjunto megalítico de Stonehenge. Cuadros con la herencia de la pintura landscape cuyo planteamiento no contiene coordenadas reconocibles, de manera que ofrecen un paisaje incontrolado, sin límites, muy próximo a la visión onírica de la realidad.

Esta capacidad de evocación, algo siempre esencial en su obra, llevaría a Ana de la Puente a exponer en Madrid, en la Galería Rayuela, una obra que, bajo el título de «La tradición en la vanguardia», mostraría sin fisuras esa pasión por la ruina clásica y por la modernidad del gesto pictórico, unidos en lienzos que, transitados por la literatura, tienen títulos tan sugerentes como *La armonía inaccesible* o *Un eco imperecedero*.

LA RENUNCIA AL COLOR

En 1995, Ana expone en La Palmita una serie en blanco y negro, pinturas en las que juega con la presencia sutil de algunas plantas, de nubes, con una tendencia al paisaje que hace de sus cuadros una oda al concepto panteísta de la naturaleza, algo que Sebastián Hernández supo ver y explicar de manera certera en el texto que acompañaba la exposición: «La propuesta global se encamina hacia la representación, especialmente en los lienzos de gran forma-

to, del diálogo, no siempre complaciente, que existe entre naturaleza y civilización; el acople perfecto del diálogo que ya descubrieron los pioneros del Romanticismo contemporáneo», y más adelante añadía: «El abandono parcial, a la vez que ocasional, del color, responde en este momento a un interés por intensificar el valor emocional del discurso plástico».

Una intensificación, la ausencia del color, que ya viene marcada en el siglo xx por el drama de Guernica, en el que Picasso había renunciado al color –todos los bocetos previos lo tenían, pero el artista decidió al final renunciar al color y dejar solo blanco y negro– para crear un monumento al dolor de la humanidad.

Sin ser esta la finalidad de Ana de la Puente en este momento –pues no hay drama o al menos no de manera visible–, aunque todavía estaba experimentando y buscando lo que sería el eje de su madurez, esta exposición marcaría un punto de inflexión en su trayectoria.

GRABADOS Y MATERIA

Una de las etapas más dichosas en la vida de cualquier artista o investigador suele ser la estancia en el extranjero, donde se abren nuevas puertas a la mente. En este caso, la estancia de Ana de la Puente en París fue una época de nuevas experiencias, en las que trabajó con diferentes tipos de grabado. Pero a pesar de encontrarse en la capital francesa, Ana no olvidaba su relación con Fuerteventura, realizando entonces una serie de 28 aguafuertes inspirados en la correspondencia de Unamuno. Esta serie, expuesta en el Cabinet Medical de la asociación médica *Toit du Monde*, estaba realizada «a partir de elementos naturales y de primera transformación (tierra, madera, hierro) del archipiélago volcánico de Canarias»⁴.

Un año más tarde, una serie de obras, en esta ocasión en técnica mixta sobre lienzo, sería el eje de otra

³ HERNÁNDEZ, Sebastián A.: «Entre lo natural y la inteligencia», en *Catálogo de la Exposición*. Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

⁴ Nota en el folleto de la exposición *Toit du monde*.

exposición en una sala de arte de Burgos, el «Consulado del Mar» (1997).

En esta muestra realizaría lo que Claudio Utrera definió sabiamente como «perspectiva aglutinadora», con la que la artista realiza algo consustancial a su trabajo, y cito de nuevo a Claudio Utrera, que es poner «constantemente a prueba la capacidad perceptiva del espectador», en un juego de espejos que comparte con el título de su texto «El espejo del tiempo».

Esta capacidad de aglutinar, de convocar imágenes disímiles, incluso cuando son en apariencia divergentes, sería el eje sobre el que gravitaría una de sus más hermosas obras, las que reunidas bajo el nombre de «Garajonay», Ana expuso en el Colegio de Abogados de Las Palmas. Corría el año 1998 y el decano del ilustre colegio era entonces Joaquín Espinosa, hijo del inolvidable Agustín Espinosa. En los cuadros de entonces, lienzos en los que aparece el bosque en fragmentos, envuelto entre las brumas de la pintura, Ana de la Puente daba un paso más en su propio estilo, una mezcla difícil de definir entre la gestualidad y la pintura más meditada, entre oriente y occidente. En esta ocasión fue nuestro querido y recordado Orlando Franco quien escribió:

De la Puente cruza deliberadamente, mediante el experto manejo de las técnicas mixtas aquí utilizadas, la frontera de los istmos y las técnicas para trabajar a fondo los ingredientes más propios a la hora de integrar la complicidad del silencio, la meditación y la introspección⁵.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

Una semblanza completa de la artista no puede limitarse a la obra expuesta con ocasión de sus exposiciones individuales. La capacidad de trabajo de Ana de la Puente, la ligereza de sus dibujos transportados al grabado, la elegancia con la que sostiene

las figuras en el espacio, se ve también en sus obras cuando comparte espacio con otros artistas. En este caso, se trata de «Abierto en 15 tiempos», una exposición celebrada en el Castillo de la Luz, cuando todavía era un recinto de recovecos y con problemas de iluminación, pero lleno de un encanto misterioso que hacía muy deseable utilizarlo como espacio expositivo. Orlando Franco, en esta ocasión comisario de la muestra, escogió como creación de Ana de la Puente, una obra sin título, hecha con betún y tinta sobre papel japonés. Elementos que preludiaban ya las constantes que la artista ha ido desarrollando a lo largo de su carrera, la elegancia, la sutileza y una suerte de ingravidez que hacen de su obra temprana un anuncio sin fisuras de lo que sería su trayectoria de madurez.

Cuatro años después, en 1996, fue seleccionada para la exposición colectiva «Tercer milenio», en la que compartía los espacios de la Sala de Exposiciones La Granja y del Centro de Arte La Regenta con otros señalados artistas de su generación.

En marzo de ese mismo año, 1996, trabajamos juntas en una exposición titulada «De la pasión y otros enigmas», en la desaparecida Sala de exposiciones del CIC, el Centro de Iniciativas Culturales del Cabildo de Gran Canaria. Un año después la exposición viajaría a la Sala de Arte Los Lavaderos, dependiente del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Sobre su obra rescato un fragmento de lo que escribí en el catálogo de esta muestra:

Junto a sus pinturas, los grabados plantean una postura matérica, con la inclusión de elementos metálicos arrancados del entorno cotidiano, un grifo o una lima. El lenguaje de estos grabados parece alejado de sus pinturas. Pero cuando los observamos con calma, los fragmentos de una bóveda de Longhena o la cara casi oculta de un guerrero clásico nos trasladan de inmediato al mundo piranesiano de sus pinturas⁶.

⁵ FRANCO, Orlando: Texto de la exposición *Garajonay. Ana de la Puente, Catálogo de la Exposición*. Ilustre Colegio de Abogados de Las Palmas, mayo, 1998.

⁶ ALEMÁN, Ángeles: *De la pasión y otros enigmas. Catálogo de la Exposición*. Cabildo de Gran Canaria, 1996.



Ana de la Puente: *Otra teoría de cuerdas*,
acrílico y collage sobre lienzo (140×170 cm), 2015

Esta dualidad permanente, esta tensión constante entre lo imaginado y la materia, conducen a Ana de la Puente a crear sin cesar y a participar en otras exposiciones colectivas, entre las que destacan, además de las ya citadas, «La puente», un proyecto comisariado por Pedro Déniz en 1998, en los que se tiraban botellas al mar con mensajes que llegarían a lugares inimaginables, y «Obeliscos para el nuevo milenio», un proyecto organizado desde el área de cultura del Cabildo de Gran Canaria en 2001.

En 2002 pude trabajar de nuevo con Ana, en «Calma y voluptuosidad, arte del siglo xx en Canarias». En esta ocasión, esta exposición, que tuve el privilegio de comisariar, fue la primera de la serie *Canarias Crea*, en el Pabellón de Villanueva de Madrid.

Pero no solo de grandes exposiciones se nutre la cultura. También hay muestras pequeñas e intimistas, como «La ventana indiscreta», organizada en este Gabinete Literario en 2009, en la que de nuevo tuve la suerte de contar con la obra de Ana de

la Puente y con la complicidad siempre añorada de Clara Muñoz, entonces responsable de las exposiciones que aquí tenían lugar.

Asimismo, Ana de la Puente ha participado en homenajes, como el de los artistas plásticos a Lola Massieu en 2006, y ya en tiempos más recientes, en proyectos tan interrelacionados entre diversas artes como «Cicatrices», un proyecto colectivo de literatura y obra gráfica, en el que cada artista trabajaba mano a mano con una escritora. En el caso de Ana, su *partenaire* fue Patricia Rojas, con un texto más cercano a la novela negra que a la poesía, algo que también viene bien a la obra de Ana de la Puente porque, y eso es importante decirlo, el sentido del humor reservado y elegante es una de sus señas de identidad.

CUERDAS, CABLES Y PAPEL

Pero, regresemos a la obra de Ana de la Puente, a su sentir individual como artista. Durante un tiempo,



Vista parcial de una muestra de Ana de la Puente en 2015

unos años en los que decidió no exponer de manera individual, Ana de la Puente empezó a estudiar otros materiales, otras opciones.

Su estudio, un espacio situado en la montaña, se llenó de cables, de cuerdas, de pequeños accesorios que iba encontrando, mientras estudiaba y trabajaba en la utilización de técnicas diversas, cada vez más originales e innovadoras, para llevar a cabo su obra. Un día me invitó a su estudio y me explicó que estaba interesada en reflejar la belleza sutil, muchas veces olvidada, de esos elementos que van quedando atrás. Cuerdas y cables, papeles de arroz, elementos en apariencia inconexos, esa característica que

abunda en su obra, se unieron finalmente en dos series de monotipos, en una exposición celebrada en 2016, que Ana tituló «Otra teoría de cuerdas». En el texto del catálogo, ella misma define sus ideas, su investigación, esa percepción única que convierte su obra en un hecho sutil. Junto a la belleza, las ideas atrapadas después de años de lecturas:

El título de la serie es un guiño a la física cuántica como fuente de ideas e imágenes. Interesada en temas de corte científico, utilizo la pintura como metáfora de los universos paralelos que propone la teoría de cuerdas, imposible de visualizar si no es mediante un ejercicio creativo de planos y colores. Elementos que aparecen, otros que solo se sugieren... En fin, todas las herramientas del pintor⁷.

Y es con esas herramientas, entrando y saliendo de la fotografía, del ordenador, de los grabados, es como Ana de la Puente ofrece, en esta exposición, una muestra más de la capacidad de hacer visible lo invisible, de hacer tangible lo inasible.

Todos sus méritos, su capacidad creadora y su especial empeño en hacer posibles los logros de otros artistas, hacen que sea un placer dar hoy la bienvenida a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes a Ana de la Puente Arrate.

⁷ DE LA PUENTE, Ana: *Otra teoría de cuerdas. Catálogo de la Exposición*. Fundación Mapfre, Tenerife, 2016.

ANA LILIA MARTÍN, DIÁLOGOS CON EL CUERPO: TRADICIÓN, REFLEXIÓN, VOLUPTUOSIDAD Y EROTISMO

ANA M.^a QUESADA ACOSTA

Es para mí una enorme satisfacción presentar esta noche, a modo de *laudatio*, la trayectoria artística de Ana Lilia Martín Rodríguez, en este acto de ingreso como Académica Correspondiente de esta Ilustre Corporación, una denominación avalada por la inmediata y unánime aceptación, primero de la sección de escultura, tras estudiar mi propuesta, y del plenario después.

Antes de comenzar, quiero agradecer a la recipiendaria que haya pensado en mí para llevar a cabo esta labor, facilitándome profundizar en una producción por la que siempre me he sentido atraída, así como conocer variantes de la misma que ignoraba, pero sobre todo porque me ha permitido departir con ella, participar de su proceso creativo en su cálido ambiente de trabajo y, en definitiva, conocer de primera mano su pensamiento artístico, más allá de la lectura de todo lo que han escrito sobre su obra distintos críticos, que han sido bastantes, y de mis previas impresiones como espectadora, crítica o historiadora del arte.

Y si hay algo en este acercamiento que me ha llamado poderosamente la atención, sirva como preámbulo, es su enorme versatilidad como creadora, patente en la facilidad con la que se mueve entre



Ana Lilia Martín Rodríguez

diferentes géneros artísticos, demarcando territorios que cobijan esculturas, dibujos, monumentos conmemorativos, libros de artistas y joyas, entre otros trabajos. Por ellos transita un imaginario figurativo donde el cuerpo, íntegro o fragmentado, va tejiendo



La escultora Ana Lilia Martín en su taller
Fotografías: Román Hernández

el hilo conductor de un coherente discurso plástico. Pero no nos engañemos, el cuerpo no va a ser una mera interpretación de formas estéticas o disquisiciones improductivas sobre la belleza, sino el producto de un complejo proceso en el que su intelecto transmuta reflexiones, las más de las veces sobre lecturas filosóficas o literarias, en sólidos baluartes ideológicos que alimenta a través de sus frecuentes visitas a la Historia del Arte, concretamente a la Antigüedad, al Renacimiento o al Barroco, asumiendo un bagaje que no puede ni quiere perder de vista, no obstante, su débito con la contemporaneidad.

Dominio y diversidad encontramos también al analizar técnicas y materiales, dibujo, modelado, talla, serigrafía e incluso reciclaje, evidenciando una obra pletórica de expresivas texturas, hecha en su

propio taller, como ella misma diría en una ocasión «entre el polvo y las herramientas», en ese lugar que interpreta informativo y donde el alma de la materia comienza a ser habitada¹. Es ahí donde consolida su compromiso con la actividad creadora y el concepto, con técnicas y materiales, binomios indisolubles en su proceso escultórico.

Con la técnica somete al material sin que este pierda la esencia, enfatizando las formas y envolviéndolo tenuemente hasta que adquiere significado y vida propia. Toda materia es válida –bronce, poliéster, madera, elementos naturales–, si bien no esconde su predilección por el gres dada la ductilidad que ofrece, una característica que le recuerda la atracción que desde pequeña, en La Palma, donde nace en 1963, comienza a sentir por todo aquello que pudiera trabajar directamente con sus manos –plastilina, papel, telas–, sugestión que en su juventud, residiendo ya en Tenerife, se transforma en un claro interés por la práctica artística y que la lleva a ingresar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna donde, cautivada por el volumen, el cuerpo humano y el espacio real, obtiene la licenciatura en la especialidad de Escultura.

Con inusitada rapidez, ya en la segunda mitad de la década de los ochenta, la vemos participando en sucesivas exposiciones colectivas, y lo hace en centros y eventos que en aquellos años desempeñan un importante papel en el escenario expositivo canario, destacando unos por apoyar a los artistas emergentes y otros por refrendar las tendencias más vanguardistas del arte. Su presencia en la XIX Bienal de Bellas Artes, celebrada en el Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria) en 1987, al año siguiente, en la V Bienal Regional de la Villa de Teror y, en 1991, en La Atlántida, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, evidencia un temprano recorrido artístico que, a partir de 1989, compati-

¹ BETANCOR, Orlando: «La obra escultórica de Ana Lilia Martín: la fascinación por la figura humana», en *Revista de Historia Canaria*, n.º 193 (2011), Universidad de La Laguna, p. 49.

liza con su labor como docente, otra de sus grandes pasiones, en la Escuela de Arte y Superior de Diseño Fernando Estévez, en la capital tinerfeña.

A finales del año 1993 presenta su primera exposición individual, «Variaciones antropomorfas MCMXCIII», en la Sala de Arte y Cultura de Caja-Canarias (La Laguna). Merece la pena que me detenga en ella, quizás más de lo que haré en las siguientes, ya que considero que es su primera y sólida declaración de intenciones, el origen de un itinerario personal, individual, que la singulariza, y donde encuentra, tanto en la antigüedad como en la modernidad, las claves formales para un universo escultórico basado en expresivos cuerpos y rostros que evocan, de algún modo, los vínculos físicos e ideológicos que antaño nutrieron conjuntamente a la arquitectura y a la es-

cultura. Para esta reinterpretación, porque no cabe duda de que de eso se trata, Ana Lilia transmuta en entes plásticos las afirmaciones formuladas por el arquitecto, escultor y pintor italiano Francesco di Giorgio (siglo xv), en su tratado *Architettura, Ingegneria e Arte Militare*, particularmente cuando indica «que todo arte y sus razones proceden del cuerpo humano, bien compuesto y proporcionado», ideas similares a las que alentaron las medidas del hombre, como argumento principal de los tratados de Vitrubio. El Dr. Miguel Ángel Martín, en el catálogo de la muestra, recuerda que las ilustraciones de Di Giorgio son dibujos que comprenden elementos arquitectónicos antropomorfos, reconociéndolos como fuente iconográfica². No obstante, y coincido con él, Ana Lilia admitiendo ciertos anagramas estilísticos, subvierte las funciones de los componentes columnarios, obligándolos a prescindir de un aparente destino sustentante, para ofrecernos piezas escultóricas autónomas.

La idea de emancipación como entidad escultórica alienta otra de sus claves lingüísticas, la fragmentación, que en tantas ocasiones ella, al igual que han hecho otros artistas contemporáneos, caso de Rodin con sus esculturas o Füssli con sus dibujos, la han definido como la totalidad, o dicho de otro modo, la sugerencia de lo ausente. Es por ello por lo que el fragmento se postula en algunas ocasiones como elemento autónomo y, en otras, como módulo combinatorio, estípites y fustes, esferas, capiteles y cabezas. Sin embargo, la contemporaneidad de esta visión encuentra, a mi modo de ver, otra nueva relectura del pasado, me refiero ahora al Renacimiento, momento en el que algunos artistas, entre ellos, Donatello, Ghiberti, Squarcone atesoraban hallazgos de fragmentos, sin voluntad alguna de alterarlos, momento también en el que Miguel Ángel Buonarroti debate sobre la belleza y expresividad del estado fragmentario de muchas piezas, caso del *Laocoonte*, al que se niega a reintegrar,



Ana Lilia Martín, Serie *Variaciones antropomorfas MCMXCIII* (1993), gres, madera y metal

Fotografía: Ana Lilia Martín

² MARTÍN, Miguel Ángel: «Reseñas iconográficas en la obra de Ana Lilia Martín», en *Ana Lilia Martín. Variaciones Antropomorfas, MCMXCIII*. Caja General de Ahorros de Canarias, 1993.



Ana Lilia Martín,
Estípites (1993), gres y madera
Fotografía: José Luis Camejo

convencido de que, a pesar de su desestructurada apariencia, resultaba sobradamente elocuente.

Suma de fragmentos conforma la serie *Estípites*, presente también en la misma exposición, ratificando su interés por lo que podríamos llamar «escul-to-arquitectura», dada la simbiosis formal de sus respectivos lenguajes. Figuras columnarias o columnas que mutan en cuerpos y se dejan rematar de nuevo por elementos arquitectónicos parecen hablarnos del camino seguido por la escultura para lograr su independencia. Pero, en verdad, no es más que una posibilidad de abordar el cuerpo, la expresión corporal liberada de la esclavitud de los cánones de belleza y dejada a manos de la plasticidad que el tratamiento de luces y sombras impregna en toda la materia, a fin de expresar sentimientos o aptitudes humanas: la impudicia, la plenitud, la exuberancia...

Sus reflexiones sobre la arquitectura y los relatos históricos originan una nueva muestra que exhibe bajo el título «La Casa de Adán: esculturas», en la Galería Magda Lázaro de Santa Cruz de Tenerife, en 1994. Ahora el teórico de referencia es Antonio Averlino, «Filarete», y la obra que la inspira, el *Li-*

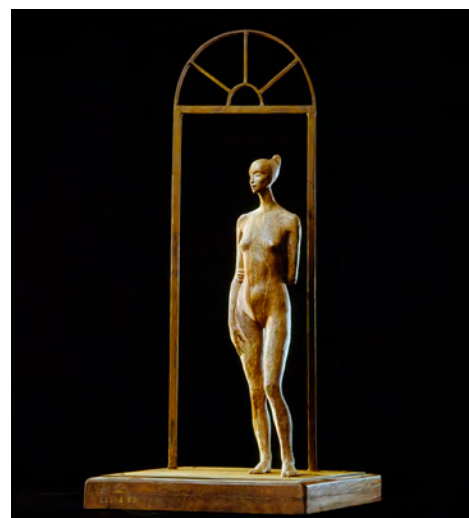


Ana Lilia Martín,
Serie *La Casa de Adán* (1994), gres y madera
Fotografía: Manuel Vías

bro I del *Tratado de Arquitectura* (ca. 1457-1464), en el que se atribuye a un gesto de Adán el origen de esta disciplina, cuando tras ser expulsado del Paraíso junto a Eva, ante la necesidad de protegerse de las inclemencias meteorológicas, dispone a modo de cubierta sus propias manos sobre la cabeza, paso previo a la elaboración de alguna choza con ramas. Pero esta interpretación de un tema de la tradición judeocristiana le ha permitido, por otra parte, continuar indagando aún más en las posibilidades del arte para expresar sentimientos y emociones, convirtiéndose a partir de entonces en uno de los referentes más distintivos de su obra. La figura de Adán en solitario, recreando ese momento de orfandad o abandono, se acompaña de otras piezas alusivas a los amantes. Los rostros, posturas y composiciones revelan las huellas del estremecimiento, el desamparo, la incompreensión, la dependencia, metáforas asimismo de la relación de pareja.

También en esta serie consolida, de cara a la continuidad, el valor que confiere al pedestal en su obra. No se trata ya de un simple soporte. Desprovisto de su ancestral significado jerárquico, se erige como parte intrínseca de la misma. Elaborado normalmente con maderas abandonadas, residuos de viejas columnas, vigas o incluso pilones para hacer las catas en las canteras, aporta a las obras una referencia vivencial, patente en la impronta que deja el paso del tiempo o las herramientas, huellas apenas cubiertas por suaves veladuras. En conjunto, las piezas se nos presentan como si elementos de distintos momentos del pasado se fundiesen en la retina, ejerciendo una interrelación espacio-temporal en la experiencia perceptiva del espectador.

Las disquisiciones que ha ido planteando en estas series cristalizan en las exposiciones que celebra de forma consecutiva a finales de los noventa. Así, la interpretación de sentimientos como la angustia, la incomunicación y el dolor, ahora de la humanidad, da rienda suelta en «Esculturas», título de la muestra que celebra junto a Román Hernández en la Casa Municipal de la Cultura (Los Realejos), en



Ana Lilia Martín, *La puerta arcuada* (1997),
hierro, resina de poliéster y madera

Fotografía: Mauricio Pérez

1997. Pero también es verdad que fiel a su incansable talante indagador exhibe expresivos trabajos de un nuevo argumento: la maternidad, una excusa más, según sus propias palabras, «para seguir indagando en la figura humana. La representación de la mujer ha ocupado un lugar privilegiado en mi obra. La he representado en multitud de actitudes y estados, delgada, gruesa, inocente, decadente, embarazada, vieja, joven..., pero todas siempre son una. Me atrae y cautiva su capacidad de transformación, la sensualidad de sus movimientos, sus volúmenes envolventes». Ilustrativa de tales aseveraciones, esta producción refleja una extremada sensibilidad y un rotundo anhelo por revelar de forma cauta, sin molestar, sin ser percibida, los momentos íntimos de la experiencia maternal, en ocasiones solitarios y a veces compartidos.

Por su parte, la muestra que presenta en 1998, en la Sala de Arte CajaCanarias de La Laguna, titulada «Expresiones para un inventario», insiste en la dualidad espacio-temporal, rescatando su atracción por la escultura clásica, centrándose ahora en el busto realista de tradición romana. Apoyándose en vívidos pedestales, medio centenar de rostros trabajados en



Ana Lilia Martín, *Maternidad* (1997),
resina de poliéster

Fotografía: Mauricio Pérez

poliéster, bronce y terracotas patinadas o policromadas reflejan expresiones diversas, algunas comedidas y otras extremadamente exageradas que rayan en lo grotesco, tendiendo en este último caso un puente histórico entre las poéticas del mundo clásico, las del Barroco y las de la actualidad. Ante la disonancia, la tensión está servida y el espectador resuelve con extrañeza a la par que se siente fascinado.

Tras presentar una primera retrospectiva titulada «Esculturas 1993-1999» en el CiCCA (Las Palmas de Gran Canaria), en 1999, con notable repercusión en los medios artísticos e informativos canarios, Ana Lilia Martín prepara una muestra en la que su interés por el desnudo se torna en representaciones más sensuales, dotadas de un fuerte componente erótico. Esta nueva producción la da a conocer en 2002, en la Galería Magda Lázaro de Santa Cruz de Tenerife,

con el título «Fragmentos íntimos: esculturas y dibujos». Se trata ahora de auténticas condensaciones visuales, que captan solo lo esencial y que aun así son capaces de transmitir el vigor de unos labios o la suave órbita de una cadera. La supresión de elementos representados, la ausencia total o parcial del sujeto no se percibe de forma incómoda, sino todo lo contrario, favorece la reconstrucción de sugerencias con total libertad, desvelando las posibilidades formales y significativas de un fragmento que en ocasiones se manipula en escala, sobredimensionando la volumetría. Todo conduce a cierta voluptuosidad, provocando el deseo, el placer de los sentidos y la percepción estética de una actitud que desprende la confianza y sensualidad de sus figuras.

Sensualidad e intimidad evolucionan, casi sin interrupción, en «La Soledad del Cuerpo», título de un ejercicio plástico integrado por más de veinte pie-



Ana Lilia Martín, *A.L. 97.3.11.S*, serie *Invenções para un inventario* (1997), hierro, terracota y madera

Fotografía: Mauricio Pérez

zas escultóricas elaboradas en gres, madera, hierro y bronce, que da a conocer en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), agrupadas bajo dos subtítulos, «Corpus Eroticus» y «Corpus Amphora». Nada mejor que recurrir a las palabras de Ana Lilia para condensar este nuevo pensamiento estético: «Lo erótico trasciende aquí de lo meramente sexual y reproductor, lo sensual se muestra sin llegar a lascivo u obsceno y lo tierno se torna delicado y sensible. El mensaje que se desprende de



Ana Lilia Martín, *Cr. Al 97*,
serie *Inventiones para un inventario* (1997),
hierro, terracota y madera
Fotografía: Mauricio Pérez

cada una de las piezas escultóricas no depende tanto de mí, sino del receptor, de cómo lo perciba»³. Parafraseando a la escritora Esther Terrón en el texto crítico correspondiente al catálogo, nuestra creadora explora el universo de las múltiples ficciones que pueden enunciar los estados de ánimo en el cuerpo, transformadas ahora en el fecundo vigor del apeti-



Ana Lilia Martín, *Donde la identidad se pierde*,
serie *Oblicuidad* de «Fragmentos íntimos» (2002),
grafito/papel

Fotografía: Mauricio Pérez

to carnal que «a menudo adquiere el tinte impreciso que vuelve lábil la frontera entre la entrega y el ensimismamiento»⁴.

Si en todas las series que les he comentado, vemos cómo Ana Lilia se enfrenta a la representación del cuerpo alejada de banales prejuicios estéticos, abordando la belleza y la fealdad como si fuesen intercambiables, transmutando incluso en atractivas sus numerosas deformaciones, en la producción que presenta en la Galería Stunt en La Laguna, en 2007, este lenguaje cobra aún más fuerza. El título, «Camino del Cuerpo», no puede ser más esclarecedor. Con su habitual lenguaje, técnica expresionista y parquedad cromática, sus introspectivos personajes, recrea-

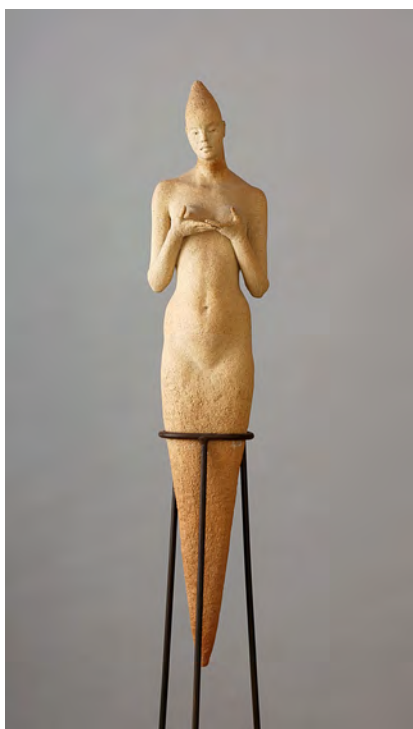
³ BETANCOR, O.: art. cit., p. 43.

⁴ TERRÓN MONTERO, Esther: *En la soledad del cuerpo. Ana Lilia Martín*. Santa Cruz de Tenerife, Museo Municipal de Bellas Artes, 2004.



Ana Lilia Martín, *Eros*, serie *Corpus Eroticus* de «En la soledad del cuerpo» (2001), gres y madera

Fotografía: Mauricio Pérez



Ana Lilia Martín, *Deseo impúdico*, serie *Corpus Amphora* de «En la soledad del cuerpo» (2003), gres y metal

Fotografía: Mauricio Pérez

dos en diferentes momentos de la vida, la infancia, juventud, madurez y ancianidad, parecen compartir un común escenario, la playa, donde ensimismados otean el horizonte. No hay sintaxis compositiva, pero todos parecen sorprendidos en el preciso instante en el que inician o concluyen la acción, como si de una instantánea fotográfica se tratara.

Trabajadora infatigable, constante y coherente con su línea de investigación, durante los próximos años, sus exposiciones, tanto colectivas como individuales, se van sucediendo casi sin tregua. Entre las últimas sobresale la programada en 2008, en la Casa Roja-Espacio Cultural 55, en Garachico, «Al otro lado del espejo», en la que exhibe una serie centrada exclusivamente en desnudos femeninos elaborados en gres, madera y bronce. Son mujeres solas que observan su imagen especular sin cuestionarse dónde radica la belleza; si acaso está en las formas perfectas o en aquellas deformidades que la naturaleza o el inexorable paso del tiempo ha dejado como impronta. No se deben a impresiones ajenas, solo se recrean consigo misma, indagan y disfrutan, encontrando su buscada esencia femenina, y si esta se descubre grotesca, se siente sublime, asumiendo una dualidad estética de elevados componentes poéticos y ajena al sentir de una sociedad vacía que anhela la perfección física. Además, independientemente de su dicción artística y conceptual de esta muestra, me interesa destacar, llegados a este momento de su trayectoria, la importancia que va adquiriendo la edición del catálogo en su producción, que, si bien contaba con algún sencillo precedente, se va a convertir poco a poco en una obra de arte paralela. En esta ocasión, tuvo una edición limitada de 250 ejemplares, numerados y firmados por la artista, quien contó con un texto lírico de Marianela Navarro Santos.

No menos importante es la exposición que en el marco del programa *Canarias crea*, impulsado por el Gobierno de Canarias en 2010 para promocionar a los artistas insulares en el mercado exterior, se celebró en la sede de la Casa de Canarias, en Madrid. Denominada «El Teatro del Cuerpo», fue una



Ana Lilia Martín, *Permanencia* (2007),
resina acrílica, madera, loneta y grafito

Fotografía: Mauricio Pérez

retrospectiva integrada por veintidós piezas representativas de la evolución de su lenguaje. Para esta experiencia, edita una carpeta gráfica de 200 ejemplares, integrada por diferentes dípticos alusivos a cada una de las series temáticas que habían trazado su itinerario artístico. En esta ocasión, el texto crítico corresponde al escritor Sabas Martín, quien nos introduce en su lectura vinculando el título de la muestra con un pensamiento del poeta y filósofo surrealista de origen francés Michel Leiris, quien interpreta el cuerpo como «un misterioso teatro»⁵.

En 2014 veía la luz «Arquitectónicas y Poéticas del Cuerpo», que incluía *collages*, dibujos y esculturas. Junto a trabajos ya conocidos, la producción más reciente parece recordar su interés por fusionar elementos arquitectónicos y escultóricos, arquitectura y figura humana, resurgiendo la columna como elemento vertebrador de ambas. Soportes, marcos y formas corpóreas se funden en una misma pieza, sin que paradójicamente prescindan de su propia iden-



Ana Lilia Martín, *Intimidad traicionada*, serie *Memoria del cuerpo* de «Al otro lado del espejo» (2007), gres

Fotografía: Manuel Vías

⁵ MARTÍN, Sabas: «Las esculturas de Ana Lilia», en *El teatro del Cuerpo* (1993-2009), Gobierno de Canarias.

tividad. En el catálogo, el poeta y ensayista, Fermín Higuera, autor del texto crítico «El Relámpago y las manos», repara en esa constante. En su opinión, «la relación de sus esculturas con las arquitecturas es la misma del útero y el óvulo, la semilla y la tierra, no son añadidos a otro objeto sin crecimientos del uno en el otro. La simbiosis de sus esculturas con los soportes y enmarcamientos procura una firmeza, establece un eje y una raíz que permite que se nos muestre, con sosegado acomodo o con esforzado equilibrio, en las cubiertas y los entablamentos, o en los listones y las peanas, un crecimiento escultórico»⁶. Para Higuera este ennoblecimiento al que somete a las piezas es similar al que acomete en la serie *Perfumaditas*. Y no le falta razón, pues haciendo uso de nuevo del objeto encontrado, abandonado, seduce al espectador, recuperando un viejo frasco de perfume vacío que, ennoblecido, extrayendo de la memoria su primigenia función seductora, pasa a ser el feliz acomodo de sus habituales desnudos. Quizás la clave de ello está en considerar que la funcionalidad pierde importancia para reforzar el atractivo emocional del objeto que no puede desligar, por su afinidad del concepto escultórico, toda vez que los límites entre ellos se le borran continuamente.

A destacar también es la incorporación de vocablos o expresiones en sus trabajos. Amante de la literatura y la gramática recurre al juego de palabras, a veces con humor, para intensificar la plasticidad y el sentido de la obra. *Sueño de estabilidad* responde a esta variante. Una figura femenina se apoya en un pedestal de igual formato cúbico que el que, a modo de capitel, sostiene sobre su cabeza en una sutil práctica de equilibrio. Ambos cubos y los que en el suelo los acompañan, refieren frases que inducen a pensar al espectador, caso del inferior, en el que puede leerse: «El cubo es símbolo de la estabilidad completa pero también de la materialidad». El cuerpo asociado una vez más con la columna arquitectónica es un elemen-



Ana Lilia Martín, *Sueño de estabilidad*, de «Arquitectónica y poéticas del cuerpo» (2013), resina acrílica, DM, grafito y esmalte-laca

Fotografía: Concetta Rizza

to sustentante que se encuentra supeditado a la ley de gravedad, que ejerce presión sobre su punto de apoyo, situación a la que debe responder con una continua lucha de equilibrio para reafirmarse en el espacio. El resultado no es otro que una figura en tenso movimiento, captada en el mismo momento en que interactúa con el espacio aferrándose al lugar que ocupa.

El sentido del humor, cuando aparece en su obra, lo hace siempre acompañado de una reflexión, las más de las veces con componente crítico, un recurso expresivo que vemos en «Neomorfologismos (I)», muestra que exhibe en la Sala de Arte Bronzo (La Laguna), en 2016. En ella continúa indagando acerca de las posibilidades expresivas del texto escrito en estrecha cohesión con el material artístico. Sus voces-formas volumétricas son interpretadas

⁶ HIGUERA, Fermín: «Ana Lilia Martín. El relámpago y las manos», en *Arquitectura y poéticas del cuerpo*, Galería Magda Lázaro, 2014, p. 18.

ahora mediante la fusión de elementos de distinta naturaleza que determinan la configuración de otros entes distintos, con apariencias mixtas, nacidos del deseo por comprender la realidad para representar situaciones del imaginario colectivo. Pertenecen, por supuesto, a un diccionario particular, de carácter heterogéneo, que en sala susurraban, modulando el espacio, las voces de Leila Amat, Olga Ariño, Juan Emilio Pérez, Jorge del Toro y Mireia Tramunt, acepciones puestas en movimiento en una danza interpretada por Javier Caro y Cristina Hernández y captadas en un audiovisual por Lucía Pitters. A título de ejemplo, extraigo la definición «Flotatrópicas», ilustrada por figuras sustentadas por boyas: «Espacio habitado por privilegiados cuerpos flotantes de materiales insubmersibles que afrontan los problemas,



Ana Lilia Martín, *Ataditas*, de «El cuerpo infinito» (2019), gres, madera, vegetal y plástico

Fotografía: Ana Lilia Martín

es el resultado más convincente. La revisión crítica, impregnada de lirismo, la aportan Fermín Higuera, Cecilia Domínguez, Roberto Toledo Palliser y la propia artista, quien a través de la palabra y de sus cuerpos, oponiéndose a la cosificación e instrumentalización, expresa el anhelo de transformarse en una entidad holística. Bajo esta nueva premisa, sus figuras comienzan a mutar, convirtiéndose en híbridos, en un nuevo cuerpo que incita a la experiencia sensorial.

El arte ha abordado la hibridación en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, siendo frecuentes los teriántropos, amalgamas quiméricas entre humanos y animales. Archimboldo o el Bosco son los ejemplos pictóricos más señeros. Ana Lilia, en este momento, va más allá del encuentro entre seres pertenecientes a diferentes reinos. Más que yuxtaponer, injerta elementos del mundo vegetal en la anatomía humana, avanzando hacia la ficción sin abandonar la racionalidad, desde una estética de la fragmentación hacia un mundo paradójico, hacia una poética discursiva en la que el ensamblaje también expresa la inquietud por la transformación que experimenta la humanidad, sin que esta, muchas veces, sea consciente del proceso en el que está sumida. Para dar forma a estos argumentos, modela, talla y ensambla materiales: gres, metales, madera, resina, escayola, metacrilato, fibra de vidrio, textiles, hilos, plantas secas...



Ana Lilia Martín, Tríptico de «Neomorfologismos I» (2016)

manteniendo en equilibrio, la falta de respuestas, el deseo de superación y la lucha por sus sueños»⁷.

La palabra, la literatura y la poesía irán ganando terreno en su obra, hasta el punto de convertirse en elementos indisolubles en sus cuidados catálogos. Podría decirse que se necesitan mutuamente, se retroalimentan. «El Cuerpo Infinito», exposición que inaugura en 2020 también en la Sala de Arte Bronzo,

⁷ *Neomorfologismos*. Ana Lilia Martín, Bronzo, La Laguna, 2016.

Podría decirse que estamos de suerte. La última exposición de nuestra recipiendaria abrió sus puertas a principios de este mes en la Galería Marvick, con Vicky Pérez al frente, donde permanecerá hasta el 7 de junio, una gran oportunidad para acercarnos a una nueva producción agrupada bajo el título «Desvíos de la Geometría», sobre la que poco voy a añadir con la clara intención de que vayan a verla y disfruten de esos personajes que no pueden prescindir del juego, o quizá del desconcierto que le facilita un peculiar universo de formas geométricas, en las que en algunas ocasiones se encierran o son delimitados, y en otras dialogan en desafiantes posturas, manteniendo el equilibrio para evitar desviarse de una reglamentación que le ha sido impuesta desde la Antigüedad. Pero sí quiero reparar en esta muestra en una de las constantes que hasta ahora no he mencionado, la fuerte presencia del color rojo, la mayor parte de las veces explícito en formas de línea, o presente en zapatos, tocados, algún ropaje e incluso en el diseño de sus catálogos. El rojo es la pasión, el amor, pero también el drama, la sangre, una clave de

la que no puede sustraerse y que ratifica el latir vital de todo su quehacer creativo.

De su oficio como escultora hay que mencionar también sus trabajos conmemorativos, la mayoría en el ámbito público. No le falta razón al pensar que la escultura tiene la misión de humanizar la vida en el entorno, tanto natural como urbano. Por ello, al recibir el encargo del *Monumento a Alexander von Humboldt* (2010), a quien diez años antes había perpetuado en un busto en Puerto de la Cruz, se planteó recrear el momento en que el joven científico y explorador quedó maravillado ante el Valle de La Orotava, de ahí la postura en la que lo presenta, muy poco convencional para este tipo de estatuaría conmemorativa; sentado de medio lado, con el tronco girado, reflexivo y emocionado ante el vergel que contemplaba. El proyecto, localizado en el mirador que lleva su nombre, trascendió en un interesante libro con prólogo de Nicolás Lemus, escrito en español y traducido al inglés y al alemán. Uno de sus apartados recoge la visión de Humboldt acerca de las características geográficas del valle y los restantes



Ana Lilia Martín, *Hija del Atardecer II*,
de «El cuerpo infinito» (2023), gres y vegetal

Fotografía: Ana Lilia Martín

desarrollan, con todo tipo de detalles ilustrativos, la técnica y el proceso de la pieza, primero en el taller de la artista y luego en la Fundación Bronzo. Como parte de este gran proyecto cultural, presentó en el entorno de ese enclave panorámico una exposición que llevó por título «La materia habitada».

En su producción abunda también el dibujo, al que le concede la misma importancia que a sus esculturas y suele exhibir de forma conjunta en las exposiciones, pero que no debemos interpretar como meros trabajos preparatorios. Al contrario, surgen con identidad propia, pero lógicamente en consonancia con su habitual argumento artístico, ya que el dibujo le permite sumergirse en distintas lecturas del cuerpo, en la expresividad del gesto y en la sensibilidad de las emociones.

Quizás esta *laudatio* ha podido resultarles un relato minucioso de su itinerario artístico, pero les aseguro que no lo ha sido. En el tintero he dejado otras muestras celebradas en diferentes islas y puntos de la Península, particularmente las de carácter colectivo, que dicen mucho de su compromiso con el arte y la sociedad. De su reconocimiento dan buena cuenta los premios logrados y la dispersión de su obra en colecciones privadas de Canarias, Valencia, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Madrid, Helsinki, París, Colonia, Caracas, Londres...

Numerosos han sido también sus diseños e ilustraciones para libros, catálogos, carpetas, diarios o revistas. Asimismo, ha colaborado activamente en propuestas culturales con notables aportaciones teóricas en mesas redondas, conferencias, congresos, formando parte también de proyectos de I+D con la Universidad de La Laguna, caso de la «Conservación y restauración de la obra escultórica de la I Exposición Internacional de Escultura en la Calle en Santa Cruz de Tenerife». En definitiva, una intensa vida dedicada al arte que ha compartido, como ya comenté al inicio, con la docencia, campo al que ha



Ana Lilia Martín, *Alexander von Humboldt*,
Mirador de Humboldt, La Orotava (Tenerife),
2010, bronce

Fotografía: Conchy Rodríguez

contribuido también desde una perspectiva teórica, difundiendo en artículos y manuales el uso de herramientas didácticas que estimulan el conocimiento de técnicas y materiales escultóricos.

Por toda esta fecunda trayectoria, la Real Academia Canaria de Bellas Artes recibe hoy solemnemente como Académica Correspondiente de esta institución a Doña Ana Lilia Martín Rodríguez. No me cabe la menor duda de que tiene mucho que aportar: coherencia, personalidad, capacidad de trabajo, técnica, oficio y sobre todo compromiso, el mismo que emana de su obra y del que ya ha hecho gala desde el mismo momento en que se le comunicó la decisión aprobada en plenario.

No me queda más que transmitirle, en nombre de esta Ilustre Corporación y en el mío propio, nuestra más sincera enhorabuena.

SENTIR EL CUERPO...

REFLEXIONES DE TALLER

ANA LILIA MARTÍN RODRÍGUEZ

*Si hay una revolución por llegar,
esta tendrá que proceder de los cinco sentidos.*

Michel Serres

Excelentísima presidenta, ilustrísimos académicos y académicas, distinguidas autoridades, señoras y señores, muchas gracias por acompañarme en este momento. No quiero empezar sin mostrar antes mi agradecimiento a quienes apoyaron mi nombramiento y, en especial, a quienes firmaron la propuesta de mi ingreso en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, los numerarios Dña. Ángeles Alemán Gómez, D. Juan López Salvador y Dña. Ana M.^a Quesada Acosta, a la que también agradezco su intervención.

Es para mí un honor y una doble satisfacción encontrarme hoy aquí, en este lugar, en este edificio, para formalizar mi ingreso en esta Corporación. Entre estas paredes inicié una etapa importante de mi vida, recién salida de la facultad de Bellas Artes. Me convertí, casi de la noche a la mañana, en docente de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, que es como se denominaba en aquellos tiempos. Frecuentaba diariamente el lugar, y todas y cada una de las cosas que formaban parte de este espacio fueron creando el ambiente que alimentó mi pasión y me llevó por el sendero en el que hoy sigo transitando. Es este un lugar donde he experimentado arraigo, del que extraigo aún hoy recuerdos,



Ana Lilia Martín en su taller, 2000

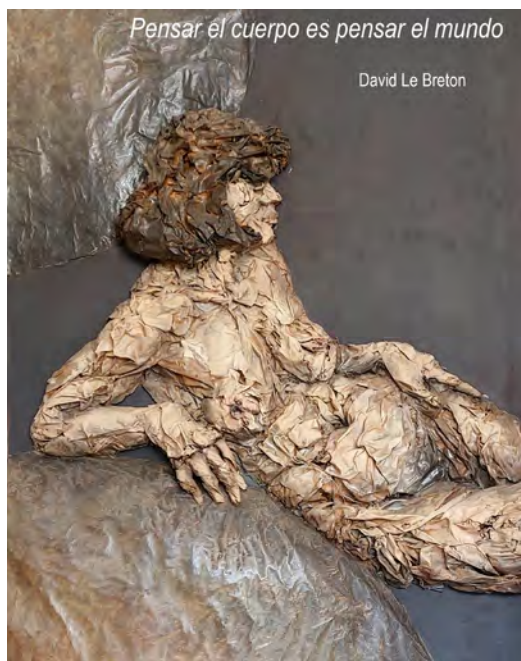
Fotografía: Roberto A. Cabrera

vivencias y experiencias únicas y personales. Hoy, después de tantos años, finalizada ya esa etapa laboral en la enseñanza, me encuentro de nuevo entre las paredes de este lugar, reviviendo esa atmósfera invisible que lo envuelve y lo define, para formar parte de esta Academia, por eso digo que me siento doblemente satisfecha. Espero ser de utilidad a esta Corporación y puedo asegurar que pondré todo mi empeño en ello.

Mi trayectoria ha estado marcada por el discurrir paralelo del quehacer docente y el artístico. Siempre han ido cogidas de la mano la escultura y la docencia en dicho ámbito, mis dos vocaciones o, mejor di-

cho, mis dos pasiones. En esta intervención intentaré acercarlos a mi obra artística a través de la reflexión constante en la que estoy inmersa cuando trabajo en el taller, reflexión que no es más que la anatomía de una pasión.

El arte es una característica esencial que identifica al ser humano. Entre otros aspectos se encarga de transmitir la cultura, de identificar a las sociedades, pero sobre todo es la base de la supervivencia del ser humano. Este papel relevante del arte, en cualquiera de sus manifestaciones, todos pudimos comprobarlo, creo, durante la pandemia, pues nos ayudó a sobrellevar el confinamiento algo mejor. Pienso que el arte tiene una importante función dentro de una sociedad, una función educadora, pero al mismo tiempo liberadora. A través de él se adquieren y desarrollan aspectos socioemocionales básicos para el desarrollo personal que hacen de las personas seres sensibles, expectantes y sobre todo felices. Y estos son los engranajes imprescindibles para que una sociedad se desarrolle en equilibrio.



Ana Lilia Martín, *Autorretrato* (1983),
relieve en papel y óleo sobre lienzo (135×102×11 cm)
Fotografía: Manuel Vías

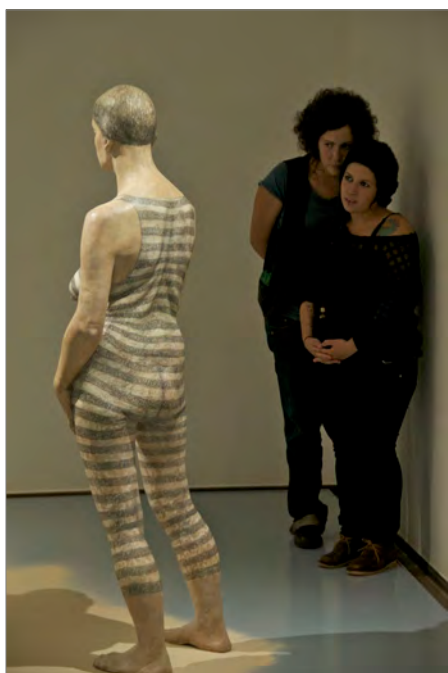


Ana Lilia Martín trabajando en su taller, 2000 (izda.) y
en un descanso en su taller, 2007 (dcha.)

Fotografías: Raúl Santana (izda.) y Román Hernández (dcha.)

Podría parecer paradójico que habiéndome dedicado a la docencia de la escultura tantos años sea de la opinión de que el arte no se puede enseñar. Se enseña Historia del Arte, Teoría del Arte, Técnicas artísticas..., pero estoy convencida de que el arte en sí mismo no se puede enseñar. Lo que realmente caracteriza y define una obra de arte es la capacidad de transmitir emoción y eso tiene que ver más con la sensibilidad del artista, se va desarrollando con la experiencia individual y depende de los preceptos y condicionantes personales. Poner atención en aspectos como la comprensión de las cosas, la investigación, la experimentación, la intuición..., y si, además, embadurnamos todo con grandes dosis de curiosidad, fantasía e imaginación es, en mi opinión, donde realmente radica la base para enseñar y aprender el arte. En este sentido sí que podemos hablar entonces del aspecto didáctico del arte.

Digo todo esto al hilo de lo que comentaba anteriormente. Aunque ya no ejerzo como docente, no puedo desligar mi trayectoria como educadora de mi trayectoria como artista. Durante todos estos años ambas han caminado juntas y se han nutrido una de la otra. Educar a personas con conciencia es una responsabilidad que tienen los que se dedican y nos hemos dedicado a la enseñanza artística, pero creo que es algo que también se puede extrapolar a quienes nos movemos, en general, en el mundo del arte.



Dos espectadoras ante *Permanencia* (instalación, 2010), resina, madera, loneta, grafito y arena (medidas variables)

Fotografía: Sergio Molina

Vivimos un tiempo de incertidumbres, en medio de crisis políticas, económicas, migratorias, climáticas, medioambientales, y ante un panorama tan crítico es esencial por parte del artista y del educador que se adquiera un compromiso real tomando iniciativas que ayuden a concienciar. La escultura, tanto en el ámbito docente como, ahora, en mi estudio, se ha convertido en la herramienta esencial que me ayuda a mantenerme en ese propósito.

Así pues, hoy me gustaría centrarme en mi obra artística, como he dicho anteriormente, y ofrecerles una suerte de reflexiones con las que espero poder acercarlos a mi forma de proceder y de entender el mundo que me rodea. Mis treinta y tres años de relación con la escultura han ido marcando mi propio desarrollo como persona y debo confesar que no ha sido fácil mantener el delicado equilibrio de esta pasión con el resto de mi vida.

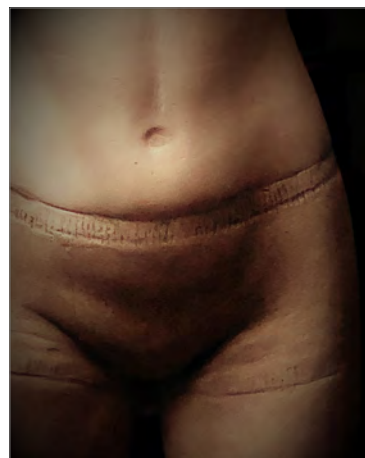
Nunca he sentido el deseo de pertenecer a alguna tendencia o estar conectada con alguna corriente ar-

tística. Tampoco me ha preocupado la búsqueda de un lenguaje personal, de un estilo propio... Siempre pensé que era algo que no se debía forzar, algo que llegaría, o no.

Sobre el artículo 20, 1, b) de la Constitución Española, que hace referencia al derecho de autor y su protección, Javier Plaza decía que las ideas no son de nadie, sino de quien las dice o expresa como nadie. En esta frase yo pienso que está la clave. Hay que tener la capacidad de interiorizar lo exterior, de hacerlo único y eso es lo que marcará la personalidad de una creación artística.

Toda mi obra, tanto gráfica como escultórica, se desenvuelve en un lenguaje que pretende colocar la figura humana en el centro de la experiencia. Como todo lenguaje, la finalidad principal es la comunicación. Represento la imagen que quiero transmitir para que finalmente «termine dentro del espectador», como decía Cézanne, y sea el espectador quien en última instancia haga una lectura de la obra según sus preceptos y condicionantes. Dentro de este proceso de comunicación me valgo de una serie de recursos —digamos que son signos de un sistema codificado— que se reiteran en toda mi obra:

1. La maleabilidad palpable de la materia.



Ana Lilia Martín, detalle de *Sueño de estabilidad* (instalación, 2013), resina, M, grafito y esmalte laca (medidas variables)

Fotografía: Ana Lilia Martín

2. El fragmento como totalidad.



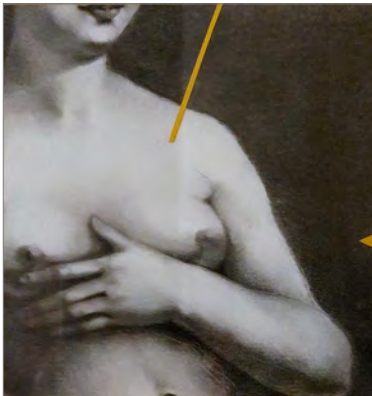
Ana Lilia Martín, *Módulo V*,
serie *Presencia fragmentada* (2007),
gres (28×28,5×20 cm)
Fotografía: Manuel Vías

3. Las resonancias clásicas.



Ana Lilia Martín, *Pasado y presente
de la Arquitectura* (1993),
hierro y gres (139×165×38 cm)
Fotografía: Román Hernández

4. El desnudo como seducción.



Ana Lilia Martín, *La llamada de Eros* (2000),
grafito y adhesivo/papel (11,5×11,5 cm)
Fotografía: Ana Lilia Martín

5. El compromiso directo con la materia.



Proceso de trabajo en resina de la obra
La rosa de Shâron (2004)
Fotografía: Ana Lilia Martín

6. El soporte o pedestal como parte integrante de la obra.



Ana Lilia Martín, *Ceci n'est pas 1 pomme* (2015),
madera, gres y poliestireno (110×32×33 cm)
Fotografía: Ana Lilia Martín

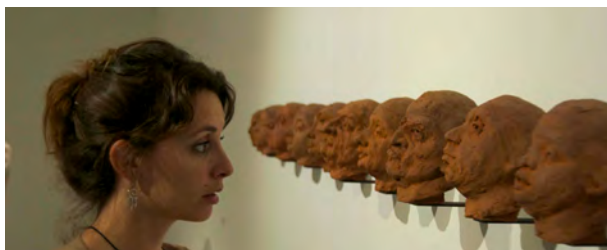
7. El cuerpo híbrido como recreación de la fusión de elementos de distinta naturaleza.



Ana Lilia Martín, *Hija del atardecer III* (2023),
gres y vegetal (84×37×80 cm)
Fotografía: Ana Lilia Martín



La escultora trabajando en dos de sus piezas:
Aplomo y Lesbius II (2007)
Fotografía: Román Hernández



La instalación *Cabezas* ante la mirada atenta de una
espectadora (2009), gres patinado (medidas variables)
Fotografía: Sergio Molina

Cuando abordo cada una de mis piezas solo tengo un único objetivo: decir lo que tengo que decir y hacerlo de la forma más clara de lo que sea capaz. Yo estoy convencida de que en este sistema de comunicación que es el lenguaje artístico, el espectador juega un papel importantísimo y primordial, porque es quien finalmente extrae la lectura de la obra y es el que en última instancia oye la voz personal e intransferible del autor. La obra, por una parte, debe ser construida con inteligencia y para ello debe generar interrogantes, tener la capacidad de hacer reflexionar, y el espectador, por su parte, también debe tener una mirada atenta, hacer un ejercicio inteligente con la lectura que hace de la obra..., esto es, poner en práctica aquello que decía Gombrich: «la obra debe ser vista con los ojos y entendida con la mente».

Pienso que, en todo este proceso, se establece un vínculo –muy umbilical– entre la obra y el autor. Cuando esta sale del taller o del estudio, pudiera parecer que este vínculo se rompe, pues la lectura final no la hace el artista, sino el espectador; y es en ese momento cuando da por terminada la pieza, aunque yo creo que jamás el artista se desvincula totalmente de su obra.



Panorámica de la muestra individual
«Expresiones para un inventario»,
Sala de Arte CajaCanarias, La Laguna (1997-1998)
Fotografía: Román Hernández

La trayectoria seguida delata mi interés por la figura humana y, en especial, por la representación del cuerpo desnudo. La desnudez del cuerpo es como una especie de retorno al estado primordial. La naturaleza humana es única e irrepetible y el cuerpo se presenta como una herramienta válida para transmitir



Ana Lilia Martín, *Desnudo* (1988), grafito/papel (30×20 cm)
y *Equilibrio* (1991), grafito/papel (19×16 cm)

Fotografías: Ana Lilia Martín



Ana Lilia Martín, detalle de *Naturausencia* (2016),
gres y metal (90×42×40 cm)

Fotografía: A. Rossique

mensajes acerca de lo que fuimos y de lo que somos. Su representación me permite expresar intenciones y pensamientos. Es una experiencia directa, a veces un juego intuitivo, un aprendizaje vivencial que me hace tomar conciencia de lo que soy, de lo que hago y de lo que siento.

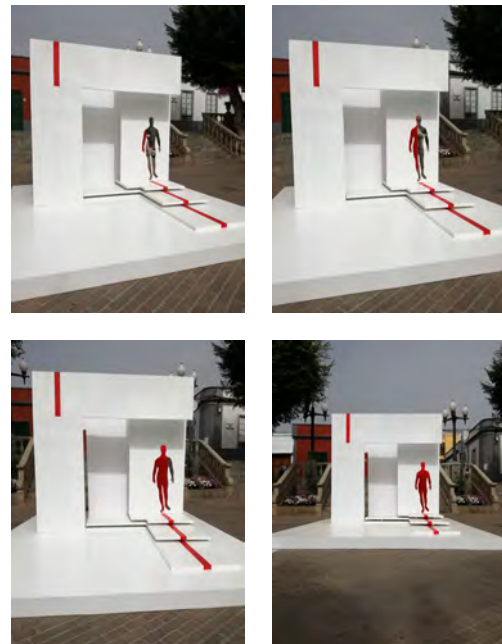
Con frecuencia me preguntan hasta cuándo voy a seguir representando el cuerpo humano y mi res-



Ana Lilia Martín, serie *Reflexión sobre la vitalidad, I-VI*
(2007), gres policromado (medidas varias)

Fotografía: Mauricio Pérez

puesta siempre es la misma: supongo que el día que deje de sorprenderme y deje de plantearme interrogantes. Su representación me induce a la reflexión permanente. Cada vez que me enfrento a él me sorprendo descubriendo nuevos detalles, nuevos significados, desgranándolo de tal forma que me da la sensación de que cada vez estoy ante algo novedoso. Mi obra siempre la he planteado como una exploración de los sentimientos y, por tanto, la figura humana está siempre implícita en ella. El arte está siempre asociado a la realidad que lo rodea, de la misma forma que el ser humano a su cuerpo, es una asocia-



Ana Lilia Martín, *Presencia ausente* (2018).
Instalación en Guía de Isora con motivo de la
X Edición de la Pascua Florida

Fotografías: Michele Lupi Corradetti

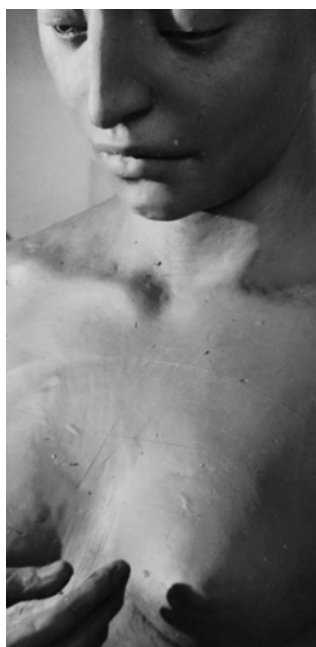
ción indisoluble. Y viene muy bien para esclarecer esto que digo un comentario de Antonio Zaya, en el que manifestaba que el cuerpo y la escultura están tan indisolublemente asociados como el ser humano a su deseo. Pudiera parecer una obsesión, pero solo intento escudriñarlo, me obstino en mirarlo en profundidad, responder a todos los interrogantes que me plantea... Sin embargo, cuanto más trabajo en él, más dudas me invaden y más me atrae.



Ana Lilia Martín, *Clase teórica* (2006),
bronce policromado y metal (58×24×43 cm)

Fotografía: Mauricio Pérez

El cuerpo humano es para mí un espacio de experimentación que interactúa con el medio. El cuerpo tiene historia, tiene memoria y tiene identidad; por tanto, lo entiendo como un territorio que nos habla de lo que hemos sido, de lo que somos y también de cómo hemos ido construyendo nuestro lugar de morada. El ser humano está siempre sometido a un

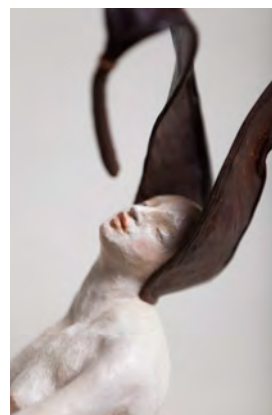
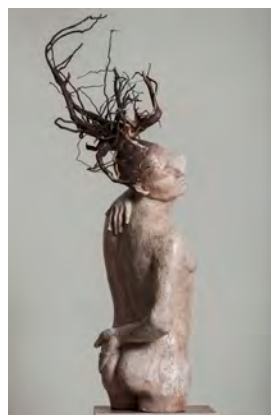


Ana Lilia Martín, detalle de *INV. A. L. 97* (1997),
resina y madera (208×60×60 cm)

Fotografía: Roberto A. Cabrera

cambio continuo: cambios fisiológicos, cambios de comportamiento, cambios de hábitat... En este sentido entiendo que también tiene la necesidad de cambio o crecimiento interno y pienso que la mejor manera de conseguirlo es buscando refugio en ese lugar que llamamos cuerpo.

Como experiencia artística, el cuerpo asume la función de espacio y del sentido del yo, como un lugar de donde se extraen recuerdos, vivencias y experiencias, como un lugar de experimentación infinito. Hace que sienta la necesidad de refugiarme en él y supongo que todo esto en la obra se traduce en esa especie de recogimiento, de silencios necesarios y de introspección que, de alguna manera, me ponen en disposición de una relación con el mundo.

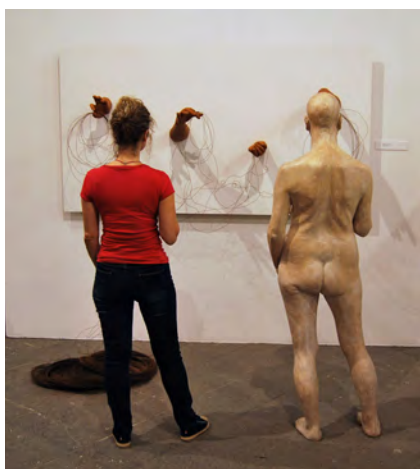


Ana Lilia Martín, detalle de *Raíces encarnadas* (2019),
arcilla, DM y vegetal (171×37×24 cm) (izda.) y de
El cuerpo que somos (2018), resina y vegetal
(20,5×39×17 cm) (dcha.)

Fotografías: Raúl Santana

El cuerpo es donde se traduce la identidad humana. En una etapa histórica como la que vivimos, en la que todo evoluciona a una velocidad pasmosa, en la que la globalización es tan voraz que termina por envolverlo todo, en la que cada vez se habla más de identidades colectivas y menos de identidades individuales, considero casi una exigencia reafirmarme y mantenerme en mi postura. Exijo tener mi propio espacio, un espacio individual, vivencial y experimental. Un espacio que me permita construirme

como individuo, un espacio en el que me convierta en objeto de reflexión, un espacio en el que hacer mi discurso personal. Y no es que no comparta lo de las identidades colectivas. Es una realidad y deben coexistir, interrelacionarse, necesitarse, pero ahora mismo hay una priorización de las identidades colectivas en detrimento de las individuales. Creo, por eso, que se hace necesario tener esa conciencia de identidad individual porque al fin y al cabo es una necesidad básica del ser humano. Intento defender mi autonomía dentro de la práctica artística. Pienso que todo acto creativo en cierta manera es un espejo que refleja de forma consciente o no el interior del artista. Pero, actualmente, todos estamos sometidos a las influencias y es ahí donde, en mi opinión, debemos hacer un ejercicio de conciencia individual. Diariamente vivimos bombardeados por la publicidad en esta cultura de la imagen en la que estamos inmersos. Queramos o no todo esto desdibuja y dirige nuestra forma de pensar y sentir el mundo que nos rodea. Por



La escultora Ana Lilia Martín con su obra-instalación *La que mira* (2010), Santa Cruz de Tenerife

Fotografía: Román Hernández

eso, considero tan importante defender la autonomía de la experiencia individual, tener el espacio para hacer el discurso personal y defender lo auténtico.

En nuestros días, el auge de las nuevas tecnologías es asombroso. El siglo XXI se define precisa-



Ana Lilia Martín, *La ventana del alma* (1992), grafito/papel (33×40 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

mente por los grandes avances tecnológicos que se han experimentado de forma acelerada en muy poco tiempo. Con la intención de facilitar nuestras tareas cotidianas, traen consigo mejoras en la vida del ser humano. La inteligencia artificial, los drones, la impresión 3D, la realidad virtual, la biotecnología... han permitido muchos descubrimientos que tocan todos los aspectos de nuestras vidas hasta el punto de transformarlas significativamente. Y es aquí donde me quiero detener un momento.

Nos pasamos horas y horas delante de pantallas recreando un mundo paralelo, una construcción ficticia del mundo... Creo que algo está fallando y estamos dejando en el camino. En esta cultura de la imagen, caracterizada por la primacía de la vista, se desatienden el resto de los sentidos. Y no hablo de los cinco sentidos clásicos, sino también de otros, como el sentido del equilibrio, el sentido de la oportunidad, el sentido del movimiento o el sentido del yo.

Una de las características humanas más significativas es la multisensorialidad que trasciende lo orgánico y físico para llegar a lo emocional. Pienso que hoy, más que nunca, es necesario y urgen-



Ana Lilia Martín, *Arlequín* (1988),
grafito/papel (23,5×34 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

te potenciar y estimular la conciencia corporal. Por esa razón, insisto tanto en celebrar el cuerpo en mi proceso creativo. Intento entender el cuerpo como un sistema complejo de vínculos en el que todo está interrelacionado, a nivel físico, biológico y psíquico,

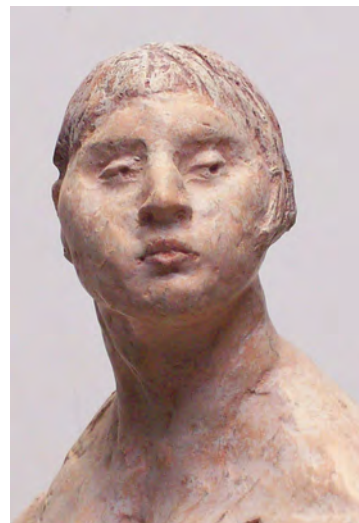


Ana Lilia Martín, *Pubertas* (2007),
hierro y gres policromado (47×23×19 cm)

Fotografía: Manuel Vías

pero también a nivel social. Estudiar el cuerpo no solo me permite hacer una lectura de mí misma, sino también de mi relación con los otros. Comprender el cuerpo significa la comprensión de lo humano, de lo sensible. Muestro el cuerpo como un agente de transformación, un cuerpo que, como la vida misma, se reelabora permanentemente.

Mi obra surge de la observación y de una forma de estar en el mundo; me sirve para gestionar mis emociones, para responder a una llamada interior y vital. La escultura me da la libertad de ser y de explorar lo que realmente soy.



Ana Lilia Martín, detalle de *La favorita* (2006),
resina policromada (60×32×30 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

La práctica diaria en el taller termina siempre dirigiéndose a la representación del cuerpo humano, es el asunto sobre el que gira prácticamente todo mi trabajo, como ya he comentado. El taller es ese lugar íntimo, donde me reencuentro cada día y donde me permito desnudar mi interior. Suelo comenzar varias piezas a la vez. A veces las dejo reposar ocultas bajo plásticos y de vez en cuando las destapo y continuo trabajando en ellas. Es curiosa la imagen que presenta el lugar de trabajo diseminado de figuras que aparecen por doquier y no dejan de observarme mientras trabajo. Y aun estando cubiertas, siento que



La escultora Ana Lilia Martín en su taller (2013),
Santa Cruz de Tenerife

me observan, que me ven sin que yo las vea..., como si se despertara en ellas su sueño voyerista.

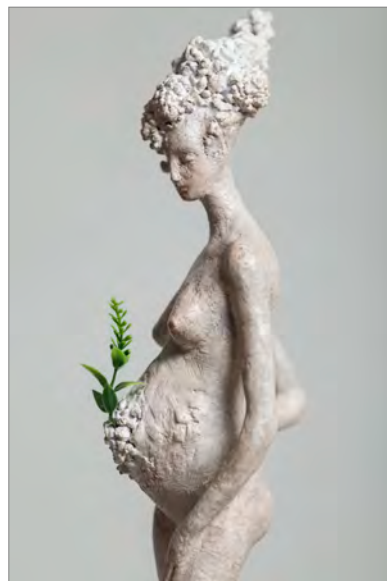
Son formas humanas que no responden a los cánones establecidos. A veces en relieve, a veces en bulto redondo, a veces como formas en las que se combinan ambos, pero casi siempre alejadas de este-



Ana Lilia Martín, *Incitadora* de la serie *Memoria del cuerpo* (2007), gres (19×37×22 cm)

Fotografía: Manuel Vías

reotipos imperantes... Y no puedo dejar de pensar que quizá sea mi respuesta, consciente o inconsciente, a lo que vivimos en este momento, un tiempo que se caracteriza por el culto al cuerpo y a la belleza, que se define por la tiranía de la imagen y en el que cada vez



Ana Lilia Martín, *La semilla* (2019),
resina, madera, caliza y plástico (44×13×13 cm)

Fotografía: Manuel Vías

proliferan más los gimnasios, las clínicas de cirugía estética, las extensiones corporales para enmascarar el cuerpo por miedo a la vejez y a la decadencia, un momento en el que se diseñan los cuerpos a nuestro antojo, aunque ello suponga ir en contra de lo que la edad biológica determina. Las esculturas que hago hablan de cuerpos satisfechos con su condición, hablan de la importancia de nosotros ante la mirada del otro, hablan de nuestra relación con el paso del tiempo... Establecen conexiones y nos invitan a reflexionar sobre los estándares que nosotros como sociedad tenemos sobre determinados aspectos.

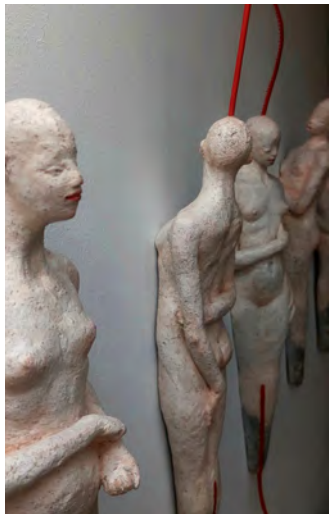
Creo que el proceso de trabajo en el estudio no difiere mucho de cualquier otro. Se desarrolla por etapas, cuyo orden no necesariamente tiene que ser siempre el mismo e incluso a veces puedo llegar a omitir pasos. Comienzo por una fase de investiga-



Ana Lilia Martín, *Déjà vu* (2006), gres (40×45×20 cm) [arriba] y *Juegos de papel* de la serie *Recortables* en proceso (2018) [abajo]

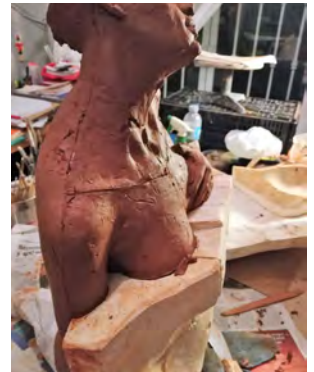
Fotografías: Ana Lilia Martín

ción y exploración. Veo cuáles son mis necesidades, genero ideas, bocetos y dibujos para estudiar y evaluar el concepto, nunca utilizo modelos; desarrollo maquetas de estudio solo en ciertas ocasiones y luego



Ana Lilia Martín, serie *Seguir la línea* (2024), gres, madera, vegetal y aluminio (medidas varias)

Fotografía: Ana Lilia Martín



Ana Lilia Martín, detalle de *La casa de Adán* (1999), bronce y madera (30×12×13 cm) [izda.] y Proceso de moldeado y vaciado de *El silencio de los recuerdos* (2019) [dcha.]

Fotografías: Ana Lilia Martín



Ana Lilia Martín, detalle de *Nube amordazada* de la serie *Nubes de abril* (2018), terracota, acetato DM y textil (67×15×20 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

a la realización física de la obra en la que exploro con los materiales, las técnicas y los procesos.

En otras ocasiones, voy directamente al material y es él el que me habla y omito todos los pasos anteriores, dejando que la pieza comience a tomar forma por ella misma. En realidad, el resultado final del proceso no está predeterminado. Intento comunicar un pensamiento y me enfrento siempre a cuestiones relacionadas tanto con los procesos técnicos como también con el concepto que hay detrás de la obra que diseño. Me esfuerzo en buscar el «alma» de lo que hago, por-



Ana Lilia Martín: 1. *Mis raíces* (2019), gres y vegetal (200×44×23 cm).
 2. Piezas de la serie *Perfumaditas* (2010), pasta de modelar y vidrio (medidas varias).
 3. *Sentirse árbol* (2019), gres, DM y vegetal (256×131×121 cm).
 4. *El silencio de los recuerdos* (2019), arcilla, DM y silicona (154×22×26 cm).
 Fotografías: 1. Raúl Santana; 2. Concetta Rizza; 3. Ana Lilia Martín, y 4. Raúl Santana

que estoy convencida de que es ahí donde habita la emoción que puede transmitir una obra.

Siempre me he alejado del arte que niega el objeto y la técnica, porque entiendo que el arte que niega esto está dando la espalda a siglos de tradición y a una herencia. Pienso que es mayor el disfrute de una

obra cuando más completo es el grado de conocimiento de la obra, del artista y de sus circunstancias. Por eso, es tan importante la *praxiología* para mí. El contacto con el taller es siempre informativo, porque es ahí donde la materia empieza a tener alma y se inicia el mágico proceso de su transformación, donde

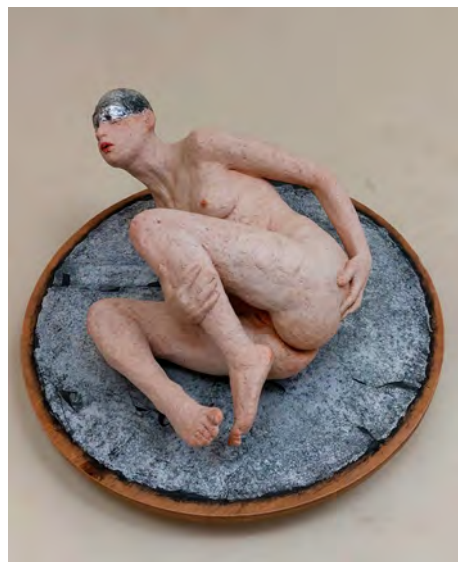
la materia comienza a ser habitada. Me gusta fotografiar el proceso de trabajo. Con el testimonio visual observo la transmutación de la materia desde el mismo momento en que comienza a cobrar vida. Me recreo observando paso a paso esa transformación camaleónica; ese *nacer, morir y resucitar* del que ya hablaron escultores en tiempos pasados, cuando hacían referencia a los cambios experimentados en las distintas fases de creación, cambios que, sin lugar a dudas, insuflan esencia de vida a la materia.

Pongo énfasis en el compromiso directo con el material, en la íntima relación que entabla con las técnicas y los procedimientos, aunque resulte quizás extraño en estos tiempos en los que el discurso de las vanguardias parece orientarse en favor de una inmediatez procesual o una permanencia limitada o efímera. Defiendo la necesidad del escultor de conocer la materia con la que trabaja, de dedicar tiempo para descubrir su naturaleza, su impronta, su expresividad, las técnicas y procedimientos en toda su extensión y, de esta forma, poder manipularla y adaptarla de forma consciente a sus propios fines, expresando y transmitiendo con exactitud sus intenciones.



Ana Lilia Martín, detalle de *Híbrido V* (2014),
gres y madera (42×26×21 cm)

Fotografía: Ethel Bartrán Núñez



Ana Lilia Martín, *Mi tarea es la circunferencia* (2025),
gres, aluminio, madera y plástico (23×40×40 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

Interacciono con el material de forma reflexiva, pero también intuitiva. Busco en él su dimensión sensorial y las posibilidades de expresión y comunicación que puede transmitir en ese empeño de lograr la conjunción perfecta entre el tratamiento del material y la expresión tangible que proyecta. Es como si tuviera un acuerdo tácito con él. Me deja libertad para hacer con él lo que yo quiera, pero siempre que yo respete sus cualidades intrínsecas. Y da lo mismo que se trate del material más noble o del más humilde; da lo mismo que se trate de una semilla, de una rama erosionada o de un material construido por el ser humano que ya ha llegado al final de su vida útil y es reutilizado con un sentido artístico... Brancusi decía: «Mientras uno talla descubre el espíritu del material y las propiedades que le son peculiares. La mano piensa y sigue los pensamientos del material». Hay que interaccionar con ellos, insistir en descubrir la poética de los materiales, en recuperar la dimensión sensorial y energética que desprenden y, de esta forma, el fin último debería estar garantizado.

La experiencia del mundo no debe reducirse a solo unos pocos sentidos, como ya comenté anteriormente, la integración de todos ellos y el cuerpo



Ana Lilia Martín, detalle de *R.02/97* (1997),
terracota patinada, madera y metal (77×49×13,5 cm)

Fotografía: Ana Lilia Martín

es lo que, en mi opinión, convierte la experiencia en un verdadero reto. Ya Aristóteles hablaba de que no había nada en el intelecto que no hubiera pasado antes por los sentidos. Cada escultura es un testimonio y elabora un pensamiento metafísico y existencial mediante su compromiso sensorial.

La obra la voy construyendo con todo lo que me rodea. Existe una línea muy fina entre el mundo y yo y me sucede que cuando estoy en el taller trabajando esa línea termina difuminándose y ambos nos fundimos. El cuerpo y el mundo son uno. Recuerdo un texto que leí hace tiempo de Jorge Luis Borges que me ayuda a ilustrar esta sensación: «Un hombre se fija a sí mismo la tarea de retratar el mundo. A lo largo de los años llena una superficie dada con imágenes de provincias y reinos, montañas, bahías, barcos, islas, peces, habitaciones, instrumentos, cuerpos celestiales, caballos y gente. Poco antes de

morir descubre que este laberinto paciente de líneas en un dibujo es su propio rostro». Me parecen muy acertadas sus palabras y resume muy bien todo esto que he intentado decir.

En todas estas reflexiones anteriores, ya para finalizar mi intervención, creo que queda manifiesto mi insistente interés por la lectura integral del cuerpo; en ellas late el deseo de tener un completo sentido de lo corporal, de asumir el cuerpo como un ente holísticamente constituido. La escultura acrecienta mi capacidad de sentir y me ayuda a recrear el cuerpo que soy en relación al cuerpo del otro, propiciando la construcción de mi propia identidad bajo una mirada atenta y personal...

¿Qué más se le puede pedir a una actividad escultórica?

Muchas gracias.

POLÍTICA DE LO SIMBÓLICO: LA CULTURA COMO DERECHO E INFRAESTRUCTURA DEMOCRÁTICA

JOSÉ LUIS RIVERO PLASENCIA

Agradezco la confianza depositada en mí y asumo, con gratitud, la responsabilidad que conlleva este nombramiento. Recibo este ingreso como un compromiso con la misión pública de la Real Academia: mejorar nuestra sociedad a través del arte, el pensamiento y la acción cultural. Deseo hacer una mención especial a la presidenta de la Corporación, Rosario Álvarez, por acompañarme hacia este honor con generosidad y constancia, así como a mis proponentes, los académicos Gerardo Fuentes y Conrado Álvarez –lector, además, de mi *laudatio*–. Extiendo mi agradecimiento a todas las personas que integran esta Real Academia y que han considerado oportuno incorporarme a una institución que atesora casi dos siglos de historia en las artes y la cultura de Canarias. Como gestor cultural, me siento honrado de sumarme a una corporación formada por figuras relevantes del ámbito artístico e intelectual, y confío en contribuir –con trabajo y rigor– al cumplimiento de sus fines.

Este día marca una nueva etapa en mi vida profesional, pues mi labor se desarrollará junto a un grupo de personas que encarna conocimiento, talento y cuidado por la cultura en Canarias. A partir de ahora, mi implicación en esta institución me permitirá aportar mi experiencia en el desarrollo de las artes y de la

cultura a un espacio de reflexión y de asesoramiento público. En la exposición de motivos de este discurso de ingreso he querido compartir una convicción: la cultura no es un adorno del sistema democrático, sino una de sus condiciones de posibilidad. Hablar de cultura como derecho e infraestructura democrática significa asumir que su debilitamiento empobrecería irremediablemente la vida pública y, por el contrario, que su cuidado y fortalecimiento densifica la democracia. Hablar de democracia desde una institución como la Real Academia de Bellas Artes, cuya capacidad de opinión propia y neutral ha sido largamente acreditada, que atesora un valor consultivo útil para los tomadores de decisión públicos gracias a la capilaridad de las disciplinas artísticas que reúne y a su voluntad de tejer alianzas y redes instituyentes en nuestro territorio es, a mi juicio, relevante.

Como tal, siento la necesidad de revalidar este compromiso con una propuesta clara: concebir y gestionar la cultura como un derecho, como un servicio público y como una infraestructura para la democracia básica. Esta perspectiva exige, al menos, tres movimientos: (1) sostener políticas culturales estables y coherentes con los derechos de la ciudadanía que nos engloba; (2) proteger la libertad artística, así como la diversidad y la pluralidad de las culturas asentadas

en nuestro territorio, y (3) dotar a nuestras instituciones de capacidades para medir, aprender y rendir cuentas sin caer en una burocratización estéril.

Si aceptamos que la democracia es, sobre todo, una forma de convivencia plural y una práctica de reconocimiento mutuo, entonces el cultural deja de ser un sector inocuo y se convierte en un componente estructural del sistema democrático. Las políticas culturales no deberían limitarse a producir y difundir bienes culturales; deberían, además, habilitar condiciones de participación, deliberación y confianza social. Esta tesis –cultura como derecho e infraestructura democrática– guiará el recorrido que propongo a continuación: un breve marco teórico, una aproximación a la evidencia empírica disponible y algunas implicaciones para la acción institucional, en especial en el caso de una corporación consultiva como la RACBA.

DEL GIRO SIMBÓLICO A LA INFRAESTRUCTURA DEMOCRÁTICA

En los debates contemporáneos sobre democracia, suele aparecer la dimensión simbólica: el modo en que narrativas, lenguajes, símbolos y prácticas culturales moldean la percepción del mundo social. A partir del llamado giro lingüístico, se ha mostrado que el poder no opera solo mediante coerción material, sino también a través de sistemas de sentido que ordenan lo visible y lo decible, y aquí opera como diagnóstico de una mutación estructural en la esfera pública. Esto conduce a reconocer que «lo cultural» no es un ámbito accesorio, sino un terreno decisivo donde se disputa la legitimidad, la pertenencia y el reconocimiento, un entramado de prácticas, instituciones, mediaciones, espacios y personas que sostiene capacidades cívicas y garantía de derechos. La propuesta consiste en traducir esta disputa simbólica a un lenguaje operativo que nos permita apuntar qué dispositivos, qué espacios y qué gobernanzas lo hacen posible¹.

El argumento combina tres tradiciones. En primer lugar, la perspectiva interpretativa y crítica que entiende la cultura como sistema de significados, prácticas y formas de vida, y no solo como sector o industria. La cultura se despliega como «poder simbólico»: con capacidad de instituir categorías, para nombrar lo legítimo y definir horizontes de expectativa. Este poder no es solo discursivo; se organiza a través de instituciones, dispositivos y capitales (educativos, mediáticos, sociales, económicos) que distribuyen visibilidad y reconocimiento. La noción de palabras clave y disputas semánticas ayuda a rastrear cómo términos como cultura, participación o diversidad se cargan de conflictos y orientan decisiones presupuestarias y regulatorias.

En segundo término, aparece el vínculo con la noción de infraestructura. En el campo de los *infrastructure studies* se entiende por infraestructura aquel conjunto de sistemas, soportes y arreglos – materiales y normativos– que permiten la vida cotidiana y que suelen volverse visibles solo cuando fallan. Trasladado al campo de la convivencia democrática, la cultura puede pensarse como infraestructura porque sostiene capacidades colectivas: confianza, consenso, imaginación cívica, hábitos de cooperación, aprendizaje social y sentido de pertenencia².

Esta idea dialoga con los derechos culturales. El derecho internacional –en particular el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC) y la interpretación desarrollada por el Comité DESC– reconoce el derecho de toda persona a participar en la vida cultural. La Declaración de Friburgo (2007) ofrece, además, un marco de derechos culturales que complementa y desarrolla estos principios, y hoy se conecta con agendas globales como la de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), en la medida en que subraya el papel de la cultura para la dignidad, la igualdad y la

¹ Sobre poder simbólico y construcción de sentido: Bourdieu, P. *Language and Symbolic Power* (1991); Geertz, Cl. *The Interpretation of Cultures* (1973); Williams, Raymond. *Keywords* (1976).

² Sobre infraestructura e invisibilidad/fragilidad: Star, Susan Leigh y Karen Ruhleder (1996); Larkin (2013); Edwards (2010).

cohesión social. Este mismo año se ha aprobado el Plan de derechos culturales de España, como una estrategia para garantizar que toda persona pueda participar plenamente en la vida cultural, acceder a ella y transformarla, considerándola un derecho humano esencial para el bienestar y la democracia, con medidas para eliminar barreras, fortalecer el ecosistema cultural y promover la libertad creativa. Este plan busca transformar las políticas culturales, situando la cultura en el centro de la acción pública para construir una sociedad más justa, diversa y participativa, abordando retos como la igualdad de género y la sostenibilidad³.

Por último, el enfoque de «ecología de la cultura» recuerda que la cultura funciona como un ecosistema interdependiente: patrimonio, creación contemporánea, educación, mediación, industrias culturales, espacios de proximidad y prácticas comunitarias se sostienen mutuamente. Desde esta mirada, cuidar la cultura como infraestructura democrática implica atender tanto a las prácticas como a las condiciones que las hacen posibles (financiación, marcos laborales, espacios, mediación, accesibilidad y gobernanza)⁴.

CULTURA Y DEMOCRACIA: EVIDENCIA, DESIGUALDADES Y CAPITAL SOCIAL

Cuando se trata de sostener la relación cultura-democracia, conviene no quedarnos en intuiciones normativas. Existe evidencia empírica (aún imperfecta y heterogénea) que vincula la participación cultural con la participación cívica, la confianza interpersonal, el bienestar subjetivo, el pensamiento crítico y las actitudes de tolerancia. Informes recientes de la Comisión Europea y estudios en Estados Unidos y

otros contextos sugieren asociaciones consistentes entre vida cultural activa y capital social⁵.

Sin embargo, esta revisión integradora de marcos internacionales (2015-2025) que operacionalizan cultura y democracia (evidencia empírica, libertad artística, gobernanza digital, sostenibilidad y mediación) no es la que más me interesa, porque la tesis de relación «cultura-democracia» no se sostiene solo en lógicas reglamentarias, sino en mecanismos sociales e institucionales observables: infraestructura de proximidad, prácticas de participación y mediación que generen confianza, reconocimiento y cooperación; espacios culturales seguros (físicos, híbridos y digitales) que sostengan el pluralismo y la deliberación; y también arreglos de gobernanza, financiación estable y evaluación que conviertan los derechos culturales en capacidades cívicas medibles (voluntariado, criterio de elección, confianza interpersonal) que reducen la polarización, amplían el acceso y refuerzan la participación cívica colectiva.

En términos filosóficos, María Zambrano definió la democracia como «la sociedad en la cual no solo es permitido, sino exigido, el ser persona». Esa exigencia no se cumple solo en el plano jurídico, sino que requiere condiciones culturales para que la persona pueda desplegar su voz, su imaginación y su responsabilidad: la cultura es un derecho habilitante, un derecho que permite realizar otros derechos, desde la libertad de expresión hasta la participación en la vida pública. De ahí que podamos afirmar que la cultura no es únicamente contenido: es forma social, práctica de convivencia y aprendizaje de pluralismo⁶.

El punto crítico es distributivo: no basta con aumentar la oferta cultural agregada, sino que es decisivo identificar quién participa, en qué condiciones de accesibilidad y con qué posibilidades de contribución y co-creación. Las brechas socioeconómicas

³ Sobre derechos culturales: United Nations (ICESCR, 1966); UN Committee on Economic, Social and Cultural Rights, General Comment No. 21 (2009); Declaration of Fribourg on Cultural Rights (2007); UNESCO (2005); Ministerio de Cultura, Plan de Derechos Culturales (2025).

⁴ Sobre ecología cultural y valor público: Holden (2015); Matarasso (2021); Foundational Economy Collective (2022).

⁵ Sobre evidencia empírica: European Commission (2023); National Endowment for the Arts (2008); NORC (2020).

⁶ Zambrano, María. *Persona y democracia* (1958), esp. p. 183 en la edición de Alianza Editorial (2019).

y territoriales convierten el «derecho cultural» en un derecho desigual si no se acompaña de mediación, cuidados y políticas de proximidad. En este sentido, la cultura como infraestructura democrática exige criterios de equidad (asequibilidad, movilidad, accesibilidad universal) y políticas anti-precariedad para los trabajadores artísticos y culturales. Si la cultura queda reducida al patrimonio de unos pocos, su potencial democratizador se limita; en cambio, si es verdaderamente inclusiva, se convierte en un formidable motor de cohesión social y empoderamiento ciudadano.

ESPACIOS CULTURALES SEGUROS Y LIBERTAD ARTÍSTICA

La cultura no ocurre en el vacío, sino en espacios concretos –físicos, digitales e híbridos– que pueden funcionar como vectores de inclusión o exclusión, según cómo se diseñen, se financien y se gobiernen. Un concepto emergente en Europa es el de «espacio cultural seguro»: lugares donde se garantizan, de manera integrada, tres dimensiones: (a) seguridad y accesibilidad (material), (b) pluralismo y no discriminación (normativa) y (c) libertad artística y de expresión (política). Diagnósticos recientes describen un deterioro de la libertad artística que ya no se basa en la burda censura visible del poder a través de la prohibición, sino en un ecosistema de presiones que conduce a la interferencia política, a las barreras a la movilidad de obras o visados, a la cancelación de actividades, a la limitación del riesgo creativo o a la autocensura. En la arquitectura internacional de derechos, la libertad artística aparece como componente de los derechos culturales y como termómetro democrático. Pensemos en una sala de conciertos, un teatro público, un museo, una biblioteca, un centro cultural de barrio o incluso una plataforma digital moderada: en esos entornos la ciudadanía puede encontrarse en igualdad, compartir experiencias estéticas y dialogar sobre ideas. Pero esa igualdad no es automática; depende de protocolos de cuidado, mediación intercultural, reglas de acceso y medidas

de seguridad que no se conviertan en mecanismos de exclusión o en pretextos censorios. En este sentido, la dimensión «espacio» incluye las condiciones que lo convierten en infraestructura de encuentro y deliberación, capaces de amortiguar la polarización y de sostener ecologías culturales territoriales según su propia geografía de acción⁷.

La acción artística y cultural actúa como infraestructura de encuentro capaz de amortiguar la polarización social y reforzar el capital social de una comunidad. En tiempos de discursos de odio y divisiones tribales, necesitamos entornos protegidos donde las personas puedan reconocerse en su humanidad común y deliberar sus diferencias sin violencia. La cultura, cuando ofrece foros seguros para la expresión y el debate, coadyuva a disminuir la crispación y a fomentar la confianza entre individuos de distintas procedencias e ideologías. El argumento conecta con los debates sobre la esfera pública: la democracia no se agota en procedimientos electorales; requiere espacios de interacción donde la ciudadanía pueda formar opinión, escuchar razones y construir legitimidad.

DESINFORMACIÓN, ECONOMÍA DE LA ATENCIÓN Y REGULACIÓN EUROPEA

Recordemos aquel poema de Charles Baudelaire en *Les Fleurs du mal*, «Au lecteur», que identifica el tedio como un vicio devastador. Eso ya fue dicho en el siglo XIX, pero las amenazas a la democracia en el siglo XXI no provienen solo de la apatía social, sino también de la manipulación informativa y de la sobrecarga de estímulos digitales. Como ha señalado Byung-Chul Han, vivimos entre fatiga informacional y aceleración; y, más recientemente, se ha propuesto el término «hipnocracia» para nombrar un régimen de atención dominado por algoritmos opacos que capturan nuestro tiempo y distorsionan la vi-

⁷ Sobre libertad artística y «safe spaces»: UN Special Rapporteur in the field of cultural rights (2013); Council of Europe, Whyatt (2023); Freemuse (2023).

sión del mundo⁸. Las redes sociales, los flujos virales de desinformación y la economía de la atención erosionan los fundamentos informativos que requiere una ciudadanía libre. Son los reinos lotófagos de la Odisea contemporánea. La infraestructura democrática actual está atravesada por plataformas digitales donde la visibilidad se distribuye mediante sistemas de recomendación y modelos de negocio basados en publicidad y extracción de datos. En este marco, el deterioro de la deliberación pública se relaciona con desinformación, polarización afectiva y opacidad algorítmica. La respuesta europea combina autorregulación reforzada y regulación vinculante. El Digital Services Act obliga a grandes plataformas a ofrecer transparencia sobre recomendadores y opciones de control para el usuario, además de evaluar y mitigar riesgos sistémicos. Para las instituciones culturales, esto abre una agenda de «integridad informativa» que trasciende la alfabetización mediática tradicional e incorpora alfabetización algorítmica: comprender cómo se ordena la visibilidad, cómo operan los sesgos (y el primero es el estadístico) y qué obligaciones son exigibles en la relación con plataformas y proveedores.

Si bien este no es el lugar para desarrollar una política digital completa, sí parece necesario que las instituciones culturales –y, en particular, bibliotecas, museos, centros culturales, universidades y escuelas de arte– incorporen programas de alfabetización mediática y digital que expliquen cómo operan los algoritmos y que fomenten una ciudadanía digital responsable. En términos prácticos, esto implica educar al público en el funcionamiento de las redes, promover la ética en el uso de la inteligencia artificial y construir alianzas con medios y organizaciones sociales para frenar la propagación de la mentira.

La dimensión de sostenibilidad añade una capa decisiva. En tiempos de emergencia climática, la cultura tiene responsabilidades de mitigación y adaptación, y también capacidades de movilización simbólica. La agenda 2030 propone vincular acciones culturales a metas de educación, igualdad, ciudades sostenibles, clima y paz/justicia. En el plano operativo, herramientas sectoriales como las desarrolladas por Julie's Bicycle permiten cuantificar huellas ambientales y acompañar planes de descarbonización. La New European Bauhaus, por su parte, ha impulsado un enfoque que articula sostenibilidad, inclusión y calidad estética en proyectos territoriales.

Estas consideraciones nos llevan a replantear políticas culturales tradicionales, enfocadas durante demasiado tiempo en la producción y difusión de bienes culturales. Si asumimos que la cultura es también infraestructura democrática, debemos preguntarnos cómo observar y medir su contribución a la ciudadanía: ¿contribuyen nuestras iniciativas culturales a aumentar la participación cívica, la confianza entre vecinos o el pensamiento crítico? Este giro métrico no debe confundirse con burocratización. La evaluación de impacto cultural ha de ser proporcional y orientada al aprendizaje. En línea con las críticas al cortoplacismo y los enfoques fragmentados de las políticas culturales tradicionales generadoras de dispersión de esfuerzos interadministrativos y de precariedad en los artistas, se recomienda fortalecer las estructuras culturales estables, impulsar la financiación plurianual, los contratos-programa con indicadores compartidos, la planificación a medio y largo plazo y la evaluación rigurosa que permita cuidar los procesos participativos, la diversidad cultural y el aprendizaje social.

IMPLICACIONES PARA INSTITUCIONES CULTURALES CONSULTIVAS: EL CASO DE LA RACBA

Considero que esta reivindicación general puede trasladarse a la Real Academia que me acoge –fundada en 1849 y regulada hoy por la Ley 5/2012 de

⁸ Sobre «hipnocracia»: Xun, Jianwei (sic) (2025) y entrevista a Andrea Colamedici en WIRED (Lagos, 2025). Vid. también «Anatomía de una metanarrativa» en el Epílogo de la edición internacional de *Hipnocracia*, Edit. Rosamérón, (2025).

Canarias como corporación oficial de derecho público—, pues es mucho más que una institución histórica: es una pieza viva de la arquitectura democrática del archipiélago. Su mandato —promover las artes, proteger el patrimonio, estudiar e investigar en materia de arte y asesorar a las administraciones— se sostiene en una trayectoria documentada desde mediados del siglo XIX, con actas, discursos, monografías y un cuerpo académico plural. Ese capital simbólico y documental, reforzado por su actividad pública, sitúa a la RACBA en una posición singular para formular criterios, recomendaciones y estándares en un momento en que Canarias necesita repensar sus políticas culturales desde la solidez institucional, la memoria y la proyección de largo plazo.

Trasladar esta tesis a una corporación consultiva implica traducirla a funciones concretas: investigación aplicada, dictámenes, asesoramiento y mediación interinstitucional. En el caso de la RACBA, ello puede materializarse en:

- Elaboración de informes sobre derechos culturales e infraestructuras de proximidad; dictámenes y cartas locales.
- Definición de estándares de «espacios culturales seguros» para cada ámbito insular, que integren accesibilidad, libertad artística y diversidad.
- Impulso de alianzas con universidades, gobiernos locales y organizaciones culturales.
- Pilotaje de metodologías deliberativas (p. ej., asambleas ciudadanas de cultura) en colaboración con cabildos y ayuntamientos.
- Creación de un observatorio sobre libertad artística, integridad informativa y sostenibilidad cultural, codiseñado con las universidades canarias.

De todo ello, traslado mi voluntad de trabajar en conjunto por su consecución desde la RACBA.

Como apoyo comparado, las guías recientes de la OCDE sobre desarrollo de espacios culturales ofre-

cen instrumentos para mapear la oferta y demanda, definir la asequibilidad y activar las herramientas urbanas y fiscales. Además, marcos como la ecología de la cultura ayudan a articular una visión sistémica que integre patrimonio, creación contemporánea, educación, mediación y economía cultural sin reducirla a lógicas mercantiles; mientras, el enfoque de servicio público básico proporciona un argumento de provisión estable y universalista.

Con estos compromisos y la colaboración de la inteligencia académica atesorada, la RACBA se presenta no solo como guardiana del patrimonio y la excelencia artística, sino como laboratorio institucional donde se ensayan —con rigor y legitimidad— políticas culturales que Canarias necesita para fortalecer su democracia en los próximos años, sin invadir competencias ejecutivas, pero elevando los estándares actuales.

CONCLUSIÓN

Concebir la cultura como derecho y como infraestructura democrática permite superar el falso dilema entre «políticas culturales» y «políticas democráticas»: ambas se co-constituyen. La cultura produce condiciones de pluralismo, confianza y deliberación cuando se garantizan accesos equitativos, espacios seguros, libertad artística, mediación sostenida y gobernanza transparente en el entorno informacional. En el horizonte 2025-2035, la agenda cultural debe incorporar alfabetización algorítmica, cumplimiento regulatorio (DSA/AI Act), ética de IA, planes de descarbonización y medición de impacto alineada con ODS/ESG. Las instituciones culturales consultivas pueden desempeñar un papel estratégico como nodos de investigación aplicada, estandarización, deliberación pública y alianzas, reforzando la densidad democrática desde la solidez institucional.

En contextos de incertidumbre —ya sea por convulsiones políticas, crisis económicas, desafíos ambientales o revoluciones tecnológicas— la cultura

opera como factor de resiliencia cívica. Lejos de ser un lujo prescindible, es la savia que nutre valores democráticos: tolerancia, libertad de pensamiento, solidaridad y creatividad colectiva. Defendamos el derecho a la cultura y apoyemos las iniciativas que

la fortalecen como infraestructura de la democracia porque, parafraseando a Dostoievski, si alguna vez la belleza ha de salvar al mundo, será a través del arte: ese espíritu humano hecho creación y compartido por todos.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre: *Language and Symbolic Power*. Editado por John B. Thompson. Traducido por Gino Raymond y Matthew Adamson. Cambridge, Polity Press, 1991.
- Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (CDESC). Observación general n.º 21: Derecho de toda persona a participar en la vida cultural (E/C.12/GC/21). 2009.
- Council of Europe. Free to Create: Artistic Freedom in Europe. Council of Europe report on the freedom of artistic expression. Sara Whyatt. Strasbourg: Council of Europe, 2023.
- Creative FLIP. Culture. Creative Spaces & Cities: Cultural Spaces and Democracy. Informe de proyecto europeo, s. f.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor: *El idiota*. 1869.
- European Commission. Culture y Democracy: The Evidence. Publications Office of the European Union, 2023.
- European Commission. New European Bauhaus. Iniciativa de política pública, 2021-.
- Foundational Economy Collective. Foundational Economy: The Infrastructure of Everyday Life. Manchester, Manchester University Press, 2018.
- FRASER, Nancy: «Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy», en *Social Text* 25/26 (1990), 56-80.
- Fribourg Group. Declaration of Fribourg on Cultural Rights. 2007.
- GEERTZ, Clifford: «Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture», en *The Interpretation of Cultures*, 3-30. New York, Basic Books, 1973.
- HABERMAS, Jürgen: *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA, MIT Press, 1989 [1962].
- HOLDEN, John: *The Ecology of Culture*. London, Demos, 2015.
- Julie's Bicycle. Creative Green Tools/Creative Climate Tools. Recursos y herramientas sectoriales, s. f.
- LAGOS, Anna: «Andrea Colamedici, la mente detrás de Hipnocracia: 'Es un experimento filosófico, una performance, y mi objetivo es generar conciencia'». WIRED (España), 14 de abril de 2025.
- LARKIN, Brian: «The Politics and Poetics of Infrastructure», en *Annual Review of Anthropology*, 42 (2013), 327-343.
- MATARASSO, François: *Culture as a Basic Public Service*. Ensayo/informe, s. f.
- Ministerio de Cultura. Plan de Derechos Culturales. Madrid, 2025.
- Naciones Unidas (OHCHR). Informe de la Relatora Especial en el ámbito de los derechos culturales sobre libertad artística (A/HRC/23/34). 2013.
- Naciones Unidas. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales (PIDESC). 16 de diciembre de 1966.
- National Endowment for the Arts (NEA). The Arts and Civic Engagement. Washington, DC: NEA, 2008.
- NORC at the University of Chicago. Arts Engagement and Social Outcomes. Informe/serie de investigación, 2020.
- OECD. Space for Culture: Policies and Tools for Developing Cultural and Creative Spaces. OECD Publishing, 2024.

- PUTNAM, Robert D.: *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. New York, Simon & Schuster, 2000.
- PUTNAM, Robert D.: *Making Democracy Work: Civic Traditions in Modern Italy*. Princeton, Princeton University Press, 1993.
- SIMON, Herbert A. «Designing Organizations for an Information-Rich World», en Martin Greenberger (ed.), *Computers, Communications, and the Public Interest*, 37-72. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1971.
- STAR, Susan Leigh, y Karen RUHLER: «Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Spaces», en *Information Systems Research*, 7, n.º 1 (1996), 111-134.
- UCLG (United Cities and Local Governments). Culture 21 Plus. Actualización en despliegue, 2025.
- UCLG (United Cities and Local Governments). Culture 21: Actions. 2015.
- UNESCO. MONDIACULT 2022 Declaration. 2022.
- UNESCO. Recommendation on the Ethics of Artificial Intelligence. 2021.
- UNESCO. Thematic Indicators for Culture in the 2030 Agenda (Culture|2030 Indicators). 2019.
- United Nations. International Covenant on Economic, Social and Cultural Rights. 16 December 1966.
- Unión Europea. Reglamento (UE) 2022/2065 (Digital Services Act). 19 de octubre de 2022.
- Unión Europea. Reglamento (UE) 2024/1689 (Artificial Intelligence Act). 13 de junio de 2024.
- WILLIAMS, Raymond: *Culture*. Glasgow, Fontana/Collins, 1981.
- WILLIAMS, Raymond: *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London, Fontana, 1976.
- WU, Tim. *The Attention Merchants: The Epic Scramble to Get Inside Our Heads*. New York, Knopf, 2016.
- XUN, Jianwei: *Hipnocracia: Trump, Musk y la nueva arquitectura de la realidad*. Barcelona, Editorial Rosamerón, 2025.
- ZAMBRANO, María: *Persona y democracia*. Prólogo de Rogelio Blanco. Madrid, Alianza Editorial, 2019.
- ZUBOFF, Shoshana: *The Age of Surveillance Capitalism*. New York, PublicAffairs, 2019.

LAUDATIO DE D. JOSÉ LUIS RIVERO PLASENCIA

CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

Es un honor para quien les habla glosar la trayectoria del académico electo, por la sección de música de esta Real Academia de Bellas Artes, D. José Luis Rivero Plasencia, con quien me unen amistad y gestión cultural.

Me van a permitir que explique, a modo de exordio, el sistema de elección de nuestro recipiendario, que como la de todos y cada uno de los académicos de número de esta Academia, está sujeto a las indicaciones estatutarias, en las cuales se dictamina no solo el procedimiento, sino la legalidad en la cobertura de la vacante al mejor candidato por su trayectoria y méritos. Así, se establece una triple evaluación, pues, tras la propuesta de tres académicos, hay que superar la votación de la candidatura expuesta por la sección de música¹ a la Secretaría general, y será la Junta de Gobierno, con una primera votación y aprobación, quien la eleva a la Junta Plenaria que somete a votación, como ratificación para la elección final. En el caso que nos ocupa, la elección de José Luis Rivero Plasencia tuvo, desde el principio del procedimiento, la aclamación en todo el proceso y, por eso, nos encontramos hoy aquí.

¹ Propuesta, según el reglamento, por dos académicos de la sección y un tercero, en este caso por Dña. Rosario Álvarez Martínez, D. Gerardo Fuentes Pérez y quien escribe.



D. José Luis Rivero Plasencia

Y no es difícil entender por qué el Sr. Rivero Plasencia pasa a engrosar el corpus académico tras más de veinte años de gestión consecutiva, comprometida y bastanteada en el ámbito de las artes escénicas y de la música en Canarias, que esperamos clarificar con esta *laudatio*, y que no pretende ser un panegírico de datos, sino una indagación en la críptica, hermenéutica y sigilosa vida profesional del electo,

pues tenemos la seguridad de que servirá de referencia y conocimiento de su compromiso socio-cultural y la comprensión de la historia cultural contemporánea de nuestro archipiélago cuando la incertidumbre del tiempo borgiano haga su aparición.

Nacido en Santa Cruz de Tenerife, el 26 de marzo de 1968, es hijo de José Luis Rivero Hernández y Carmen Berta Plasencia Corujo; está casado con Leticia García González, quien, junto a sus dos hijos Pablo y Daniel, constituyen sus pilares, el apoyo a su personalidad y su saber estar, ser y hacer².

Tras la licenciatura en Filología Española por la Universidad de La Laguna, en la promoción de 1998³, atisbamos una posible dedicación a la docencia por los cursos de doctorado y las publicaciones de esta época⁴. Esta vocación se constata con la corroboración en el desempeño de funciones como profesor en la ULL, UNED, Antonio de Nebrija, VIC; y Profesor mentor de la Universidad de Deusto

para el Experto en Audiencias Culturales y el Experto en Estrategia de Públicos⁵.

Del periodo universitario destacamos la semblanza de algunos de sus colegas, que podemos condensar de la siguiente manera:

Responsable y destacado especialmente en el ámbito literario, donde sobresalía por su amplia formación cultural, capacidad de análisis y enfoque visual influido por su interés en el cine. Durante la carrera mantuvo un comportamiento discreto y comprometido, justo en sus valoraciones y siempre buen compañero, sin buscar favores ni protagonismo. Se caracterizó por un sentido del humor sutil, una sólida agenda cultural y un fuerte sentido del deber y la responsabilidad, valores heredados de su formación familiar; lo que lo llevaba a atesorar el tiempo y evitar perderlo⁶.

Sin embargo, la inflexión que generó la propuesta de asumir la dirección artística para el Auditorio de Tenerife dos años antes de su inauguración cambió para siempre su dedicación, trocando esta hacia la gestión cultural. A partir de entonces, todas las actividades culturales del auditorio de esta ciudad, desde 2003, llevarán su impronta⁷. Y es a partir de aquí donde fijamos la defensa de su función pública; tres hitos que determinan la labor de nuestro académico desde el Auditorio de Tenerife, la Dirección Insular de Cultura y la Ópera de Tenerife.

DIRECCIÓN ARTÍSTICA DEL AUDITORIO DE TENERIFE

En todos estos años de compartir vida, cotidianidad, trabajo, ilusiones y experiencias, sus colabora-

² Recordando sus inicios en el mundo de las artes escénicas y la música, considera que su primer acercamiento se debió al contacto directo con su entorno familiar. Sus padres y su contexto social cosmopolita, en el País Vasco y Barcelona, fueron quienes lo introdujeron en la vida cultural, mostrándole la importancia del arte como entretenimiento y como una forma de sensibilidad y comprensión del mundo. Gracias a su familia, tuvo la oportunidad de asistir a conciertos, leer libros o ir a la ópera, entendiendo desde temprano por qué esas experiencias eran valiosas. Vivir fuera de Canarias también amplió sus posibilidades culturales. Más adelante, llegaron las clases y la formación formal, pero afirma que el verdadero primer acercamiento fue la intención consciente de su familia de hacer que el arte formara parte esencial de su vida, tal como lo era en la suya. Esto fue expresado por el beneficiario en una entrevista que se le hizo para redactar esta *laudatio*. Agradecemos los datos aportados por Leticia García González.

³ Curso de Posgrado Superior Universitario en Planificación y Gestión Cultural, Curso de Posgrado Sector e Industrias Culturales. Programa europeo ADESTE (*Audience developer: skills and training in Europe*). Disponible en: <<https://www.adesteplus.eu/resource/adeste-audience-developer-skills-and-training-in-europe/>>.

⁴ Cerca de 30 referencias entre publicaciones, reseñas, comunicaciones, artículos y obra creativa. Dos muestras: José Luis Rivero Plasencia: «La construcción artificial del mundo, ruptura de los límites entre realidad y ficción», en *La palabra es futuro: filólogos del nuevo milenio*, 2002, pp. 335-349; «Aproximaciones a una bibliografía sobre la mujer en los campos de la literatura, el arte y la música en Canarias. Estado de la cuestión», en *XV Coloquio de historia canario-americana* (coord. por Francisco Morales Padrón), 2004, pp. 745-753.

⁵ Casi un centenar de referencias en cursos dictados y recibidos, presentaciones a congresos internacionales y nacionales, talleres, comisiones de experto, etc., en materias como Literatura, Cine, Producción, Gestión y Distribución de actividades culturales, Evaluación de políticas culturales, Dirección artística de actividades musicales y escénicas, Programación de grandes equipamientos culturales, etc.

⁶ Agradecemos la colaboración de Víctor Fernández Correa y Constanza López Pérez.

⁷ Las memorias de actividades y sus programas, desde 2013, se pueden encontrar en el siguiente enlace: <<https://www.auditorio-detenerife.com/es/el-auditorio/memorias/>>.

dores en el Auditorio de Tenerife lo definen con estas palabras⁸:

José Luis destaca por su gran inteligencia, con una visión holística-estratégica, y es creador de un ecosistema cultural insular robusto. Tiene la capacidad de conectar proyectos e ideas diversas, anticipando su desarrollo y posibles sinergias tanto a nivel local, como europeo e incluso internacional. Su enfoque combina un análisis detallado de los aspectos más pequeños con una perspectiva global –de expansión–, lo que le permite planificar a largo plazo y generar alianzas efectivas. Es un líder inclusivo, que promueve el diálogo horizontal y la mejora continua. Valora las aportaciones de su equipo siempre que estén alineadas con la estrategia del proyecto y es muy abierto a actualizar y perfeccionar las iniciativas. Además, es un profesional extremadamente comprometido con todo lo cultural, anticipando constantemente oportunidades y buscando formas de optimizar los proyectos.

Este prisma multiplica sus caras cuando preguntamos a homólogos, allende los mares, como Javier Menéndez, director general del Teatro de la Maestranza en Sevilla y Salas del Arenal; Valentí Oviedo Cornejo, director general de la Fundació del Gran Teatre del Liceu, o Alejandra Martí Olbrich, vinculada a Ópera Latinoamérica (OLA) como directora ejecutiva de la organización desde 2017 y ahora directora ejecutiva del Centro Cultural Gabriela Mistral, en Santiago de Chile, quienes coinciden en destacar su carácter empático, sereno y fiable, transmitiendo siempre seguridad y control. Para ellos, José Luis es inspiración que combina una gran capacidad organizativa, talento creativo y clarividencia en la gestión cultural con una sorprendente discreción y un exquisito saber estar; un profesional dialogante, empático, con ideas claras, capaz de liderar proyectos audaces, generar un ambiente de trabajo positivo y es, sobre todo, una persona honesta, fiable y cercana.

⁸ Desde aquí queremos expresar nuestro agradecimiento a Desirée González, coordinadora educativa en Auditorio de Tenerife, y a Jorge Cabrera, jefe del departamento de Producción Técnica del Auditorio de Tenerife.

Como adalid de la cultura tinerfeña⁹, en el extranjero podemos mencionar que es miembro de OLA-Ópera Latinoamérica; de la Organización de Ópera de España, Ópera XXI, presidida por el Teatro Real; de la IETM (*International Network for Contemporary Performing Arts*), y directivo de REDELAE (Red Euro-Latinoamericana de Artes Escénicas)¹⁰.

En territorio nacional, destaca como miembro de la Junta Directiva y primer presidente canario de la Red Española de Teatros, Auditorios, Festivales y Circuitos de titularidad pública desde 2008 hasta 2013; e igualmente como miembro de la Junta Directiva y presidente de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos, que aglutina las principales orquestas sinfónicas y auditorios e instituciones musicales de España. Ha sido miembro del Consejo estatal de Artes Escénicas y de la Música del Ministerio de Cultura, Coordinador Nacional de la Comisión de Música, Coordinador Nacional de la Comisión de Danza¹¹, así como Coordinador de la Escuela de Verano para Gestores y Técnicos del espectáculo en vivo de Almagro.

Muestra de su compromiso con el archipiélago es su membresía como redactor al Plan General (aún vigente) de Danza 2010-2014 de España y también a la Comisión Rectora del Plan Estratégico de Cultura del Gobierno de Canarias¹². Es, además, fundador y

⁹ En todas ellas realiza un trabajo de visibilidad y apreciación de las artes musicales y escénicas realizadas en Tenerife, mediante procesos de coproducción, intercambio de artistas, acuerdos de formación, así como de gestión y distribución de artistas canarios en el exterior.

¹⁰ Y también de *Culture Action Europe*, *European music Council*, *IETM*, *European Theatre Convention*.

¹¹ Impulsor y coordinador del programa Danza en Escena del Ministerio de Cultura de España, único circuito de danza activo a nivel nacional.

¹² Carmen Gloria Rodríguez Santana, directora del Museo Casa Colón de Las Palmas de Gran Canaria, destaca de este periodo «su convicción en la necesidad de conceder a la gestión cultural un lugar singular más allá de las distintas asociaciones sectoriales que tienen otros objetivos. También, la necesidad de las asociaciones para intentar compartir las problemáticas, los casos de éxito, contactos más allá de este territorio insular y construir de forma conjunta y no desde las individualidades».

director desde 2000 hasta 2003 de la Escuela Canaria de Artes Creativas «Eduardo Westerdahl», dedicada a la formación e innovación creativa en las áreas de literatura, cine y artes visuales¹³. Cabe destacar que fue miembro fundador de la Asociación de Profesionales de la Gestión Cultural de Canarias en 2011.

Con esta panorámica de su trayectoria, debemos preguntarnos cómo, cuándo, por qué y sobre todo para qué. Así me van a permitir que en los próximos minutos les resuma la entrevista que le hice para la elaboración de esta *laudatio*, de manera que comprendan su visión y misión sobre la gestión cultural pública desde esta atalaya atlántica.

Al describirse a sí mismo frente a la creación, la música, la danza y la cultura, afirma que nunca las considera algo cerrado o definitivo. Aunque tiene una forma de ser y de pensar, defiende su capacidad de cambiar, de modificar opiniones y de evolucionar, aplicando la reingeniería cultural¹⁴.

Se define como una persona curiosa, abierta de mente y paciente. Reconoce ser muy crítico y exigente con lo que ve y escucha, especialmente con respecto a cómo los artistas expresan sus discursos a través del lenguaje del arte. Sin embargo, junto a esa exigencia, también se considera comprensivo, intentando empatizar con quienes crean¹⁵ para entender desde qué contexto o herramientas lo hacen. Para él,

la valoración no debe ser absoluta, sino relativa al marco cultural e histórico de cada creador en cada momento de la historia. En efecto, considera que la cultura y la creación son fenómenos complejos, llenos de capas, ya que las personas mismas son complejas. Para él, el arte se aprehende desde múltiples dimensiones: personal, física, intelectual, mental, psicológica y emocional. Esa mirada amplia y consciente define la forma en que se relaciona con la cultura y con el acto creativo.

DIRECCIÓN INSULAR DE CULTURA

Ante la pregunta sobre su visión de la cultura insular antes y después de asumir la Dirección Insular de Cultura del Cabildo de Tenerife¹⁶, expresa que hablar del asunto le genera cierto vértigo. Aclara que llegó al cargo no por ambición política ni por convicción institucional previa, sino por lealtad personal: aceptó el puesto para acompañar a un proyecto en el que creía y que le resultaba estimulante¹⁷. Desde antes de asumir el cargo, ya tenía la convicción de que los procesos culturales son procesos de sedimentación, no simples mecanismos que se implementan de manera inmediata. Consideraba que en Canarias –y también en España– existía un desfase importante respecto a las transformaciones culturales que ya estaban ocurriendo en Europa, especialmente en relación con los derechos culturales, el rol de los artistas y la necesidad de fortalecer estructuras culturales resilientes y cohesionadas.

Su preocupación principal era que nuevas políticas culturales pudieran implantarse sin comprender ni integrar el contexto previo que las hacía necesarias. Además, veía la necesidad de superar la visión de la cultura como un recurso únicamente económico, defendiendo que la cultura tiene valor por sí misma, más allá de sus efectos secundarios o utilidades sociales o políticas.

¹³ Ha sido miembro del Patronato Insular de Música-Orquesta Sinfónica de Tenerife en el periodo 2011-2019. Miembro de Ópera Europa, forma parte de la Comisión de Directores Artísticos. Ópera Europa es la mayor asociación mundial de ópera, con 215 representantes de 43 países.

¹⁴ Enorme relevancia merecen los programas de mediación cultural y educativa desarrollados por su impulso en casi todos los centros educativos de la isla, así como la mediación social con colectivos y comunidades vulnerables o en riesgo de exclusión, prestando una gran importancia al papel revitalizador y transformador que ejerce la cultura.

¹⁵ Destaca la importancia de ver conexiones dentro del proceso creativo: los hilos invisibles que unen obras, ideas y contextos. Esa visión influye directamente en su trabajo como programador y director artístico, donde intenta construir coherencia, relato e hilos conceptuales entre lo que ya ocurrió y lo que ocurrirá en futuras programaciones.

¹⁶ Elegido por Carlos Enrique Alonso Rodríguez, Presidente del Cabildo, para el periodo 2013-2019.

¹⁷ Especialmente para potenciar, a largo plazo, el proyecto para la isla que fue Tenerife 2030.

Desde esa perspectiva, la estrategia adoptada consistió en construir marcos de planificación, infraestructuras, líneas de financiación públicas y espacios de cooperación, como el plan estratégico insular, la estrategia de música y artes escénicas, proyectos como MAPAS o Distrito de las Artes, así como herramientas de gobernanza como la Mesa Insular de Cultura. También impulsó la descentralización territorial y el trabajo en red, tanto dentro de la isla como a nivel nacional e internacional. Reconoce que el tiempo fue insuficiente para completar el proyecto y que algunas líneas se han mantenido, mientras que otras se han interrumpido. Sin embargo, observa que muchas de las ideas que en aquel momento parecían adelantadas¹⁸, hoy ya forman parte del marco nacional e institucional en España.

Aun así, considera que en Canarias persisten¹⁹ inercias ligadas a la insularidad: cierta tendencia al aislamiento, al proyectismo, al solipsismo cultural y a la dificultad de conectarse con contextos externos.

ÓPERA DE TENERIFE²⁰

Cuando asumió el reto de crear y dirigir Ópera de Tenerife, lo hizo con una visión alineada con la misión y la proyección cultural del Auditorio de Tenerife: acercar la cultura a toda la ciudadanía, fortalecer el tejido artístico de la isla y convertirse en

un espacio de referencia cultural dentro y fuera de Canarias²¹.

Su enfoque se centró en abrir puertas: ampliar repertorios²², atraer nuevos públicos, aplicar modelos contemporáneos de gestión cultural, profesionalizar procesos, reforzar vínculos con el territorio y apostar por la experimentación, la internacionalización y el trabajo en red. Todo ello con la convicción de que Ópera de Tenerife podía dialogar, sin complejos, con instituciones de referencia nacionales e internacionales. Cabe la visión de nuestra compañera académica, en el ámbito operístico internacional, Yolanda Auyanet, que remarca:

Con los años, Ópera de Tenerife ha pasado de ser un festival con tres o cuatro producciones a consolidarse como una temporada estable, con ópera de cámara, un sólido proyecto de producción propia, reconocimiento internacional, identidad artística definida, presencia en redes europeas y latinoamericanas, y un público creciente y diverso. También se ha consolidado como el mayor centro de producción operística de Canarias y uno de los más relevantes en España exportando producciones.

Hoy, Rivero ve este recorrido como un trabajo colectivo, basado en el compromiso del equipo del Auditorio y en una visión compartida. Para el futuro, su deseo es seguir creciendo: llegar a más personas, explorar nuevos formatos, expandir la presencia territorial y profundizar la relación entre la ópera, la música y la ciudadanía.

Al reflexionar sobre los aspectos que considera más relevantes al programar, como director artístico

¹⁸ Como el enfoque en los derechos culturales o el trabajo en red en el que sigue trabajando, basta con comprender el discurso que nos acaba de ofrecer como propuesta para entender la cultura, a la vez como derecho habilitante y como infraestructura democrática. Sostiene que la cultura no es un adorno ni solo un sector productivo, sino un entramado de prácticas, espacios y mediaciones que sostiene el pluralismo, la deliberación y la confianza social y, a partir de evidencias europeas, se subraya la correlación entre participación cultural y comportamiento cívico, insistiendo en la equidad en el acceso y la mediación.

¹⁹ Para él, ese sigue siendo uno de los retos principales que la cultura insular debe afrontar.

²⁰ Bajo su dirección, Ópera de Tenerife ha dado un giro al modelo tradicional heredado, pues, aun conservando el repertorio clásico, ha apostado también por la creación contemporánea, y se ha ampliado el número de actos programados en cada temporada, como puede observarse en la programación del Auditorio de Tenerife. Les agradecemos a Sheila Saralegui, Verónica Galán y Eugenio Vera de Auditorio de Tenerife el habernos facilitado esta información.

²¹ Al inicio, heredó un modelo con una larga trayectoria, liderado durante años por una entidad privada (ATAO), que había sostenido la ópera en la isla cuando no existía apoyo público. Aunque reconoce y valora ese legado, también era consciente de que ese modelo respondía a gustos y dinámicas muy concretas que ya no representaban la diversidad cultural ni el potencial del territorio. Por ello, fue necesario asumir riesgos, tomar decisiones estratégicas y redefinir el proyecto.

²² Una lectura en el apartado de ópera actual puede ayudar a comprender esta línea de producción. Disponible en: <<https://www.operaactual.com/?s=Rivero>>.

del Auditorio de Tenerife, incluyendo Ópera de Tenerife, y sobre aquello que lo perturba y lo impulsa, expresa que su mirada hacia el futuro parte de un deseo claro: ver a Canarias integrada en un ecosistema cultural más dinámico, conectado y reconocido²³. Para él, la cultura debe ocupar un lugar central en la construcción de la identidad y la democracia basada en los derechos culturales, en la celebración de la diversidad y en la promoción del talento. Sin embargo, observa una contradicción persistente: aunque el sector cultural aporta significativamente a la economía, su valor no está plenamente asumido por la sociedad²⁴ ni la política, donde aún se percibe como algo accesorio u ornamental.

GESTIÓN PARA EL FUTURO CULTURAL

En su visión del futuro, considera esencial fortalecer redes y alianzas no solo internacionales, sino locales: entre barrios, municipios, islas y comunidades. Para él, solo mediante esa cooperación será posible superar lógicas aisladas y modelos productivos que fragmentan en lugar de unir. Su objetivo final es que la cultura funcione como infraestructura de democracia, dignidad humana y cohesión social.

Cuando se le pregunta qué viene después en su carrera como director artístico del Auditorio de Tenerife²⁵ y qué mensaje desearía dejar a futuras gene-

raciones de gestores culturales en Canarias, responde que, más que proyectarse con grandes declaraciones, seguirá trabajando con la misma motivación que lo ha guiado desde el inicio. Considera que su impulso no ha cambiado a lo largo del tiempo: ha sido fuerte al comienzo, se ha mantenido en las etapas intermedias y continúa sólido en el presente.

Cree que el sector cultural afrontará nuevos retos²⁶ derivados de realidades cambiantes, lo que exigirá nuevas formas de entender el mundo y nuevas respuestas. En ese contexto, defiende que la cultura debe asumir su responsabilidad intelectual y ética para contribuir a esas respuestas, aun en un tiempo dominado por la incertidumbre y la desesperanza²⁷.

Es innegable que José Luis Rivero es un referente en la gestión y desarrollo de proyectos, con una combinación única de visión, rigor, creatividad y capacidad de liderazgo en el ámbito de las artes escénicas y de la música; el mejor embajador de la gestión cultural de Canarias, en general, y de Tenerife en particular. Por todo lo que hemos demostrado aquí, con la convicción de que su fuerte sentido del deber y la responsabilidad traerá a esta Real Corporación nuevos impulsos para el cumplimiento de nuestros objetivos culturales, siempre en defensa de sus derechos democráticos, le doy la bienvenida, en mi nombre y en el de todos los compañeros académicos, conminándolo a cumplir con sus obligaciones como académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Que sea bienvenido.

²³ En su forma de programar, no distingue entre su rol profesional y su identidad personal: canario, ciudadano, padre y creador. Cree firmemente que la cultura debe sustentarse en principios éticos; si no, se convierte únicamente en entretenimiento, apariencia o negocio. Desde esa convicción, entiende la cultura como un espacio fundamental para la democracia, un lugar de encuentro frente a un mundo cada vez más polarizado y digitalizado.

²⁴ Lo que más le desconcierta es la exclusión: que existan personas que no puedan acceder o participar en la vida cultural por barreras económicas, geográficas, físicas, digitales, psicológicas o estructurales. Lo que más lo mueve es trabajar para revertir esa realidad y convertir la cultura en un bien accesible, participativo y transformador, donde la ciudadanía no solo consuma, sino también contribuya y tome parte activa.

²⁵ Reconoce que el cansancio, las dificultades y la frustración aparecen, pero los entiende como factores circunstanciales, nunca esenciales. Para él, lo importante es todo lo bueno que queda por hacer y lo logrado hasta ahora.

²⁶ Evoca un trabajo artístico desarrollado hace veinte años, centrado en los espacios intermedios entre los estados de la materia, como metáfora de lo que define su pensamiento: la importancia de los lugares de transición. Para él, esos espacios «entre» —ni una cosa ni la otra— son aquellos donde nacen las posibilidades, la reflexión y la innovación. Considera que la gestión cultural debe desarrollarse desde esa mirada: investigando, reflexionando y comprendiendo antes de hacer.

²⁷ Si tuviera que dejar un mensaje a las futuras generaciones de gestoras y gestores culturales, sería una invitación a buscar, equivocarse, persistir y entender que, aunque el camino es frágil y difícil, la necesidad del arte y la cultura justifica el esfuerzo. Está convencido de que, de una forma u otra, el resultado siempre merece la pena.

ACTOS INSTITUCIONALES

...

APERTURA DEL CURSO 2025-2026

ARTE Y MONUMENTO

GABRIEL RUIZ CABRERO

Mi interés ante esta Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel es reflexionar sobre los criterios en los que deben basarse las intervenciones de restauración arquitectónica. Y lo haré desde la perspectiva de nuestro trabajo en la Mezquita Catedral de Córdoba.

Para ello comenzaré por recoger algunas definiciones de conceptos fundamentales, siempre según la RAE.

Arte: Virtud, disposición y habilidad para hacer alguna cosa. (Lola Flores se consideraba a sí misma y al toreo como arte, porque sus acciones suponen un gesto artístico. Estamos de acuerdo con ella).

Artesanía: Arte u obra de artesanos.

Artesano: quien ejecuta un arte u oficio mecánico.

Bellas artes: Cualesquiera de las que tienen por objeto expresar la belleza. Se da más frecuentemente esta denominación en la pintura, la escultura, la arquitectura y la música. (Las cerámicas de Picasso tiene la ambición de la pintura, aunque sobre otro soporte diferente del habitual).

Monumento, según expresa Alois Riegl en su libro *El culto moderno a los monumentos*, es «una

obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras».

Riegl clasificaba los monumentos en:

1. Monumento intencionado, que luego sería entendido como monumento, una obra realizada por la mano humana, creada con el fin específico de mantener una hazaña o persona viva en la memoria de las generaciones futuras.
2. Monumento histórico, lo que en la actualidad entendemos como monumento histórico y artístico y que es moneda corriente. Cualquier documento, puede ser una simple hoja de papel, si es única de su tiempo.

Sobre el sentido artístico de la restauración: Cuando hay restauración, hay intención artística, y la arquitectura, o cualquier otra actividad, deviene arte.

Sobre la catalogación: Cuando hay catalogación, hay intención, se nombra como arte lo catalogado, eso es artístico.

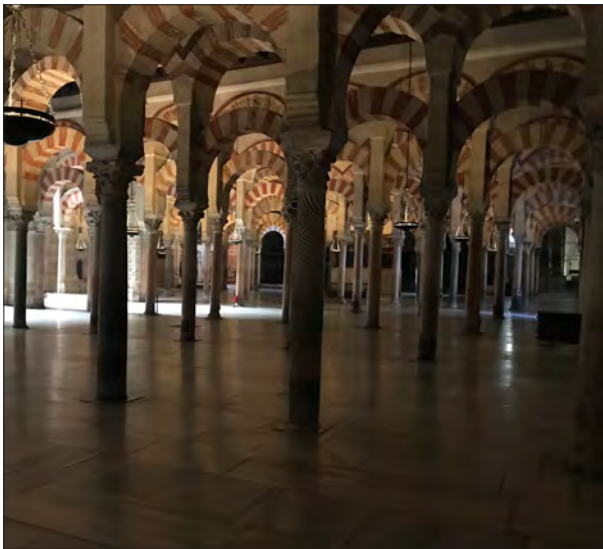
Solo se produce un acto de Arte, cuando una acción se recibe como arte por el espectador.

La arquitectura es artesanía hasta que se estudia. Un edificio de viviendas es artesanía hasta que alguien señala su valor artístico. Lo interpreta como arte mediante un escrito o una catalogación.

Mantener, reparar y restaurar son acciones de distinta intensidad de un único objetivo: conservar un bien para el futuro, exigen una interpretación del monumento. Cada bien a restaurar exige unos criterios y una interpretación particulares.

INTERPRETAR EL MONUMENTO

Cuando Abderramán I en el año 785 levantó la Mezquita de Córdoba, no pretendió hacer una obra de arte, concepto moderno que le era ajeno. Tampoco quiso hacer un monumento, tan solo pretendió hacer un espacio para un uso, el rezo, y a través de ese esfuerzo ganarse el cielo. Alhakem II en el año 971, cuando rehizo la Mezquita, se hizo un monumento para manifestar la gloria del Califato. Quiso hacer una obra de arte, aunque entonces lo expresara de otra manera. El valor artístico de aquella Mezquita, desde que se levantó, ha sido indiscutido por musulmanes y por cristianos, con independencia de sus creencias. La conservación de esta obra ha sido obje-



Arcos de la Mezquita de Abderramán I, que no tenían pretensión artística y solo funcional



Cúpula central de Alhakem II, que representa la jerarquía de la capital del Califato

to del esfuerzo de todas las generaciones. Hablaré de cómo proseguimos y entendemos hoy esa obligación histórica de conservarla.

De la Mezquita solo diré que para el Islam una mezquita no es un lugar sagrado, es solo un espacio para la reunión de la umma, el lugar donde los musulmanes se reúnen para rezar juntos. El rezo es la repetición de unas letanías, siempre las mismas, aprendidas de memoria. En el Islam solo es sagrado el Corán. Es más, los wahabitas destruyeron la casa del Profeta Mahoma porque temían que generase fetichismo.

La Catedral, sin embargo, es lugar sagrado para los cristianos, donde se guarda la Hostia consagrada. La Asamblea se reúne y reza leyendo las Escrituras y escuchando la predicación. Se producen procesiones que son la manifestación de la Comunidad Cristiana. La Eucaristía es el momento principal de la liturgia. Cuando en 1236 el rey de Castilla Fernando III, el día de San Pedro y San Pablo, entró en Córdoba, le dio a la Iglesia la Mezquita para que

estableciera en ella la Catedral. Su hijo Alfonso, a quien justamente llamamos El Sabio, se encargó de proteger la integridad del edificio que toda España, ya entonces, admiraba.

Nuestra obligación hoy es conservar una catedral que contiene, casi intacta, una Mezquita insuperable. El monumento es el conjunto y el contraste entre las acciones de construir una y otra.

Lo primero que se debe conservar, en toda acción de restauración, es el uso. Recientemente se ha incorporado, con gran fortuna, a la lista de objetivos de conservación Patrimonial el concepto de Monumento inmaterial. Las celebraciones litúrgicas, que afectan a todos los sentidos: oído con sus músicas de órgano y corales, olfato con el incienso y los cirios, movimiento con las procesiones, son Patrimonio inmaterial.

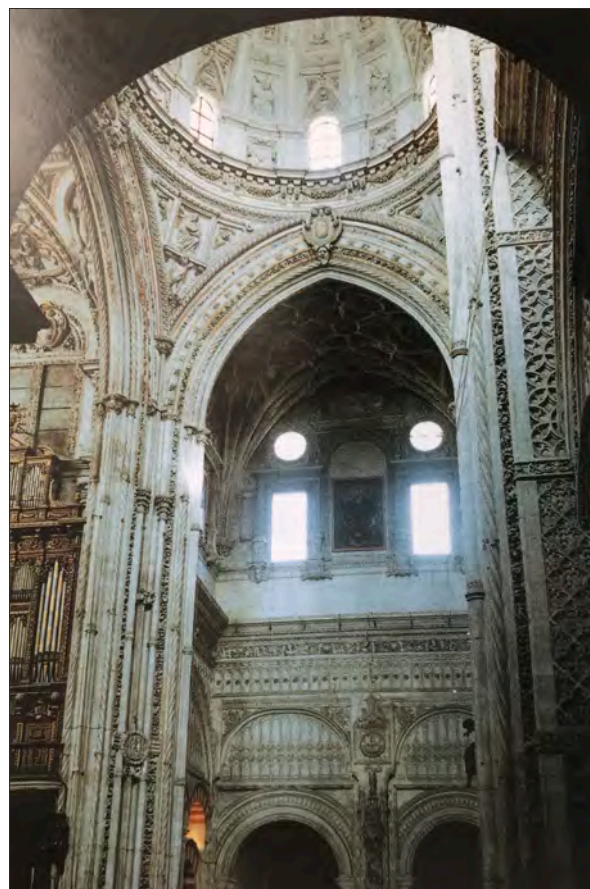
Hacer de una catedral o de una mezquita un museo es mineralizarlo. Preferimos Santa Sofía como mezquita antes que museo. La conversión de la mezquita en catedral fue consecuencia de la política del siglo XIII, que trajo en su dinámica de guerras la reconquista de la ciudad de Córdoba, acción simétrica a la que supuso con la conquista musulmana de la Península Ibérica la conversión de la basílica hispano-romana en mezquita. La Catedral salvó de la destrucción a la Mezquita.

ELOGIO DE LA CATEDRAL. LA LUZ ALTA

Desde Alfonso X hasta los Reyes Católicos, todos, reyes, pueblo cristiano, obispos y canónigos se habían sentido muy cómodos rezando en una catedral de techos bajos. Espacio muy semejante –idéntico en el caso de las iglesias mozárabes– al de las iglesias de toda España, en su decoración, luz y sentido del espacio litúrgico. Esta situación cambió con la necesidad de la luz alta que la teología escolástica trajo al mundo de la arquitectura religiosa: la catedral gótica. Posteriormente, la reacción a la Reforma, la Contrarreforma, culminada en la teología

de Trento, vino con una arquitectura nueva. En la Catedral de Córdoba comenzó entonces un proceso de transformación de los techos para dar entrada a la luz cenital iluminando procesiones y lecturas.

Cuando en 1527 el arquitecto Hernán Ruiz desmontó las arquerías centrales de la mezquita para levantar el nuevo altar mayor, crucero, nave y transepto, gótico-renacentistas, tuvo que desmontar



El crucero gótico-renacentista del obispo Manrique y el arquitecto Hernán Ruiz

además de los arcos que habían de ocupar las partes mencionadas, tres arquerías más a cada lado para construir lo central y los apoyos de los arbotantes y sus contrafuertes. Movidó por su admiración de la arquitectura de la Mezquita, volvió a reconstruir con las piedras que guardara y con las mismas formas, todo el perímetro de lo nuevo, recuperando así

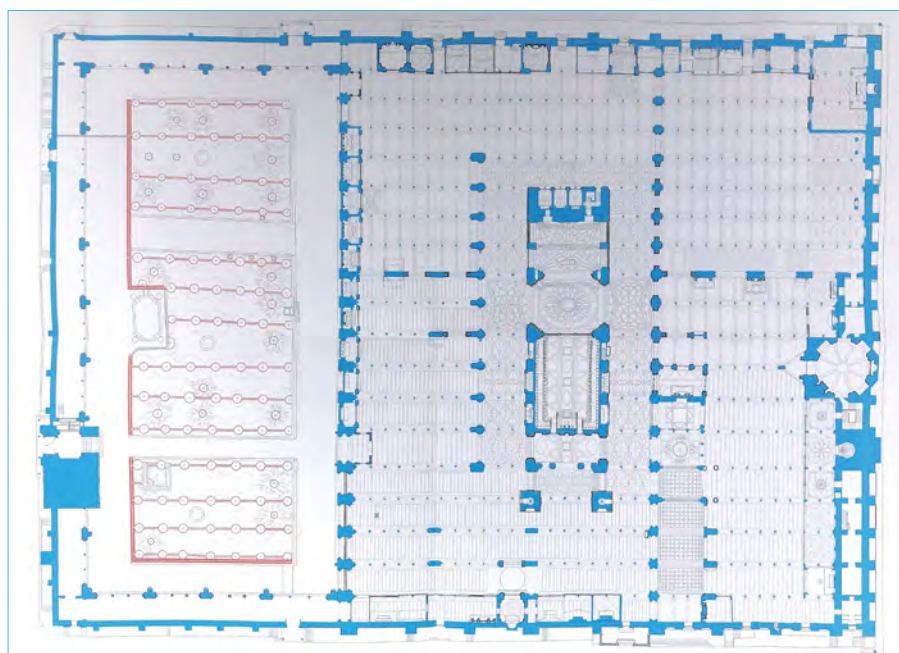
idénticamente la obra islámica. Y aún más, cuando construyó el arco de entrada a la nave de ingreso a los pies del coro, hizo un arco de herradura decorado al modo que llamamos plateresco. Algo que también hizo su hijo Hernán Ruiz el Mozo cuando decoró, en la misma nave, el arco de entrada a la antigua Capilla Mayor. Un arco, el de herradura, que en el libro que escribiera el Mozo y no publicó, bautizó como *arco de proporción mayor*, que junto al *arco de justa proporción* (de medio punto) y el *arco de proporción menor* (rebajado) constituían el catálogo de arcos como elementos de la construcción.

Como vemos para padre e hijo la arquitectura, que ellos llamaban de los *alavares*, no solo era hermosa y admirable, formaba parte valiosa de la propia tradición, sumándose a la de origen romano y a la gótica, en igualdad de condiciones.

LA DEFENSA DE LA INTEGRIDAD

Entre los grandes defensores de la integridad arquitectónica de la Catedral destacan los canónigos, hermanos José y Bernardo José Aldrete, nacidos en Málaga en 1560. Eran gemelos, estaban muy unidos

y colaboraron en algunos textos. Luis de Góngora, muy amigo de ambos, los llamaba las vinajeras porque eran iguales y al tiempo de muy distinto sabor. José destacó como jurista escribiendo textos como: *Iuris Legatio*, *De religiosa disciplina tuenda*, o *Consultatio moralis et canónica*, de trascendencia en la vida de los jesuitas, compañía en la que entró en 1600 renunciando en su hermano Bernardo, que ya era racionero de la catedral de Córdoba su canonjía. Bernardo escribió *Del origen y principio de la lengua castellana o romance que se habla en España*, publicado en Roma en 1606, considerado como la primera gramática histórica de nuestro país, donde establecía, mediante estudios filológicos paralelos, que el castellano proviene directamente del latín, cuestión ignorada en la época. Escribió también *Varias antigüedades de España, África y otras provincias*, publicado en Amberes en 1614, para reforzar, mediante el estudio de numismática, inscripciones y fuentes literarias, su teoría. Por entonces el rey Felipe IV tuvo un gran empeño en reformar la capilla Real, pues no le parecía de suficiente aparato para guardar las tumbas de dos reyes de Castilla. Presentó



Planta de la Catedral y Mezquita



Lucernarios barrocos que iluminan los arcos cenitalmente terminando su construcción al gusto moderno

al Cabildo un proyecto para reformar esta, incluyendo en la obra la capilla de Villaviciosa. En 1637 el Cabildo encargó a Bernardo Aldrete la defensa de ambas capillas y la integridad del templo, de ahí que el canónigo escribiera *Relación de la planta de la capilla real y de su estado temporal y espiritual*. Con este texto el Cabildo disuadió al rey de su proyecto. Felipe IV intentó que la nueva capilla se construyese en la parte de la ampliación de Almanzor, de lo que fue también disuadido, y aún propuso que se construyese en el Patio de los Naranjos sin éxito. La firmeza del Cabildo frente al rey descansó en los escritos de Bernardo Aldrete, persona de escritura convincente y admirada, amigo de Góngora, del Inca Garcilaso, quien le proporcionó datos para sus libros, y de otros escritores, como Francisco Fernández de Córdoba y Tomás Tamayo de Vargas, miembros de una nutrida partida de escritores que por entonces enriquecían la producción intelectual de Córdoba. También fue

amigo de Pablo de Céspedes, canónigo que tan determinante fue en la finalización del Crucero y otras obras catedralicias.

LA CATEDRAL BARROCA

Mas transcurrió el tiempo, e igual que se pasó de Garcilaso a Lope de Vega, el Renacimiento derivó en lo que llamamos Manierismo y luego Barroco. La Catedral cambió.

Comenzó la operación, el obispo Fray Diego de Mardones, quien trabajó la arquitectura de la Catedral por el exterior y por el interior. Al exterior, este dominico «identificó» el templo, dejándolo aislado, al desmontar el deteriorado puente que había unido el satab del califa Alhakam con el Palacio Emiral, por entonces ya Palacio Episcopal, y en su origen Palacio de los reyes godos. Al interior, Mardones ornamentó la Capilla Mayor con el retablo y dio la

pauta de lo que se habría de hacer en lo sucesivo construyendo una bóveda de cañizo, hoy desaparecida tras la Puerta de las Palmas, reforzando el momento de la entrada y la senda procesional que conduciría al nuevo retablo, primero recorriendo la nave central de la Mezquita fundacional, luego girando en ángulo recto bajo la luz alta, para pasar el coro mirando ya a oriente. El obispo fray Alonso Salizanes, franciscano, techó con bóvedas de ladrillo toda la nave central. En 1711, los obispos fray Juan de Bonilla y Francisco Solís y Hervás prosiguieron con la sustitución de techos de madera por bóvedas de cañizo, con la colaboración económica de los canónigos. Sería el obispo Marcelino Siuri quien hacia 1720 rematara esta operación que, por la cantidad de nombres y recursos económicos que exigió, muestra la importancia que el Cabildo y sus obispos le dieron.

A mediados del *xix* se cambió el sistema de iluminación introduciéndose el gas, entonces una tecnología de deslumbrante modernidad, desapareciendo con ella, según relatan las crónicas de época, el desagradable olor de los combustibles orgánicos. Encaladas las arquerías por higiene, sin olores y con la uniforme y potente luz cenital, el templo así blanco por fuera y por dentro debió de ofrecer a los contemporáneos una imagen de neoclásica modernidad.

La apertura de los lucernarios trajo consigo una no pretendida novedad artística: los arcos de herradura aparecieron por todo el edificio iluminados desde arriba. Estos arcos, cuyo constructor, el genial arquitecto de Abderramán I, construyó como una brillante aportación técnica, aunque sin pretensión artística o espacial —conceptos ajenos a la arquitectura de entonces—, alcanzaron en esta operación barroca una categoría artística que los visitantes españoles y los del *grand tour*, comenzaron a admirar. Los arcos de herradura tuvieron en su origen una pretensión únicamente constructiva, pues entibaban las arquerías sin la fragilidad de la solución, hasta entonces común a basílicas y mezquitas, de entibar con vigas de madera. Además, los techos oscuros contra los que

los visitantes los veían no revelaban plenamente su ligereza constructiva y formal. Puede decirse que la apertura de los lucernarios, de modo no intencionado, terminó la obra de arte que hoy admiramos.

LA PRIMERA RESTAURACIÓN

La invasión francesa marcó toda España con una destrucción feroz. Los franceses robaron todo lo que pudieron, cuadros de Murillo y Sánchez Cotán los generales y plata la soldadesca. Y dividieron ideológicamente a los españoles para más de un siglo. En Córdoba, el obispo Trevilla, afrancesado amigo de José Bonaparte, contuvo la destrucción de la Mezquita.

En 1815, expulsados los franceses, el obispo ilustrado de origen cántabro, nacido en Encartaciones, Don Pedro Antonio de Trevilla, decidió recuperar la visión plena de las cúpulas de la macsura del califa Alhakem, que permanecían ocultas tras los muros, bóvedas y retablos levantados cuando se fundaron bajo ellas las capillas de San Pedro y de la Última Cena.

Estas cúpulas ya habían sido dibujadas con total precisión y admiración por Villanueva y Arnal. Ocurrió tras el encargo del levantamiento de la Alhambra por la Academia de San Fernando al jefe de ambos Joseph de Hermosilla, en 1766. De regreso a Madrid, a su paso por Córdoba, Hermosilla decidió espontáneamente levantar también la Mezquita Catedral. Estos dibujos que Ponz copió en su libro *Viaje de España* (1785) —tan popular entre los viajeros del *grand tour*— debieron ser causa de un estado de opinión favorable a la recuperación.

Trevilla asumió el propósito y encargó el trabajo de restaurar las cúpulas y derribar los muros que deformaban el lugar al arquitecto natural de Lugano Nicolás Duroni, y la restauración de los mosaicos de la quibla y cúpula dañados a Patricio Furriel. El trabajo de este es admirable. En su esfuerzo por reconstruir las zonas donde habían desaparecido las teselas vidriadas de las que no podía disponer,



Dibujo de una puerta restaurada creativamente por Velázquez Bosco

utilizó vidrios de las mismas dimensiones pintados por su anverso con los colores que necesitaba, disponiéndolos sobre unas planchas de madera que recibió a la pared. Introdujo una distinción entre original y restauración que vino a cumplir, adelantándose a su tiempo, con las teorías y criterios actuales sobre estas intervenciones. Una distinción en el brillo de las teselas marca la zona restaurada. Además, Furriel tuvo la intuición de distinguir las dovelas del arco que da acceso al mihrab restauradas, de las antiguas, utilizando una decoración floral de roleos asimétrica y diseño contemporáneo, que se diferencia de la califal, también floral, aunque simétrica. Recordar que Viollet-le-Duc tenía un año en 1815 sirve para explicar la adelantada posición de Córdoba en la disciplina –aún no bautizada así– de la Restauración arquitectónica.

LA RESTAURACIÓN CIENTÍFICA. EL VALOR DE LA HISTORIA

Riegl escribió acertadamente a finales del XIX, que la Italia renacentista, «la época que descubrió» el valor artístico e histórico, «al menos de los monumentos clásicos, dictó también las primeras disposiciones para la protección de monumentos (destacando especialmente el Breve de Paulo III, del 28 de noviembre de 1534)».

Hay que recordar que, al poco de la reconquista cristiana de la ciudad de Córdoba por Fernando III, su heredero el rey Alfonso X dijo de este edificio que «sobrava et vençie de afeyto et de grandez a todas las otras mezquitas de los aláraues». Y escribió al Cabildo catedralicio: «Por el gran amor que auemos que la noble iglesia de Sancta María de la cibdad de

Córdoua sea más guardada et que non pueda caer nin destruirse ninguna cosa della».

En consecuencia, decretó que fueran los moros *añaires* quienes realizaran cualquier obra de conservación necesaria, trabajando dos días al año y que fueran por ello remunerados. Es decir, 200 años antes de que lo hiciera el Papa, el Rey Sabio había ordenado por escrito medidas para la protección de un monumento histórico.

En el año 1891 el Ministro de Fomento don Santos de Isasa, adjudicó un primer dinero del Estado a la Restauración de la Catedral de Córdoba. El arquitecto elegido para tal misión fue don Ricardo Velázquez Bosco. Este magnífico arquitecto comenzó su trabajo inspirado en las doctrinas de Viollet-le-Duc, el cual, gran maestro de la restauración europea, entendía el objetivo conceptual y formal de esta actividad «como llevar el edificio a un grado de perfección que tal vez no conoció jamás». Este pensamiento, que trajo tantos aciertos y tantas destrucciones, inspiró las primeras interven-

ciones de Velázquez. Siguiéndolo, hizo aportaciones de su invención para conseguir aproximarse a un ideal hispanomusulmán perdido e irrecuperable. Inventó, aunque trabajando siempre con gran rigor constructivo. Actuó así, hasta que comprendió que las obras cristianas eran también dignas de restauración, reparando la nave gótica de los días de los Reyes Católicos. Se separó de la escuela francesa iniciando en nuestro país una línea de pensamiento independiente, que vendría a ser bautizada como la Restauración científica.

La Mezquita Aljama de Córdoba, que había sido con Abderramán origen de la invención del arco doble con el inferior libre de carga en sus entibos, que tal vez lo fuera también de las bóvedas nervadas que luce en la macsura de Alhakem, la Mezquita que con la construcción de Hernán Ruiz se vio enriquecida por el contraste único de luces y alturas, la Catedral, que mostró la tal vez primera restauración moderna del año 1815, se volvió a colocar, hace ahora un siglo, en la proa de la investigación científica.

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

LAS SOCIEDADES COMO IMPULSO DE ANIMACIÓN SOCIOCULTURAL EN SANTA CRUZ DE TENERIFE DURANTE EL SEXENIO DEMOCRÁTICO (1868-1874) UN IDEARIO MÚSICO-TEATRAL REVOLUCIONARIO*

CONRADO ÁLVAREZ FARIÑA

El giro de las políticas culturales y la renovación estética tras «La Gloriosa» revolución de septiembre de 1868 propiciaron en Santa Cruz de Tenerife el cambio de paradigma social, impulsando nuevas sociedades cooperativas¹ de socorro, de educación gratuita, de actividades recreativas y culturales, multiplicando la oferta cultural, de ocio, tiempo libre y entretenimiento para la cosmopolita ciudadanía santacrucera y, muy especialmente, para la clase trabajadora que llegaba –con profusión– a la atractiva y entusiasta capital provincial.

Esta forma de autogestionar la cultura, impulsada en especial por el incipiente republicanismo tinerfeño, propició la animación como una acción, fomen-

tando la instrucción, el teatro de *amateurs*, creando bandas de música, charangas y agrupaciones de músicos aficionados y el apoyo de otras manifestaciones populares².

A través del asociacionismo³, el auspicio, la colaboración y la educación social se consiguió aunar demandas con necesidades, satisfaciendo las carencias, creando participación⁴ e integración ciudadana, mejorando la cuestión social⁵ en torno al espíritu renovador democrático, amparado –al menos– en

* Este artículo es una ampliación del Trabajo de Fin de Grado en Historia del Arte de la ULL, defendido en marzo de 2026.

¹ Para Elías Zerolo Herrera, «el cooperativismo permitiría establecer la solidaridad que debía regir las relaciones entre ciudadanos y que aseguraba el progreso de la sociedad», en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J., y FELIPE REDONDO, J. DE : «Sexenio, cuestión social y republicanismo en Tenerife. La obra de Elías Zerolo», en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2020, p. 7. La obra *Apuntes acerca de la emancipación de las clases trabajadoras de Canarias* fue publicada por la imprenta de J. Benítez, de Santa Cruz de Tenerife, como menciona «Crónica Isleña» de *La Federación*, 3 de julio de 1870, p. 2.

² Desde la antropología cultural del coetáneo Edward B. Tylor (1832-1917), el polisémico concepto de cultura queda relacionado con los mitos, la filosofía, la religión, los lenguajes, las artes y las costumbres del hombre en sociedad y civilización. BURNETT TYLOR, Edward: *Cultura primitiva*. Madrid, Ayuso, [1871] 1976, p. 19.

³ GUTIÉRREZ LLORET, Rosana: «Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático», en *Ayer, El Sexenio Democrático*, n.º 44 (2001), pp.151-172.

⁴ La prensa republicana canaria, surgida con fuerza en 1868, recogió los manifiestos que llamaban a la participación del pueblo. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y FELIPE REDONDO: «Sexenio, cuestión social...», *op. cit.*, p. 3.

⁵ FELIPE REDONDO y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ: *Pensamiento utópico, republicanismo y socialismo en España en el Sexenio Democrático: la obra de Elías Zerolo*. Asturias, Ediciones Trea, 2018, p. 26.

los principios de libertad afrancesados⁶ y el positivismo que marcaban los tiempos y la cambiante política nacional.

La sociedad civil organizada en diversas entidades asociativas, con sus múltiples mecanismos de involucración⁷ —específicamente jóvenes, trabajadores, migrantes e incluso foráneos—, empezó a cubrir sus penurias empoderando a este estrato social capaz de solventar sus escaseces con conocimiento y libertad⁸, consiguiendo lo que no eran capaces de solventar las erráticas políticas gubernamentales y las encadenadas crisis económicas. Y nos referimos no solo a las carencias económicas, sanitarias, educativas y otras que no corresponden al ámbito de nuestro trabajo, sino muy especialmente a aquellas que, a través de la animación cultural, fomentaron la cultura, la educación, el desarrollo social, la aparición de los primeros tipismos y la colaboración. Un ejemplo lo encontramos en la noticia publicada en *El Pueblo* el 30 de diciembre de 1870:

⁶ «Creemos que nuestros suscritores leerán con gusto la siguiente Declaración de los Derechos del hombre y del ciudadano, votada por la Asamblea nacional francesa, el día 26 de agosto de 1789 [...] Quedan abolidos los gremios y corporaciones de profesiones, artes y oficios», según *El Pueblo* (19 de julio de 1870, pp. 3-4). No hay que olvidar el modelo francés de educación centralizada y secularizada de Pedro José Pidal, llamada ley Pidal de 1845, denostada por la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857. Por tanto, serán los moderados, junto con don Claudio Moyano y Samaniego, ministro de Fomento, quienes al fin logren rematar y consolidar el sistema educativo liberal español (Real, 2012, 80). Estudiado también por CASTRO BRUNETTO, Carlos: «El prestigio de Francia en la vida artística y social de Santa Cruz de Tenerife (1850-1900)», en *Revista Recherches*, núm. 26 (2021), pp. 21-47.

⁷ Los bazares fueron uno de ellos, por ejemplo, para la compra de los instrumentos de la Banda de Música de la Sociedad Joven Democracia, según *La Federación*, 21 de febrero de 1873, p. 4. Cabe destacar que la Sociedad Joven Democracia se fundó el 21 de abril de 1869, de acuerdo con *El Federal* del 22 de julio de 1869, p. 2.

⁸ Como cita *La Federación*, 3 de noviembre de 1870, p. 4.: «Una página de la Historia política de la Islas Canarias por Miguel Villalba Hervás. Se halla terminada la publicación de esta obra, en la que se relatan no solo los hechos políticos mas importantes que han ocurrido en estas islas desde algún tiempo antes de la revolución de Setiembre y sobre todo desde la publicación de la Constitución vigente, hasta fines de Diciembre de 1869, sino que también se hallan recopilados los documentos mas notables relativos á aquellos hechos de libertad».

La sociedades de jóvenes aficionados á la declamación y á la música, Talia y la Filarmónica, invitadas al efecto por el Sr. Gobernador de la provincia dieron al público, una, por todos conceptos función extraordinaria, en la noche del 22 del actual y en el Coliseo de esta Ciudad, á beneficio de los enfermos pobres de la Villa de la Orotava, cuya importante población se halla invadida por la viruela [...] Todos los jóvenes aficionados fueron aplaudidos con entusiasmo, lo mismo que las piezas ejecutadas por la Filarmónica y las poesías, cuya belleza literaria, magníficos pensamientos é imágenes representando la Caridad, impresionaron agradablemente al público.

CONTEXTUALIZACIÓN

Actualmente se reconoce como Sexenio Democrático, al periodo que se circunscribe temporalmente desde el 18 de septiembre de 1868 —con el pronunciamiento de la Armada en Cádiz y del ejército de los generales Prim y Serrano— hasta el golpe de estado del general Pavía, el 3 de enero de 1874. Cabe acotar que en 64 meses se celebran cinco procesos electorales: 1869, 1871, 1872 (abril y agosto) y 1873; siete legislaturas, dos de ellas constituyentes, las de 1869-1871 y 1873-1874. La Primera República (tras la renuncia del rey D. Amadeo de Saboya el 11 de febrero de 1873) instaura, a través de la Constitución Federal de la República Española, la nación como forma de República Federal, con los siguientes estados: Andalucía Alta, Andalucía Baja, Aragón, Asturias, Baleares, Canarias, Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, Cataluña, Cuba, Extremadura, Galicia, Murcia, Navarra, Puerto Rico, Valencia, Regiones Vascongadas⁹.

Esta revolución introdujo inmediatamente cambios en las políticas culturales que modificaron la estructura social. Entre las más relevantes enunciamos la secularización y la libertad de culto, la creación de

⁹ Congreso de los Diputados: «Sexenio Revolucionario 1868-1874». Disponible en: <<https://www.congreso.es/es/cem/sexrevol>> [Consulta 24/01/2026].

cementerios civiles¹⁰, la proclamación de derechos humanos, creación de asociaciones civiles de caridad, cambios en el papel social de la mujer, implantación del matrimonio civil¹¹, intervención del estado en la impresión de libros didácticos, políticas educativas institucionalizadas¹², introducción de fiestas civiles¹³, exaltación de lo pintoresco, potenciación de la cultura popular, impuestos a los espectáculos públicos y otros experimentos sociales¹⁴.

Estos cambios añadieron más incertidumbre y dificultades a la población en todo el Estado Español¹⁵. Sin embargo, la resiliente y consuetudinaria forma de afrontar, sobre todo en las periferias sureñas, las sucesivas crisis acumuladas desde que inició el siglo XIX, impulsaron el asociacionismo, el colaborativismo y la creatividad para sobreponerse, sobrevivir y mejorar la calidad de vida.

Debido a la distancia y los pobres medios de comunicación con Canarias, la noticia de la revolución se conoce a primeros de octubre, insuflando a los canarios los mismos aires renovadores que en la Península. Renace el espíritu liberal de las tertulias ilustradas del siglo anterior, se multiplican las sociedades culturales, y los centros docentes con las sociedades masónicas y el pensamiento heterodoxo

constituirán el nuevo paradigma. «En 1869 se estructura el orden político de la revolución, se proclama el sufragio universal, los derechos de la persona, la monarquía parlamentaria y la libertad de cultos. Comienzan las elecciones municipales. En el cuadro electoral de Santa Cruz de Tenerife, los demócratas presentan a un republicano, el krausista Valeriano Fernández Ferraz»¹⁶.

En este escenario político, el republicanismo¹⁷ toma la batuta para coordinar la movilización de los trabajadores y exponer sus perspectivas y planes de acción respecto a la cuestión social¹⁸, impulsando a la sociedad y a las instituciones a ocuparse de estas cuestiones, creando la necesidad de satisfacer, con cambios promovidos desde la ciudadanía, las carencias sociales y económicas. Sirva como referencia la siguiente noticia publicada en *La Libertad* el 15 de diciembre de 1868, p. 3:

La República asegurará la libertad de asociación con tal firmeza que los trabajadores puedan resolver por sí mismos, en el pleno goce de su dignidad y usando de todas sus libertades, el problema social que ha de elevar las clases desheredadas á las regiones de la verdadera vida.

Una de las mayores preocupaciones sociales era la penuria educativa y, por eso, desde los primeros

¹⁰ MOLINER PRADA, Antoni: «El impulso secularizador en el Sexenio revolucionario (1868-1874). La visión del episcopado», en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2020, pp. 751-774.

¹¹ PÉREZ GARZÓN, Juan Sisinio: «El Sexenio Democrático en el proceso de modernización de la España contemporánea», en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n.º 55 (2020), pp. 2-12. Disponible en: <<https://journals.openedition.org/bhce/1428>>. [Consulta 15/08/2023].

¹² PEÑA GONZÁLEZ, José: «La Cultura política en el Sexenio», en *Revista de Derecho Político*, n.º 55-56 (2002), pp. 33-105.

¹³ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Candelaria: «El Sexenio Democrático en Las Palmas (1868-1874): continuidad y cambio en las estructuras de poder». Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2015, pp. 38 y 48.

¹⁴ SERRANO GARCÍA, Rafael: «Aspectos de la cultura española durante el Sexenio democrático (1868-1874)», en *Anales de Historia Contemporánea*, n.º 19 (2003), pp. 395-414.

¹⁵ SERRANO GARCÍA, Rafael: *Historiografía reciente en torno a la Revolución Gloriosa y el Sexenio Democrático (1868-1874)*. Cádiz, Peripecias Libros, 2018, pp. 15-44.

¹⁶ SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana: «El Krausismo en Canarias», en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. 1, [1988] 1991, p. 705.

¹⁷ Otros movimientos como los progresistas, unionistas, demócratas, carlistas e isabelinos actuaron de diferente manera. «Una de las cosas más dignas de tenerse en cuenta de esa generación, fue la “convivencia política”. Hombres de distintas ideologías, muchos de ellos dirigentes de agrupaciones políticas contrapuestas, aunaban sus esfuerzos y sus entusiasmos, y juntos laboraban por los intereses de la ciudad, que colocaban por encima de toda bandería», en MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *El Antiguo Santa Cruz. Crónicas de la Capital de Canarias*. Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1968, p. 114.

¹⁸ «Durante el Sexenio Democrático, la denominada “cuestión social” adquirió una relevancia inédita en Canarias. El republicanismo fue la corriente política que más se destacó al procurar convertir esta cuestión en un asunto clave del debate político», en GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y FELIPE REDONDO: «Sexenio, cuestión social...», *op. cit.*, p. 1-11.

días de la consagración de la revolución, el movimiento republicano tinerfeño se lanzó a la prensa para abordar, con sus artículos, esta deplorable situación. En pocas semanas –como veremos en el desarrollo– se instauraron en la capital varias entidades abocadas a la instrucción pública gratuita y básica de hombres, mujeres, niños y niñas, incluyendo otras acciones culturales. Sirva de ejemplo el siguiente inserto publicado tanto en *La Federación* (12 de diciembre de 1871, p. 2) como en *La Propaganda* (13 de diciembre de 1871, p. 2):

Tenemos la mayor complacencia en anunciar que la sociedad de trabajadores de esta Ciudad acordó, en sesión de anteayer, abrir una escuela nocturna desde 1º de Enero próximo, cuyas clases darán D. Victoriano Rancel y D. Antonio Hernández; acordándose también que puedan ingresar como socios, para asistir á dichas clases, los niños aunque no sean trabajadores. Este paso de la referida sociedad, que cada día vá siendo mas numerosa, habla mucho en su elogio.

Esta fórmula la entendemos como animación sociocultural. Y si bien el concepto, como lo conocemos hoy, quedó normalizado¹⁹ en la conferencia de la UNESCO de Austria de 1955, es en el Sexenio revolucionario español donde se experimentan fórmulas de animación que encajan bien en esta temprana acción social comunitaria.

Una de las más afines a esta idea es la corriente filosófico-educativa krausista, que desde mediados del siglo se difunde por Europa. Divulgada por su creador, Karl Christian Friedrich Krause (1781-

1832)²⁰, es defendida y puesta en práctica en España por Julián Sanz del Río (1814-1869) y sus discípulos Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), fundador de la Asociación del Instituto Libre de Enseñanza en 1876, y Fernando Castro Pajares (1814-1874)²¹, cofundador de la Sociedad Antropológica Española (1864), impulsor de las instituciones para la enseñanza superior de los pobres (1867), fundador de la Asociación para la Enseñanza de la Mujer (1870) y presidente de la Sociedad Abolicionista Española (1869-1874).

Estos ideales de socialización, educación gratuita, igualdad, participación, integración, ciudadanía, libertad e inclusión, mediante el conocimiento, presentes tan temprano en la España democrática antes de la Primera República, podemos defenderlos *stricto sensu* como el actual término de empoderamiento y animación sociocultural, un contrapoder²².

No son pocos los educadores e intelectuales canarios que siguen esta corriente, por ejemplo, algunos de los del Instituto de Canarias en La Laguna:

Los años de 1870 conocen un claustro de profesores que prestigiará a este Instituto e incluso será

¹⁹ «O nome animação sociocultural aparece pela primeira vez referido num documento oficial em 17 de Outubro de 1945, «com a publicação de um decreto procedente da Direcção da Educação Popular do ministro francês da Educação Nacional» (Ventosa 2002, 45), tendo conhecido, a partir daí, uma notável expansão internacional quer no campo da reflexão teórica quer no da aplicação prática. A sua consolidação levou a UNESCO ao reconhecimento mundial do conceito em 1955, numa reunião europeia em Modese, Áustria». Véase TEIXEIRA MOUTHINO, Luis Manuel: *A Animação Turística: Um olhar reflexivo sobre a oferta e a procura na Região de Turismo do Ribatejo*. Tesis doctoral, Universidad de Lisboa, 2008, p. 11.

²⁰ Con prontas repercusiones en Canarias, «el espíritu liberal de los krausistas, cuyo foco hemos podido constatar, persiste en su afán renovador de una sociedad culta y cívica y una enseñanza integral. La notable efervescencia intelectual de fines del XIX y su proyecto de transformación cultural fueron inspirados por el espíritu krausista. Podemos afirmar que muchas de las instituciones civiles creadas en este período, como son las sociedades culturales (Casino, Círculos, Liceo, Clubes...) y las propuestas de centros docentes, son debidas al tesón y al esfuerzo de krausistas que, a su vez, como afirma Hernández González, se constituyen en focos de proyección de sus ideas», según SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, *op. cit.*, p. 708.

²¹ Real Academia de la Historia. «Historia Hispánica». Disponible en: <<https://historia-hispanica.rah.es>>. [Consulta: 5-8-2023]

²² En los ideales de la Revolución Francesa o los de Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895) y Franz Mehring (1846-1919) para el mismo término. Varios estudios recientes establecen estas tempranas relaciones, como vemos en MORA MARTÍNEZ, Robert: «El Contrapoder, hacia una teoría del empoderamiento social», en *Reflexión*, 2013, pp. 77-86. Disponible en: <<https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3763>> o ZAMBRANO, Luis Eduardo: «El empoderamiento del pueblo como condición necesaria para la democracia», en *Revista Paramillo*, n.º 28, II etapa, 2013, pp. 187-218.

el fermento de la futura Universidad de La Laguna. Entre los más destacados figuran Adolfo Cabrera Pinto (1855-1926), que estudió Letras en Sevilla y fue renombrado director del centro; Antonio Zero lo y Herrera (1854-1923), conocido poeta; Francisco M^a Pinto de la Rosa (1854-1885), catedrático de Filosofía; Mariano Reymundo Arroyo, catedrático de Física y Elías Zero lo Herrera (1849-1900)²³, director de la Revista de Canaria²⁴.

Otros mecenas e impulsores republicanos tinerfeños los encontramos en Tomás Zero lo y Herrera (1848-1900), Miguel Villalba Hervás (1837-1899), Bernabé Rodríguez Pastrana (1824-1892) y un largo listado de próceres, muchos de ellos artistas²⁵, como Nicolás Alfaro y Brie va (1826-1905), Cirilo Truhilé Hernández (1813-1904) o Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898). Sus vehículos proselitistas eran esencialmente la prensa y los discursos, con diversas intervenciones –a modo de animación cultural–, en las asociaciones de jóvenes artesanos y trabajadores, impulsadas por el propio partido²⁶.

La consecuencia práctica de esta postura fue la fundación republicana de la primera sociedad obrera de Canarias en 1869, la Asociación de Socorros Mutuos y Enseñanza Gratuita de Santa Cruz de Tenerife. Dicha organización proporcionó cobertura económi-

ca a los trabajadores sin trabajo y promovió la educación de los obreros y sus hijos²⁷.

Estos primeros republicanos defendieron la creación de asociaciones de ayuda mutua como herramienta para paliar la cuestión social y transformar a los obreros en parte de la ciudadanía²⁸:

Antes de cumplirse el primer año de la revolución, *La Libertad* (20 de marzo de 1869, p. 4), reflejaba lo siguiente: «Se habla mucho de un proyecto de asociación obrera, fundada en un principio de socorros mutuos»²⁹, y es el Comité Federal Republicano de Santa Cruz de Tenerife –presidido por Bernabé Rodríguez Pastrana³⁰– el que la crea. Dos meses después ya tenía 1024 socios³¹, según *El Ariete* (30 de junio de 1870, p. 2):

Acaba de fundarse en Santa Cruz de Tenerife una asociación de obreros con objeto de prestarse mutuos socorros, extirpando la miseria entre los trabajadores asociados, y alejándolos de los hospitales en casos de enfermedad. Grande ha sido el entusiasmo con

²³ Elías Zero lo Herrera nació en Lanzarote y se trasladó con su familia a Tenerife. Pronto se involucró como periodista en la publicación republicana *La Federación*, en el *Gabinete Instructivo* de la Sociedad de Instrucción y Recreo la «Joven Democracia» (todo en 1869) y publicó *Apuntes* (1870), obra que claramente encuentra inspiración en los socialistas utópicos españoles y europeos. Tras cinco años de emigración en América del Sur, funda en Santa Cruz la *Revista de Canarias* (1878-1882). En 1882 se exilia en París y allí ejercerá como traductor y director literario de la Ed. Garnier Hermanos. Elías Zero lo, junto con Nicolás Estévez y Murphy, se proclama seguidor de Pi y Margall y de los republicanos federales. Cf. Real Academia de la Historia: «Elías Zero lo y Herrera». Disponible en: <<https://historia-hispanica.rah.es/biografias/49867-elias-zero-lo-y-herrera>>. [Consulta 8/08/2023].

²⁴ SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, *op. cit.*, p. 718.

²⁵ Como indica *El Eco del comercio* el 3 de octubre de 1868, p. 5.

²⁶ Una de sus plataformas más dinámicas fue la Sociedad «La Joven Democracia», con el apoyo del «Club republicano» presidido por Rafael Calzadilla, en *La Correspondencia isleña* el 16 de abril de 1869, p. 2, o en *El Eco del comercio* el 17 de abril de 1869, p. 2.

²⁷ GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y FELIPE REDONDO: «Sexenio, cuestión social...», *op. cit.*, p. 5.

²⁸ Recomendamos el ejemplar trabajo sobre el asociacionismo en Canarias de SAAVEDRA ROBAINA, Isabel: 2008. «Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea». Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 89-96, y la valoración de la «Asociación de Socorros Mutuos de Enseñanza Gratuita» de SÁNCHEZ DE ENCINOSO, Alberto: *El Partido Republicano Tinerfeño durante el sexenio (1868-1874)*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna, 1973, pp. 239-241.

²⁹ Meses después, en *La Federación* (27 de agosto de 1869, p. 3), leemos que la «Asociación de Socorros Mutuos y de Enseñanza gratuita [...] gracias a la iniciativa del digno presidente del partido republicano D. Bernabé Rodríguez, ha comenzado a crearse en esta Capital...».

³⁰ «El Presidente del comité del partido republicano de esta capital, se ha servido remitirnos un manifiesto que ha suscrito y publicado, sobre las ventajas de una Asociación de Socorros Mutuos y de Enseñanza gratuita para adultos, niños y niñas pobres. El pensamiento merece nuestros aplausos», como asevera *La Correspondencia Isleña* el 16 de julio de 1869, p. 2. Unos días después, el 19 de julio de 1869, ya se refleja en *El Progreso de Canarias*, p. 1, la fundación por Rodríguez Pastrana.

³¹ «He aquí el estado demostrativo del número de socios que componen hoy la Asociación de socorros mutuos y de enseñanza gratuita, especificados por el importe de sus respectivas cuotas mensuales», en *La Correspondencia Isleña* del 7 de septiembre de 1869, p. 2.

que se ha fundado una asociación de tal naturaleza y que promete prestar tan útiles servicios á benemérita clase laboriosa.

Significativa nos parece la reunión de sociedades implicadas en el sostenimiento del ideario republicano y, por ello, extractamos de la noticia –de tres páginas– sobre la conmemoración de la fundación de la Asociación de los Trabajadores³², al año de su conformación. El artículo está firmado por su secretario Enrique Bayoll Andreu en el periódico *La Federación* (3 de julio de 1871, p. 2):

En la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife, á diez y ocho de Junio de mil ochocientos setenta y uno; para celebrar sesión extraordinaria, con objeto de solemnizar el aniversario de la instalacion de esta Sociedad de trabajadores, se reunieron en el salón de descanso del Teatro de esta localidad los ciudadanos que la componen, y por invitacion el Comité republicano federal, las juntas directivas de las sociedades Joven Democracia, Gabinete instructivo, Círculo de Amistad y Constructora de edificios urbanos; los directores de los periódicos republicanos «La Federación» y «El Pueblo», y varios particulares. [...] del diccionario enciclopédico de nuestra lengua dice: SOCIALISMO: doctrina filosófica que tiene por objeto el desarrollo físico, moral é intelectual del individuo, el aumento de la producción, la satisfacción de todas las necesidades y la armonía de todos los intereses, por medio de la asociación universal.

Esta Asociación de artesanos y trabajadores –que conmemora el primer aniversario– es la heredera de la Sociedad de socorros mutuos tras su cese, que tiene lugar, según el expediente de clausura del inventario de Alcaldía, el 10 de noviembre de 1869, debido a la Ley de suspensión de garantías constitucionales de

octubre de ese año. Y lo celebran anunciando el establecimiento de las escuelas nocturnas, ubicadas en la calle San Juan Bautista, número 17, según *El Progreso de Canarias* (14 de enero de 1869, p. 4), y *La Federación* (18 de febrero de 1872, p. 1): «Las escuelas se hallan establecidas: Una en el local de la Sociedad, calle de S. Juan Bautista regentada gratuitamente por tres socios. Otra en el local que ocupa la escuela pública elemental, y á su frente se halla D. Victoriano Rancel, con una retribución. Otra en el exconvento de S. Francisco, en el local que ocupa la escuela superior, y la regenta D. Antonio Hernández Lira».

Para nuestro estudio consideramos esencial ahondar en el significado del término ‘asociación’ durante el Sexenio; por eso, hemos analizado los 709 registros que Jable, Archivo de Prensa Digital de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, arroja, entre el 1 de enero de 1868 y el 31 de diciembre de 1874, para el municipio de Santa Cruz de Tenerife, y podemos concluir que la preocupación por el libre derecho de reunión, el de asociación pacífica y el de libertad de asociación son constantes, destacando los conceptos aparejados de unión, mutualismo, cooperativismo³³, auxilio, salubridad, piedad, socorro y auspicio, unidos a las dimensiones de progreso, de crecimiento, de economía y, por extensión, de educación y de cultura.

Desde este momento entendemos la acción de implicación de grupos y comunidades participativas en la construcción de un ideario –revolucionario³⁴– nacido al calor de la democracia nunca antes

³³ Basado en estudios de la época, como el de GARRIDO, Fernando: *La España contemporánea, sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*. Barcelona, Editor Salvador Manero, 1865.

³⁴ En *El Progreso de Canarias* (10 de agosto de 1868, p. 1), y a cuarenta días de la revolución, hay tanto sobre el peligro y los beneficios de las Asociaciones y están tan enfrentadas las editoriales que nos parece preclara esta noticia y la transcribimos a modo de pulsión: «Tampoco deben consentirse las asociaciones mercantiles é industriales, ni las sociedades de crédito, cooperativas, de seguros, de socorros mutuos; mucho menos las academias, liceos, circuitos y casinos, y nunca sobre todo, las compañías de cómicos, de titiriteros, de baile, de conciertos, etc., etc. Todas estas formas de asociación agradan sobremana á los racionalistas, y basta la circunstancia de tanto bulto para que *El Pensamiento* se pase á la acera de enfrente».

³² El edificio de la Asociación es promovido por el partido republicano, «con gran constancia por nuestro apreciable amigo el presidente del partido republicano D. Bernabé Rodríguez, para dotar á esta Capital de un establecimiento de enseñanza, de que carece» noticia aparecida en *La Federación* (15 de junio de 1871, p. 2). El presidente y vicepresidente del comité republicano de Santa Cruz eran Bernabé Rodríguez Pastrana y Elías Zerolo Herrera, respectivamente, en mayo de 1870, como se lee en un inserto de *La Federación* (24 de mayo de 1870, p. 2). El compositor Francisco Martín aparece como vocal y será el director de su banda de música.

practicada, con la finalidad del cambio y la transformación social³⁵; un ensayo social sujeto a las políticas –incluso las políticas culturales– del momento. Por ejemplo, en materia de recaudación, establece la Ley de 17 de febrero de 1870, «artículo 2º: Los ingresos serán: 1º Rentas y productos procedentes de bienes, derechos ó capitales que por cualquier concepto pertenezcan al municipio ó á la provincia, ó á los establecimientos de Beneficencia, Instrucción y otros análogos que de aquellas dependan», como indica *El Contribuyente* (30 de marzo de 1870, p. 3).

Esa participación se volvió el eje de la intervención animadora, convirtiendo en protagonistas a los trabajadores, artesanos, jornaleros –entre otros oficios emergentes– y cómo no, a artistas y aficionados, e igualmente a los emigrantes insulares y de la península, extranjeros e, incluso, los primeros turistas, en la incipiente capital provincial³⁶, creando sociedades –verdaderos colectivos sociales–, empoderándolas como comunidad en la solución de sus problemas³⁷, el sostenimiento de sus vidas, el amparo de sus angustias³⁸, el solaz de sus distracciones, el salvamento de sus carencias, impulsando, además,

la capacidad de reflexión, análisis y actitudes de confianza en el futuro:

*Miguel Villalba Hervás: Una Página de la historia política de las Islas Canarias. Artistas y obreros: hoy es el día de nuestros derechos, de nuestras libertades: si quereis que triunfemos en el goce de nuestras aspiraciones, agrupémonos en masa compacta, y no prevalecerá contra nosotros ningún elemento retrógrado, contrario a la causa del pueblo [...] Hagámonos abrir paso ante las aspiraciones de las camarillas que siempre han dominado en este desgraciado pueblo, y así obtendremos el triunfo de nuestros desvelos [...] Sigamos el ejemplo de nuestros buenos hermanos de la Península Ibérica; sea únicamente nuestro norte la democracia, pues ella sola es la que da inmensos beneficios a la patria, y así triunfaremos de esos hombres [...] digámosles con energía que la DEMOCRACIA es potente y fuerte, y sabrá levantar asociaciones agrícolas, industriales y mercantiles que sirvan de amparo y protección a las clases menesterosas*³⁹.

Todo esto organizó a la comunidad, solidarizándola con los más necesitados, fortaleciéndola frente a los cambios y vicisitudes, diversificándola en crecimiento y propuestas⁴⁰, potenciándola en valores, robusteciéndola en nuevos pensamientos democráticos, formando colectividades con múltiples intereses⁴¹; una auténtica transformación social para el desarrollo de otras formas de convivencia.

Para entender una parte de este conglomerado, estudiaremos la articulación de la implantación de esta proselitista forma de animación sociocultural que mana de las diversas culturas y de la madurez de los diferentes estratos sociales que confluyen y

³⁵ «La educación de los trabajadores era algo más que una “toma de conciencia” de su condición ciudadana: suponía una verdadera creación de sujetos de acción política que no existían con anterioridad». Cf. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y FELIPE REDONDO: «Sexenio, cuestión social...», *op. cit.*, p. 3.

³⁶ El ensayo había empezado unos años antes. Podemos valorarlo en noticias como la publicada en *Eco del comercio* (29 de febrero de 1862, p. 2): «Parece que se proyecta organizar en esta Capital una compañía de jóvenes aficionados á la declamación con el tan patriótico como laudable fin de recaudar fondos que redunden en beneficio de las mejoras de nuestra Alameda del Príncipe».

³⁷ Uno reiterado lo podemos leer en *La Propaganda* (16 de junio de 1872, p. 3): «Según *El Eco de Canarias*, la asociación de trabajadores de esta capital ha acordado distribuir entre los pobres, en dinero y pan, la cantidad de 600 reales. Aplaudimos con toda efusión, la conducta noble y levantada de dicha asociación».

³⁸ «A mediados del siglo pasado, la acción surge desde la base, desde los propios grupos necesitados. Son los grupos obreros los que comienzan a realizar una labor social importante en los barrios marginados, que dinamizan las capas populares y el tejido asociativo», según opina NAVAJO, Pablo: «Evolución del asociacionismo en España», en *Iniciativa Social y Estado de Bienestar*, 2004. Disponible en: <<https://www.iniciativasocial.net/evolucion.htm>>. [Consulta 16/08/2023]. Participación ciudadana para la transformación social.

³⁹ PÉREZ LOZANO, José Manuel: *Caciques, ingleses y obreros* (1868-1936). Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998, p. 22 y en PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: *Republicanismo, regeneracionismo y masonería*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2007, pp. 87-210.

⁴⁰ «... un bazar público; con los donativos de los vecinos» para embellecer la Alameda de la Libertad». *El Progreso de Canarias*, 2 de noviembre de 1868, p. 3.

⁴¹ GALLARDO PEÑA, María: *Sociedad y cultura en el siglo XIX en Santa Cruz de Tenerife. Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000, pp. 161-176.

conviven en el entretenimiento y el tiempo libre⁴², en los nuevos espacios públicos –paseos, plazas, galleras, teatros de aficionados⁴³–, bandas de música, fiestas religiosas y populares, que implican voluntad de los interesados, en las diversas sociedades de socorro mutuo y otro tipo de entidades asociativas del momento. El desarrollo comunitario impulsado por la economía capitalista y colaborativa que genera una mejora de la realidad es fundamental en este periodo de ajustes políticos y base de esta investigación. Para ello es esencial la implicación y participación ciudadana, no solo asistencia, sino intervención y capacidad de decisión; tomar parte activa en la identificación de las carencias, necesidades, demandas, determinando prioridades, planificando e, incluso, ejecutando acciones para contrastar los resultados con los objetivos consensuados, que se conformarán por primera vez en nuestra historia social insular:

⁴² «Nosotros felicitamos á dichos ciudadanos y á La Joven Democracia por sus loables esfuerzos en favor de la enseñanza popular, y nos congratulamos de que en el seno de nuestro partido salgan hombres y sociedades tan patrióticas y convenientes al desarrollo de la ilustración del pueblo. –Adelante y no desmayemos». *El Pueblo*, 30 de junio de 1870, p. 3.

⁴³ Se multiplican las funciones dramáticas de teatro aficionado como instrucción: «Nos place la constancia que se traza nuestra juventud en una senda tan instructiva», como leemos en *La Correspondencia Isleña*, 27 de agosto de 1869, p. 2. «... centro de instrucción y recreo», en *La Federación*, 3 de junio de 1870, p. 2. En la misma página leemos: «Esta Sociedad que si bien proporciona á sus socios horas de recreo, no por eso olvida la instrucción, en la noche del 31 del actual [mayo] inauguró las conferencias de Derecho público, Higiene, Historia y Geografía que, según tenemos entendido están a cargo de nuestros amigos D. Darío Cullén, D. Luis J. Benítez de Lugo y D. Alberto Araus», *La Federación*, 3 de junio de 1870, p. 2. Cuatro días después, la misma editorial se hace eco de la segunda sesión instructiva: «En la noche del 3 de los corrientes tuvo lugar en los salones de la sociedad Joven Democracia la segunda sesión pública instructiva. Tomó la palabra el Sr. de Arauz pronunciando un elocuente y profundo discurso acerca de la Historia Universal [...] Felicitamos a la Joven Democracia porque esas sesiones, indudablemente, ilustrarán en extremo (sic) á la juventud, asistida del mejor deseo de aprender» en *El Pueblo*, 7 de junio de 1870, p. 3. Otra reseña en la misma línea: «Aplaudimos los adelantos de la Joven Democracia, adelantos que conducen á la juventud en la senda de la ilustración y la moral á estender sus gigantescas (sic) alas en la escuela de las costumbres», en *El Pueblo*, 9 de agosto de 1870, p. 3.

La población aumentó y este acelerado crecimiento fue propiciado por el nombramiento de Santa Cruz como capital provincial y por la creciente actividad económica basada en su puerto. Canarias se había convertido en un punto de escala fundamental en las rutas atlánticas de las marinas europeas, cuyos nuevos buques de vapor se abastecían de carbón en Santa Cruz y otros puertos. El crecimiento económico atrajo a las ciudades portuarias a miles de personas del campo y otras islas. La paulatina concentración de habitantes pobres engendró, a su vez, nuevas dificultades derivadas del escaso alojamiento y la limitada oferta de servicios⁴⁴.

TEATRO DE AFICIONADOS (1868-1874)

Abría el año musical de Santa Cruz de Tenerife el concierto del 1 de enero de 1868, en la Alameda del Príncipe Alfonso, después de la Misa de doce, y nada hacía presagiar el septiembre que se aproximaba, aunque para los «cabañuelistas», el año anterior había «terminado entre nosotros con música, agua y viento», como leemos en *El Mensajero de Canarias* (3 de enero de 1868, p. 1).

Los días 17, 18, 19 y 21 de enero, la compañía lírico-dramática del Sr. Francisco Mela⁴⁵ representó en el teatro: *Un tesoro escondido*, *El Joven Telémaco*, *En las astas del toro*, *El Secreto de una dama* y *Marina*. Las funciones de compañías profesionales, muy habituales desde que el Teatro Principal, actual Guimerá, fuera fundado en 1851 –producto de la afición escénica desde mucho antes de la creación del teatro de la Calle La Marina–, no son campo de estudio de este trabajo; no obstante, la inclusión de manifestaciones populares en el programa es destacable,

⁴⁴ Cf. GONZÁLEZ RODRÍGUEZ y FELIPE REDONDO: «Sexenio, cuestión social...», *op. cit.*, p. 4.

⁴⁵ Empresario y actor estudiado por MARTÍNEZ VIERA, FRANCISCO: *Anales del Teatro en Tenerife*. Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, [1968] 1991, pp. 33 y 40; o FUENTES PÉREZ, GERARDO «Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX», en *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2014, pp. 903.

pues iremos viendo, a medida que se desarrollan los acontecimientos, que lo popular empieza a tener un protagonismo inusitado en el devenir cotidiano de la cosmopolita capital provincial⁴⁶.

La afición por el teatro en Santa Cruz de Tenerife, ya en los albores del siglo XIX, está bien estudiada⁴⁷ y podemos decir que con la inauguración del Teatro La Marina, el 25 de diciembre de 1855, se consolidan las funciones dramáticas, tanto de compañías profesionales como de aficionados (*amateurs*), incluso en el ámbito doméstico⁴⁸. La pujanza de las artes escénicas promueve nuevos espacios, impulsa las escenificaciones de aficionados, aumenta la madurez social, pero, sobre todo, estimula el aprendizaje. Para ello hay que saber leer, memorizar, interpretar y dominar la escena, como vemos en el inserto de *El Pueblo* del 5 de julio de 1870: «...aplaudimos a la juventud al verla asociarse para esta clase de diver-

siones; porque además de serles útiles y convenientes, pues el teatro es la escuela de la moral y buenas costumbres».

Si consideramos que desde finales de 1872 «no vino a esta capital ninguna nueva compañía profesional hasta diciembre de 1876», según Martínez Viera⁴⁹, nos parece sintomático el hecho de que, para cubrir las necesidades programáticas en materia teatral, se acudiera a las propuestas de las sociedades de aficionados que ya estaban consolidadas y, además, habían aumentado en 1869.

Para ello, hemos creado una tabla con las funciones de la Sociedad Dramática La Juventud⁵⁰, La Sociedad la Joven Democracia⁵¹ y Sociedad Dramática Talía⁵², encontradas en prensa, corroborando lo enunciado en los *Anales del Teatro en Tenerife*⁵³, pero añadiendo otros datos, pues creemos de suma importancia agregar las obras y el autor, si se conoce, la sociedad promotora y el lugar cuando se conoce, la fecha de interpretación y la referencia hemerográfica.

⁴⁶ Según *El Mensajero de Canarias* (21 de enero de 1868, p. 1): «Después de la canción de los toros que he corrió pidió el público al Sr. Cressy unas malagueñas, que cantó con suma gracia, mereciendo nutridos aplausos». Abunda mucho la prensa en esto también en días posteriores. Tenemos, gracias a *El País* del 18 de octubre de 1867, la letra de la cuarteta octosílaba que cantó; y no es isleña, pero nos interesa por ser la primera vez que la prensa tinerfeña refleja un canto popular en el teatro. Hasta ahora, la noticia de malagueñas y cantos populares la podemos fijar en el ámbito de las fiestas populares, como es el caso de las Fiestas en honor al Santísimo Cristo de los Dolores y de la Agonía de Tacoronte, como refleja la noticia de *El Guanche* (30 de octubre de 1862, p. 1): «...a medida que avanzábamos íbamos encontrando ya numerosos grupos de pedestres romeros que con robusta y bien entonada voz y á compás de la melodiosa guitarra, entonaban malagueñas y seguidillas».

⁴⁷ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, op. cit., p. 47; FUENTES PÉREZ: «El Coliseo—Bodega de la Calle La Marina de Santa Cruz de Tenerife», en *Revista Latente*, núm. 10 (2012), pp. 153–173; CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Tenerife. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, vol. 4, 1998, pp. 380–396. Sin olvidar la historia de la representación que se inicia mucho antes PADRÓN ACOSTA, Sebastián: *El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus*. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1954, p. 23.

⁴⁸ A modo de ejemplo, varias reseñas encontradas en *La Correspondencia Isleña*, 8 de enero de 1869, pp. 1–2, y en *El Progreso de Canarias*, 11 de enero de 1869, p. 3. Incluso, una aficionada en su casa, según *El Insular*, 2 de junio de 1869, p. 3. También en los trabajos de Alejandro Cioranescu, Francisco Martínez Viera y Gerardo Fuentes Pérez.

⁴⁹ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, op. cit., p. 101. Esto se contradice con lo que hemos encontrado en la *Revista de Canarias*, 6 de abril de 1873, p. 6, donde leemos: «La temporada dramática se ha cerrado con llave de oro. Guzman el Bueno. Un drama nuevo y la carcajada son las últimas obras puestas en escena por la compañía dramática que dirige (sic) el Sr. Tamayo». Quiere decir que hubo otra compañía de profesionales en la temporada de 1873.

⁵⁰ Tenemos noticias de su existencia desde 1853, según *El Eco del Comercio*, 31 de marzo de 1853, p. 2.

⁵¹ Inspirada en la sociedad dramática de aficionados de Santa Cruz, como leemos en *El Progreso de Canarias*, 11 de enero de 1869, p. 3: «Anoche fué ejecutado el célebre drama Alarcón, que trajo á la memoria de los espectadores la antigua sociedad dramática de aficionados de esta Capital». Meses después, encontramos ecos de sus inicios en *El Progreso de Canarias*, 24 de mayo de 1869, p. 3: «En la noche del domingo último, dio su primera función dramática la sociedad denominada La Joven Democracia; poniendo en escena los conocidos dramas que llevan por título La tienda del Rey D. Sancho, y La Batalla de Clavijo; siendo desempeñadas con el acierto y buen gusto que distingue á nuestra juventud».

⁵² Su presidente y fundador fue José D. Dugour. Según *La Federación*, 18 de febrero de 1870, p. 3: «En la misma noche inauguró sus tareas otra sociedad dramática, denominada Talía, que ha instalado su teatro en la calle de San Roque, esquina á la de la Luz».

⁵³ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, op. cit., p. 93.

Tabla 1. Funciones por sociedad y fechas

Título o Función dramática de aficionados (Autor cuando se conoce)	Sociedad (Lugar de representación cuando se conoce)	Día de representación	Periódico, fecha y página
<i>La tienda del rey Don Sancho</i> (Luis de Olona)	Joven Democracia	Domingo, 23-5-1869	<i>El Progreso de Canarias</i> , 24-5-1869, p. 3
<i>La batalla de Clavijo</i> (Francisco Zea)			
<i>Los viejos enamorados</i>			
<i>La tienda del rey Don Sancho</i> (Luis de Olona)	Joven Democracia	Domingo, 30-5-1869	<i>La Correspondencia Isleña</i> , 28-5-1869, p. 2
<i>La batalla de Clavijo</i> (Francisco Zea)			
<i>Los viejos enamorados</i>			
<i>La Agonía</i> (Luis Mariano de Larra)	Joven Democracia (C. San Francisco)	Domingo, 29-8-1869	<i>La Correspondencia Isleña</i> , 27-8-1869, p. 2
<i>El camino de Portugal</i> (Ventura Ruiz Aguilera)			
<i>Los viejos de 15 años</i>			
<i>Dimas o la huida a Egipto</i> (José M. León y Domínguez)	Joven Democracia	Domingo, 12-9-1869	<i>La Correspondencia Isleña</i> , 10-9-1869, p. 3
<i>Los celos de D. Crispín</i>			
Función dramática	Joven Democracia	Miércoles, 2-2-1870	<i>La Federación</i> , 9-2-1870, p. 4
Función teatral	Joven Democracia	Domingo, 13-2-1870	<i>La Federación</i> , 18-2-1870, p. 3
<i>Una noche en Santa María de la Rábida</i> (José Dugour)	Talía (C/San Roque)	Domingo, 13-2-1870	<i>La Federación</i> , 18-2-1870, p. 3
<i>La Agonía</i> (Luis Mariano de Larra)			
<i>Juguete cómico</i> (José Dugour)			
Función dramática	Joven Democracia	Viernes, 25-3-1870	<i>La Federación</i> , 27-3-1870, p. 3
<i>Poder contra poder</i> (José Dugour)	Talía	Domingo, 27-3-1870	<i>La Federación</i> , 27-3-1870, p. 3
<i>Quid pro quod</i> (José Dugour)			

<i>Poder contra poder</i> (José Dugour)	Talía	Viernes, 1-4-1870	<i>La Federación</i> , 3-4-1870, p. 2
<i>Una calamidad</i> (José Dugour)			
<i>La limosna y el perdón</i> (Ventura Ruiz Aguilera)	Joven Democracia (Teatro de la sociedad)	Domingo, 29-5-1870	<i>La Federación</i> , 3-6-1870, p. 2
<i>Una noche en Santa María de la Rábida</i> (José Dugour)			
<i>La limosna y el perdón</i> (Ventura Ruiz Aguilera)	Joven Democracia	Domingo, 5-6-1870	<i>La Federación</i> , 3-6-1870, p. 2
<i>Una noche en Santa María de la Rábida</i> (José Dugour) y “una piecésita jocosa cuyo título no recordamos en este instante”			
<i>Poder contra poder</i> (José Dugour)	Talía y la Filarmónica (Teatro principal)	Sábado, 4 -6-1870	<i>La Federación</i> , 3-6-1870, p. 2
<i>Un hambriento</i> (José Dugour)			
Función dramática	La Juventud (C/ S. Juan Bautista)	Miércoles, 29-6-1870	<i>La Federación</i> , 3-7-1870, p. 2
<i>Una noche en Santa María de la Rábida</i> (José Dugour)	Talía y la Filarmónica (Teatro principal)	Sábado, 30-7-1870	<i>La Federación</i> , 30-7-1870, p. 2
<i>Acertar por carambola</i>			
<i>Una calamidad</i> (José Dugour)			
<i>La Agonía</i> (Luis Mariano de Larra)	Joven Democracia	Domingo, 7-8-1870	<i>La Federación</i> , 12-8-1870, p. 2 <i>El Pueblo</i> , 9-8-1870, p. 3
<i>Un mártir de la República</i>			
<i>Una noche deliciosa</i>			
<i>Los sufrimientos del pueblo</i> (De un socio)	La Juventud	Domingo, 14-8-1870	<i>El Pueblo</i> , 12-8-1870, p. 4

La Maldición	Joven Democracia	Domingo 28-8-1870	<i>La Federación</i> , 27-8-1870, p. 3
<i>Corona fúnebre o un mártir de la República</i>			
<i>Quid pro quod</i> (José Dugour)			
<i>Hernán Cortés</i>	La Juventud	Viernes, 2 -9-1870	<i>El Pueblo</i> , 30-8-1870, p. 4
<i>Los sufrimientos del pueblo</i> (De un socio)			
<i>Los dos rivales de Judas</i>			
Función sin especificar	Joven Democracia	Sábado, 29-10-1870	<i>La Federación</i> , 3-11-1870, p. 3
Función sin especificar	La Juventud	Sábado, 5-11-1870	<i>La Federación</i> , 9-11-1870, p. 2
Función sin especificar	Talía y la Filarmónica (Teatro principal)	Jueves, 22-12-1870	<i>El Pueblo</i> , 30-12-1870, p. 4
Función sin especificar	La Juventud	Domingo, 8-1-1871	<i>El Pueblo</i> , 6-1-1871, p. 2
<i>Rafael Urbino</i> <i>Noche Toledana</i> (José Dugour)	Talía y la Filarmónica (Teatro principal)	Domingo, 22-1-1871	<i>La Federación</i> , 21-1-1871, p. 3
Sin especificar	Joven Democracia	Domingo, 18-6-1871	<i>La Federación</i> , 17-6-1871, p. 4
Sin especificar	Joven Democracia	Domingo, 25-6-1871	<i>La Federación</i> , 24-6-1871, p. 4
Sin especificar	Joven Democracia	Domingo, 6-8-1871	<i>La Federación</i> , 6-8-1871, p. 2
<i>Sueños de una artista</i>	Joven Democracia	Martes, 15-8-1871	<i>La Federación</i> , 12-8-1871, p. 4
Dos más sin especificar			
<i>Una noche en</i> <i>Santa María de la Rábida</i> (José Dugour)	Joven Democracia	Domingo, 10-9-1871	<i>La Federación</i> , 9-9-1871, p. 4
<i>La capilla de Lanuza</i> (Marcos Zapata)			
<i>Una calamidad</i> (José Dugour)			
<i>Gonzalo de Córdoba</i> (Ignacio Negrín)	Joven Democracia	Domingo, 15-10-1871	<i>La Propaganda</i> , 14-10-1871, p. 2
<i>Una calamidad</i> (José Dugour)			

<i>Gonzalo de Córdoba</i> (Ignacio Negrín)	Joven Democracia	Domingo, 22-10-1871	<i>La Federación</i> , 21-10-1871, p. 4
<i>Corona fúnebre o un mártir de la República</i>			
<i>Gonzalo de Córdoba</i> (Ignacio Negrín)	Joven Democracia	Domingo, 29-10-1871 [se estrena la charanga de la sociedad con un vals]	<i>La Federación</i> , 27-10-1871, p. 3 [equivocan la fecha y dice mañana cuando debía decir domingo] <i>La Propaganda</i> , 1-11-1871, p. 2
<i>Quid pro quod</i> (José Dugour)			
<i>Una noche en Venecia</i>	Joven Democracia	Domingo, 14-1-1872 [la charanga se había convertido en pequeña banda]	<i>La Federación</i> , 12-1-1872, p. 3
<i>Una calamidad</i> (José Dugour)			
<i>Gonzalo de Córdoba</i> (Ignacio Negrín)	Joven Democracia	Domingo, 28-1-1872	<i>La Federación</i> , 27-1-1872, p. 4
<i>El aventurero Español</i>	Joven Democracia	Domingo, 3-3-1872	<i>La Federación</i> , 2-3-1872, p. 3
<i>Me conviene esta mujer</i>			
<i>El aventurero Español</i>	Joven Democracia	Domingo, 17-3-1872	<i>La Federación</i> , 15-3-1872,
<i>Me conviene esta mujer</i>			
<i>El Loco de la Guardilla</i>	Joven Democracia	Domingo, 21-4-1872	<i>La Propaganda</i> , 21-4-1872, p. 3 <i>La Federación</i> , 21-4-1872, p. 4
<i>La Capilla de Lanuza</i>			
<i>De potencia a potencia</i>			
<i>Flor de un día</i> (Francisco Camprodón)	Joven Democracia	Domingo, 30-6-1872	<i>La Federación</i> , 29-6-1872, p. 2
<i>Flor de un día</i> (Francisco Camprodón)	Joven Democracia	Domingo, 14-7-1872	<i>La Federación</i> , 12-7-1872, p. 3
<i>Una llave y un sobre</i>	Joven Democracia	Domingo, 9-11-1873	<i>El Estado canario</i> , 6-11-1873, p. 2
<i>Pepita</i>			

La celebración del cuarto aniversario de la Joven Democracia fue todo un acontecimiento que la prensa recoge durante días. Uno de estos diarios fue *La Federación* el 21 de marzo de 1873, p. 1:

En la noche del 17 del corriente [marzo], y con motivo de solemnizar el 4.º aniversario de la instalación de la sociedad cuyo nombre sirve de epígrafe a estas líneas [La Joven Democracia], tuvo efecto, según anunciamos oportunamente, una sesión pública y solemne en los salones de la misma. Hechos de tal naturaleza no pueden pasar desapercibidos para los que como nosotros vemos en esos actos, un progreso, un adelanto en nuestras costumbres.

Entre los actos de esa gran noche se leyó una oda de José D. Dugour que se reproduce en *La Federación* (21 de marzo de 1873, p. 2). Hay que recordar que en *La Aurora* publicó estudios sobre los nobles Menceyes: Tinguaro el bravo, Doramas, Guanarte-me de Telde, Bencomo el Grande y Tanausú, señor de Aceró⁵⁴.

Nos parece muy interesante transcribir los últimos versos, por el énfasis en los localismos que ya empezaban a despertar emociones entre los jóvenes artesanos y trabajadores:

*Fuisteis vosotros que por vez primera
En las risueñas playas de Nivaria,
Rico joyal de la región Canaria,
Disteis amparo a Democracia austera:
Dejad que en este grato aniversario
Os salude mi voz con fè sincera,
Anhelando que viva eternamente
Nuestra Joven República naciente.*

En el verano de 1873, encontramos aún a la Joven Democracia colaborando con la ciudad, pues la descubrimos entre los donantes para el bazar de la Alameda de la Libertad, como podemos comprobar en *La Federación* (12 de julio de 1873, p. 3). Sin embargo, el golpe de Pavía del 3 de enero de 1874

contra la primera República da al traste con las tres asociaciones de teatro aficionado de Santa Cruz de Tenerife. No tenemos registros de actividades de Talía ni de la Juventud después de esta fecha. La única referencia, de carácter retrospectivo, será la noticia de *El Independiente* (27 de agosto de 1879, pp. 2-3), donde se recordaba el poema de Roque Morera:

Esta composición fué leída en la Sociedad Joven Democracia, establecida en años anteriores en Santa Cruz de Tenerife:

*Dobla, juventud, la frente
Ante su santa doctrina:
Sea del Teide la colina
El Gólgota de Occidente.*

Para finalizar este apartado, dentro del arte declamatorio, nos parece fundamental recordar el empoderamiento implícito que imprimieron las *soirées* de estas sociedades y asociaciones al completar sus discursos con poesía y música⁵⁵. Muestra de ello es la siguiente tabla:

⁵⁵ «Anoche inauguró la sociedad “Joven Democracia” las sesiones que habíamos anunciado, dedicadas a la discusión de temas propuestos indistintamente por las personas que asistan a aquellos actos», en *La Federación*, (18 de octubre de 1871, p. 2). «Anoche tuvo lugar en la Joven Democracia la segunda reunión pública [...] se desarrolló por otro socio un tema sobre la emancipación de la clase trabajadora, en cuya discusión terciaron varios individuos que merecieron los aplausos del numeroso público que llenaba el local», en *La Propaganda* (1 de noviembre de 1871, p. 1). Las intervenciones de la velada están totalmente descritas en *La Federación* (3 de noviembre de 1871, p. 2). Una tercera reunión sobre la importancia de la familia como base de la sociedad ocurrió el miércoles, 15 de octubre, en *La Propaganda* (18 de noviembre de 1871, p. 3). Otra, sobre la abolición de la esclavitud, a cargo de Rafael Calzadilla, tuvo lugar el jueves, 30 de noviembre, en *La Federación* (3 de diciembre de 1871, p. 1). La cuarta, acerca de la imprenta, se iba a celebrar el viernes, 15 de diciembre [*La Federación*, 15 de diciembre de 1871, p. 3], pero se pospuso hasta el 30 de diciembre. «LA JOVEN DEMOCRACIA. Mañana á la noche dará esta Sociedad su 4ª reunión, con el objeto de discutir temas. El presentado es: La Imprenta es la primera palanca de la civilización: el mismo anunciado ya para el 15 del actual, y que no pudo discutirse por causas ajenas á deseos de la sociedad referida», en *La Federación* (30 de diciembre de 1871, p. 3).

⁵⁴ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, op. cit., p. 59.

Tabla 2. Actividades complementarias a las funciones

Actividad	Referencia, fecha
«Anoche inauguró la sociedad «Joven Democracia» las sesiones que habíamos anunciado, dedicadas a la discusión de temas propuestos indistintamente por las personas que asistan a aquellos actos».	<i>La Federación</i> , 18-10-1871
«Anoche tuvo lugar en la Joven Democracia la segunda reunión pública [...] se desarrolló por otro socio un tema sobre la emancipación de la clase trabajadora, en cuya discusión terciaron varios individuos que merecieron los aplausos del numeroso público que llenaba el local».	<i>La Propaganda</i> , 1-11-1871 <i>La Federación</i> , 3-11-1871
Una tercera reunión sobre la importancia de la familia como base de la sociedad ocurrió el miércoles, 15 de noviembre.	<i>La Propaganda</i> , 18-11-1871
Otra, sobre la abolición de la esclavitud, a cargo de Rafael Calzadilla, tuvo lugar el jueves, 30 de noviembre.	<i>La Federación</i> , 3-12-1871
La cuarta, acerca de la imprenta, se iba a celebrar el viernes 15 de diciembre, pero se pospuso hasta el 30 de diciembre. «LA JOVEN DEMOCRACIA. Mañana á la noche dará esta Sociedad su 4ª reunión, con el objeto de discutir temas. El presentado es: La Imprenta es la primera palanca de la civilización: el mismo anunciado ya para el 15 del actual, y que no pudo discutirse por causas ajenas á deseos de la sociedad referida».	<i>La Federación</i> , 30-12-1871

Estas veladas poético-musicales fueron utilizadas como auténticas cápsulas culturales en la que se involucraban otras entidades, como por ejemplo el Gabinete Instructivo⁵⁶, «sociedad la de mayor vibración espiritual y de huella más fuerte y perdurable»⁵⁷ durante y tras el Sexenio.

Las siguientes generaciones, herederas de la formación teatral, declamación, expresión corporal y otras técnicas adquiridas en las sociedades del periodo, multiplicaron las actuaciones de aficionados en el ámbito teatral. A partir de 1875, se extiende esta actividad a sociedades como El Círculo de Amistad,

Los Campos Elíseos, La Nivaria, entre otras que florecieron y replicaron los modelos propuestos entre 1868 y 1874, como confirma Martínez Viera, que «continuaron su plausible labor artística, poniendo en ocasiones obras del fuste de *No hay mal que por bien no venga* de Tamayo y *La flor del valle* de Larra, entre otras»⁵⁸.

Tras la normalización de las temporadas de las compañías profesionales en el Teatro Principal, en 1878, toda esta energía creadora se volcará en las brillantes Fiestas de Arte de estos centros recreativos que, aunando esfuerzos, y siempre de la mano de la poesía, la música y el teatro, harán las delicias de la ciudadanía de Santa Cruz de Tenerife hasta bien entrado el siglo xx.

⁵⁶ Cf. CIORANESCU, *op. cit.*, pp. 287-334; COLA BENÍTEZ, Luis: *El Gabinete Instructivo de Santa Cruz de Tenerife 1869-1901*. Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001, pp. 25-28.

⁵⁷ MARTÍNEZ VIERA, *El antiguo Santa Cruz...*, *op. cit.*, pp. 112-125.

⁵⁸ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, *op. cit.*, pp. 107-108.

CREACIÓN DE BANDAS Y AFICIÓN MUSICAL SEXENIAL

Si las funciones dramáticas de las sociedades creadas durante el Sexenio, fueron una herramienta de socialización y educación, la música no se quedó atrás⁵⁹. No solo impulsó la creación de nuevas bandas civiles⁶⁰, formando en Santa Cruz de Tenerife a nuevos intérpretes en sus escuelas de música⁶¹ –mejorando el índice de analfabetismo y proporcionándoles un medio digno de vida–, sino que popularizó nuevos repertorios –incluidos los primeros tipismos canarios hechos en música para bandas⁶²–, dinamizó paseos, bailes, fiestas, circos –gallísticos, ecuestres y gimnásticos–, luchadas y toros, aumentando la oferta de ocio y de entretenimiento popular⁶³.

⁵⁹ «La música es un elemento civilizador y siempre indispensable en todos los actos de expansión popular», según se comenta en *El Insular*, 10 de julio de 1869, p. 3.

⁶⁰ Esto ya se había ensayado antes de mediar el siglo XIX. CARRASCO PINO, María Isabel: *Las sociedades musicales de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna, 1993, p. 28; GONZÁLEZ VARGAS, Nidia María: *Historia de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1903-1936) y su proyección posterior*. Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2015, pp. 23-27; AGUILAR RANCEL, M.Á.: *La música y su entorno social en el Santa Cruz decimonónico*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna. 2000, pp. 20-28, en especial, para paliar el comportamiento intermitente de las bandas de militares con el errático destino de sus componentes, o, por leyes, como, por ejemplo, el Real Decreto de bandas de música de los Cuerpos del Ejército de 1868: «Por Real orden se ha dispuesto que las bandas de música de los Cuerpos del Ejército no toquen en adelante en espectáculos públicos sino pagándolas quien las pida; pudiendo los Capitanes Generales disponer que en los Domingos concurren al paseo», noticia aparecida en *El Mensajero de Canarias*, 19 de mayo de 1868, p. 1. También se había demostrado en los pueblos, que ya tenían bandas civiles en este periodo.

⁶¹ COELLO MARTÍN, Juan Ramón: «Las bandas de Música de Tenerife. Centros de formación musical», en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, núm. 52 (2002), pp. 117-124.

⁶² La Banda del batallón provisional, que ya dirige Juan Padrón desde 1868, cuando reemplaza a Antonio Henrich (*Eco del comercio*, 14 de noviembre de 1868, p. 2), interpreta, entre otras obras, las Follas de su amigo el director Francisco Martín Rodríguez.

⁶³ Coincidimos con lo expresado por AGUILAR, *op. cit.*, pp. 195-196, en cuanto al papel de las bandas como complemento musical, que aumentó, imparable, y se regularizó, multiplicando la oferta y creando repertorios específicos para esas agrupaciones, instruyendo y elevando el nivel musical de la población a finales del siglo XIX.

La necesidad del movimiento republicano por impulsar la música de bandas queda reflejada en numerosas ocasiones. Por ejemplo, en la manifestación del 27 junio de 1869, presidida por Bernabé Rodríguez Pastrana y el Partido Republicano Federal, se lee en *La Correspondencia Isleña* el 6 de julio de 1869, p. 2: «Notóse la falta de música, y sentimos que las bandas de Güímar y Arafo, que se solicitaron, no hubiesen venido á proporcionar á la Capital mayor diversión».

Hay que tener en cuenta que, al mismo tiempo que no hubo representaciones dramáticas por compañías profesionales durante casi cuatro años⁶⁴ –hasta 1876– y esto incluye zarzuelas, óperas, sainetes, sus extractos u otras combinaciones líricas donde el teatro y la música eran cubiertas por las intermitentes sociedades filarmónicas⁶⁵, son las actuaciones musicales de aficionados, charangas⁶⁶, agrupaciones de guitarras y bandurrias y las bandas de música de las nuevas sociedades de trabajadores, las que suplirán las carencias programáticas musicales.

LA BANDA DE MÚSICA DE LA JOVEN DEMOCRACIA

El primer impulso de esta idea de animación cultural, a través de la música, fue la creación de la Banda de Música de la Sociedad La Joven Demo-

⁶⁴ Aunque hemos verificado una compañía en 1873, que corresponde con la Tamayo «a beneficio de los voluntarios de la República», según *La Federación* (6 de mayo de 1873, p. 3).

⁶⁵ Que desarrollaremos más adelante, pues hasta la restauración con Francisco Guigou, en 1879, de la primigenia, hubo muchas sociedades filarmónicas que cubrían la música religiosa, de acompañamiento civil, militar y teatral.

⁶⁶ «Una aclaración para quien la necesite. CHARANGA es y ha sido siempre una orquesta de instrumentos de metal solamente. Banda militar, ó banda de armonía, es la orquesta que se compone de instrumentos de metal y de instrumentos de palo y de algunos de ambas materias. Los instrumentos de palo son el octavín, las flautas, el requinto, los clarinetes, los fagotes, los contra fagotes y otros que ya casi no se usan. Los de palo y metal son algunos de los enumerados que admiten esa composición: los de cobre son tantos, que sería superfluo designarlos. La música del batallón de Antequera tiene octavín, requinto y clarinetes; luego no es charanga. Para completar mas esta noticia, ocurrase al Diccionario de la Lengua», en *El Guanche* de 3 de septiembre de 1863.

cracia⁶⁷, producto de la charanga⁶⁸ que ya tenía esta asociación, según leemos en *La Propaganda* (1 de noviembre de 1871): «En la función dramática del domingo [29-10-1871] de la Joven Democracia parece que tocó ya un wals (sic) la charanga de aficionados que hace algún tiempo veníase formando entre sus socios»

La pequeña agrupación, con la inclusión de algún instrumento de madera, pasó a denominarse pequeña banda. Leemos en *La Federación* (12 de enero de 1872, p. 4): «LA JOVEN DEMOCRACIA. En la noche del Domingo próximo tendrá lugar una escogida función dramática en dicha sociedad, cuya pequeña banda de música concurrirá á solemnizarla. Se pondrá en escena el drama Una noche en Venecia y la pieza Una calamidad». Y creció, hasta encontrarla como banda, según el mismo diario (6 de julio de 1872, p. 1): «Al pasar la manifestación por el edificio que ocupa la Joven Democracia la sección de música de esta sociedad, que principia á formarse, tocó un himno patriótico, acompañándola después hasta la plaza del Hospital Militar».

El edificio al que se refiere *La Federación* (21 de noviembre de 1872, p. 2), es el de la calle San Francisco, una de las calles transversales más largas del Santa Cruz decimonónico, paralela a la costa, como

San Juan Bautista⁶⁹ por arriba y la Marina por debajo, balcón sobre el mar; llena de comercios, depósitos, almacenes y bodegas, por su proximidad al puerto y el grupo de mareantes.

El ímpetu de progreso y el aumento de la afición impulsaron la búsqueda de recursos para crear una buena banda. Queda reflejado en la siguiente noticia de *La Federación* (6 de septiembre de 1872, p. 2):

La Sociedad La Joven Democracia acaba de establecer un bazar cuyos productos dedica á la adquisición de instrumental para la banda de música que hace tiempo viene organizándose en aquella Sociedad. Nos felicitáramos que tuviese un magnífico resultado dicho bazar, proporcionando así á la población una buena banda de música de aficionados que tanta falta hace entre nosotros.

La compra de instrumentos, tanto los provenientes de la isla⁷⁰, de Cádiz o París —en aquellos momentos en la cumbre la lutería del metal y del comercio de estos instrumentos tan queridos y solicitados en toda Europa— tenía que haber sido toda una costosa proeza. Esta agrupación creció gracias al apoyo popular, como era costumbre en la época y lo corroboramos con un inserto de *La Federación* (9 de octubre de 1872, p. 3): «Cada día toma mayores proporciones el bazar que actualmente organiza la sociedad La Joven Democracia para dedicar sus productos á la adquisición de instrumental para su banda de música».

El bazar estuvo promocionándose durante meses en la prensa. Leemos en *La Federación* del 18 y del 21 de febrero de 1873 (ambos en la p. 3), que tuvo

⁶⁷ El 31 de marzo de 1869 se constituía la Sociedad de instrucción y recreo La Joven Democracia en Santa Cruz de Tenerife, una asociación de jóvenes menores de 25 años, cuyo objeto es la propaganda de la instrucción pública y democrática, como leemos en *El Eco del comercio* de ese día: «Para ello, entre otras cosas, formará una Biblioteca, estableciendo además un pequeño teatro que al par que sirva de recreo aumente los fondos de la misma para dedicarlos á aquel laudable propósito», quedando, el 17 de abril, conformado el Comité —en el Círculo de Amistad—, donde fue nombrado vocal Francisco Martín Rodríguez, quien será el director de su charanga primero y de la banda después.

⁶⁸ La intención fue crear una banda, pero es evidente que lo primero que pudo formar, con los músicos e instrumentos de que disponía, fue una charanga, como observamos en la noticia de *La Federación* del 24 de agosto de 1871: «LA JOVEN DEMOCRACIA. Deseando esta Sociedad crear una banda de música, ha acordado, á fin de obtener los fondos precisos para la adquisición de instrumentos, dar algunas funciones dramáticas. La primera tendrá lugar el Domingo próximo, poniéndose en escena un precioso drama en 3 actos y una chistosísima pieza en 1 acto».

⁶⁹ En el padrón del Ayuntamiento de 1869 se recoge que en el número 17 estaba la oficina de obras públicas con los depósitos. Otro dato por considerar es la noticia de *La Federación* (11 de febrero de 1871, p. 2): «Rogamos al Sr. Alcalde se sirva mandar poner un farol especial en todos los puntos de esta Capital donde haya escombros ó zanjás junto á los embaldosados. Una de las calles que recomendamos á S. Sria. es la de San Juan Bautista».

⁷⁰ Cabe recordar que Tenerife contaba en estos momentos con las dos bandas de Güímar y Arafo, las de Guía de Isora, Icod, Los Realejos, Puerto de la Cruz, La Orotava y La Laguna que, en muchas ocasiones y por diversas razones, ponían a la venta sus instrumentos, convirtiéndose en suministradoras.

lugar en febrero del año siguiente: «El Domingo próximo á las 10 de la mañana se inaugurará en el patio del Casino «Círculo de Amistad» el bazar formado por «La Joven Democracia» para con sus productos atender á los gastos de organización de una banda de música».

Con esta formación, el compositor y director Francisco Martín Rodríguez estrena las primeras traslaciones de los aires populares canarios a música para bandas:

La obra que con sumo gusto regalo [referida al compendio de cantos canarios recopilados por el autor y transcritos para música de banda] y que se compone de los mismos cantos que se ejecutaban por los años de 1846 y 47 siendo yo aún muy joven y que poco más tarde los tocaba yo por la bandurria y el cornetín. Corriendo el tiempo (como dicen los marinos) toqué algunos de ellos en la Sociedad «Joven Democracia» (hay 40 y pico de años) por una pequeña Banda propiedad de la misma y que yo dirigía; como también se tocaron por Bandas más numerosas en las sociedades «Bienhechora y Benéfica» y cuyas repetidas Bandas, que también dirigí, pertenecían a las mencionadas sociedades⁷¹.

Llama la atención que, para la manifestación del domingo 2 de marzo, la banda ya estaba consolidada, según confirma *La Federación* el 6 de marzo de 1873: «A continuación marchaba la Asociación de Trabajadores con su bandera a la cabeza; siguiendo la Joven Democracia con su banda de Música [...] acompañado de varios vecinos de aquel Puerto, y en el mismo momento la banda de la Joven Democracia dejó oír los acordes del himno de Riego».

Su sede inaugural la ubicamos en el local de la Asociación de Trabajadores, pero dos meses después pasó a la calle San Francisco, como hemos visto, y nos hubiera gustado registrar sus actuaciones y repertorios, pero la prensa no fue sistemática con los repertorios hasta años después y en los ar-

chivos consultados apenas hay rastros de los programas.

Tras el Sexenio, todos estos intérpretes se distribuyeron entre las sociedades y agrupaciones que sobrevivieron, por ejemplo, el Gabinete Instructivo, el Círculo de Amistad, los Campos Elíseos, la Nivaria, la Bienhechora, la Benéfica o la Sociedad la X, entre otras asociaciones.

LA BANDA DE MÚSICA DE LA ASOCIACIÓN DE LOS TRABAJADORES

Tal era la demanda de música, que la Asociación, teniendo la de la Joven Democracia, acomete la creación de La Banda de los Trabajadores⁷², que quedó fundada el viernes 20 de junio de 1873, según leemos en *La Federación* (24 de junio de 1873, p. 2): «Con gran júbilo se ha recibido aquí la proclamación de la República federal. En la noche del viernes recorrió las calles un considerable número de personas, con la recién establecida banda de música de la Sociedad de Trabajadores, la cual obsequió con una serenata a los Sres. Gobernador Civil y Vicepresidente de la Comisión Provincial».

Nace utilizando el mismo método de financiación popular para recabar fondos y comprar los instrumentos: «Relación de los ciudadanos que han contribuido con algunas cantidades recaudadas por el ciudadano Cristóbal Lago para la compra del instrumental de la música de la Sociedad de trabajadores de esta Capital»⁷³.

La Joven Democracia estaba conformada por jóvenes artesanos, mientras que la nueva banda de los trabajadores no tenía esta restricción etaria. En ambos casos, compartieron poco tiempo, pero sí el mismo espacio, porque fue el propio edificio de la

⁷¹ Según carta del autor enviada, en 1914, al alcalde constitucional Juan Yanes y Perdomo. Archivo Familia Rancel Villamandos.

⁷² Aunque pocos meses después absorbiera por disolución de la Sociedad Joven Democracia a los músicos de esta.

⁷³ Francisco Martín Rodríguez, director de la Banda de la Joven Democracia, aportó 15 Rs. vn. En ese momento el secretario de la Asociación de Trabajadores era Juan Reguera según noticia de *La Federación* (30 de septiembre de 1873, p. 3).

Asociación de Trabajadores en la calle San Francisco la sede de esta nueva banda⁷⁴.

Todavía en 1879 y 1882 se hablaba de Banda de Trabajadores, aunque ya se denominaba la Bienhechora⁷⁵:

En la tarde del 9 se efectuó en la Ciudad vecina la inauguración del derribo del Hospital Militar donde debe construirse el proyectado edificio para Capitanía General; y la apertura de la calle que partiendo de la antes plaza de aquel nombre, hoy Alameda de Weyler, ha de desembocar en el Camino de los Coches [...] La banda de música de la Sociedad de trabajadores y la militar amenizaron el acto tocando escogidas piezas.

Siete años más tarde, pero con el mismo espíritu y para cubrir las necesidades de música de bandas, floreció otra de las grandes de Santa Cruz, la banda de la Asociación de trabajadores La Benéfica⁷⁶.

NUEVA SOCIEDAD FILARMÓNICA DE JÓVENES AFICIONADOS

La filarmónica de Carlos Guigou y Puyol (1796-1851) pasó a denominarse –con todas las de la ley– «Sociedad Filarmónica [y] se constituía oficialmente, después de más de veinte años de activida-

des, el 30 de diciembre de 1851 con estatutos»⁷⁷, y al desaparecer, tuvo muchas réplicas⁷⁸. Durante el Sexenio, fue la oportunidad de la nueva Sociedad Filarmónica de jóvenes aficionados, según comenta *El Insular* el 28 de julio de 1869:

La nueva sociedad filarmónica que hace muy poco tiempo se ha organizado, solemnizó la función de aquel día ejecutando una bonita misa, y escogidas piezas, que tocó con brillantez y afinación; llamando naturalmente la atención de todo el que conoce la ciencia de los sonidos, que en tan poco tiempo, hayan podido los jóvenes de la Sociedad presentarse en público á tocar con la valentía que lo hicieron el día de Santiago. Bien por la juventud de Santa Cruz. Reciba la Sociedad filarmónica nuestra entusiasta enhorabuena.

Las distintas sociedades filarmónicas formadas desde los tiempos de Carlos Guigou hasta la revolución de octubre de 1868, con la inclusión de una nueva sociedad filarmónica –de cuerdas–, las bandas de la Joven Democracia y la de los Trabajadores, así como La Nivaria de E. Guimerá, nos llevan a declararnos en contra de la idea –tantas veces leída– sobre que «las décadas de los sesenta y setenta fueron una etapa de aletargamiento en la vida musical santacruzera»⁷⁹ decimonónica. Para muestra la noticia de *La Correspondencia* (16 de abril de 1869, p. 2):

⁷⁴ Sede que cambiaron cuando el edificio de la Plaza de la Constructora, que se había empezado a construir por el empuje de Bernabé Rodríguez Pastrana en agosto de 1869, estuvo terminado en 1894 y que, por razones de la extensión de este trabajo, no podemos desarrollar, aunque tenemos todos los datos.

⁷⁵ Aunque Cioranescu (p. 131) ubica la fecha de cambio de nombre por La Bienhechora en 1876, todo apunta a que fue próximo a febrero de 1878, según el *Boletín Oficial de Canarias* (6 de febrero de 1878, p. 1); también se recoge en *El Sol de Nivaria* (13 de abril de 1878, p. 2), y en la *Revista de Canarias* (8 de junio de 1880, p. 15).

⁷⁶ La Sociedad de Socorros Mutuos «La Benéfica» fue fundada en Santa Cruz de Tenerife el 19 de agosto de 1882, con el fin de prestar a sus asociados asistencia médica, una escuela nocturna para su alfabetización, y una academia de música para poder pertenecer a la banda de la Sociedad. LEDESMA ALONSO, José Manuel: «Sociedad de socorros mutuos La Benéfica», en *El Día*, acceso el 20 de agosto de 2023. Disponible en: <<https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2021/06/27/sociedad-socorros-mutuos-benefica-54360969.html>>.

⁷⁷ CARRASCO PINO, «La Sociedad Filarmónica...», *op. cit.*, p. 187.

⁷⁸ Sucesora de la primigenia Orquesta de Cuerdas, propiciada desde 1828 (CARRASCO PINO, *Las sociedades musicales...*, *op. cit.*, p. 5 y 9) o 1827 (AGUILAR, *op. cit.*, pp. 14), presente en el estreno del Teatro La Marina la Nochebuena de 1835 (CARRASCO PINO: «La Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n.º 40 (1996), p. 182), evidenciada en abril de 1838 como Academia Filarmónica (AGUILAR, *op. cit.*, pp. 11-12), colmó, hasta el fallecimiento de su adalid, la música culta –aunque también participara pública o privadamente en bailes, fiestas y otros saraos con valsos, polkas, rigodones y otros ritmos populares–. Recomendamos la biografía de Carlos Guigou desarrollada por Rosario Álvarez en el CD-10, de la colección RALS (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Carlos Guigou y Pujol (1799-1851)*. Tenerife. RALS, 1999. CD-10, pp. 4-14).

⁷⁹ Esta frase se repite en CARRASCO PINO, «La Sociedad Filarmónica...», *op. cit.*, p. 190 y en AGUILAR, *op. cit.*, pp. 16 y estamos seguros de que estos nuevos hallazgos, junto a otros hechos publicados en los últimos meses, cambian el aspecto de la música en Santa Cruz en este periodo, aunque los repertorios no son los mismos.

*Parece que se está organizando en esta capital una sociedad filarmónica, compuesta de jóvenes aficionados á la música, arte delicado que por ser de las mas provechosas para el país, debe salir de una vez del indiferentismo que le ha envuelto entre nosotros durante una porción de años. No retrocedan nuestros jóvenes en su plan, pues aunque al principio se tropiece con dificultades, el entusiasmo de la juventud vence siempre los obstáculos que puedan oponerse á la realización de pensamientos que como este son verdaderamente instructivos y patrióticos*⁸⁰.

Esta será la sociedad de jóvenes filarmónicos que acompañará las veladas lírico-poéticas-musicales de los aficionados de la Sociedad dramática Talía y apoyará las funciones religiosas y militares durante el Sexenio y, más adelante, será la que se fundirá en la Filarmónica de Francisco Guigou⁸¹ o la Santa Cecilia de Juan Padrón; simiente de simientes, pues aquellos maestros de la Orquesta de cuerda de aficionados de 1827 pasaron el testigo musical, sobreviviéndoles, hasta la segunda y tercera generación, llegando a mantener la afición y el buen gusto por las diferentes formas musicales en Santa Cruz de Tenerife.

REPERCUSIONES Y PRIMEROS TIPISMOS

Desde el siglo XVIII, el archipiélago canario generaba interés en el extranjero por su exuberante

naturaleza, condiciones climáticas y paisajismo. Y si bien en el siglo XIX fue el turismo de élite inglés⁸² el primero en hacer establecer los mecanismos de confort para sus largas estancias –generando nuevas economías–, pronto le siguieron alemanes y franceses.

Las carencias de establecimientos hoteleros se solventaban con quintas, fondas y casas particulares –con todo lo que esto significa de trasvase de costumbres, gustos y tradiciones–. Entre las ofertas de ocio y entretenimiento se encontraban las excursiones, el billar, el golf, el teatro y las fiestas populares como manifestación folklórica⁸³.

Es aquí donde entronca el incipiente turismo del último tercio del siglo XIX con la visión económica, creando en Canarias los primeros tipismos, trasladando lo autóctono –desde la ignota conciencia insular de lo propio que empieza a tener valor diferenciado– al visitante ávido de localismos y nuevas experiencias. Ese reclamo turístico, antes de la aparición del *souvenir*, empezó a explorarse en este periodo y al mismo tiempo despertó entre la población la toma de conciencia de lo suyo, con actitud valorativa de lo propio, creando el catálogo de lo típico⁸⁴.

⁸⁰ Dos días antes, se había registrado su reglamento en el Ayuntamiento. Así consta en el inventario de 1869, en el apartado de «Indeterminados» del mismo periódico.

⁸¹ Como sospechábamos, a Francisco Guigou lo encontramos dirigiendo la banda de Icod en 1866 (*El Mensajero de Canarias*, 7 de marzo de 1866, p. 3). Allí fue vocal de la Junta Revolucionaria a los 5 días de conocerse la «Gloriosa» en Canarias (*El Progreso de Canarias*, 10 de octubre de 1868, p. 3.) Se establece en Santa Cruz hacia noviembre de 1870 (*La Federación*, 15 de noviembre de 1870, p. 2) y colabora con el bazar a favor de la Alameda de la Libertad (*La Federación*, 3 de agosto de 1873, p. 3). Ocupa la vacante que deja D. José Eugenio Calzadilla, cuando asciende a oficial 2.º «del Gobierno Civil de esta provincia» (*La Federación*, 18 de agosto de 1873, p. 2). Y es en 1873, por algunas entradas en el *Boletín de Canarias* a razón de unas deudas con el Clero, cuando desaparece hasta abril de 1879, época en la que se puede decir que estuvo en el Conservatorio de París: «Se halla entre nosotros el Profesor de música del conservatorio de París, Francisco Guigou, que piensa establecerse en esta Capital y ofrecer sus servicios á este público» (*La Unión Lagunera*, 17 de abril de 1879, p. 3).

⁸² SANTANA PÉREZ, Germán: «Diario de Tenerife: Turistas y construcciones hoteleras a finales del Siglo XIX», en *X Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1994, pp. 385-400, p. 387.

⁸³ Sin olvidar los Carnavales y sus bailes, que darían para otro trabajo, pues desde mediados del siglo XIX ya era la fiesta popular por antonomasia en Santa Cruz de Tenerife. Sirva como ejemplo la noticia de *El Porvenir de Canarias* (16 de febrero de 1853, p. 8): «Para comprender lo que son los carnavales en las islas Canarias, preciso es haberlos visto alguna vez y haberse mezclado entre esas graciosas comparsas que con un disfraz cualquiera, ó sin ninguno, recorren las calles cantando, bailando ó diciendo chistosas ocurrencias; por que en estos dias toda pena se olvida; todo disgusto desaparece; y en todos los semblantes rebosa una alegría franca y cordial, que aleja de nosotros cualquier pensamiento triste. Así es que, desde que el sol asoma, hasta que vuelve á salir, solo se oye en la Ciudad un concierto continuado de guitarras, tipples y panderetas; figles, clarinetes y trombones, que tan pronto tocan una rondeña ó una jota, como una marcha ó un vals».

⁸⁴ LÓPEZ DE LETONA Y ROLDÁN, José Antonio: «Lo típico (Apuntes para una fenomenología del Turismo)», en *Estudios turísticos*, n.º 17 (1968), pp. 5-23, p. 5.

Se refrendan los deportes autóctonos, como la Lucha Canaria⁸⁵. «Íntimamente vinculada a un enfoque mercantil (en consonancia con el espíritu del espectáculo argüido por los defensores de la «atracción de forasteros»), ejemplifica claramente el modo en que se produce la decimonónica reinterpretación de juegos físicos populares»⁸⁶.

En los circos gallísticos⁸⁷ se mezclan lugareños y foráneos, multiplicando el número de exhibiciones aderezadas con música popular proveniente de charangas de aficionados entre las peleas de los gallos y las de sus postores.

Convergen músicas que, con aspiraciones más cultas, llevan lo popular al pentagrama y es que desde las primeras noticias que encontramos en nuestra prensa sobre las fiestas populares que aderezaban las fiestas religiosas –dentro del calendario eclesiástico–, estas estaban amenizadas por charangas, bandas y parrandas. Y aunque pareciera que los repertorios pudieran acotarse a los instrumentos, sus intérpretes y los escenarios, lo cierto es que lo popular y lo culto se encontraban en la Plaza. Más que nunca, ahora, mientras en el templo los motetes y las músicas sacras solemnizaban la ceremonia, en la calle el tajaraste, el tanganillo y las folías, entre otros aires canarios, amenizaban la fiesta; y esto empieza a valorarse como autóctono, con valor propio –entre boleras, vales, pasodobles y rigodones aparecen las folías–. No hace falta lucubrar para entender que al terminar lo religioso, los instrumentistas, especialmente los que conformaban charangas o bandas de

aficionados –terminada la faja protocolaria eclesiástica– cambiaran de repertorio, haciendo vibrar a la concurrencia añadiendo otros ritmos y melodías populares⁸⁸. En este caldo de cultivo es fácil encontrar los primeros trasvases de esos aires canarios hacia las partituras de las bandas.

Otro tipismo que despierta curiosidad son las albas entonadas⁸⁹, como el tango tinerfeño, que todos cantaban al alba cuando la fiesta se prolongaba hasta el amanecer, según *La Correspondencia Isleña* (25 de enero de 1868, p. 1):

La noche de ayer no es para dormir. El festín es hasta en las modestas familias una costumbre que no se interrumpe ya por su antigüedad ha hecho de ellas un deber; la algazara en las calles no deja cerrar los ojos ni al mas amigo del sueño, y á alrededor de una mesa con pasteles y jerez, ya en campo abierto entre el ruido de zambombas y panderos hay que pasarse la noche, oyendo un upa la jupa paloma mia, cuyas voces forman un todo alegre en celebración de la mas popular de las Pascuas.

Y todo esto viene unido al parrandero, de manera que nos parece curiosa la reseña que en estos momentos hace el diario *El mensajero de Canarias* el 1 de enero de 1867 al respecto: «y si bien, por la costumbre ya establecida, se consienten tales parrandas, debe prohibirse terminantemente el uso escandaloso de cantares tan inconvenientes».

⁸⁵ Las primeras referencias las tenemos para las Fiestas de la Cruz en mayo de 1854. Cf. MARTÍNEZ VIERA, *El Antiguo Santa Cruz...*, op. cit., p. 42.

⁸⁶ ALONSO DELGADO, Víctor Lorenzo: *Deporte, Ocio y Sociabilidad en las Islas Canarias Occidentales (1850-1936)*. Tesis doctoral, Universidad Ramón Llull, Barcelona, 2015, p. 70.

⁸⁷ El primer registro hemerográfico en Santa Cruz de Tenerife sobre las peleas de gallos aparece en *El Atlante* el 17 de enero de 1837, p. 4, como aderezo a los carnavales. Fue el de la calle Santa Clara, del barrio del Toscal, construido por Lucas Morales en febrero de 1852, el que pasó a tener mayor relevancia y donde se multiplicó la afición durante el Sexenio.

⁸⁸ Fuente para el *Potpurri de Cantos Canarios* para Banda de Música de Francisco Martín Rodríguez de 1869, los *Cantos Canarios* de T. Power de 1880, el *Vals Recuerdos de La Orotava* de J. Padrón, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *El piano de salón romántico II*. Tenerife. RALS. CD-26, 2001, p. 11; el *Vals Canariote* de C. Saint-Saëns, ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *El piano de salón romántico I*. Tenerife. RALS. CD-21, 2001, p. 16, y todas las rapsodias sobre las melodías populares isleñas que, al amparo del ‘credo nacionalista’ de Pedro Albéniz y Basanta (1795-1855), con su «Corona musical de canciones populares españolas» de 1869, y de Felipe Pedrell Sabaté (1841-1922) impulsaron la creación del cancionero musical isleño de culta ambición.

⁸⁹ ALONSO, Elfidio: «Las Albas en la lírica canaria de tipo popular», en *Revista de Folklore*, n.º 34 (1983), pp. 124-128. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=303&NUM=34>>. [Consulta 1/08/2023]

La definición de parranda la encontramos unos años antes en *El Porvenir de Canarias* (5 de marzo de 1853, p. 6):

Estudios de Costumbre el Parrandista I.: [...] el verdadero origen de la palabra parranda. Todos saben que esa palabra significa en el país, el acto de pasar una noche entera de diversión, bebiendo, cantando ó jugando por esas calles; pero lo que todos han ignorado hasta ahora, y lo que yo después de revolver escondidos archivos, de consultar a mi amigo el crítico, y de coordinar innumerables apuntes, he podido al fin rastrear, es que parranda se compone de dos voces asómbrense VV!... del sustantivo parra y del verbo andar, lo que analizado viene á darnos la verdadera definición del parrandista, cuyas cualidades principales son por lo tanto, tener una afición decidida al zumo de la parra, y estar dispuesto á andar á cualquier hora cazando aventuras por toda la población. De estos principios innegables que nadie se atreverá á disputarnos, se deduce como consecuencia indispensable, que parrandista es aquel hombre, joven por lo regular, que le agrada mucho dormir de día y velar de noche; cantar á la luz de las estrellas, (porque los faroles se apagan temprano) debajo de alguna ventana, reja ó balcón, puntear bien ó mal una guitarra; y asistir á cuantos bailes de candil llegaren á su noticia en la ciudad y sus alrededores, saboreando durante esas largas noches de insomnio aquello que se desprende del significado de la palabra cuya autopsia acabamos de hacer.

Es también la época en que la familia Monteverde salía por las fiestas de San Isidro de La Orotava con un traje típico hecho en Icod el Alto; causan furor los poemas –con color local– de Nicolás Estévez Murphy (1838-1914) o Victoria Ventoso⁹⁰; se estrenan obras de teatro de autores canarios como José Manuel Romero y Quevedo o José Dugour⁹¹; además, todo este periodo es contemporáneo al nacimiento de la antropología, del evolucionismo de

Darwin (1809-1882) y el positivismo, un fervor que, unido a la botánica, la geología, la historia científica y los orígenes isleños, empezará a crear el catálogo de endemismos canarios⁹².

Se institucionalizan festividades como, por ejemplo, la procesión de la Cruz de la Conquista, en recuerdo de la fundación de la ciudad:

La primera vez que la Cruz de la Conquista vino en procesión a las calles del centro de la ciudad, fue el 2 de mayo de 1873. Desde la ermita de San Telmo fue llevada a la iglesia de San Francisco, donde quedó hasta el día siguiente, 3 de mayo, en que regresó a San Telmo. A su regreso recorrió las calles del Cabo. Se calificó esta procesión de espectáculo grandioso⁹³.

Para terminar, queremos resaltar que es también la época en la que aparecen curiosidades gastronómicas típicas y se mencionan los «rosquetes canarios» por primera vez en nuestra prensa (*La Federación*, 15 de octubre de 1869, p. 4).

EL IDEARIO REVOLUCIONARIO

El ensayo político, ejecutado principalmente por los republicanos tinerfeños, proporcionó –entre otros múltiples soportes vitales– animación cultural como acción para mejorar la cuestión social, generando cambios educativos y culturales. Este impulso generó procesos de participación, colaboración e implicación, propiciando el desarrollo social de la mano de las nuevas asociaciones, convirtiendo el proceso en un poderoso instrumento de transformación social y de empoderamiento que intentó mejorar la vida de los diversos grupos sociales que se encontraban en la capital provincial durante el Sexenio democrático.

El estudio de las nuevas asociaciones a partir de sus fines, actividades y programas, a través de los di-

⁹⁰ ALONSO, María Rosa: *Poesía de la segunda mitad del XIX*. España, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991, pp. 11-16.

⁹¹ MARTÍNEZ VIERA, *Anales del Teatro...*, op. cit., p. 85.

⁹² SARMIENTO PÉREZ, Marcos: «Ecos del Darwinismo en Canarias a través de los enigmas del Universo y el epistolario Haeckeliano (1903-1938)», en *Jurhenani darwinista: reflexiones sobre el evolucionismo en Morelia*, s/n, 2022, pp. 127-150.

⁹³ MARTÍNEZ VIERA, *El antiguo Santa Cruz...*, op. cit., p. 44.

versos formatos periodísticos consultados, ha permitido identificar estas iniciativas como una respuesta ajustada a las necesidades socioculturales de la población, poniendo de manifiesto cómo, de manera general, las sociedades promovieron intensamente, entre 1868 y 1874, actividades vinculadas a la educación, la cultura, el esparcimiento y la recreación. La ampliación de la oferta de ocio y formación, especialmente mediante las artes escénicas y la música entre los jóvenes aficionados, tuvo un impacto significativo en el tejido social, contribuyendo a la mejora de las condiciones sociales de este colectivo, especialmente la educación y adoctrinamiento.

La multiplicación de la oferta de ocio y entretenimiento, a través especialmente de las artes escénicas y de la música entre los jóvenes aficionados, repercutió en el tejido social, generando mejoras sociales entre este colectivo, siendo la animación sociocultural de estas asociaciones la que impulsó el establecimiento de un ideario colectivo regional, generando confianza

en lo autóctono, impulsando las costumbres inveteradas a niveles de reconocimiento identitario, tanto como para defender lo propio como algo particular, de nación, generando los primeros tipismos.

Las diferentes acciones sociales promovidas por estas asociaciones, en el aparente sistema inconexo de los diferentes estratos sociales, propiciaron la integración de los rasgos comunes –transformando el cosmopolitismo– en una convergente e incipiente cultura canaria diferenciada que fraguará al girar el siglo.

Es el momento de expresar mi agradecimiento a Eliseo Izquierdo, Carmen Fraga, Sebastián Matías Delgado, Gerardo Fuentes, Manuel Martín y María Salud Álvarez por sus aportaciones para la consecución de este artículo; y muy especialmente al impulso generado por José Carlos Acha Domínguez y Rosario Álvarez Martínez para retomar y finalizar el trabajo conducente a culminar el grado en Historia del Arte, involuntariamente aletargado desde 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR RANCEL, Miguel Ángel: *La música y su entorno social en el Santa Cruz decimonónico*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna, 2000.
- ALONSO DELGADO, Víctor Lorenzo: *Deporte, Ocio y Sociabilidad en las Islas Canarias Occidentales (1850–1936)*. Tesis doctoral. Universidad Ramón Llull, Barcelona, 2015.
- ALONSO, Elfidio: «Las Albas en la lírica canaria de tipo popular», en *Revista de Folklore*, n.º 34 (1983), pp. 124-128. Disponible en: <<https://funjdiaz.net/folklore/07ficha.php?ID=303&NUM=34>>. [Consulta: 1-8-2023].
- ALONSO, María Rosa: *Poesía de la segunda mitad del XIX. España*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *Carlos Guigou y Pujol (1799-1851)*. Tenerife. RALS. CD-10, 1999.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *El piano de salón romántico I. Tenerife*. RALS. CD-21, 2001.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: *El piano de salón romántico II. Tenerife*. RALS. CD-26, 2001.
- BURNETT TYLOR, Edward: *Cultura primitiva*. Madrid, Ayuso, 1976. Vol. 1.
- CARRASCO PINO, María Isabel: «La Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife», en *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, núm. 40 (1996), pp. 181-202.
- CARRASCO PINO, María Isabel: *Las sociedades musicales de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1993.
- CASTRO BRUNETTO, Carlos: «El regionalismo artístico en Tenerife a comienzos del siglo XX: Aportaciones musicales para su estudio», en *Coloquios de Historia Canario-americana*, vol. 2, 1992, pp. 1471-1479.

- CASTRO BRUNETTO, Carlos: «El prestigio de Francia en la vida artística y social de Santa Cruz de Tenerife (1850-1900)», en *Revista Recherches*, 26 (2021), pp. 21-47.
- CIORANESCU, Alejandro: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife, 1998. Vol. 4.
- COELLO MARTÍN, Juan Ramón: «Las bandas de Música de Tenerife. Centros de formación musical», en *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*, n.º 52 (2002), pp. 117-124.
- COLA BENITEZ, Luis: *El Gabinete Instructivo de Santa Cruz de Tenerife (1869-1901)*. Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.
- Congreso de los Diputados: «Sexenio Revolucionario 1868-1874». Disponible en: <<https://www.congreso.es/es/cem/sexevol>>. [Consulta, 17-10-2023]
- FELIPE REDONDO, Jesús de, y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Josué J.: *Pensamiento utópico, republicanismo y socialismo en España en el Sexenio Democrático: la obra de Elías Zerolo*. Asturias, Ediciones Trea, 2018.
- FUENTES PÉREZ, Gerardo: «El Coliseo-Bodega de la Calle La Marina de Santa Cruz de Tenerife», en *Revista Latente*, n.º 10 (2012), pp. 153-173.
- FUENTES PÉREZ, Gerardo: «Público, empresarios, directores, actores y escenografía en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife durante el siglo XIX», en *XX Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2014, pp. 891-908.
- GALLARDO PEÑA, María: *Sociedad y cultura en el siglo XIX en Santa Cruz de Tenerife. Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 2000.
- GARRIDO, Fernando: *La España contemporánea, sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*. Barcelona, Editor Salvador Manero, 1865.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Candelaria: *El Sexenio Democrático en Las Palmas (1868-1874): continuidad y cambio en las estructuras de poder*. Tesis doctoral, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, J. y FELIPE REDONDO, J. de: 2020. «Sexenio, cuestión social y republicanismo en Tenerife. La obra de Elías Zerolo». *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2020, pp. 1-11.
- GONZÁLEZ VARGAS, Nidia María: *Historia de la Banda Municipal de Música de Santa Cruz de Tenerife desde su creación hasta el comienzo de la Guerra Civil Española (1903-1936) y su proyección posterior*. Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, Tenerife, 2015.
- GUTIÉRREZ LLORET, Rosana: 2001. «Sociabilidad política, propaganda y cultura tras la revolución de 1868. Los clubes republicanos en el Sexenio Democrático», en *Ayer, El Sexenio Democrático*, n.º 44: (2001), pp. 151-172.
- LEDESMA ALONSO, José Manuel: «La Sociedad de Socorros Mutuos 'La Benéfica'», en *El Día*, 2021. Disponible en: <<https://www.eldia.es/santa-cruz-de-tenerife/2021/06/27/sociedad-socorros-mutuos-benefica-54360969.html>>.
- LÓPEZ DE LETONA Y ROLDÁN, José Antonio: «Lo típico (Apuntes para una fenomenología del Turismo)», en *Estudios turísticos*, n.º 17 (1968), pp. 5-23.
- MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *Anales del Teatro en Tenerife*. Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, (1968) 1991.
- MARTÍNEZ VIERA, Francisco: *El Antiguo Santa Cruz. Crónicas de la Capital de Canarias*. Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1968.
- MOLINER PRADA, Antoni: «El impulso secularizador en el Sexenio revolucionario (1868-1874). La visión del episcopado», en *XXIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 2020, pp. 1-13.
- MORA MARTÍNEZ, Robert: «El Contrapoder, hacia una teoría del empoderamiento social», en *Reflexión. Estudios latinoamericanos*. Disponible en: <<https://revistas.udenar.edu.co/index.php/rceilat/article/view/3763>>.
- NAVAJO, Pablo: «En Evolución del asociacionismo en España», en *Iniciativa Social y Estado de Bienestar*, 2004. Disponible en: <<https://www.iniciativasocial.net/evolucion.htm>>.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián: «El teatro en Canarias. La fiesta del Corpus». Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, 1954.
- PAZ SÁNCHEZ, Manuel de: *Republicanismo, regeneracionismo y masonería*. Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2007.

- PÉREZ GARZÓN, Juan-Sisinio: «El Sexenio Democrático en el proceso de modernización de la España contemporánea», en *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne*, n.º 55 (2020). Disponible en: <<https://journals.openedition.org/bhce/1428>>. [Consulta: 20-8-2020]
- Real Academia de la Historia. «Historia hispánica. Elías Zerolo y Herrera». Disponible en: <<https://dbe.rah.es/biografias/75977/elias-zero-y-herrera>>. [Consulta: 5-8-2023]
- Real Academia de la Historia: «Historia hispánica. Fernando de Castro y Pajares». Disponible en: <<https://dbe.rah.es/biografias/11675/fernando-de-castro-y-pajares>>. [Consulta: 5-8-2023]
- Real Academia de la Historia: «Historia hispánica. Julián Sanz del Río». Disponible en: <<https://dbe.rah.es/biografias/7616/julian-sanz-del-rio>>. [Consulta: 5-8-2023]
- REAL APOLO, Carmelo: «La configuración del sistema educativo español en el siglo XIX: Legislación educativa y pensamiento político», en *Campo Abierto: Revista de educación*, vol. 31, n.º 1 (2012), pp. 69-94.
- SAAVEDRA ROBAINA, Isabel: *Sociedades e instituciones musicales en las Canarias orientales en las épocas moderna y contemporánea*. Tesis doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008.
- SÁNCHEZ DE ENCINOSO, Alberto: *El Partido Republicano Tinerfeño durante el sexenio (1868-1874)*. Memoria de licenciatura. Universidad de La Laguna, 1973.
- SANCHEZ-GEY VENEGAS, Juana: «El Krausismo en Canarias», en *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. 1, 1988, pp. 703-726.
- SANTANA PÉREZ, Germán: «Diario de Tenerife: Turistas y construcciones hoteleras a finales del Siglo XIX». *X Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1994, pp. 385-400.
- SARMIENTO PÉREZ, Marcos: «Ecos del Darwinismo en Canarias a través de los enigmas del Universo y el epistolario Haeckeliano (1903-1938)», en *Jurhena-ni darwinista: reflexiones sobre el evolucionismo en Morelia*, s/n, 2022, pp. 127-150.
- SERRANO GARCÍA, Rafael: *Historiografía reciente en torno a la Revolución Gloriosa y el Sexenio Democrático (1868-1874)*. Cádiz, Peripiecias Libros, 2018.
- ZAMBRANO, Luis Eduardo.: «El empoderamiento del pueblo como condición necesaria para la democracia», en *Revista Paramillo*, n.º 28 (2013), II etapa, pp. 187-218.

LA CAPILLA DE SAN FRANCISCO JAVIER, EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA O Y EL CORSARIO BERNARDO DE ESPINOSA

HISTORIA Y RESTAURACIÓN

JESÚS RODRÍGUEZ BRAVO

PABLO CRISTÓBAL TORRES LUIS

LETICIA PERERA GONZÁLEZ

En 1724 el corsario Bernardo de Espinosa obtuvo la licencia para construir una capilla a san Francisco Javier en la nave del Evangelio de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife y colocar allí la antigua imagen de la Virgen de la O. Entre ese año y su muerte, acaecida en 1747, la edificó y dotó de forma excepcional con piezas provenientes, en su mayoría, del intercambio comercial con América al que se dedicaba. La restauración a lo largo de 2025 del retablo que preside la capilla ha permitido profundizar en la singularidad de la obra y de las esculturas que lo adornan y determinar su procedencia, en el marco de una trayectoria vital digna del personaje.

LOS ANTECEDENTES: LA FAMILIA PEREIRA DE CASTRO Y EL ALTAR DE LA VIRGEN DE LA O

En 1645 el capitán portugués Tomás Pereira de Castro acordó con el beneficiado de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, Luis González Guirola, fundar un altar dedicado a la Virgen de la O en la pared de la recién construida nave del



La parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife en la actualidad

Evangelio¹. A Guirola le había tocado llevar las riendas de la ampliación a tres naves del primitivo templo, por lo que este acuerdo debió ser fruto de ese proceso de crecimiento. Pero el edificio se incendió en 1652, así que al beneficiado también le correspondió la reconstrucción del templo, del que solo se

¹ Tarquis Rodríguez, 1973, p. 87. Lamentablemente, el original de este documento no se ha podido encontrar entre los protocolos del Archivo Histórico Provincial de Tenerife (en adelante AHPT).



¿Virgen de la O?, talla en madera policromada y candelero, último tercio del siglo xvii, ¿fray Miguel Lorenzo?, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

habían salvado las paredes, las imágenes y algunos documentos². De lo que deducimos que el altar de Pereira de Castro pereció bajo las llamas apenas siete años después de levantarse, aunque ignoramos si la imagen de la Virgen que lo presidía pudo salvarse. Y también debemos inferir que el retablo tuvo que ser reconstruido, como pasó con el resto de los altares, una vez que se reedificó el templo.

Este segundo altar a Nuestra Señora de la O estaba junto a la capilla de san Bartolomé y con seguridad ya había sido vuelto a fabricar en 1680 cuando se apuntó que «tiene Patrono y lo es el Capitán Thomas de Castro... está decente y tiene un nicho de madera y retablo en que está una ymagen de talla y de vestir de nuestra señora, tiene frontal, manteles, candeleros y cruz y atril»³. Al patrono correspondía también la dotación de la fiesta de la Expectación y

la obligación del adorno del altar. Así permaneció hasta 1724.

El culto a la Virgen de la O en la parroquia de la Concepción se remonta a finales del siglo xvi o principios del xvii. En 1603 ya existía una imagen de bulto de esta advocación, aunque poco más sabemos de ella⁴. Cuando en 1645 se levantó el primer altar de los Pereira Castro, se debió colocar una nueva imagen, más acorde con los gustos de la época. Si esta segunda escultura se salvó de las llamas, podría corresponder a la que ha llegado hasta nosotros, asunto que trataremos más adelante. La Virgen de la O es realmente una variante de la Virgen de la Expectación y de la Virgen de la Esperanza. Se trata de una de las formas más habituales de referirse a la Virgen María embarazada, pocos días antes de dar a luz. Esta particular forma de denominarla tiene su origen en las siete antífonas mayores que desde época medieval se cantaban en la semana de Adviento antes de la Nochebuena y que comenzaban con la exclamación *Oh*, seguida de un título en latín: *O Sapientia, O Adonai, O Radix, O Clavis, O Oriens, O Rex, o Emmanuel*. Su origen iconográfico se remonta a época bizantina cuando la Virgen de parto era representada con los brazos abiertos y un óvalo sobre su vientre con el niño Jesús en su interior. Con posterioridad, comenzó a representarse como una mujer encinta, a veces con las manos sobre un vientre abultado, si bien esta imagen fue poco a poco sustituida por elementos simbólicos que podían identificarse con el inminente alumbramiento⁵.

Los Pereira Castro pertenecían a una familia establecida en Tenerife al comenzar el siglo xviii, procedente de diversos lugares europeos, especialmente de Portugal, y con origen judío, aunque se habían convertido al cristianismo⁶. No obstante, la presen-

² Poggi y Barsotto, 1881 y 1882.

³ Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (en adelante AHDLL), Fondo histórico, libro n.º 56, Libro de visitas y mandatos n.º 6, f. 18v.

⁴ Archivo de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife (en adelante APCSCT), Anotaciones a máquina sobre un inventario de 1603.

⁵ Campa Carmona, 2016, p. 164.

⁶ Álvarez Santos, 2021, p. 24.

cia lusitana en nuestro Archipiélago se remonta al mismo momento de la conquista. Desde entonces, fueron numerosos los portugueses que, llegados desde los archipiélagos de Madeira y Azores o desde el Portugal continental, poblaron las islas, se asentaron y, sobre todo, comerciaron en ellas. Los navíos lusos que se detenían en los puertos canarios



Mateo Gilarte, *La Virgen de la Expectación*, óleo sobre lienzo, 1651, Museo Nacional del Prado, n.º P005165

en su tránsito hacia las costas africanas, asiáticas y americanas también fueron abundantes, sobre todo desde que Portugal se incorporó a la corona de Castilla en 1580. Como señala Alberto Anaya, muchos de esos portugueses llegados y asentados en Canarias eran judeoconversos y desde 1601 comenzaron a controlar la administración de las rentas reales. Uno de esos personajes fue el capitán Tomás Pereira de Castro, acusado de tener bajo su poder la mayor parte de las tierras y puertos de la isla y comerciar a su antojo junto con otros compatriotas con quie-

nes formaba una especie de liga reservada a los que compartían un mismo origen lusitano⁷. Aunque a lo que realmente se dedicaban o, al menos, de lo que sacaban más beneficios, era al contrabando de mercancías y personas hacia las colonias portuguesas. En ese contexto, la familia de los hermanos Tomás y Diego Pereira de Castro se dedicaba, entre otras mercancías, al tráfico de vino y esclavos africanos entre las colonias portuguesas y españolas, dentro de la Carrera de Indias. De esta manera, Canarias se convirtió en un punto estratégico y decisivo en el tráfico con América que recaía fundamentalmente en manos de Portugal⁸. Cuando Tomás Pereira asumió la construcción del altar a la Virgen de la O en 1645 hacía cinco años que la corona portuguesa se había separado de la española. Sin embargo, esto no mermó sus beneficios ni el de otros lusitanos que, como él, habían encontrado en Canarias un lugar privilegiado para sus negocios.

Este ascenso económico tuvo lugar a la par que el social, pues ambos hermanos consiguieron establecer vínculos familiares con familias de la élite local. Tomás con los Ayala y Diego con los Ocampo. Como apunta Rodríguez Morales, en esa búsqueda de una posición relevante dentro de los sectores oligarcas de la isla, las fundaciones religiosas se entendían como imprescindibles, incluso cuando sobre la familia seguían rondando las dudas sobre sus sinceras razones cristianas, pues se sospechaba que continuaban teniendo vínculos judaizantes⁹. Pese a todo, en 1621 Tomás Pereira de Castro obtuvo licencia para construir una capilla familiar en la iglesia del convento agustino del Espíritu Santo en la ciudad de La Laguna, dedicada a santo Tomás de Villanueva y en 1645 para el citado altar de la Virgen de la O¹⁰. Su hijo Tomás de Castro Ayala se convirtió en 1661 en patrono, junto a su tío Diego, del convento agustino

⁷ Anaya Hernández, 2007, p. 241.

⁸ Álvarez Santos, 2021, p. 27.

⁹ Rodríguez Morales, 2001, p. 16; Álvarez Santos, 2018, p. 38.

¹⁰ Rodríguez Morales, 2019, p. 78.

de Tacoronte, para el que trajeron de Madrid una escultura que suscitó las denuncias ante la Inquisición por no ajustarse a los cánones permitidos para la representación de Cristo. Y en 1671 fundó la ermita de Nuestra Señora de la Soledad, San José y San Antonio de Padua sobre la que luego se construiría el convento franciscano de San Pedro de Alcántara en Santa Cruz de Tenerife¹¹.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA CAPILLA DE SAN FRANCISCO JAVIER

La construcción de la capilla dedicada a uno de los santos más icónicos de la Compañía de Jesús se produjo en un contexto muy determinado. Como escribió el jesuita Matías Sánchez, Santa Cruz de Tenerife era «el Cádiz de aquellas siete Islas». El creciente auge económico de la ciudad que llegaría a ser capital favoreció algunas actuaciones importantes. Una de ellas fue la ampliación de la iglesia que había sido reconstruida tras el incendio de 1652 y que contó con varios personajes clave en las primeras décadas del siglo XVIII, entre ellos los hermanos clérigos Ignacio y Rodrigo Logman. Su excelente situación económica, fruto de la acumulación de rentas que llegaron a su familia, su preocupación por el aumento del templo, por el fomento de las cofradías y, en general, por las fundaciones religiosas que implicaran la participación social y la significación de los puestos y rangos desempeñados, los llevó en 1720 a solicitar al obispo Lucas Conejero la construcción de la capilla del Carmen, una fundación ya existente, pero que ellos pretendían potenciar ampliando la iglesia. La nueva construcción debía tener una sacristía propia y extenderse sobre el antiguo cementerio, constituyéndose en la primera capilla de la Epístola más cercana



Capilla del Carmen y detalle de su retablo, círculo de Juan Rodríguez Bermejo, segundo tercio del siglo XVIII, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

al presbiterio¹². También les permitía tener derecho a sepultura colocando lápidas, asientos y todas las preeminencias propias de este tipo de fundaciones. A cambio se comprometían a tenerla aseada y ornamentada a su costa de forma perpetua.

¹¹ Tomás de Castro impuso en 1674 una capellanía de una misa todos los domingos que se debía decir en esta ermita que «nuevamente fabricó en este lugar», de un tostón. AHDLL, Fondo histórico, libro n.º 56, Libro de visitas y mandatos n.º 6, f. 5. Visita de 1674. Rodríguez Morales, 2001, p. 16. Bernal Alonso, 2018, p. 54. En la capilla familiar del convento agustino del Espíritu Santo de La Laguna colocó también a la Virgen de la Soledad, que había traído desde Madrid.

¹² Chico Pérez, 1998, p. 250; Lorenzo Lima, 2022, p. 25-65.

En realidad, la creación de la capilla del Carmen prolongaba un culto que se había desarrollado en la parroquia desde mucho antes, pero bajo una nueva concepción mucho más ambiciosa desde un punto de vista artístico¹³. En el lugar donde se abría la nueva capilla había habido desde 1665 un retablo salido de las manos de Manuel Álvarez, cuyo patronato recayó en los Logman en 1711. Es decir, que primero asumieron el antiguo culto y el cuidado del retablo y en 1720 decidieron abrir un arco, edificar la capilla y encargar un retablo nuevo. La magnificencia de esta obra, uno de los ejemplos más sobresalientes de la retabística de orden salomónico avanzado en Canarias, invita a pensar que los Logman no solo querían mostrar el estatus familiar o elevar el culto al Carmen, fines lógicos y muy evidentes, sino también que tenían las ideas muy claras en cuanto a cómo hacerlo. Situado en la órbita de Juan Rodríguez Bermejo, el retablo exhibía la capacidad de sus promotores para marcar el rumbo que luego seguirían otras obras, tanto en la Concepción como en otras iglesias, no solo de Santa Cruz. La inclusión de las tallas de Santa Teresa de Jesús y Santa Catalina de Alejandría, encargadas a Génova y debidas a Antón María Maragliano, la presencia de diversas reliquias y, en general, la dotación de la capilla del Carmen vienen a significar el deseo de convertir a la parroquia de la Concepción en un referente artístico de primer orden.

Estas iniciativas de los Logman contaron siempre con el beneplácito del obispo Conejero, con lo que, unido al buen nombre que ellos mismos representaban en el ámbito de Santa Cruz, los animó a continuar con la capilla de san Antonio desde 1724 o con la de san Pedro hacia 1737¹⁴. Pero también a influir en otros personajes en pos de una significativa mejora del templo en aquellos años, hasta llegar a la espléndida capilla de Carta, dedicada a san Matías, que se constituiría como uno de los ejemplos más bellos de la retabística al servicio del arte. Y resulta muy

evidente que todas estas circunstancias que habían dado como resultado estas y otras obras influyeron en la construcción y la ornamentación de la capilla de san Francisco Javier.

Por tanto, es muy probable que los Logman animaran al capitán de navío Bernardo de Espinosa a pedir al obispo Lucas Conejero la licencia necesaria para construir una capilla justo enfrente de la del Carmen, pero en el lado del Evangelio, en el mismo lugar en el que estaba el retablo de Nuestra Señora de la O que había levantado la familia Pereira Castro.

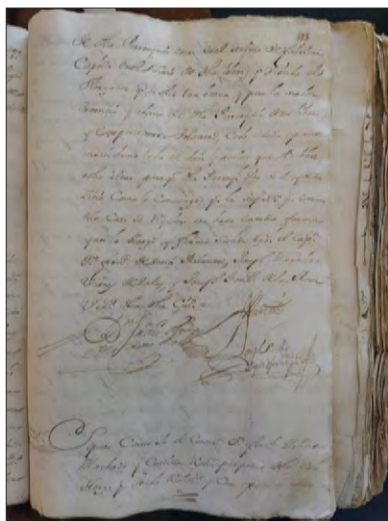
Así que en 1724 y a través de Rodrigo Logman, Bernardo de Espinosa pidió licencia al obispo para construir una capilla dedicada a su patronímico y al santo jesuita. A los promotores les surgió la duda sobre a quién correspondía el patronato de aquel altar a la Virgen de la O que estaba en el lugar donde se pretendía construir la nueva capilla. Al parecer se había perdido la memoria de sus patronos, probablemente porque se habían desentendido de él. De hecho, en la visita de enero de ese mismo año se había anotado que no tenía patronato, aunque «dicen averlo fundado Dn. Thomas Perera». El retablo era pequeño y estaba sin dorar y en su único nicho estaba la imagen de la Virgen con su corona de plata¹⁵. El patronato había pasado al hijo de Tomás Pereira, Tomás de Castro Ayala y de este a su hijo Francisco, pero parece que ninguno había puesto demasiado interés en el cuidado del retablo. Al llegarle las noticias de las pretensiones de Bernardo de Espinosa, Francisco de Castro Ayala se opuso a que se construyera la capilla, ya que entendía que los derechos le correspondían a su familia. El vicario Rodrigo Logman le pidió que lo demostrase por escrito, pero no pudo hacerlo, así que finalmente en abril de 1724 el obispo Lucas Conejero le concedió la licencia a Espinosa. En el do-

¹³ Hernández García, 2001; Lorenzo Lima, 2022, p. 33.

¹⁴ Lorenzo Lima, 2022, p. 35.

¹⁵ «Visitose el altar de nra Sra de la O, q dicen averlo fundado Dn Thomas Perera, no tiene Patronato... Yten una imagen de vestir de nra sra de la O con corona de plata colocada en su altar in mediato al arco de la dicha Capilla de Sn Bme en un retablito sin dorar». AHDLL, Fondo histórico, libro n.º 56, Libro de visitas y mandatos n.º 6, f. 42 y 49. Visita del 23 de enero de 1724.

cumento de renuncia de los Castro Ayala se dejaron claras cuáles habían sido las circunstancias cuando se apuntó que «por quanto se dize que Don Thomas de Castro Abuelo del otorgante mandó fabricar el altar de nuestra Señora de la O, en la Parroquial de Santa Cruz, sin que el otorgante aia hallado datta o otra notizia más que la vos vulgar por lo que no ha tenido el cuidado de todo lo que ha neseitado para su adorno» y que, por lo tanto, Francisco de Castro Ayala cedía «todo el derecho y aczion que tubiere a dicho altar para que dicha Parroquial use de el y de su zitio como le convenga»¹⁶.



Detalle de la cesión del altar de los Pereira Castro a Bernardo de Espinosa, AHPT, Pn 307, 1724

Señala Tarquis que, una vez concedida la licencia, la capilla se comenzó a levantar en 1725, derribando la pared donde había estado el altar de la Virgen de la O y abriendo un arco de cantería. La capilla se extendió hasta alcanzar el ancho de una nave, ter-



Capilla de San Francisco Javier en la actualidad, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

minándose hacia 1727¹⁷. Como se había hecho en la del Carmen, a la nueva capilla se la dotó con una sacristía propia, aunque más pequeña, y sobre la puerta de su acceso se colocó una ventana para dar más luz al espacio. Fue cubierta con una techumbre de ocho faldones que luego fue decorada, colocándose suelo de madera que con el tiempo sería cambiado por el de mármol. Bajo el suelo de la capilla se construyó una bóveda de enterramiento para Espinosa, su mujer y sus herederos.

Fue el propio Espinosa quien dejó dicho en su segundo testamento que había hecho esta capilla al «Santo de mi nombre, Ángel de mi guarda, y el apóstol de la Yndia san Francisco Xavier» por ser su «especial deboto»¹⁸. No obstante, la condición para levantarla fue mantener el culto a la Virgen de la O, añadiendo los de san Bernardo y el santo jesuita. De tal forma que se produjo una especie de asimilación

¹⁶ «...y respecto a que se le ha representado por el Lizenciado Don Rodrigo Logman theniente servidor de dicha Parroquia estar en el ánimo de fabricar Capilla en el Zitio de dicho altar y viendo el otorgante que es obra tan buena, y para la maior decencia y adorno de dicha Parroquia de su libre y expontanea voluntad, cede en ella y a su mayordomo todo el derecho...». AHPT, Pn 307, f. 192v-193, ante José Isidro Uque Ossorio, 1 de abril de 1724. Agradecemos a Carlos Rodríguez Morales la localización de algunos de estos protocolos.

¹⁷ Tarquis Rodríguez, 1973, p. 87.

¹⁸ AHPT, Pn 311, ante José Isidro Uque Osorio, f. 660-665v. Segundo testamento de Bernardo de Espinosa, 14 de septiembre de 1747.



Retablo de la Virgen de la O (actual retablo de Nuestra Señora de los Remedios), c. 1735, parroquia de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife

del culto anterior y de hecho, en la documentación consultada, la capilla aparece mencionada tanto por el nombre de la Virgen como por el de san Francisco Javier. Esta devoción especial al entorno jesuita estaba muy vinculada a su familia, que había financiado el establecimiento de los franciscanos en el convento de San Sebastián en la isla de El Hierro, con derecho a enterramiento. Y su primo lejano, Cayetano de Espinosa, fundó allí la capilla de san Ignacio de Loyola a comienzos del siglo XVIII, junto a otras imposiciones en la parroquia de Valverde, que también ayudó a financiar¹⁹. Cayetano y Bernardo de Espinosa no solo eran familiares, sino que se dedicaban a idénticas labores comerciales²⁰. Así que no debe

extrañarnos esta relación con el universo iconográfico jesuita. Al que debemos unir el papel de Ignacio Logman, bautizado con el nombre del fundador de la Compañía por el padre jesuita García Araujo²¹.

Una vez concluida la parte arquitectónica, los esfuerzos de Bernardo de Espinosa se concentraron en dotar la capilla de forma adecuada. En la pared del fondo se habían abierto tres nichos para albergar las tres hornacinas que iban a formar el retablo correspondiente y en el suelo se construyeron unas gradas sobre las que elevar la mesa del altar. Como fruto de los análisis obtenidos durante la restauración del retablo, podemos concluir que se debió levantar la estructura sobre la que luego se colocaría la decoración, de tal manera que artífices locales diseñaron la forma de sustentación de la obra, pero no la decorativa en su totalidad.

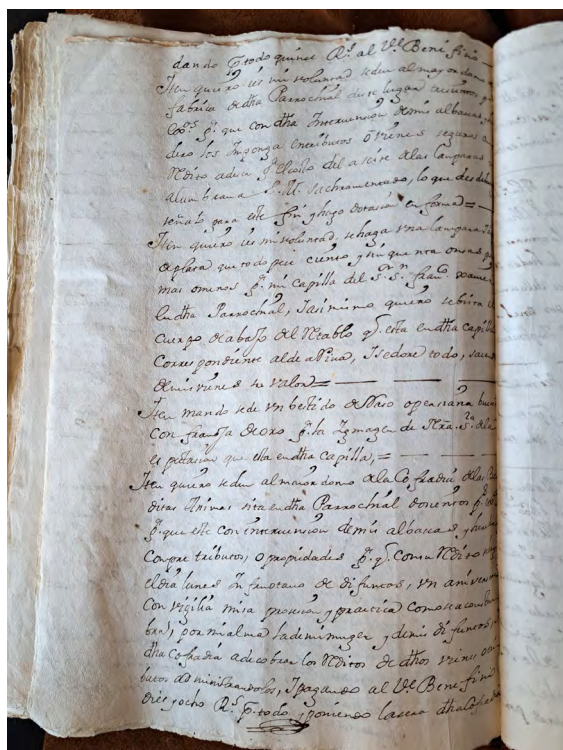
El retablo se estructuraba en un solo cuerpo con tres calles y ático. En la hornacina central debía colocarse la Virgen de la O y a sus lados estarían san Francisco Javier, como cotitular de la capilla y san Bernardo, santo del nombre del fundador. En el ático otra hornacina debía albergar una tercera imagen, aunque nunca llegó a tenerla y en su lugar se colocó un cuadro del arcángel san Gabriel.

Ávila, 1998, p. 241; García Pulido et al., 2018b, p. 40 y ss.; Cejas Fuentes, 2025. AHPT, Pn 1580, f. 88v-90v, ante José Antonio Sánchez de la Fuente.

²¹ En la iglesia había distintas representaciones de iconografías jesuíticas. Tal es el caso de una escultura de san Ignacio de Loyola, junto a otra de san Felipe Neri, que estuvieron en la capilla de san Antonio de Padua y más tarde pasaron al tabernáculo mayor, si bien desaparecieron posteriormente. Lorenzo Lima, 2022, p. 76. El retablo de mareantes del apóstol Santiago estaba rematado por un cuadro con la Virgen del Buen Viaje, san Francisco Javier y san Telmo. San Ignacio también aparece en el medallón del remate de uno de los asientos de la sillería del coro, un pequeño lienzo firmado en México en 1741 por fray Miguel de Herrera. Y existió un cuadro representando la muerte de san Francisco Javier junto al retablo de san Cayetano. «Yten un quadro de la espiracion de s Franco Xavier q está inmediato al altar de sn Cayetano». AHDLL, Fondo histórico, libro n.º 56, Libro de visitas y mandatos n.º 6, f. 50. Visita del 23 de enero de 1724. Escribano Garrido, 1987, p. 263. Rodrigo Logman recibió las órdenes en La Habana en 1703 y ya en 1724 era beneficiado de la Concepción. Su hermano Ignacio lo fue en 1727. Concepción Rodríguez, 1995, p. 300.

¹⁹ Darias y Padrón, 1929, p. 380; Ávila, 1998, p. 240-242.

²⁰ Cayetano era dueño de un navío mandado a construir antes de 1719 en las costas de Icod, junto con José Rodríguez Felipe, hundido finalmente en las costas de Cuba; y de la tercera parte de la Santísima Trinidad, Nuestra Señora del Rosario y San Marcos, alias *El Clavel*, fabricado en la caleta de san Marcos y «echado al agua» en 1724 y cuya propiedad compartía con Amaro Rodríguez Felipe y Juan Pedro Dujardin. Como su primo, también se acercó en Santa Cruz. Aparece como maestre del primero de los barcos en 1714 con dirección a Campeche y en 1717 a La Habana, dentro de los registros de permisión de Canarias. Cayetano de Espinosa murió en 1726. Morales Padrón, 1978, p. 439-440;



Detalle del primer testamento
de Bernardo de Espinosa.
AHPT, Pn 1113, 1738

En 1731 el retablo estaba a medio acabar y sin dorar, aunque ya con las esculturas colocadas en sus nichos²². Cuando Bernardo de Espinosa redacta su primer testamento siete años después, en enero de 1738 señala claramente que la capilla está dedicada al santo jesuita y que la imagen está ya colocada en

²² Aunque un dato recogido en la documentación arroja una controversia, pues se señala que en el retablo está colocado san Benito y no san Francisco Javier y que este se encontraba en un retablo dorado en la capilla contigua, que había sido financiada por los mareantes. «Yten la Capilla de nra sa de La o con su retablo sin dorar, y en los dos nichos de los lados esta colocado en uno San Berndo. y en otro Sn. Benito... Yten la Capilla de los Mareantes en q está colocado Sn franco Xavier en su retablo dorado también desente». AHDL, Fondo histórico, libro n.º 56, Libro de visitas y mandatos n.º 6, f. 68. Visita de 1731. Este asunto resulta algo enigmático, pues el hecho de que la imagen de san Francisco Javier no estuviese en su capilla sino en la inmediata no tendría explicación lógica, salvo que Espinosa, también navegante como los patrocinadores de aquella, decidiese dejar al santo allí temporalmente. Aunque estimamos que esa imagen del santo jesuita bien pudiera ser la de la ermita de San Telmo.

su retablo. También expresaba su deseo de ser enterrado en ella²³.

Como vemos, la capilla estaba acabada, pero no así su retablo. Es por esta razón por la que en ese primer testamento manda que «se bista el cuerpo de abajo del retablo que está en dicha capilla correspondiente al de arriba, y se dore todo» y que se haga una lámpara y bujías de plata para colocar en el arco, por valor de doscientas onzas. Para completar la dotación ordena dar un vestido de raso con franja de oro para la imagen de la Virgen y a su futuro heredero que coloque una losa de mármol con su nombre y el de su mujer esculpidos para cerrar su sepulcro²⁴.

Pero el matrimonio hace algo más en ese primer testamento. Expresan su deseo de fundar un patronato de legos con bienes y tributos que alcancen los diez mil pesos escudos, siendo el primero de esos bienes la propia capilla de san Francisco Javier, fundando la festividad del santo, incluidas las misas y la procesión no solo al jesuita, sino también a las otras dos advocaciones presentes en ella. No contento con esto, Espinosa también expresaba su deseo y el de

²³ «...y quiero sea amortajado en los hábitos de los Patriarcas Santo Domingo y San Francisco que desde luego pido para ganar su gracia pagándose de mis vienes sus limosnas, Y que sea enterrado en la Capilla del señor san francisco xavier que tengo en la Iglesia Parrochial de Nuestra Señora de la Concepción deste dicho Lugar». AHPT, Pn 1113, ante Juan Domingo Fuentes, f. 1-7v. Primer testamento de Bernardo de Espinosa, 9 de enero de 1738.

²⁴ «Yten quiero y es mi voluntad se haga una lámpara y bugías de plata que todo por ciento y sinquenta onzas poco más o menos para mi Capilla del señor san francisco xavier en dicha parrochial, Y así mismo quiero se bista el cuerpo de abajo del retablo que está en dicha capilla correspondiente al de arriba, Y se dore todo, sacando de mis vienes su valor. Yten mando se de un vestido de raso opensiana bueno con franja de oro para la Ymagen de Nuestra Señora de la espectacion que está en dicha capilla... Yten quiero que mi heredero mande se traiga una losa de mármol que se coloque en un sepulcro esculpiendo mi nombre i el de mi muger en ella... Otro sí digo que aunque llevo dicho que se gaste en la lámpara y bugías que mando se hagan para mi Capilla ciento y sinquenta onzas de plata, aora es mi voluntad se haga dicha lámpara con doscientas onzas, y las bugías con sinquenta». AHPT, Pn 1113, ante Juan Domingo Fuentes, f. 1-7v. Primer testamento de Bernardo de Espinosa, 9 de enero de 1738.

su mujer de fundar una capellanía colativa que no excediese de dos mil pesos escudos²⁵.

El retablo se acabó en los años siguientes, aunque no se doró hasta 1746, tal y como figura en una cartela de la predela. En esas mismas fechas debió acabarse la decoración del artesonado, complemento importante en la composición del espacio devocional. En los sucesivos inventarios de la parroquia podemos encontrar las descripciones de la capilla y sus bienes muebles y determinar las fechas aproximadas en que se fue completando su dotación. Por ejemplo, en 1744 se anotó que la capilla tenía «un retablo de madera perfectamente acabado sin dorar», que las tres imágenes ocupaban sus nichos y que en el ático había un cuadro del arcángel san Gabriel. La Virgen tenía una corona de plata sobredorada y san Francisco Javier y san Bernardo diademas de plata cada uno. Del arco colgaba ya la lámpara que Espinosa había mandado hacer en su primer testamento y sobre el nicho central había dos bujías de plata de cuatro luces. También es mencionado el precioso frontal pintado. Además, el altar contaba con la preceptiva piedra de ara, una cruz de carey, atril, manteles y cuatro candeleros de metal. El matrimonio guardaba en su casa otras alhajas que se colocaban durante las festividades²⁶. Curiosamente, se volvió a hacer un nuevo inventario al año siguiente, en el que la capilla aparece titulada como de Nuestra Señora



Detalle del retablo con el año en que se doró.
Artesonado de la antigua capilla de San Francisco Javier.
Parroquia de Nuestra Señora de la Concepción
de Santa Cruz de Tenerife

de la O. En él se señala prácticamente lo mismo que en el anterior, añadiendo solo dos anotaciones: una luna de plata de la Virgen y que la capilla había sido totalmente hecha a costa del capitán Espinosa²⁷.

En septiembre de 1747 Bernardo de Espinosa volvió a hacer testamento. Profundizaremos luego en este documento, pero en lo tocante a la capilla hay que señalar que hace algunas puntualizaciones importantes. La primera es que, aunque reiteró su deseo de ser enterrado en ella, para asegurarse de que no sucediera lo contrario, añadió la coletilla «aunque muera en otro cualquier lugar», lo que nos indica que sus idas y venidas a América o sus estancias en La Laguna, podrían deparar circunstancias diferentes a las deseadas. La segunda se refería a pequeños detalles sobre su entierro, en el que se debían colocar sobre su sepultura «quatro hachas que estén ensendidas durante dicha misa, y su limosna sean

²⁵ AHPT, Pn 1113, ante Juan Domingo Fuentes, f. 1-7v. Primer testamento de Bernardo de Espinosa, 9 de enero de 1738.

²⁶ «Capilla de San Francisco Javier. Tiene un retablo de madera perfectamente acabado sin dorar, en el nicho principal está colocada Nuestra Señora de la O decentemente vestida coronada con una corona de plata sobre dorada, en el nicho del lado derecho está colocado el Señor san Bernardo, al izquierdo el Señor San Francisco Javier hechura de talla y tienen ambos diademas de plata. Bajo el remate de dicho retablo está el Archángel San Gabriel, pintura en lienzo. Consta dicho altar de piedra de ara, cruz de Carey, atril, manteles, quatro candeleros de metal. Tiene frontal pintado para el culto perenne, en el arco de dicha capilla en el medio está pendiente una lámpara de plata bastante grande. Esta capilla es de patrono, que lo es actualmente el Capítan Don Bernardo Espinosa, quien tiene algunas alhajas en su casa que adornan esta Capilla en las festividades que tiene la Yglecia. Están dos vujías de plata que prenden de la dicha principal de quatro Luces». APCST, caja 190, legajo 159. Inventario de 1744.

²⁷ «Capilla de nuestra señora de la O. En ella está un Retablo enteramente acabado, aunque sin dorar, en el nicho principal está colocada Nuestra Señora de la O bien Vestida, tiene su corona de plata sobredorada, y en el de el lado derecho la escultura de san Bernardo y al siniestro san Francisco Xavier ambos con Diademas de plata. Cuelgan en dicho nicho principal perennemente dos bujías de plata y una lámpara grande en el arco de dicha capilla, el altar tiene piedra de ara, cruz de carey, Atril, manteles, quatro Candeleros de metal y frontal de lienzo pintado para el Commun esta Capilla es del Capítan Don Bernardo Espinosa a cuja costa está hecho todo lo que se ve en ella como también los demás aseos, que guarda en su casa. Tiene luna de plata». APCST, caja 41, legajo 34-A. Inventario de 1745.

dos reales de plata». La tercera tiene que ver con la propia capilla, pues añade una descripción de ella en la que dice que la ha fabricado a su costa, dotándola con sacristía propia, un retablo dorado, lámpara de plata y demás aseos, añadiendo que obtuvo la licencia del obispo Lucas Conejero. La cuarta y más destacada, que fundaba un vínculo sobre la capilla que heredaría su esposa en usufructo y luego su sobrino José de Espinosa Betancurt, con la obligación de que todos los demás sucesores debían llevar siempre su apellido en primer lugar. Un deseo de eternidad más allá de la voluntad divina²⁸.

EL CORSARIO BERNARDO DE ESPINOSA

Bernardo de Espinosa nació en 1685 en San Cristóbal de La Laguna²⁹. Era hijo de Manuel de Espinosa Montero, natural de El Hierro y de Antonia de Acosta Betancurt, vecina de Santa Cruz de Tenerife.

²⁸ «...y sea mi entierro en la Parrochial de Nuestra Señora de la Concepción de dicho Lugar de Santa Cruz y en la Capilla que en ella he fabricado al señor san francisco xavier, y de que soy Patrono, aunque muera en otro cualquier lugar... Yten mando que todos los Domingos y días de fiesta del primero año después de mi fallecimiento se me diga en cada uno, una misa resada en la dicha mi Capilla con responso, y sobre mi sepultura se pongan quatro hachas que estén ensendidas durante dicha misa, y su limosna sean dos reales de plata... Primeramente señalo por piesa Principal del referido Vínculo el Patronato de dicha Capilla del señor san francisco xavier, sita en dicha Yglesia Parrochial de Santa Cruz, que he fabricado a mi propia costa, con Sachristía, Retablo dorado, lámpara de plata y demás aseos como oi está, cuia Data obtuve del Ylustrísimo Señor Don Lucas Conejero de Molina obispo que fue de estas Yslas, y está entre mis papeles». AHPT, Pn 311, ante José Isidro Uque Osorio, f. 660-665v. Segundo testamento de Bernardo de Espinosa, 14 de septiembre de 1747. De este testamento se hizo una copia el 17 de enero de 1856 a petición de Juan N. Cambreleng y Fernández por mandato judicial.

²⁹ Nació el siete de octubre de 1685 y fue bautizado en la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de La Laguna el 14 de ese mes: «Bernardo. En catorse días del mes de octubre de mill y seiscientos y ochenta y cinco años yo Juan Suares Machado teniente de cura desta yglesia parrochial de nuestra Sa de la Consepñ desta ciudad de Lagna por el Ylmo y Rmo Sr D. Bartholome garcia ximenes obispo destas islas y baptize a Bernardo Y lexitimo de manuel despinosa y de su lexitima mugr antonia deacosta fue su padrino Simon alvarez habiendo nacido a siete de dho mes tiene oleo y Chisma y lo firme. Juan Suares machado [rubricado]». AHDLL, Libro 11 de bautismos de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción (1677-1689), f. 244v.

Los orígenes de la familia Espinosa se sitúan entre Castilla, Extremadura y Andalucía, desde donde llegaron a Canarias en el siglo XVI, como tantos otros con ascendientes y apellidos de estos lugares. Su árbol genealógico en las islas se remonta a Antón de Espinosa Montero, señor de la isla de El Hierro y escribano público de La Palma, cuyos descendientes nacieron en la isla del Meridiano y vivieron habitualmente en Valverde, entre ellos el padre de Bernardo de Espinosa, primer miembro de la familia que se estableció en Tenerife³⁰. Aunque sería extenso referirse a las circunstancias en las que la familia Espinosa llegó a ejercer parte del señorío de las islas de El Hierro y La Gomera a comienzos del siglo XVII, sí hay que señalar que varios de los antepasados de Bernardo de Espinosa ya se dedicaban al comercio entre islas y con Inglaterra, por lo que probablemente él siguió cierta tradición familiar que luego también continuarían sus sucesores.

Como decimos, su padre fue el primero en establecerse en Tenerife, casándose con Antonia de Acosta Betancurt. De este matrimonio nacieron dos hijos: Bernardo y José de Espinosa. En 1717 Bernardo de Espinosa se casó con Catherina de Campos-Crousbeck (castellanizado Catalina Cruzbeque), hija del alférez Guillermo de Campos-Crousbeck van der Burg y María de Salazar Frías, y con la que no tuvo hijos³¹. La familia de Catalina tenía su origen en los Países Bajos y Flandes y se había establecido en Santa Cruz

³⁰ AA.VV. 1974. Antón de Espinosa Montero (? - 1583) se casó con Juana García Camacho, con la que tuvo tres hijos. Su hija Bartolomina de Espinosa se casó con Gonzalo Suárez. Una hija de estos, María Suárez, se casó con Pedro Navarro. Su hija Bartolomina de Espinosa Febles se casó con Luis de Brito, siendo estos los abuelos de Bernardo de Espinosa. Darias y Padrón 1929, 80-87. Respecto al apellido Betancurt hemos preferido mantener la grafía original que se repite asiduamente en la documentación, ya que las variantes sobre el mismo son numerosas en Canarias.

³¹ AHPT, Pn 1270, ante Diego Ambrosio Milán, f. 62-67v, 29 de octubre de 1703. Testamento de Guillermo de Campos. Catalina de Campos-Crousbeck tuvo cuatro hermanos. De ellos, Luis de Campos-Crousbeck fue presbítero y doctor en Teología y Josefa de Campos-Crousbeck se casó en 1726 con Blas de Campos, con quien Bernardo de Espinosa tuvo numerosos tratos económicos. Nobiliario, 1886, tomo VII, p. 18.

Firma de Catalina Crousbeck o Cruzbeque.
AHPT, Pn 309, 1732

en la segunda mitad del siglo XVII. La sucesiva unión de familias y apellidos hará recaer en ellos distintos orígenes familiares, sobre todo de Centroeuropa y Portugal.

Señala Espinosa en su primer testamento que llevó a ese matrimonio ocho mil seiscientos pesos de caudal y que, junto a su mujer, compró distintas tierras, entre ellas unas en Valle de Guerra, otras en Geneto y una casa en La Laguna en la calle del Agua, esquina con el barranco de la Carnicería, que había sido de Juan Yáñez Felipe³². En Santa Cruz fabricó unas casas altas y sobradas en la plazuela de la Puen-



Antigua foto de la calle Candelaria,
Santa Cruz de Tenerife.
Al fondo, la casa con balcón de la familia Espinosa

te, junto al barranquillo del Aceite, sobre otra casa que había comprado en 1724 a María Cabrera y sus hermanos, y que lindaba con la de su suegro³³. En estas operaciones, su mujer tuvo un papel destaca-

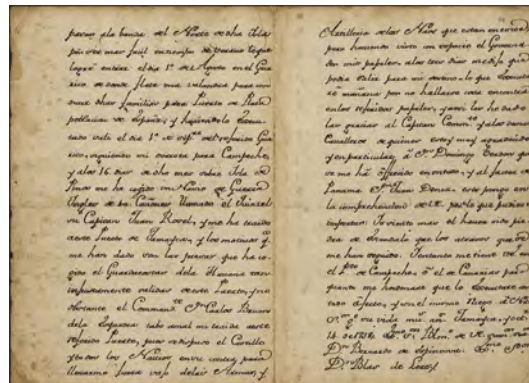
³² Las de Geneto se las vendió a su cuñado Blas del Campo en más de treinta y un mil reales. Éste también vivía en Santa Cruz, en una casa en la plaza de la Pila, esquina con la calle Cruz Verde. Blas del Campo Riveros y Flores (Escacena, Huelva, 1693 - Santa Cruz de Tenerife, 1760) llegó a la isla en 1720 y en 1726 se casó con Josefa María de Campos-Crousbeck y Salazar, hermana de la mujer de Espinosa. Fue alguacil mayor del Santo Oficio y se convirtió en un destacado comerciante de Santa Cruz. Cola Benítez y García Pulido 1999, 194. Espinosa compró las casas de La Laguna en 1731 al capitán Álvaro Francisco Yáñez Machado y a María Eufemia Yáñez, su mujer y que estos habían recibido en dote de su padre Juan Yáñez Felipe, «con su cosina baja, estila, gañanía, bodegas y corrales» y que daban a la calle que salía a la plaza de la Pila o del Adelantado y a la que iba al convento de san Miguel de las Victorias. Las casas tenían un tributo redimible de ciento veinticuatro reales que se pagaban al convento de las monjas claras y una memoria a la iglesia de Los Remedios, desde 1614. La cuantía de la venta ascendió a 16.352 reales que estaban en poder de Amaro Rodríguez Felipe. AHPT, Pn 948, f. 25v-32, ante Francisco Betancourt Soria y Pimentel, 21 de febrero de 1731.

³³ María Cabrera y sus hermanos venden «...lealmente y con efecto desde ahora y para siempre... al Capitán Don Bernardo Espinosa vecino de este dicho lugar... Una Casa alta que es en la que al presente vive la dicha Doña María Cabrera que es notoria y conocida, en este dicho lugar que linda por delante Calle Real, por un lado el varranquillo que disen de aseytes y por otro Casas de los herederos de Don Guillermo del Campo... apresiadas por Francisco y Pedro albares suarez y Juan Perera [roto] Sebastian Ysquierdo Maestros [roto] oficios de albañilería y Carpintería... [roto] La qual cantidad de quatro mill seiscientos ochenta Y siete reales y dos quartos... Y nos los herederos damos resivos y carta de pago en forma al favor del dicho Comprador...». El protocolo se encuentra muy deteriorado. AHPT, Pn 1768, folio ilegible, 20 de enero de 1724, ante Álvaro José Laso de Vega. Bernardo de Espinosa señala «...especialmente en unas casas altas y sobradas nuevas que las he fabricado en el dicho lugar de Santa Cruz y son las de mi habitación y morada, libres y horras de ninguna pensión, que lindan por un lado con el barranquillo que dicen de Aceite y por delante la plazuela de La Puente, por detrás casas de herederos de don Francisco Vizcayno y, por el otro lado, lo son de herederos del capitán Pedro Afonso». AHPT, Pn 948, f. 45, ante Francisco Betancourt Soria y Pimentel, 23 de febrero de 1731.

do, ya que la frecuente ausencia de su marido, tanto en Cádiz como en las Indias, hizo que actuara constantemente en su nombre, para lo que obtuvo una licencia especial en 1721 que le permitía comprar y vender todo lo necesario para seguir manteniendo los negocios familiares³⁴.

Como hemos dicho, Bernardo de Espinosa continuó la dedicación familiar al comercio y la posesión de barcos con los que navegar en la Carrera de Indias. Así figura en distintas ocasiones en los registros de permisión de Canarias en los primeros cuarenta años del siglo XVIII. Entre otros, lo hace con permiso de ida a La Habana en 1726, 1731 y 1738 y a La Guaira en 1729³⁵. Entre 1726 y 1747 aparece en numerosos documentos de riesgo de su navío, vinculado a personajes como los hermanos Rodríguez Felipe, Juan Pedro Dujardin, Carlos de Quirós o el marqués de Vallehermoso y presidente de la Real Audiencia, Lorenzo Fernández de Villavicencio Spínola. En 1731 llevó en la nao *Neptuno* a siete familias a Cuba «para que allí se remitan para poblar los parajes del Lago S. Bernardo, Bahía del Espíritu Santo y Provincia de las Tejas». Seis de esas familias procedían de Lanzarote y una de Tenerife y se unieron a los canarios que fundaron Santiago de las Vegas³⁶. En 1733 apa-

rece en el registro de vuelta desde La Habana como maestre de la fragata *Nuestra Señora del Rosario* y *san Francisco Javier*, alias *La Venus*³⁷.



Detalle de la carta de Bernardo de Espinosa a Blas de Lezo, AGI, 1021, 1739

En 1735 se le concedió permiso para trasladar a cuarenta familias canarias hasta el puerto de La Guaira, destinadas a poblar la isla de Santo Domingo. En el Cabildo de octubre del año siguiente se trató este asunto, pues José Tabares de Cala dio cuenta de unos despachos del rey y del Real Supremo Consejo de Indias sobre el tonelaje de los barcos, refiriéndose a unos autos del Cabildo contra Espinosa sobre los que habían pedido opinión al juez de Indias y sobre los que no había consenso en la institución³⁸. De nuevo, en 1738 trasladó hasta Campeche a veinticinco familias en su barco *La Venus*, cuyo objetivo era servir como protección de los misioneros capuchinos que debían establecerse en la misión de Guayana, tras el fracaso de una medida similar veinte años antes. Fue una operación muy satisfactoria para Espinosa,

³⁴ A finales de 1721 se presentó ante el escribano alegando que su marido estaba ausente «en los Reynos de España», en alusión al puerto de Cádiz, en el ejercicio de «sus negociados para el adelantamiento de su caudal» y que por este motivo ella le concedía licencia para que pudiera estar en Indias el tiempo que quisiera a pesar de estar casado con ella, ya que él le envía remesas de dinero y «otros efectos» para poder mantenerse holgadamente. En este documento aparece como Catalina Rodríguez de Flores. AHPT, Pn 1577, f. 792-792v, ante Domingo Cabrera Arvelos Bettancourt, 19 de noviembre de 1721.

³⁵ Morales Padrón, 1978, pp. 439-445. «...sobre el arribo y carga del navío Nuestra Señora del Rosario alias el Neptuno, su Capitán Don Bernardo de Espinosa... los derechos de su Carga incluso el 15 por 100, 729132 Reales moneda corriente de esas Yslas, que quedan en esa Thesoreria...». Carta fechada en Madrid el 4 de marzo de 1729 de Francisco Díaz Román a Bartolomé de Casabuena y Mesa, juez de Indias en Canarias, sobre los derechos de la carga del navío de Bernardo de Espinosa a La Guaira. Archivo General de Indias (en adelante AGI), Indiferente, 446A, L.42, f. 2.

³⁶ Todas entre los 20 y los 40 años y con varios hijos menores. *Lista y Asiento de las 7 familias que de cuenta de S.M. se embarcan en el Navío nombrado N. Sra. del Rosario, alias Neptuno, del*

cargo del Capitán D. Bernardo de Espinosa, desde el puerto de Tenerife para el de S. Cristóbal de La Habana, para que allí se remitan para poblar los parajes del Lago S. Bernardo, Bahía del Espíritu Santo y Provincia de las Tejas, fechada el 31 de mayo de 1731. Dato referido en Tornero Tinajero, 1982, p. 529; Fariña González, 2008, p. 229.

³⁷ AGI, Registros de venida de La Habana, Contratación, 2472.

³⁸ Archivo Municipal de La Laguna (en adelante AMLL), Libros de Actas del Antiguo Cabildo de la Isla de Tenerife, ES AMLL Oficio Segundo, Libro 22, f. 228, 8 de octubre de 1736. También lo refiere Anchieta y Alarcón. García Pulido, 2011, p. 159.

pues embarcó a otras veinticinco familias con destino al puerto de Santo Domingo, con lo que el monto total ascendió a más de treinta y ocho mil reales y quedó exonerado de pagar la tasa obligatoria por derecho de familias, permitiéndosele superar el límite de tonelaje del barco³⁹. Para Espinosa era un negocio muy beneficioso porque tras dejar a las familias podía regresar con su nave cargada de cacao y otras mercancías. Productos con los que luego comerciaba llevándolos a puertos de Barcelona, Bilbao, Cádiz, Dunkerque, Ámsterdam, Marsella, Venecia y Holanda, en barcos de nacionalidad española o francesa⁴⁰. En ese viaje fue apresado por un navío de guerra inglés con cuarenta cañones y llevado a la isla de Jamaica, tras haber dejado a las familias. En octubre de 1738 escribió una carta desde esa isla al comandante general Blas de Lezo que desde 1737 estaba al mando de la escuadra que protegía Cartagena de Indias, para informarle del suceso. En esa interesante carta explicaba cómo había sido apresado sin motivo en su derrota hasta Campeche cerca de la isla de Pinos, al sur de Cuba y luego llevado a Jamaica, y cómo allí, gracias a varios capitanes y caballeros había sido puesto en libertad y había podido finalmente llegar a puerto mexicano. La carta es un documento excepcional para entender cómo eran realizados aquellos viajes y los peligros que corrían⁴¹.

³⁹ Hernández González, 1994, pp. 226-227; Hernández González, 1998, pp. 752-753; Amadeo, 2006, pp. 564-565. El mal tiempo obligó a desembarcar a las veinticinco familias en Puerto Francés, para luego ser trasladadas a Puerto Plata. De las 116 personas que formaban el grupo, siete eran de La Laguna, tres de Vilaflores, dos de La Orotava, Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife y una de La Victoria, La Matanza, Icod, Tacoronte y El Hierro. La mayor parte de ellas estaban solteras, predominando los blancos, pero con presencia importante de mulatos. Hernández González, 2007, pp. 180-191.

⁴⁰ Solbes Ferri 2018.

⁴¹ Relata Espinosa que había salido de Santa Cruz de Tenerife el 26 de mayo de 1738 con destino a Campeche con cincuenta familias. De ellas, veinticinco debía dejarlas en Cumaná, al norte de Venezuela y otras veinticinco en la isla de Santo Domingo (La Española). El 2 de julio llegó a Cumaná, dejó al primer grupo de familias y salió de su puerto rumbo a Santo Domingo once días después. El día 19 llegó a Cabo Rojo, al suroeste de la isla de Puerto Rico. Señala que había estado en cama y el piloto no había tomado la dirección que le había indicado, así que el día 22 llegaron a la

En las fechas en las que fue fabricada la capilla de san Francisco Javier lo encontramos en diversa documentación y con notables vínculos establecidos con la parroquia de la Concepción. Entre 1724 y 1726 asumió el pago de un tributo de treinta reales y cinco cuartos que en realidad le correspondía a Sebastián Morales, impuestos sobre una casa que se había derrumbado, perteneciente a este templo⁴². En ese mismo período pagó doscientos veinte reales a dicha fábrica por la décima de una casa que había comprado, con una memoria de misa cantada de ciento dos reales que pagaba Rodrigo Logman⁴³.

«Ysla de Bacas» (isla de Vaches, al sur de Santo Domingo, actual Haití), pero no pudo alcanzar puerto por el mal tiempo, así que determinó dar la vuelta a la isla e intentar fondear en el norte, cosa que logró el 1 de agosto, desembarcando en el Guárico, también llamado Cabo Francés, en el norte de La Española. Desde allí fletó una balandra para llevar a las otras veinticinco familias hasta «Puerto de Plata, población de España» (se refiere a Nueva España). El 1 de septiembre salió rumbo a Campeche, pero tras quince días de navegación su barco fue apresado cerca de la isla de Pinos (Cuba) por «un Navío de Guerra Yngles de 40 Cañones llamado el Quinzel, su capitán Juan Rosel» y trasladado a Jamaica. Fue sacado del barco a fuerza de las armas y llevado ante el gobernador, a quien Espinosa entregó sus papeles. Tres días después fue puesto en libertad y se le dio permiso para seguir su viaje a Campeche. El corsario da las gracias en su carta «al Capitán Comandante y a los demás Cavalleros de quienes estoy muy agradecido y en particular a Don Domingo Verdón, que se me ha ofrecido en un todo, y al factor de Panamá Don Juan Deniz». Lamenta haber sido «piedra de escándalo» injustamente y quita importancia a los atrasos que le ha causado el incidente y se pone a las órdenes de Blas de Lezo para ejecutar lo que este determine cuando llegue al puerto de Campeche o a Canarias. La carta fue escrita en Jamaica el 14 de octubre de 1738. El 7 de enero de 1739 Blas de Lezo escribió desde Cartagena de Indias a Mateo Díaz de Lavandero, marqués de Torrenueva y miembro de la cámara del Consejo de Indias, dando cuenta del suceso y adjuntando una copia de la carta de Espinosa, para que informase de todo al rey Felipe V. AGI, Santa Fe, 1021, n.º 3.

⁴² El tributo original era de 48 reales, pero la caída de la casa hizo que se rebajara hasta los 30. En el libro de fábrica se anotó que Espinosa pagó los 490 reales que correspondían a dieciséis pagas. En el período anterior de 1722 a 1724 se anotó que por el tributo de Sebastián Morales se habían ingresado 1640 reales. Algo similar sucedió entre 1726 y 1729. APCST, legajo 33, libro 2.º de fábrica, f. 63v, 69v y 78. En Santa Cruz había comprado otra casa terrera a Diego Núñez que tenía doce reales de tributo, en la calle que iba al convento dominico. AHPT, Pn 948, f. 45, ante Francisco Betancourt Soria y Pimentel, 23 de febrero de 1731.

⁴³ De quince pagas a seis reales cada una y una paga de otros seis a Andrés Urbita, beneficiado y mayordomo de la iglesia de la Concepción. APCST, legajo 33, libro 2.º de fábrica, f. 70-71v.

Y en relación con la navegación, entregó diversas cantidades por el costo del ornamento que llevaban los capellanes de sus barcos a Indias⁴⁴.

Manuel de Paz y Daniel García dedicaron un capítulo a Espinosa cuando hicieron su exhaustivo estudio sobre Amaro Rodríguez Felipe, «Amaro Pargo»⁴⁵. A la vista de los documentos que han llegado hasta nosotros, no cabe duda de la relación existente entre ambos y de sus tratos comerciales. Tenían sus casas una junto a la otra en la calle del Agua de La Laguna; juntos se comprometieron a proteger la isla durante la Guerra del Asiento cuando dos «valandras ynglesas armadas en corso» merodeaban por el Archipiélago; Amaro Pargo está presente en varios documentos como apoderado o testigo u otorgándole poder cuando Espinosa está en Indias; y el citado capitán y primo lejano Cayetano de Espinosa, ejercía de apoderado de Amaro Pargo⁴⁶. Bernardo de

Espinosa no fue únicamente un capitán de navío en la Carrera de Indias sino también un corsario singular, en palabras de estos autores, en una época en la que el intercambio mercantil entre España y América, y por extensión con otros puertos europeos, era llevado a cabo por propietarios de grandes navíos, capaces de atravesar el Atlántico sorteando todo tipo de peligros. En julio de 1736, antes de partir para las Indias para llevar a las familias ya citadas, obtuvo del rey «la patente de capitán de corso» teniendo en cuenta «lo infestado de estos mares y los de la Hamerica de cosarios levantados y otros enemigos de la corona»⁴⁷. Así que con cuarenta y seis años y ya como corsario, inició su viaje a La Guaira capitaneando *La Venus*, un barco de 282 toneladas que disponía de 32 cañones de diferente calibre y una tripulación de hasta 250 hombres armados⁴⁸. Había sido fabricado en La Habana y su nombre oficial era *Nuestra Señora del Rosario, San Francisco Javier y Las Ánimas*, si bien era más conocido como *La Venus*, algo habitual en este tipo de naves, que se ponían bajo la protección de distintas advocaciones como señal piadosa, pero popularmente adoptaban apodos más reconocibles. Más en este caso, pues el santo jesuita seguía ejerciendo su influencia sobre el corsario. De hecho, la nave incluso fue denominada *Espinosa*, apareciendo en unos versos que dejó anotados Fernando de la Guerra, junto con la única

⁴⁴ Cantidades de 50 pesos o 500 y 1000 reales en viaje hacia Caracas y otros destinos del Caribe entre 1727 y 1742. APCST, legajo 33, libro 2.º de fábrica, f. 63v-84v, 86 y 98v. En esas décadas también aparece como personaje activo en la compraventa de esclavos. En 1719 vendió en 1200 reales al conde de La Gomera un esclavo negro llamado Jacinto que, a su vez, él había comprado al negociante Pedro de Cayser en el Puerto de La Orotava y que había llegado en un barco procedente de Guinea. En 1726 compró otro esclavo de nombre Antonio Narciso a Manuel López por 60 pesos y otro al capitán Carlos Núñez de Aguiar y que había sido de su primo Cayetano de Espinosa, antes de hacer viaje a La Guaira. En 1730 compra un esclavo de la Martinica de unos cincuenta años a Pedro Manuel Grashuysen por 1200 reales. En 1731 hace lo mismo con Francisco Antonio, de 15 años, y que compra a Simón de Herrera en 200 escudos. Y la misma operación en 1737 sobre el esclavo Ramón Xavier, comprado por 1000 reales a Diego Díaz. AHPT, Pn 534, f. 54-55, ante Francisco Betancourt Soria y Pimentel; Pn 1581, f. 195, ante José Antonio Sánchez de la Fuente; Pn 309, f. 336, ante José Isidro Uque Osorio; Pn 1278, f. 30, ante Pedro José Herrera; Pn 309, f. 336-337, ante José Isidro Uque Osorio; Pn 1586, s. f., ante José Antonio Sánchez de la Fuente; Pn 308, f. 173v, ante José Isidro Uque Osorio. En 1726 figura como capitán del barco Nuestra Señora del Rosario, alias El Neptuno, cuando se obligaba a guardar y cumplir lo contenido en el reglamento de permisión, actuando como fiador suyo José Rodríguez Felipe, hermano de Amaro Pargo. AHPT, Pn 1110, f. 72-74, ante Juan Antonio Sánchez de la Torre, 27 de abril de 1726. Hernández González, 2002, p. 196; Paz et al., 2023, p. 380.

⁴⁵ Paz Sánchez y García Pulido, 2015.

⁴⁶ En 1725 Bernardo de Espinosa compró a Manuel de Espinosa Febles ocho almudes de tierra en La Cañada de La Laguna que luego venderá a Amaro Pargo. AHPT, Pn 1678, f. 84-87, ante José

Francisco Guillamas de Vera, 30 de agosto de 1725; y Pn 308, f. 630v-634, ante José Isidro Uque Osorio, 9 de julio de 1728. En 1740 Amaro Rodríguez Felipe y Nicolás María Bignoni «y otros vezinos y naturales de esta ysla a impulsos del amor al bien comun i del deseo de evitar los graves perjuicios que podia ocasionar la permanencia de dichas valandras sobre estas yslas privando el comercio entre ellas y estarse esperando rexistros de Caracas, Campeche y Havana cuia pérdida fuera la total ruina del pays y otras embarcaciones de Cadis y otras partes», así que le propusieron a Espinosa utilizar su barco *La Venus*, a lo que él accedió, de tal forma que Amaro Pargo y Nicolás Bignoni asumieron el riesgo por si la nave resultaba dañada. AHPT, Pn 1281, f. 53v-56v, ante Pedro José Herrera, 6 de julio de 1740. García Pulido y Paz Sánchez 2017, pp. 194 y 299; García Pulido et al., 2018a, p. 33.

⁴⁷ AHPT, Pn 1113, f. 64v-66v, ante Juan Domingo de Fuentes y León, 7 de julio de 1736.

⁴⁸ AHPT, Pn 1281, f. 54v, ante Pedro José Herrera, 6 de julio de 1740. Paz Sánchez y García Pulido, 2015, p. 16.

descripción que tenemos del corsario, en este caso salida de la pluma de Anchieta y Alarcón⁴⁹. Con seguridad estuvo navegando desde finales de los años veinte del siglo XVIII, en viajes a menudo de más de un año de duración. Entre otras muchas anotaciones, en junio de 1742 salió para San Francisco de Campeche y no regresó hasta enero de 1744. Antes de partir firmó un convenio con su tripulación por el que el piloto, los marineros y los mozos del navío se comprometieron a hacer su trabajo sin causar perjuicio a la nave ni a la travesía y recibir un salario que oscilaba entre los 110 y los 73 pesos escudos, según su categoría y según las escalas del viaje, recibiendo lo que restase de la totalidad al regresar a Tenerife⁵⁰. Un dato interesante se cuela en ese documento y es que Espinosa se comprometía a auxiliar a los marineros en caso de enfermedad, pero con la condición de que acudiesen «a curarse con papel de dicho capitán al hospital de San Juan de Dios, para cuio fin se le paga a dicho hospital soldada y media». Este hospital había sido fundado en la primera mitad del siglo XVIII en Campeche, intramuros del baluarte de

San Pedro, ya que por su puerto no entraban únicamente mercancías sino también enfermedades. El hecho de que hubiese llegado a un acuerdo con la orden de San Juan de Dios para asistir a sus marineros nos debe dar idea de la potente infraestructura que esta red de corsarios canarios tenía en su tránsito por El Caribe. Pero a finales de 1744 Espinosa vendió la mitad de su barco al capitán Antonio de Miranda y el 7 de enero de 1745 salió del puerto de Santa Cruz de Tenerife de nuevo rumbo a Nueva España. Regresó desde La Habana un año y cinco meses después, concretamente el 20 de mayo de 1746. Miranda era entonces el capitán de la nave, mientras que el maestro era José Antonio Sosa⁵¹. Sería el último viaje de Bernardo de Espinosa.

Como señala Rodríguez Arrocha, el continente americano y especialmente El Caribe, fueron escenario de las rivalidades políticas y militares derivadas de las guerras entre los estados europeos, sobre todo entre España e Inglaterra de 1739 a 1748⁵². Este período coincide con el de mayor auge del comercio que ejercían corsarios como Bernardo de Espinosa. Los enfrentamientos armados, la presencia en el Atlántico de la flota inglesa y el interés de las naciones por controlar el territorio indiano hacían la travesía de los galeones, naos y demás navíos entre la Península y El Caribe el objetivo principal en esa lucha. Señala la autora que aquellos corsarios que, como Espinosa, capitaneaban los navíos de registro que entre 1717 y 1746 protagonizaron el resurgimiento del comercio atlántico, se arriesgaban a una práctica que les podía salir mal, pero que si tenía éxito les proporcionaba cuantiosos ingresos y les aseguraba el ascenso social⁵³. En ese contexto, tanto Espinosa como los hermanos Rodríguez Felipe parecen haberse movido con gran maestría en un complejo intercambio comercial de rivalidad y contrabando y que proporcionó al mundo del arte el

⁴⁹ «Era grueso, bajo, esto es, no muy alto, que lo grueso le hacía parecerlo, era muy gritón. Navegó a Indias y tenía navío, que llamaban *Espinosa*». García Pulido y Paz Sánchez, 2017, p. 367. «Don Bernardo Espinosa, célebre capitán del comercio de Indias, quien comunicó su apellido al navío que montaba, en cuyos tiempos eran los más famosos el navío de Espinosa y el Sol Dorado, que mandaba un Luna, que murió en un combate en tiempo de la guerra con los ingleses. Del navío de Espinosa cantaban los muchachos, o alguna novia, la copla siguiente: ¿Qué es aquello que reluce / dentro de la mar salada? / El navío de Espinosa, / ¡Jesús, que me lleva el alma!». Texto de la obra no publicada *Idea del estado de la nobleza en la ciudad de La Laguna*, de Fernando de la Guerra y del Hoyo, publicado en Rosa Olivera, 1955.

⁵⁰ En la escritura se advierte que si Espinosa deseara hacer escala en San Cristóbal de La Habana, en el viaje de regreso recibirían diez escudos más. La tripulación se comprometía a hacer el viaje completo, sin posibilidad de desistir de él. Como curiosidad, Espinosa se comprometía a ocuparse de mantenerlos afeitados y a decir misa en el barco, pues también viajaban un barbero y un capellán. AHPT, Pn 1114, f. 16-17v, ante Juan Domingo Fuentes y León, 21 de mayo de 1742. «1742. junio. 11 Salió para Campeche don Bernardo Espinosa y en él se fue Martín, mi primo, y el gobernador de La Puebla, don Miguel Matías Román, y otros muchos, [el] lunes 11 de junio de 1742. Entró [el] 17 de enero [de] 1744... 1744. enero. 17 Entró don Bernardo Espinosa, que viene de Campeche, ayer tarde, 17 de enero, viernes, [de] 1744.». García Pulido, 2011, pp. 238 y 291.

⁵¹ Morales García, 1990, p. 652. Pérez Morera, 2009, p. 266.

⁵² Rodríguez Arrocha, 2021, p. 2.

⁵³ Rodríguez Arrocha, 2021, pp. 2-3.

llamado *tornaviaje*, cuando desde América llegaron a España, y especialmente a Canarias, piezas de todo tipo que aumentaron la riqueza de los templos, las casas y las personas.

Reflejo de todo esto son las ocasiones en que Bernardo de Espinosa otorgó su testamento a lo largo de su vida. La primera en enero de 1738 y la segunda en septiembre de 1747. En el primero se declaraba especial devoto del jesuita san Francisco Javier, para el que había levantado su capilla en la parroquial santacruzera. Además, señaló que se debían dar doscientos pesos para «ayuda del costo del sagrario de plata que actualmente se está haciendo en dicha Parrochia», junto con otras cuantiosas limosnas⁵⁴. Afirmaba también que había viajado «a la provincia de venezuela con mi navío nombrado nuestra señora del Rosario alias la venus» y declaraba quiénes le debían dinero⁵⁵. En el segundo testamento pidió que se le dijieran seiscientas misas, repartidas entre la parroquia de la Concepción y diversos conventos⁵⁶. También añadió una cláusula importante referida a su apellido y a sus herederos, a través de la fundación de un vínculo según el cual todos sus sucesores debían llevar el apellido Espinosa para «la memoria de mi casa y apellido... que es el de mi Baronía; y que mis Parientes por esta línea tengan con qué mantener el lustre y

Estimación que les corresponde». En este vínculo se incluía la capilla y otras propiedades, entre ellas las casas que había fabricado en Santa Cruz en la calle real de la Pila y que hacían esquina con el barranquillo del Aceite y que lindaban con la propia parroquia, de las que se pagaban veintiún cuartos a la Concepción y un tostón antiguo al convento dominico, redimido en 1731⁵⁷. Aparte de la capilla de san Francisco Javier y de esa casa en Santa Cruz, el matrimonio tenía otras muchas propiedades compradas o heredadas. En Valle de Guerra tenía unas casas con viña y tierras en las Presas de Campo, con dos cisternas, bodega y lagar, unida a otra media suerte de la que se pagaban seis fanegadas de trigo al convento agustino de La Laguna y otras seis que tenían un tributo de una dobla al franciscano de esa misma ciudad. En el pago de Geneto tenía un cercano de tierras con «dos montañas del camino de arriba del Umilladero y del camino de avajo las dos suertes de tierras hasta la mar», de setenta y siete fanegadas, junto con otras diversas en esa misma zona. Aunque habitualmente residían en Santa Cruz por la cercanía al puerto, solían pasar temporadas en La Laguna, donde tenían una casa en la calle real de Nava haciendo esquina con el callejón de San Roque que daba a la plaza del Adelantado y que incluía sitios que pertenecían a su mujer y que habían comprado en 1731.

Sobre todas estas tierras y casas fundó un vínculo y mayorazgo en forma de patronato de la capilla que había fabricado a su costa «con Sachristía, Retablo dorado, lámpara de plata y demás aseos como oy está», con su mujer como primera heredera en usufructo y su sobrino, el capitán José Antonio de Espinosa y Betancurt, como segundo tras el fallecimiento de esta. Del vínculo quedaban excluidas las mujeres, las monjas y los frailes de cualquier orden. Todos los sucesores estarían obligados a llevar siempre el apellido Espinosa como el primero de su

⁵⁴ 500 reales para el síndico del convento franciscano para que los destinara a un tributo seguro y que de su rédito se pagara una misa cantada por su alma a santa Catalina mártir; 200 pesos al mayor-domo de la cofradía del Santísimo Sacramento de la parroquia y que con su rédito se hiciera el sábado infraoctavo del Corpus; 300 pesos para las lámparas del Santísimo Sacramento; 200 pesos para la cofradía de Ánimas, para que los invirtiesen y se les dijieran misas por su alma y la de su mujer. AHPT, Pn 1113, ante Juan Domingo Fuentes, f. 1-7v. Primer testamento de Bernardo de Espinosa, 9 de enero de 1738.

⁵⁵ Entre ellos, 1400 pesos escudos de Fernando y Miguel de la Guerra, más de 2000 Antonio Saviñón, o los más de 1000 de Álvaro Machado y los herederos de Pedro Echevarría. AHPT, Pn 1113, ante Juan Domingo Fuentes, f. 1-7v. Primer testamento de Bernardo de Espinosa, 9 de enero de 1738.

⁵⁶ 100 en la Concepción, 100 en cada convento (dominico y franciscano), 100 en el convento de Candelaria y las 200 restantes a 50 en cada uno de los cuatro conventos de La Laguna. AHPT, Pn 311, ante José Isidro Uque Osorio, f. 666-667. Segundo testamento de Bernardo de Espinosa, 14 de septiembre de 1747.

⁵⁷ Sobre su casa en Santa Cruz tuvo un pleito en 1725 con su vecino Francisco González Rodríguez, sobre la fábrica de una pared entre las casas de ambos. AHPLP, Real Audiencia de Canarias, RAP/1677/3.

nombre y a celebrar la fiesta de san Francisco Javier, con vísperas, misa solemne, sermón y novena, según lo había hecho él mismo hasta esa fecha, dejando ciento cuarenta y cuatro reales para este fin, obligándolos a poner doce candeleros en el altar y seis en los nichos, bujías y codales. También a decir dos misas cantadas, una el día de Todos los Santos, por sus almas y otra el de san Bernardo, de veinte reales cada una⁵⁸.

Bernardo de Espinosa murió el 9 de noviembre de 1747, a los sesenta y dos años⁵⁹. Por lo tanto, disfrutó durante apenas un año de su capilla y retablo terminados. Había otorgado su segundo testamento solo dos meses antes. Tal vez pensara que debía poner en orden sus asuntos porque había algo que le indicaba que su fin estaba próximo, tal vez solo fuera previsor, como había sido durante toda su vida. No lo sabemos con certeza, pues en el testamento no dice nada sobre su salud que no se dijera siempre de forma protocolaria en ese tipo de documentos y nos hiciera pensar lo contrario. Pero es probable que estuviese enfermo y que su dolencia tuviese que ver con un hecho acaecido justo el año anterior cuando regresaba con su barco desde el puerto de Campeche. La travesía de vuelta resultó muy complicada, ya que perdieron el rumbo y fueron perseguidos por



Entierro de Bernardo de Espinosa,
APCSCT, libro de entierros, 1744-1748

tres navíos ingleses, pudiendo escapar y llegar a puerto⁶⁰. Y, aunque no dice nada al respecto en este segundo testamento, lo cierto es que falleció dos meses después de otorgarlo. Con una trayectoria en la que dejaba absolutamente todo anotado y cerrado, no es de extrañar que quisiera volver a expresar sus últimas voluntades para asegurarse de que todo se hacía como él deseaba.

⁵⁸ Había impuesto un tributo de 4000 pesos a favor del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna, pidiendo que fueran redimidos si él no pudiera hacerlo antes de fallecer. AHPT, Pn 311, ante José Isidro Uque Osorio, f. 660-665v. Segundo testamento de Bernardo de Espinosa, 14 de septiembre de 1747. Fue otorgado en La Laguna y actuaron como testigos el capitán Bartolomé Gabriel Uque, Bernardo José Uque, Salvador García Binatea, Lucas Estévez y Marcos Antonio Dumme. En ese mismo día su mujer aceptó lo dicho por su marido. AHPT, Pn 311, ante José Isidro Uque Osorio, f. 666-667, 14 de septiembre de 1747.

⁵⁹ «En Dies de noviembre de mil Setecientos quarenta i siete años se enterró en esta Iglesia Parroquial de nuestra Señora de la Concecion en Sepultura de la Capilla de nuestra Señora de la O i San Francisco Xavier, el Capitán Don Bernardo Espinosa (Patrono de dicha Capilla) de edad de Cinquenta i seis años poco más o menos natural de la Ciudad de la Laguna i Vecino deste puerto de Santa Cruz, marido lexítimo de Doña Catalina del Campo Cruzbeque natural i vezina deste dicho puerto de Santa Cruz; se le administraron los Santos Sacramentos, Penitencia, Viático i extremaunción». APCST, caja 6 y 7, libro de entierros, 1744-1748, f. 171. En realidad, tenía sesenta y dos años, pues había nacido en 1685.

⁶⁰ El suceso es recogido por José de Anchieta y Alarcón en su Diario, en el que señala que desde enero de 1746 se esperaba la llegada del barco de Espinosa y que estaban «cinco embarcaciones inglesas sobre Abona y La Palma y dan vuelta a la isla a ver si cogen dos navíos que están para salir de Santa Cruz». Y en julio apuntó: «1746. julio. 25 Hoy, día de Santiago, fui a San Francisco a oír el sermón de la función que hacen al Señor de La Laguna los marineros y pasajeros del navío de Espinosa que vino de Campeche, que el Señor los libró de tres balandras inglesas que a un tiempo le embistieron y riñó con ellas desde las seis y media hasta las tres de la tarde, que huyeron las balandras con muerte de muchos ingleses y de los españoles, ninguno murió ni quedó herido». García Pulido 2011, 334. Hernández Murillo 2002, 191. Este suceso se unió a otro previo que tuvo lugar en Veracruz en 1745, relacionado con el navío de Espinosa y un fuerte temporal, y que fue recogido en un cuadro a modo de exvoto. Pérez Morera, 2009, pp. 264-266; Padrino Barrera, 2013, p. 64.

Un interesante hallazgo durante la restauración del retablo parece certificar su presencia en la obra y en la historia. En la parte trasera de una de las tablas de la hornacina de san Francisco Javier se halló su apellido grabado sobre la madera. Se trataba de una pieza distinta a las demás procedente, probablemente, de uno de los cajones de mercancía salidos de uno de sus barcos y reutilizada para conformar la caja de esa hornacina. Una especie de firma que deja claro quién había encargado la capilla.



Apellido *Espinosa* aparecido en una de las hornacinas, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

LOS AVATARES DE LA CAPILLA Y LA LLEGADA DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS

El día del entierro de Bernardo de Espinosa lo acompañaron los beneficiados y veintiocho capellanes, que se repartieron las cien misas que les correspondían. La asistencia de ese elevado número de clérigos se repitió en días sucesivos, mientras se hacían los oficios menores y mayores, entre los que estaban los que mandaron hacer su sobrino y heredero y las hermandades del Santísimo, la Concepción y el Carmen, de las que formaba parte. Con todo esto, damos por sentado el papel que Espinosa jugaba en aquella sociedad fuertemente jerarquizada y dogmática, en la que los benefactores poderosos económicamente veían recompensados sus empeños dedicados en vida, una vez que morían, como prolongación de un estatus labrado a base de una mezcla de religión, poderío económico e intereses cruzados.

Una vez muerto Bernardo de Espinosa y con su sobrino y heredero residiendo en Tacoronte, la capilla de san Francisco Javier quedó bajo los cuidados de su

mujer, Catalina de Campos-Crousbeck. En el inventario realizado en 1748 ya aparece el retablo «enteramente acavado y dorado» con las tres imágenes en sus nichos y los complementos de plata correspondientes⁶¹. Pero una vez muerta ella, el patronato pasó totalmente a José de Espinosa y Betancurt, quien curiosamente testó en Cádiz en 1764, pero falleció en Tacoronte en 1772, circunstancias que pueden indicarnos por qué la capilla dejó de tener los cuidados que le habían dado el corsario y su mujer⁶².

En efecto, fue su sobrino José Antonio de Espinosa y Betancurt el heredero de su considerable fortuna, una vez fallecida su tía Catalina. Como sus antecesores y sucesores, José de Espinosa fue capitán de navío y alguacil mayor y se casó en la Concepción de Santa Cruz en 1742 con su prima segunda Gaspara Álvarez Mollet (castellanizado Mollete), aún en vida de Bernardo de Espinosa. Sin embargo, no fue enterrado en la sepultura de la capilla de san Francisco Javier de la que era patrono, sino en Tacoronte, lugar con el que sus padres tenían bastante vinculación. A pesar de ello, hay en José de Espinosa muchos paralelismos con su tío. Primero, fue maestre de *La Venus*, con la que navegó a La Guaira en 1751 y al año siguiente figura en los pleitos de gobernación de Cumaná y Caracas junto a Antonio de Miranda, a quien su tío le había vendido la mitad del barco⁶³. Segundo, como

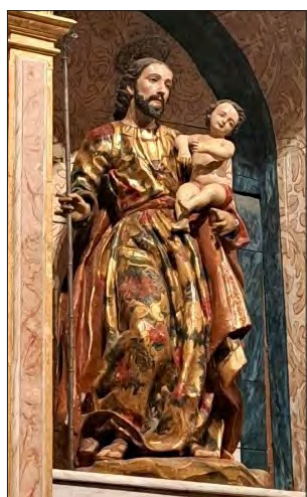
⁶¹ «Capilla de nuestra señora de la O. En ella está un Retablo enteramente acavado y dorado, en el nicho principal está colocada la Imagen de nra sra de la O con su corona de plata sobredorada i luna con su cerofin de lo mismo // en los dos nichos de los lados las esculturas de san Bernardo y san francisco xavier // cuelgan en dicho nicho principal dos bujías de plata de a quatro luces cada una y del Arco de dicha capilla una lámpara grande de lo mismo // tiene dicho Altar piedra de Ara, Manteles, Cruz de Carei, Atril, quatro Candeleros de metal y frontal de madera dorado. La patrona de dicha Capilla lo es de presente doña Catalina Crusbeque Viuda del Capitán Don bernardo de espinosa que Dios aia, a cuiua Costa se hizo todo lo dicho y otros aseos que se guardan en su casa». APCST, caja 41, legajo 34-A. Inventario de 1748.

⁶² En 1816 se anotó: «Altar de Nuestra Señora de la O. Seis velos, tres de damasco encarnado y tres morados de una especie de peñasco». APCST, caja 41, legajo 34-A. Inventario de 1816.

⁶³ En 1751 figura como maestre de la nao *Nuestra Señora del Rosario*, alias *La Venus*, a La Guaira, en los registros de permisión de Canarias, con viaje de ida a los puertos de Indias. En 1752



Retablo de San José, 1750, parroquia de Santa Catalina de Alejandría de Tacoronte



San José con el niño, atribuida a José y Antonio Villegas Cora, mediados del siglo XVIII, iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Tacoronte

él, fundó una capilla, pero en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte, construyendo un retablo dedicado a san José en 1750, que se enmarca en las obras de influencia portuguesa, cuya parte pictórica es casi tan importante como la talla en sí misma. La obra no es objeto de este estudio y ha sido ya analizada,

figura como capitán y maestre del mismo navío, sobre comiso de diferentes géneros, en los pleitos del fiscal junto a Antonio de Miranda. AGI, Contratación, 2861 y Escribanía, 672B.

pero sí debemos mencionar varios hechos que nos parecen relevantes⁶⁴. Tercero, la dotación de la capilla hecha por José de Espinosa incluyó varias piezas de indudable valor y de procedencia mexicana. En el ático podemos ver un cuadro del jesuita san Juan Nepomuceno, con una leyenda a sus pies que indi-



Tumba de la familia Espinosa, iglesia de Santa Catalina de Alejandría de Tacoronte

ca que fue él quien lo donó en 1750, cuadro que se ha relacionado con el círculo del mexicano José de Ibarra y que ejemplifica de nuevo cómo la relación entre los Espinosa y la devoción hacia santos de la Compañía parece ser indisoluble de sus fundaciones artísticas. Por otro lado, en la hornacina central fue colocada una talla de calidad de san José con el niño que donó en ese mismo año y que completó con las alhajas de plata de sus atributos. La escultura está relacionada con el prolífico taller mexicano de los hermanos José y Antonio Villegas Cora, con cuyos trabajos tiene indudables conexiones⁶⁵. En la predela estuvo un cuadro anterior de procedencia novohispana de la Virgen del Patrocinio, hoy en el presbiterio, que hizo que la capilla se conociera también con

⁶⁴ Marrero Alberto, 2013, pp. 87-90; *Idem*, 2023, pp. 188-201.

⁶⁵ Tiene muchos paralelismos en la cabeza del santo y en los estofados con otro san José con el niño salido de sus manos y subastado en 2021. Y también con el san José con el Divino Infante, en la parroquia de Toirano, en Savona (Italia). Amador Marrero, 2017.

ese título. Se trata de un lienzo sobre el que hubo un episodio de sudoración en 1685 y que provocó que, posteriormente, fuera donado a la iglesia. Espinosa lo colocó en su retablo, adecentando su marco y protegiendo la pintura con un cristal. En la capilla también se encuentra un lienzo de la Virgen de Guadalupe, en un retablito de líneas rococó, que ha sido atribuido al pintor mexicano José de Páez y calificado como uno de los cuadros más completos que sobre esta representación tenemos en Tenerife⁶⁶. Estas donaciones hechas por Espinosa Betancurt entroncan inevitablemente con lo hecho por su tío en la capilla de san Francisco Javier. Como él, también colocó su tumba a los pies del retablo, con una sencilla lápida sepulcral familiar, en la que se puede leer «DN. JPH. ESPINOSA Y SUS HEREDEROS».

Muerto José de Espinosa en 1772, fue su hija y heredera, María Josefa de la Consolación Espinosa, la que vino a contradecir finalmente los deseos de su tío abuelo sobre el hecho de que fuera una mujer la que se convirtiera en sucesora y llevara su apellido. Casada con Esteban Cambreleng, con ella el apellido Espinosa terminaría diluyéndose lo mismo que su legado y su memoria. De manera que, en 1885 y 1888, cuando se hacen sendos inventarios de la parroquia, la Virgen de la O solo cuenta ya con el vestido que lleva puesto, no tiene alhajas de plata sino una corona y una luna de lata y estrellas de madera, y las de san Francisco Javier y san Bernardo están también sin alhajas. Y se anota que la «Ymagen y Capilla dicen que es el vínculo y pertenece a la familia de Cambreleng, pero no se cuidan de ella»⁶⁷.

Aunque la capilla ya no fuese objeto de atención por parte de la familia, hay que decir que no perdió su esencia, pues apenas fue alterada su lectura iconográfica, ni tuvo desperfectos señalados, más allá de la pérdida de alhajas. Así llegó hasta el siglo xx, cuando en 1928 el padre Herráiz Malo completó el cambio de pavimento en toda la iglesia, con la sustitución del antiguo suelo de las capillas de Santiago y la Virgen de la O. Y a partir de 1930, la llegada de la Compañía de Jesús a la parroquia supuso un cambio significativo⁶⁸.

En el siglo xviii los jesuitas barajaron seriamente la opción de fundar una residencia en Santa Cruz, pero ni la situación de los colegios ya existentes en las islas ni las opiniones de la provincia de Andalucía, de la que dependían, aconsejaban esa posibilidad⁶⁹. Sucedió al tiempo que se fundaba la residencia de La Laguna, pues había quien estimaba que tenía más sentido hacerlo en Santa Cruz, «pues aquel Puerto se iba haciendo cada dia maior Pueblo; por estar allí todo el comercio de estas Islas... Que como en Santa Cruz no hai la emulación de Parroquias, ni tantas Comunidades, como en la Laguna, tendríamos menos contradicciones»⁷⁰. Sin duda, los jesuitas hubiesen encontrado allí mucha más sintonía que en cualquier otro sitio, pero la historia de la Compañía en las islas está hecha de contradicciones, así que tendrían que pasar muchos años antes de que, preci-

⁶⁶ Marrero Alberto, 2023, p. 196.

⁶⁷ «El Altar de Nuestra Señora de la O que contiene dicha Ymagen, las de San Bernardo y San Francisco Xavier, dicha Ymagen de Nuestra Señora de la O no tiene otro vestido que el del nicho sin alhajas, una corona y luna de lata y estrellas de madera, la de San Bernardo y San Francisco Xavier son de tallas y sin alhajas. Esta Ymagen y Capilla dicen que es el vínculo y pertenece a la familia de Cambreleng, pero no se cuidan de ella. Una mesita que sirve de credencia. En el nicho bajo del centro hay un crucifijo». APCST, caja 41, legajo 34-A. Inventario de 1885; caja 190, legajo 159. Inventario de 1888.

⁶⁸ «En la parroquia Matriz. Obras en el pavimento. En la próxima semana darán comienzo en la parroquia Matriz de Nuestra Señora de la Concepción, de esta capital, las obras para poner pavimento nuevo a las capillas de Santiago y de la Virgen de la O, con lo cual se terminará la grande obra comenzada hace años de arreglar el pavimento de toda la iglesia. El digno párroco, señor Herráiz Malo, piensa hacer esta última parte con los recursos propios de la iglesia; no obstante, si alguien quiere ayudarle, ya sabe donde se le ofrece una buena inversión para su dinero». Gaceta de Tenerife, 8 de enero de 1928. En 1902 «fue encontrado... el cadáver de un niño recién nacido» en la capilla de la O. La Opinión, 7 de febrero de 1902. En 1915 aún se lo denomina altar de la Virgen de la O.

⁶⁹ Sánchez, 2008, p. 225.

⁷⁰ Dice Matías Sánchez que la ciudad hubiese sido un lugar adecuado en el que «sentaría grandemente otro Hospicio para nosotros. Con efecto hubo sus principios», pero nunca se planteó seriamente. Sánchez, 2008, pp. 224 y 344.



Retablo de los Remedios antes de los años 30 del siglo xx

samente la parroquia de la Concepción pasara a manos jesuitas. Tras la expulsión de 1767 y después de ser de nuevo restituida y vuelta a disolver en varias ocasiones, no fue hasta finales del siglo xix cuando la Compañía de Jesús fue definitivamente restaurada. En ese contexto de refundación, en 1917 se abrió finalmente el colegio de San Ignacio en Las Palmas de Gran Canaria y en 1930 la residencia en Santa Cruz de Tenerife. Fue en este segundo año cuando los jesuitas comenzaron a regentar la parroquia de la Concepción.

El primero de esos cambios se produjo a comienzos de siglo, cuando en 1933 el párroco Francisco Herráiz Malo solicitó al obispo fray Albino González Menéndez retirar de su altar a la Virgen de la O, ya que no tenía culto, y colocar en su lugar una Virgen de los Remedios que estaba colocada en un nicho del baptisterio y que contaba con un número de misas adecuado, una familia que se encargaría del aseo del altar e, incluso, había salido en procesión alguna vez⁷¹. El cambio se produjo inmediatamente y

la nueva imagen fue colocada en el antiguo retablo, tal y como puede verse en una antigua fotografía. La Virgen de la O habría sido trasladada al pequeño nicho del baptisterio, es decir, se habría cambiado una por otra. Sin embargo, nada parece indicar que esa Virgen de los Remedios sea la actual imagen y esto puede corroborarse gracias a varias circunstancias. En primer lugar, por su pequeño tamaño, que puede apreciarse en la fotografía citada. En segundo lugar, porque los ropajes antiguos de la Virgen de la O parecen corresponder con los actuales de los Remedios y no con una escultura de menor tamaño. Y, en tercer lugar, un detalle muy importante, la imagen que hoy se venera como Nuestra Señora de los Remedios no fue concebida para portar un Niño Jesús, tal y como hoy la vemos. Al contrario, no tiene huella alguna de sujeción en el candelero, lo que indica que nunca portó al niño y que, por lo tanto, este fue un añadido que se correspondería con talleres valencianos de principios del siglo xx. Además, la mano que sujeta al Niño Jesús presenta la típica posición para sujetar un libro, atributo habitual de la Virgen de la O. Queremos decir con esto que, si bien hubo una Virgen de los Remedios en los años treinta, no se corresponde con la actual. De hecho, no hay mención alguna a esa advocación en ningún inventario de los conservados en la parroquia, al contrario de lo que sucede con la Virgen de la O. Basándonos en estos datos estimamos que, tras intercambiarse ambas imágenes, Nuestra Señora de la O fue relegada al baptisterio, perdiéndose aún más su culto, pero tampoco la nueva Virgen de los Remedios ocupó demasiado tiempo el antiguo altar. La llegada del Sagrado Corazón de Jesús obligó a excluir también aquella advocación y en algún momento de esas transformaciones se estimó que la antigua escultura de la O podía servir mejor como Virgen de Los Remedios. Por lo tanto, la anterior escultura de Los Remedios debió ser desestimada por su menor tamaño y calidad, y así

⁷¹ Lo solicitaba «siempre y cuando se pusiera la Virgen de los Remedios en el nicho central», pasando a cambiar su denominación. Solicitud de Francisco Herráiz Malo fechada en Santa Cruz de

Tenerife el 12 de junio de 1933. El cambio fue concedido el 20 de ese mismo mes. Agradecemos el acceso a este y otros documentos a José Arturo Navarro Riaño.

la Virgen de la O fue definitivamente transformada, momento en el que se le añadió el Niño, se modificó el candelero y parte del rostro⁷².

Antes de que todo esto sucediera, en 1918, se trajeron a la parroquia una imagen del Sagrado Corazón de Jesús y otra del Corazón de María para fomentar el culto a estas advocaciones, acción que vemos en esa época en muchos otros lugares de Canarias. Las imágenes fueron bendecidas en noviembre de ese



Virgen de los Remedios (¿antigua imagen de la Virgen de la O?), talla en madera policromada y candelero, último tercio del siglo XVII, ¿fray Miguel Lorenzo?; *Niño Jesús*, talla en madera policromada, principios del siglo XX, ¿talleres valencianos?, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

año por el obispo Gabriel Llopart y colocadas en sendas peanas a ambos lados del altar mayor, coincidiendo con los actos de las celebraciones de santa Cecilia. Se habían comprado por suscripción entre

⁷² En 1933 aún aparecen misas dedicadas a la Virgen de la O, pero en enero de 1934 ya es mencionada una misa a Nuestra Señora de los Remedios en la parroquia matriz de Santa Cruz. *Gaceta de Tenerife*, 16 de enero de 1934.



Altar mayor de la parroquia con el Corazón de Jesús y el Corazón de María (arriba) y *Sagrado Corazón de Jesús* (primera imagen que se colocó en el retablo de la Virgen de la O), principios del siglo XX, actualmente en la parroquia de San Andrés de Santa Cruz de Tenerife

los feligreses y se aprovechó el momento para consagrar la parroquia al Corazón de Jesús⁷³. Su culto estuvo muy vinculado a la Compañía tras su enésima restauración a finales del siglo XIX, aunque no todos vieron en esa devoción un sentimiento loable y religioso⁷⁴. No obstante, se extendió y arraigó de forma muy potente, también en Canarias⁷⁵.

⁷³ «Hemos tenido ocasión de ver las Imágenes de los Sagrados Corazones, que han sido construidas en los talleres del señor Candelera de Valencia, y damos la más cordial enhorabuena tanto al escultor que ha tenido un verdadero acierto, como a la Parroquia que cuenta con una obra de arte hermosísima». *Gaceta de Tenerife*, 10 y 23 de noviembre de 1918.

⁷⁴ Por ejemplo, Miguel de Unamuno lo calificó de «superstición materialista y jesuítica». Unamuno, Miguel de (1918). «España es patria y no patrimonio», *El Imparcial*, 1 de junio de 1918.

⁷⁵ En mayo de 1918 ya se había entronizado una imagen del Sagrado Corazón de Jesús en el recientemente construido palacete Martí Dehesa, diseñado por Mariano Estanga. En la santacrucera parroquia de san Francisco se celebraban los solemnes cultos al

La imagen del Corazón de Jesús permaneció sin ubicación fija hasta que en 1938 el cura regente de la parroquia, el jesuita Vicente Alcorta, solicitó al obispo el cambio de titular de la capilla de la Virgen de la O, ahora ya titulada de los Remedios, para fomentar la devoción a una advocación tan vinculada a la Compañía, tras haberse establecido en la parroquia el Apostolado de la Oración⁷⁶. Y se justificaba aludiendo a que había seis altares dedicados a la Virgen (Inmaculada, Carmen, Dolorosa, Rosario, Milagrosa y Remedios) y ninguno al Sagrado Corazón. De esos seis altares, el que menos devoción despertaba era el de los Remedios, así que estimaba que era el más adecuado para establecer el nuevo culto. Probablemente a esto se unió una idea no expresada en la carta, relacionada con que la capilla estaba realmente dedicada a san Francisco Javier, uno de los más importantes santos jesuitas. En cualquier caso, el obispo resolvió apenas cinco días después concederle la licencia y permitirles el cambio⁷⁷. Así que la Virgen de los Remedios, que apenas llevaba allí cinco años, fue también desplazada, momento en el que se debió estimar que la antigua escultura de la O haría mejor esas funciones, tal y como hemos señalado, centrándose los actos y las devociones en el recién llegado. La nueva capilla fue inaugurada el 1 de julio de 1938. La prensa se hizo eco de la noti-

Sagrado Corazón de forma habitual antes de que se estableciese en la Concepción. En ese mismo año también se entronizó su imagen en El Tanque. Y el párroco de Santiago del Teide tenía intención de construir dos capillas en la iglesia, una de ellas dedicada al Sagrado Corazón, donde iba a colocar una imagen que había comprado por mil pesetas. *Gaceta de Tenerife*, 1 y 31 de mayo, 1 de junio y 5 de agosto de 1918.

⁷⁶ Alcorta había sido nombrado superior de la residencia de los jesuitas en Santa Cruz en 1930, tras haber sido rector del colegio de San Ignacio de Las Palmas, donde dirigía el Apostolado de la Oración. *Gaceta de Tenerife*, 28 de agosto de 1930.

⁷⁷ «Vistas las razones que se exponen en la presente instancia, y haciendo uso de las facultades que nos concede el canon 1201, párrafo 3 del Código Canónico, concedemos nuestra licencia para que pueda cambiarse el titular del altar de Nuestra Señora de los Remedios en la Iglesia parroquial de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, sustituyéndose por el del Sagrado Corazón de Jesús». APCST, caja 161, legajo 130. La instancia fue presentada el 17 de junio de 1938 y la respuesta afirmativa enviada el 22 de ese mismo mes.



Retablo de la Virgen de los Remedios, fotografías publicadas en 1944 y 1977

cia señalando que en un «altar lateral que conserva todo su sabor antiguo, con un dorado del año 1746, ocupaba la hornacina central el Corazón Sagrado de Jesús que aparecía envuelto en guirnalda de flores y rayos de luz». Resaltaban el acierto de que tuviese altar propio y expresaban el agradecimiento a la comisión encargada del arreglo⁷⁸.

La nueva titularidad de la capilla hizo que se encargara una segunda escultura de mayor tamaño del Sagrado Corazón, entronizada en el antiguo altar de la Virgen de la O en junio de 1945. La primera imagen fue entonces regalada a la parroquia de San Andrés⁷⁹.

Los jesuitas alteraron la idea original de la capilla en muchos sentidos, aun conservando su dedicación a la iconografía de la orden. Aunque desplazaran a la Virgen de los Remedios y en su lugar pusieran al Sagrado Corazón de Jesús, mantuvieron a san Francisco Javier, pero sustituyeron a san Bernardo por san Ignacio de Loyola, adquirida por la Asociación de Antiguos Alumnos de la Compañía de Jesús. Además, en el ático colocaron un medallón dedicado a la Virgen del Carmen y en la hornacina de la mesa

⁷⁸ *Gaceta de Tenerife*, 3 de julio de 1938.

⁷⁹ En 1940, el tallista Vicente González Álvarez había cobrado quinientas pesetas de manos del mayordomo de la iglesia por «un Sagrario tallado, estilo churrigueresco, para el altar del Sagrado Corazón». APCST, recibos del 2 de abril de 1940.



San Antonio Abad, talla en madera dorada y policromada, siglo XVII, escuela andaluza, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

del altar pusieron una antigua escultura de san Antonio Abad que había llegado a la parroquia tras la primera desamortización, procedente del convento franciscano de San Pedro de Alcántara. Así aparecen las imágenes colocadas en el retablo de Espinosa en un inventario realizado a mediados de 1960⁸⁰. De la imagen de san Bernardo se dice también que «es una de las mejores tallas que posee la iglesia; está deteriorada y retirada del culto esperando una mano hábil que la restaure sin perder su valor artístico». Para adecuar la nueva escultura del Corazón de Jesús se tuvo que eliminar la antigua peana de la Virgen de la O, que fue trasladada hasta la hornacina central del

retablo mayor, como nueva basa de la Inmaculada Concepción y que, tras la restauración del retablo, ha vuelto a su lugar.

Al párroco y beneficiado de la parroquia, el jesuita Luis María de Eguiraun, le debemos una descripción de la capilla en 1972⁸¹. La imagen del Corazón de Jesús seguía presidiendo el retablo de Espinosa, con san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola



Peana de la Virgen de la O, último tercio del siglo XVII, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife



Lápida de Luis María de Eguiraun, sobre la tumba de Espinosa, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

a los lados. En la pequeña hornacina de la predela también permanecía la imagen de san Antonio Abad,

⁸⁰ «Altar del Corazón de Jesús. Corazón de Jesús. San Francisco Javier. San Ignacio de Loyola. Abajo, San Antón. Arriba, medallón de la Virgen del Carmen. A la derecha e independientemente, la Cruz de la Conquista». APCST, caja 130, legajo 103-B. Fechado el 16 de mayo de 1960. La bellísima escultura de san Antonio estuvo durante el siglo XIX en el contiguo altar del apóstol Santiago. Fue propiedad del padre fray Antón Yanes y, al menos en 1784, la tenía en su celda, pasando luego a la enfermería del convento.

⁸¹ APCST, legajo 161. *Una visita a la capilla del Corazón de Jesús. Por Luis María de Eguiraun, S.J.* El artículo fue publicado el 7 de junio de 1972. Luis María de Eguiraun Corcuera (Bilbao, 1900-Santa Cruz de Tenerife, 1985) fue párroco y beneficiado de la parroquia de la Concepción entre 1934 y 1985.

pero la talla de San Bernardo había sido colocada en el altar de la Virgen de Dolores. Señala Eguiraun que se habían dado algunos retoques al retablo y a la pintura del artesonado de la capilla y que en un lateral estaba, en relicario de plata y cristal, la cruz de la Conquista, depositada en la iglesia desde finales del siglo XIX. Eguiraun fue enterrado en la capilla en 1985 bajo una lápida que lo recuerda y donde descansan también los restos de Bernardo de Espinosa y su mujer.

EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA O Y SU PROGRAMA ICONOGRÁFICO



Retablo de la Nuestra Señora de los Remedios
(detalle de los capiteles de los estípites), c. 1735

El estudio de la capilla de san Francisco Javier y de su retablo, originalmente dedicado a la Virgen de la O, se ha de poner en el contexto no solo de su propia historia, que aquí hemos contado, sino también en el de entender cómo se conformó, qué idea se quiso transmitir y qué otras obras se habían hecho en la parroquia en ese tiempo.

La capilla era en sí misma un lugar representativo en la medida que mostraba públicamente el poder del corsario, capaz de levantarla y decorarla con



Retablo de la Nuestra Señora de los Remedios
(detalle de la decoración de la hornacina central), c. 1735

formas y gustos traídos de sus viajes a las Indias. El derecho a ser enterrado en ella y a tener sacristía propia le concedía la misma categoría que a los Logman o los Carta, en un mundo en el que los gestos eran también un símbolo. Una vez que el espacio fue construido se planteó la colocación de un retablo que de alguna manera pusiera de manifiesto todo aquello que Espinosa representaba.

Formalmente se diseñó una obra de un solo cuerpo y ático, estructurado en tres calles y con abundante decoración vegetal, clasificado en su momento como un destacado ejemplo de los llamados retablos con pilar abalaustrado, dentro de la tipología de estípites⁸². De hecho, estos elementos flanquean las calles y, con menor desarrollo, el ático. Presentan el típico estrangulamiento dentro de su forma bulbosa, ricamente decorada a base de rocallas vegetales. Las tres hornacinas del único cuerpo del retablo tienen forma polilobulada. La central, más grande que las laterales, fue ocupada por la antigua imagen de vestir de la Virgen de la O, transformada actualmente

⁸² Trujillo, 1977, p. 160. El retablo aparece fotografiado con la imagen del Corazón de Jesús en la hornacina central en Trujillo, 1979. Otra curiosa fotografía aparece en Contreras, 1944.



Virgen del Pilar, óleo sobre lienzo,
anónimo canario, siglo XVIII

en Nuestra Señora de los Remedios. La hornacina está decorada interiormente con elementos de talla dorados sobre tabloncillos decorados con hojas y flores que tal vez proceda del antiguo altar ya que no se corresponde con el resto de la talla que adorna toda la estructura. En los laterales se colocaron sendas tallas arrodilladas de san Francisco Javier, a la derecha y san Bernardo, a la izquierda. Estos nichos se apoyan sobre ménsulas escasamente desarrolladas e interiormente están decorados con tabloncillos pintados, similares a los de la hornacina central. Las tres hornacinas están rematadas por paneles decorados profusamente a base de hojarasca; decoración que se repite en los guardapolvos y en los faldones del ático. En este lugar encontramos hoy en día un lienzo de la Virgen del Pilar dentro de una especie de hornacina semicircular, claramente recortado, reaprovechado, y que no se corresponde con el lienzo original del retablo. Presenta un remate similar a las hornacinas inferiores en el que aparece el monograma de la Virgen María y que se extiende sobre el artesanado pintado de la capilla. Los faldones laterales repiten la profusa decoración a base de rocallas doradas que vemos en otras partes de la obra. Y en diversos lugares,

pequeños angelitos sentados aumentan la sensación de abigarramiento.

La madera está policromada y dorada, sobre fondo rojo y verde, formando diferentes elementos vegetales y rocallas que proliferan en todas las partes del retablo y que dotan a la obra de una ornamentación típicamente barroca. El banco o predela combina relieves y elementos escultóricos más simples y sobre la mesa del altar se halla otra pequeña hornacina, incrustada en el banco del retablo y que está ocupada por la antigua imagen de bulto de san Antonio ya mencionada. El frontal de la mesa, a base de diseños florales, es un precioso ejemplo pintado de época barroca, señalado como pieza del retablo en los sucesivos inventarios desde la construcción de la capilla. Guarda similitudes con el perteneciente al retablo de Ánimas, tanto en estructura como en composición y ambos presentan decoración floral singular, aunque difieren en el tipo de representación vegetal, si bien el estilo es parecido.



Frontal de altar, retablo de la Virgen de la O
(actual retablo de Nuestra Señora de los Remedios), c. 1735

La decoración del artesanado establecía una continuidad visual con la arquitectura del conjunto que, aunque dedicado al jesuita, reforzaba su identificación mariana. Este gusto por la suntuosidad material, cierta tendencia a la verticalidad, el empleo abundante de la decoración o su articulación mediante estípites y cornisas quebradas generan una percepción dinámica del espacio y denotan un alto grado de refinamiento técnico.

Si analizamos los retablos en Canarias en las primeras décadas del siglo XVIII encontraremos algunos

de los ejemplos más sobresalientes de nuestra retabística en pleno auge del barroco. El progresivo abigarramiento de la decoración, la presencia abrumadora de lo salomónico a caballo con el aumento de protagonismo del estípite o el desarrollo casi tectónico de los elementos sustentantes son comunes en muchas de las grandes obras realizadas en ese período. En los primeros diez años del siglo aún se ve claramente la distribución de cuerpos y calles, perfectamente delimitadas y sin exceder de sus límites compositivos. Pero llegados los años veinte comienzan a proliferar los retablos más complejos, con añadidos decorativos y estructurales en busca del movimiento, con la consiguiente pérdida de la función de algunas partes que hasta ese momento jugaban un papel protagonista⁸³. A partir de entonces, la columna salomónica comenzará a quedar difuminada entre la ornamentación cada vez más desarrollada y poco a poco cederá su lugar al estípite, con sus múltiples variantes, y ambos dejarán de tener valor sustentante, pasando a ser una mera decoración sin función estructural. Podría decirse que el armazón del retablo es el que lo sustenta y todo lo demás es decoración que se sujeta, distribuye y se expande sobre él. Este cambio en el concepto mismo de lo que era un retablo permitió tener, a los diversos artistas que se implicaban en su construcción, una mayor libertad de creación, en una estética dominada por la complejidad, incluso por la confusión de los elementos.

Un ejemplo sintomático de esta evolución es el retablo mayor de la iglesia de la Concepción santacruzera, que fue levantado poco antes que el de la capilla de san Francisco Javier y casi a la par que el del Carmen. Los tres serán referentes de esta tipología más compleja y ornamentada. Aunque este retablo dedicado a la Inmaculada se ha datado hacia 1730, lo cierto es que su ejecución aparece ya mencionada en los libros de fábrica de la parroquia desde 1722. El 25 de octubre de ese año se produjo un vendaval con

vientos huracanados que causó estragos en el puerto de Santa Cruz, llevando «a tierra dos navíos que servían a los registros de la América de grandes buques arrastrando ambos las anclas en que estaban afianzados; una tartana de Cádiz a media descarga, y cinco varcos grandes de los que sirven al Comercio de estas Yslas... de forma que de once embarcaciones que estaban en el puerto se perdieron las nueve y uno de los varcos cargados, y en todas perecieron nueve Personas, quedando solamente en el puerto dos Ynglessas en que se aprovecharon dela industria de cortar los palos». Luego de afectar al puerto entró en la ciudad, afectando a muchos edificios, entre ellos a la iglesia de la Concepción, cayendo al suelo las tejas de la cubierta, levantando los azulejos de la torre y desbaratando su remate. También tiró los campanarios de cantería labrada de los conventos dominico y franciscano⁸⁴. Es probable que los restos de uno de estos barcos fueran utilizados para el nuevo retablo mayor de la iglesia, pues en el libro de fábrica se anotó que entre 1722 y 1723 se gastaron 735 reales en desbaratar un navío llamado *La Camorra* y reaprovechar su madera para este fin. Las anotaciones continúan hasta 1727, con distintos apuntes en los que se fueron reflejando sucesivos gastos⁸⁵.

⁸⁴ Biblioteca Histórica de la Universidad de Salamanca, *Papeles varios remitidos o recibidos por Lucas Conejero de Molina, obispo de Canarias y arzobispo de Burgos*. Manuscritos 1704-1707, f. 513-517. Documento fechado en Santa Cruz de Tenerife el 25 de noviembre de 1722.

⁸⁵ «Por setecientos treinta y cinco reales gastados en el desbarate del navío llamado La Camorra para aprovechar la madera que está recogida para el retablo de la Capilla Mayor. Se advierte averse sacado del nabio nombrado La Camorra que se desbarató a costa de la fábrica, como senota en el descargo de la cuenta que precede quinze quintales de fierro de por mitad, y que lo mismo fue con la madera que se sacó». En el período de 1724 a 1726 se anotó un descargo de 195 reales que dio el mayordomo de San Telmo para el retablo mayor. Y a continuación se anotaron los descargos para la obra: 440 reales gastados en tablas, clavos y engrudo; 295 reales para pagar a los oficiales; 335 reales del alquiler de la casa de los oficiales, que se correspondían con el ajuste hecho para ese fin. Un total de 1065 reales, de los que se restaron los 735 de la madera del barco y los 330 restantes que dio Andrés de Carta Domínguez. Entre 1726 y 1727 se anotó que se hicieron dos agujeros en las gradas del altar mayor para poner los ciriales con sus cajoncitos. APCST, legajo 33, libro 2.º de fábrica, f. 68-80.

⁸³ Es el caso de la columna salomónica, verdadero motor del retablo canario desde las últimas décadas del siglo XVII. Rodríguez Bravo, 2024.



Retablo mayor, c. 1730, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

Con estos datos podemos concluir que tanto este retablo como el del Carmen se levantaron prácticamente al mismo tiempo. Y en el caso del retablo mayor estaba aún sin dorar en 1744⁸⁶. A pesar de ser concebido para ocupar la pared del testero, no deja de ser un ejemplo de un cuerpo con un ático muy desarrollado que da la sensación de ser un segundo cuerpo, aunque no lo es. El gran volumen ocupado por la hornacina principal apenas deja espacio para las calles laterales, lo que favorece el movimiento de la calle central, más adelantada que el resto y de un entablamento quebrado bellamente resuelto. Resulta interesante observar cómo el autor de esta obra se desenvuelve con soltura a la hora de distribuir las calles, pues coloca sendas columnas de fuste liso recorridas por una guirnalda que transmite la idea de lo helicoidal, sin serlo, en los laterales, mientras utiliza la columna salomónica de cinco vueltas con acanalamiento densamente decorado para separar la calle

central, añadiendo sendos estípites para enmarcar la hornacina central. No contento con eso, coloca otros dos estípites en el ático, casi imperceptibles entre la profusa ornamentación que los rodea. A todo ello une los numerosos roleos de signo vegetal, los florones y demás aparato ornamental, incluido el remate superior que se adentra en la techumbre decorada. Con todo, consigue crear una obra de arte total, en la que la arquitectura, la escultura y la pintura se unen en pos de un ejercicio escenográfico notable.

Como hemos dicho, el retablo del Carmen se realizó en fechas similares. Atribuido a Juan Rodríguez Bermejo, coincide con el mayor en su distribución en tres calles y un cuerpo, con un ático ampliamente desarrollado. Aquí la separación de las calles se hace con columnas salomónicas de cinco vueltas, pero no colocadas sobre plintos sino sobre estructuras tronco-piramidales invertidas. En la hornacina central las columnas son sustituidas por estípites, también sobre la misma estructura, pero en este caso el nicho se remata a modo de pabellón, lo que realza el conjunto y aporta mayor complejidad, recurso que vemos también en el retablo de la Dormición del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna o en el de la Soledad del convento agustino de Tacoronte. La decoración vegetal, los distintos elementos ornamentales que se reparten entre todas las partes del retablo, las formas mixtilíneas o la inclusión de angelitos en la parte superior dan cuenta de la búsqueda de una estructuración más heterogénea que en la retablística anterior.

Si bien la producción de retablos en las islas y la habilidad y creatividad de los maestros locales fueron incrementándose al mismo tiempo que todas estas obras se iban ejecutando, no es menos cierto que la presencia e influencia de artistas foráneos aún no del todo identificados y la llegada de obras desde el exterior debieron jugar un papel relevante en la época. Una especie de ventana abierta a nuevas creaciones alejadas de la tradición local, aunque sin abandonarla del todo. Es lo que ocurre con el espléndido retablo mayor de la iglesia conventual de

⁸⁶ APCST, Caja 190, leg. 159. Inventario de 1744.

San Francisco en la capital tinerfeña o el retablo de los Remedios de la catedral de La Laguna, que en su momento calificamos de magnífico ejemplo de virtuosismo y monumentalidad⁸⁷. Uno y otro dan idea del grado de desarrollo que alcanzó la retabística canaria en esa primera mitad del XVIII.

Y en ese contexto, el retablo de la Virgen de la O en la capilla de san Francisco Javier debe ser tenido en cuenta como ejemplo de esa evolución, aunque con características propias, algunas descubiertas a raíz de su restauración. Este retablo de un solo cuerpo y ático y tres calles recuerda al del Carmen en su estructura general, incluido el abigarramiento de una decoración que llena todos los espacios. Aquí ya han desaparecido totalmente las columnas salomónicas y únicamente vemos los estípites abalaustrados, tanto en la parte inferior como en la superior. Pese a que su esqueleto estructural es menos atrevido y más evidente que en otros ejemplos citados, la ornamentación le infiere la necesaria mayor complejidad general. Aunque para entenderlo habría que analizar otros factores.

San Francisco de Campeche, al oeste de la península del Yucatán, fue uno de los puertos más activos del Golfo de México desde el punto de vista del intercambio comercial. Desde allí se exportaban varios productos, especialmente el llamado palo de tinte o palo de Campeche, utilizado para fabricar los colores negro y azul para los textiles. En los registros de exportación de Canarias figura Bernardo de Espinosa como cargador de unidades de cuero y quintales de palo de Campeche en diferentes navíos hacia puertos españoles y europeos⁸⁸. De tal

forma que Campeche se convirtió en una especie de puente cultural entre América y Europa a través del Caribe y punto obligatorio para los intereses del corsario.

Este flujo favoreció el desarrollo artístico regional donde los talleres locales, especialmente los de imaginería, retabística y platería, asimilaron los modelos europeos y los unieron a los de tradición indí-

Detalle de las cuentas de Espinosa en Cádiz, AGI, 2472, 1733

gena como modo de aculturación y absorción propia del arte novohispano. La relación fue de ida y vuelta, es decir, a Campeche llegaban piezas procedentes de Europa y de otros lugares del virreinato de Nueva España y de allí salían otras tantas de manufactura

⁸⁷ Rodríguez Bravo, 2024, p. 255.

⁸⁸ En 1738 Bernardo de Espinosa cargó 18 quintales de palo tinte de Campeche en el navío *Nuestra Señora de Candelaria* capitaneado por Juan Stadfort con rumbo a Cádiz. En 1740 lo hizo hasta en cuatro ocasiones con distintos navíos franceses, españoles y venecianos, rumbo a Bilbao, Ámsterdam, Marsella y Cádiz, llevando cuero y palo tinte. Por ejemplo, en el barco francés *El Diamante* que capitaneaba Luis David Maine cargó 2565 toneladas de palo tinte. En 1741 lo encontramos relacionado con dos barcos franceses a Dunkerque y Holanda, llevando 600 unidades de

cuero y más de 1000 quintales de palo tinte. Y en 1744 cargó 600 unidades de cuero en el *Nuestra Señora de la Misericordia* y 350 quintales de palo de Campeche en el *San Juan*, el primero rumbo a Dunkerque y el segundo a Cádiz, ambos barcos franceses. Solbes Ferri, 2018. Precisamente en Campeche se construyó el navío *Potencia*, propiedad de Amaro Pargo.

local. En el caso de Espinosa ese flujo parece muy claro, pues salía de Tenerife rumbo a Campeche o La Guaira y regresaba pasando por Santo Domingo y La Habana o de nuevo desde La Guaira, al norte de Venezuela, en travesías que, como hemos dicho, normalmente duraban más de un año. En el viaje de ida solía llevar personas para poblar los territorios, aunque seguramente transportaba otras mercancías. Una vez dejado el pasaje en su destino, recalaba en distintos puertos del Caribe y regresaba con las bodegas llenas de productos con los que luego comerciaba en las islas y con otros puertos españoles y europeos. Por lo tanto, Campeche se había convertido en un nodo del intercambio comercial y artístico, favoreciendo la circulación de obras en ambos sentidos⁸⁹.

Ese valor como puerto articulador del comercio artístico entre el Caribe y el Atlántico no puede entenderse sin la transferencia cultural de los modelos, las iconografías o las técnicas. Y sabemos que fue tanto receptor como generador de maderas, pigmentos, estampas... que nutrían a los artistas. Y en ese contexto, debemos entender que de Campeche salían piezas desmontadas para retablos y esculturas para adornarlos, en la misma medida que llegaban piezas españolas o de otras partes de América que incrementaban el patrimonio local.

Como señala Adrián Contreras, en esas *travesías del arte* los promotores buscaban exhibir su estatus social a través del patrocinio artístico frente a todos aquellos que no tenían esos privilegios⁹⁰. Así que Espinosa encontró la manera de mostrar públicamente su posición económica, al tiempo que un fervor religioso que se explica claramente en el contexto social y cronológico en el que se produce. Y fruto de esos intereses y del intercambio que hemos analizado son



Detalle de elementos seriados del antiguo retablo de la Virgen de la O, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

tanto el retablo como las esculturas de san Francisco Javier y san Bernardo, sobre cuya procedencia se han planteado diversas hipótesis⁹¹.

La restauración del retablo y la indagación documental han deparado dos hechos clave relacionados con todas estas circunstancias. Primero, que la obra se realizó por partes y piezas que se fueron ensamblando sobre una estructura previa, y segundo, que esas piezas se crearon aparte y, en muchos casos, de forma seriada, y luego se fueron ajustando al esqueleto del retablo. Esto nos hace plantear la hipótesis de que muchas de ellas se realizaron en talleres americanos a partir de un modelo y que luego se colocaron sobre la estructura al llegar a Tenerife. Tres circunstancias denotan esa forma de trabajo. Por un lado, que la ornamentación no se ajusta del todo a la distribución de los huecos de la pared, es decir, parece como si se hubiese planteado una estructura de soporte tipo que fuese a recibir la decoración, pero que una vez que esta se empezó a colocar no se ajustaba del todo a ese diseño previo y se tuvo que ir solventando en función de las necesidades. Por otro

⁸⁹ En 1733 llega con su navío a Cádiz, donde desembarca sacos de tabaco en polvo y rama, cacao, cueros al pelo y curtidos y azúcar. Durante casi todo el mes de abril se anotan las personas a las que se les entrega la mercancía en ese puerto, reservándose él mismo ciertas cantidades con las que luego comerciará. AGI, Contratación, 2472.

⁹⁰ Contreras-Guerrero, 2021, p. 229.

⁹¹ Castro Brunetto la relacionó con José Rodríguez de la Oliva partiendo del intenso trabajo que este autor desarrolló en la parroquia en esos años. Castro Brunetto, 2004, p. 37. Otros autores han dudado de esta adscripción.

lado, el hecho de que varias de las decoraciones de la predela fuesen colocadas en posición invertida, seguramente porque el ensamblador local no supo interpretar la profusa decoración y le pareció que quedaban mejor en esa dirección. Y, en tercer lugar, que a lo largo del retablo se repite un mismo modelo seriado de pequeño remate con dos roleos, que se usó para terminar muchas de las ornamentaciones de tipo vegetal que lo adornan y que se colocaron tanto hacia arriba como hacia abajo, hacia derecha e izquierda, algunos en posiciones algo inverosímiles, como si no se supiera exactamente dónde ni cómo ponerlos.

Con todos estos datos resulta probable que estemos ante un retablo que, al menos en parte, fue realizado por piezas y fuera de las islas. Su estética barroca, expresada a través de la exuberante decoración a base de hojarasca dorada, estípites y guardapolvos minuciosamente tallados, nos invita a relacionarlo con talleres novohispanos de las primeras décadas del siglo XVIII. Un retablo como este, con una lectura profundamente ornamental, con el pan de oro y las policromías en tonos rojos y verdes realzando el efecto lumínico y aportando viveza y profundidad, nos habla de una pieza de retorno, es decir, un ejemplo de la importación artística que se generó entre Canarias y América al calor del tráfico comercial.

No todo el retablo respondería a esta tipología, pues la restauración también ha revelado otros datos. Primeramente, que la hornacina central y su decoración vegetal responden a una estética propia del barroco canario que vemos en otros ejemplos similares de La Orotava y Tacoronte. Lo mismo sucede con la peana de la Virgen, que denota una mano diferente y menos hábil en el tallado. Esto nos invita a pensar que tal vez se reaprovechara la hornacina del retablo anterior, adaptándola al nuevo retablo y que hubiese recibido la policromía y el dorado en 1746 junto con el resto de las piezas. En segundo lugar, los laterales del ático presentan un trabajo de talla diferente al resto, mucho menos detallista y más simple, lo que puede ser resultado de artistas, talleres o momentos diferentes, ajustándose más a modelos

que encontramos en piezas canarias. Con esto queremos decir que es probable que la mayor parte de la decoración llegara con Espinosa desde América y aquí se completaran con otros elementos locales que en nada desmerecen el conjunto, pues la armonía y calidad general son evidentes.



¿Taller americano?, *San Francisco Javier*, talla en madera dorada y policromada, c. 1730, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

Este dinamismo en la ornamentación contrasta con las posturas serenas de las tres esculturas. Ya hemos visto que la presencia de la Virgen de la O fue una condición para la construcción de la capilla. La imagen que vemos hoy es fruto de la transformación de principios del siglo XX, pero aún presenta características propias de la imaginería insular del siglo XVII. Recuerda a la Virgen Difunta que forma parte de la Colección Museográfica *El Tesoro de la Concepción* de La Orotava y a otras obras de fray Miguel Lorenzo Villanueva. Los rasgos fisionómicos, las carnaciones y los motivos vegetales que adornan el candelero podrían relacionarla con los artífices de ese momento, entre ellos el artista agustino. Deduciríamos por tanto que se trataría de la se-



Decoración con motivos asiáticos en la imagen de San Francisco Javier, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

gunda escultura que encargaron los Castro Ayala tras la refundación del altar.

La serenidad propia de esta obra encuentra cierto paralelismo con los dos santos, aunque sean de época y artistas diferentes que la Virgen. San Francisco Javier se presenta arrodillado, con el tronco ligeramente inclinado hacia delante y la cabeza elevada, con su mano derecha sobre el corazón, gesto característico de su iconografía alusivo al ardor interior, y la izquierda sosteniendo un crucifijo. Esta postura acentúa su actitud devocional, al tiempo que recuerda su papel de misionero entregado a la causa de la Compañía. De hecho, se relaciona habitualmente con sus momentos de éxtasis y fervor místico. Sorprende por el exquisito estofado, especialmente visible en el hábito del jesuita, en el que se despliegan elaborados motivos vegetales y otros elementos sorprendentes, como las referencias a su misión en Asia. En el lateral del hábito vemos la representación de varios tiburones asiáticos, dragones y la cruz del sur, decoración absolutamente excepcional e interesantísima, ligada a aquel continente y que denota el conocimiento del artista sobre la figura misionera del santo, así como

el significado de su iconografía. Estos diseños dorados, aplicados sobre el fondo negro del tejido, la riqueza decorativa o la minuciosidad evidencian la maestría técnica del autor y el gusto característico de la plástica americana. En cierto modo, podría afirmarse que este complejo soporte visual lo identificaría con el desconocido y mítico territorio de las misiones jesuíticas en Asia, lugares lejanos llenos de simbología plasmada en los ropajes de la escultura. También con la estética en ocasiones triunfalista de la Compañía de Jesús y con cierto realismo cargado de expresividad e intensidad devocional. El cinturón se anuda al frente y contribuye a estructurar las pronunciadas caídas de los pliegues, resueltas con gran elegancia. Sobre el pecho lleva un manteo corto con decoración también dorada, aunque más sobria. Y en un lateral podemos apreciar la huella de una faldriquera, tal vez de plata, y hoy perdida.

San Francisco Javier (1506–1552) fue uno de los más célebres miembros de la Compañía de Jesús. Su iconografía suele subrayar tres elementos: la entrega misionera, el fervor espiritual y el impulso evangelizador. La actitud arrodillada fue uno de los esquemas compositivos que alcanzaron mayor fortuna en su iconografía después de su canonización en 1622, con una clara vocación catequética. En la fecha en que debe ser datada esta escultura, es decir, hacia 1730, se puede hablar de cierta fusión en la imaginería americana entre la herencia sevillana del siglo xvii y las aportaciones de la estatuaría local. Por lo tanto, se le representa como peregrino y misionero, entregado a la difusión de la fe católica, cuya simbología más identificativa es el corazón en llamas de su pecho. Este fuego místico lo asocia indefectiblemente con ciertos momentos de éxtasis.

Por su parte, san Bernardo aparece vestido con el hábito cisterciense, trabajado mediante profundos pliegues en los que se expanden los estofados dorados. Estos motivos decorativos son poco frecuentes en sus representaciones en España, pero sí entre los talleres novohispanos como forma de enriquecimiento estético. El naturalismo de su rostro, intensamen-

te expresivo, muestra la mirada elevada y un gesto de recogimiento que alude a sus frecuentes visiones místicas. La mano derecha apoyada sobre el pecho y la izquierda hacia el espectador parecen proyectar un mensaje que busca el diálogo espiritual con la Virgen, pero también con el fiel. La escultura sigue modelos europeos en su representación, ya que habitualmen-



¿Taller americano?, *San Bernardo de Claraval*, talla en madera dorada y policromada, c. 1730, parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

te aparece arrodillado y en oración, en consonancia con sus representaciones grabadas, como en la más conocida, la escena de la lactación. En nuestro caso se arrodilla ante la Virgen de la O, en consonancia con su postura contemplativa. El marcado modelado facial, con arrugas y hendiduras que denotan su edad, tienen también algo de mensaje expresivo. Frente a la juventud y la vitalidad del jesuita, san Bernardo representaría la calma que proporcionan los años y una intensa vida interior. Y aunque el santo fue una figura clave en la espiritualidad medieval, lo cierto es que no alcanzó la importancia ni la difusión de otros santos ni en Canarias ni en América; por lo que

su presencia en la capilla respondería sobre todo a su identificación con el promotor.

Ambas esculturas no solo se presentan en actitud de oración, con expresiones contenidas, naturalismo en los rasgos y una marcada vocación de acercar el mensaje al fiel, sino que es indudable que fueron ejecutadas por el mismo artista o taller y concebidas para formar parte de un conjunto con gran fuerza devocional. Las dos ejemplifican la continua y a veces compleja circulación de modelos devocionales entre Europa, Canarias y los territorios americanos que no fueron únicamente imitados sino también reinterpretados, de tal forma que la sobriedad iconográfica se mezcla con el esplendor decorativo característico de muchas ejecuciones novohispanas.

Resulta revelador cómo el conjunto de la capilla tenía la clara intención de provocar en el espectador una respuesta emotiva y devocional. Por un lado, la serenidad de san Bernardo y, por otro, la fuerza de san Francisco Javier; la calma y el aplomo frente a la pasión y la entrega. Gesto, materia y luz se unen en busca de un fiel imbuido por el misticismo emanado de los personajes, enmarcados bajo los dorados y los movimientos curvilíneos de la decoración. Las tres esculturas dialogan entre sí y con el espectador. La integración de la imagen de vestir de la Virgen y las figuras de bulto de los santos entre la profusión de motivos vegetales y volutas nos habla de un diseño calculado y que tenía como objetivo impresionar mediante la riqueza visual y la teatralidad. El tallado de la madera, de cada pliegue, de cada arruga, los dorados intensos y esa postura arrodillada nos hablan del fervor de una época en la que el escenario era tan importante como el contenido.

La lectura parece estar clara: en el ático, el arcángel san Gabriel anuncia que la Virgen va a dar a luz al Niño Jesús, mientras ella, en cinta, ocupa la hornacina central y a los lados la madurez y la juventud de la fe completan el mensaje. El corsario y su mujer asumen su papel como comitentes de esa idea y dejan claro que quieren ser sepultados a los pies de la misma.



*Retablo de la Virgen de la O, c. 1735,
parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife*

TÉCNICA Y DESCRIPCIÓN DEL RETABLO

El retablo de Nuestra Señora de los Remedios constituye una estructura lignaria compleja cuya configuración responde a los sistemas constructivos y a las soluciones técnicas propias de la retablistica barroca del siglo XVIII, tanto en lo relativo a su organización arquitectónica como a los materiales y procedimientos empleados en su ejecución.

Se trata de un conjunto realizado íntegramente en madera, en el que se combinan distintas especies en función de las necesidades estructurales y ornamentales. La estructura portante, compuesta por vigas, montantes y elementos de arriostramiento, se ejecuta principalmente en madera de tea (*Pinus canariensis*), material de elevada resistencia mecánica y durabilidad, adecuado para soportar las cargas del conjunto. La tablazón, que configura los planos de soporte de la policromía, se resuelve mediante el

empleo de maderas como el castaño (*Castanea sativa*) y el pino, mientras que la talla ornamental se realiza fundamentalmente en madera de cedro (*Cedrela odorata*), cuya menor densidad y mayor facilidad de labra permiten el desarrollo de una decoración de carácter vegetal y rocalla de gran riqueza formal.

Desde el punto de vista constructivo, el retablo se articula mediante un sistema de ensamblaje tradicional, en el que los distintos elementos se disponen de manera modular y se unen mediante técnicas propias de la carpintería, sin recurrir a sistemas metálicos como solución estructural principal. Este sistema permite diferenciar claramente entre la armazón portante y los elementos decorativos superpuestos, lo que evidencia una secuencia de trabajo en la que la estructura básica se completa posteriormente con la aplicación de la talla ornamental.

La organización del conjunto responde a un solo cuerpo dividido en tres calles verticales, rematado por entablamento, cornisa, ático y coronación, configurando una estructura jerárquica en la que los distintos elementos se articulan mediante un lenguaje arquitectónico coherente. Las hornacinas, integradas en la mazonería, se resuelven mediante estructuras independientes adaptadas a la disposición de las esculturas, lo que implica soluciones específicas tanto en su construcción como en su acabado.

La superficie del retablo presenta una secuencia estratigráfica característica de este tipo de obras. Sobre el soporte lignario se dispone una capa de preparación a base de yeso y cargas minerales, cuya función es regularizar la superficie y generar un soporte adecuado para la aplicación de los estratos pictóricos. En las zonas destinadas al dorado se identifica la presencia de una capa intermedia de bol ferruginoso, que actúa como base para la aplicación del pan de oro mediante la técnica de dorado al agua, mientras que en las áreas policromadas se aplican pigmentos tradicionales —como blanco de plomo, bermellón, tierras y cardenillo— aglutinados con materiales orgánicos.



Retablo de la Virgen de la O, (detalles de las tallas ornamentales), c. 1735, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife

El análisis de micromuestras⁹² ha permitido confirmar esta secuencia técnica, evidenciando la superposición de capas de preparación, imprimaciones y estratos pictóricos aplicados en sucesivas

fases, lo que responde a procedimientos bien establecidos dentro de la práctica artística de la época. La presencia de capas diferenciadas, así como la variabilidad en la ejecución de la policromía, pone de manifiesto la complejidad del proceso técnico y la posible intervención de distintos talleres o manos especializadas.

En este sentido, durante el análisis directo del conjunto se han observado diferencias en la ejecución de la talla ornamental, particularmente en la resolución de los motivos vegetales, lo que sugiere una cierta heterogeneidad en los procesos de producción. Estas variaciones, lejos de entenderse como anomalías, deben interpretarse dentro de la lógica de los sistemas de trabajo propios del periodo, en los que la participación de varios artífices en una misma obra era una práctica habitual.

Asimismo, determinados elementos presentan características técnicas que difieren del resto del conjunto, tanto en su ejecución como en su integración en la estructura, lo que permite plantear la posible reutilización de piezas procedentes de un retablo anterior. Esta circunstancia se manifiesta especialmente en algunas zonas de la mazonería y en elementos concretos de la decoración, cuya morfología y técnica no se corresponden plenamente con el resto del conjunto.

La mesa de altar, integrada en la estructura inferior del retablo, se configura como un elemento funcional que establece la transición entre el plano arquitectónico y la estructura retablística. Su construcción responde igualmente a técnicas de carpintería, con la incorporación de elementos añadidos en distintas fases que han modificado su configuración original.

En conjunto, el retablo presenta una ejecución técnica compleja donde se combinan soluciones constructivas tradicionales, materiales diversos y procedimientos decorativos propios del Barroco, configurando una obra en la que la comprensión de su estructura y de su secuencia material resulta fundamental para interpretar tanto su estado de conser-

⁹² El estudio estratigráfico y los análisis físico-químicos de las micromuestras fueron realizados por Arte-Lab S.L. (Madrid), laboratorio especializado en el análisis científico, documentación y restauración de bienes culturales, cuyos resultados sirvieron de base para la caracterización material de la obra y la definición de los criterios de intervención.

vación como las alteraciones que ha experimentado a lo largo del tiempo.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

El estado de conservación del retablo de Nuestra Señora de los Remedios no puede entenderse de manera aislada, sino en estrecha relación con el edificio que lo alberga y con las condiciones ambientales, históricas y funcionales que han caracterizado su evolución a lo largo del tiempo, de tal forma que los procesos de deterioro que presenta la obra responden, en gran medida, a la incidencia continuada de factores externos que afectan al conjunto del inmueble.

El templo parroquial de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, por su localización geográfica y por su implantación en un entorno urbano condicionado por la proximidad al mar y al cauce del barranco de Santos, se encuentra sometido a una serie de agentes de deterioro de carácter ambiental, biológico y natural que han tenido una repercusión directa tanto en la arquitectura como en los bienes muebles que contiene. En este sentido, la situación del inmueble, aproximadamente a ciento cincuenta metros de la línea de costa y a unos veinte metros del margen del barranco, ha favorecido históricamente la presencia de una humedad constante y estable en su interior, circunstancia que se ha mantenido desde el momento de su construcción.

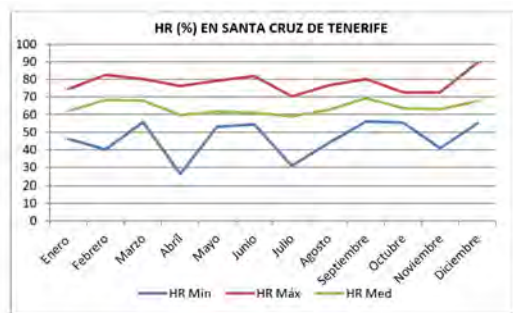


Gráfico de la HR anual en Santa Cruz de Tenerife.

Santa Cruz de Tenerife presenta un régimen climático caracterizado por una humedad relativa media anual comprendida entre el sesenta y el setenta por ciento, valores que se sitúan por encima de los

niveles considerados adecuados para la correcta conservación de materiales orgánicos. A lo largo del año, la humedad relativa se mantiene habitualmente por encima del cincuenta y cinco por ciento, alcanzando valores superiores al setenta por ciento al menos en un veinte por ciento de los días, mientras que únicamente en un reducido número de jornadas, estimado entre un siete y un diez por ciento, se registran descensos asociados a episodios de calima y elevadas temperaturas procedentes del continente africano.

Estas condiciones de humedad, en combinación con las variaciones térmicas, generan en los materiales del retablo, especialmente en la madera, un comportamiento higroscópico que se traduce en procesos de contracción y dilatación continuados. Como consecuencia de ello, el soporte lignario presenta grietas en las zonas de ensamblaje, deformaciones y alabeos en las tablas, así como desajustes estructurales que afectan a la estabilidad del conjunto. Estas tensiones internas se transmiten a las capas de preparación y a la policromía, cuyos coeficientes de respuesta difieren de los de la madera, provocando levantamientos, fisuras, craqueladuras y pérdidas de material.

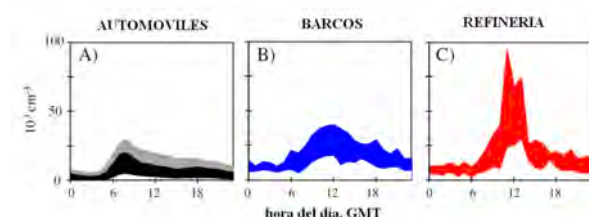


Gráfico. Concentraciones de partículas ultrafinas emitidas por horas del día, de las fuentes de contaminación más importante.

A estos factores ambientales se suma la incidencia de la contaminación atmosférica, que constituye uno de los principales agentes de deterioro en el contexto urbano de la ciudad. La presencia en el aire de compuestos derivados de la actividad industrial y del tráfico marítimo y rodado, entre los que se encuentran hidrocarburos policíclicos como el benceno, el fluoreno o el creceno, así como metales pesados y metaloides como cadmio, mercurio, plomo, vanadio y níquel, da lugar a la formación de partículas ultrafi-

nas de tamaño inferior a 0,1 micras que se depositan sobre las superficies.

Estas partículas alcanzan sus mayores concentraciones entre las diez de la mañana y las cinco de la tarde, coincidiendo con el régimen de brisas que transporta hacia el interior de la ciudad los contaminantes emitidos en la franja costera por barcos y refinerías, con valores que pueden alcanzar las ochenta mil partículas por centímetro cúbico en el caso de esta última, frente a las cuarenta mil emitidas por el tráfico marítimo y las treinta mil correspondientes al tráfico rodado.

La deposición continuada de estos contaminantes sobre el retablo, combinada con la presencia de humedad ambiental y aerosoles marinos ricos en cloruro de sodio, ha dado lugar a la formación de depósitos de suciedad complejos, compuestos por polvo, residuos grasos y partículas contaminantes que generan un ennegrecimiento generalizado de la superficie. Este depósito no solo altera la percepción cromática del conjunto, sino que actúa como un agente activo de deterioro, al retener humedad y favorecer procesos de alteración química y biológica

En relación con estos procesos, los factores biológicos han tenido una incidencia especialmente significativa en el soporte lignario del retablo. Las condiciones de humedad elevada y estabilidad térmica del inmueble han favorecido el desarrollo de insectos xilófagos, principalmente termitas y anóbidos, cuya actividad se manifiesta en la presencia

de galerías y perforaciones que han provocado una pérdida de densidad y resistencia mecánica en la madera. Este debilitamiento estructural se traduce en una mayor vulnerabilidad del conjunto frente a deformaciones y desplazamientos.

Junto a estos agentes, la presencia de insectos no xilófagos, como la mosca común, ha generado depósitos orgánicos sobre las superficies, en especial en zonas horizontales, contribuyendo a la alteración de la policromía. Este fenómeno debe ponerse en relación con el contexto histórico del entorno del barranco de Santos, donde durante los siglos XVIII y XIX se concentraron actividades relacionadas con la matanza de animales y la acumulación de restos orgánicos, favoreciendo la proliferación de este tipo de plagas.

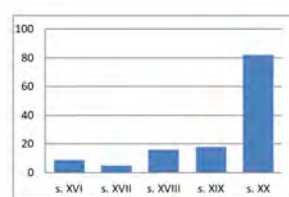


Gráfico de inundaciones de Santa Cruz de Tenerife desde 1558 hasta el 2010.



Inundación de 1979. Parroquia de la Concepción. Santa Cruz de Tenerife.

Por otro lado, los factores naturales han tenido una incidencia determinante en el estado de conservación del retablo, especialmente a través de los episodios de inundación que han afectado de manera recurrente al templo. La configuración urbana de Santa Cruz de Tenerife, desarrollada en un espacio limitado entre el mar y las laderas, junto con las transformaciones realizadas en los cauces de los barrancos durante los



Inundación del 1 de febrero de 2010. Parroquia de la Concepción, Santa Cruz de Tenerife





Retablo de la Virgen de la O, (estado de conservación antes de la intervención restauradora), c. 1735, parroquia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife



Detalles del reverso del retablo, acumulación de lodo y otros materiales

siglos XVIII y XIX, han incrementado el riesgo asociado a fenómenos de lluvias intensas.

Se tiene constancia de al menos ciento treinta inundaciones en la ciudad desde el año 1550 hasta la actualidad, siendo especialmente relevantes las ocurridas en 1979, 2002 y 2010, que afectaron directamente al templo de la Concepción. En estos episodios, el agua penetró en el interior del edificio, acumulándose en el pavimento y generando procesos de estancamiento, infiltración y condensación.



Detalle de daños en la capa de preparación y policroma

Las consecuencias de estos eventos se manifiestan de manera directa en el retablo, en especial en sus zonas inferiores y en el reverso de la estructura, donde se han documentado acumulaciones de lodo y sedimentos arrastrados por el agua. Estos depósitos han favorecido la retención de humedad en contacto con la madera, intensificando los procesos de deterioro y contribuyendo al desarrollo de agentes biológicos, además de provocar alteraciones físicas en los materiales.

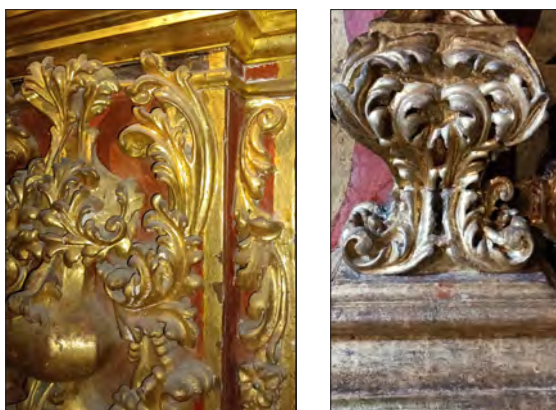
En este contexto general, el retablo presenta un conjunto de patologías coherente con la acción combinada de los factores descritos. El soporte lignario muestra, además de los daños derivados de su comportamiento higroscópico y de la acción biológica, la presencia de elementos estructurales añadidos en intervenciones anteriores, así como la pérdida de pie-



Frontal. *Retablo de la Virgen de la O*, daños en la capa de preparación y policroma

zas originales de la mazonería, lo que ha contribuido a una cierta desarticulación del conjunto.

El reverso de la estructura evidenciaba una acumulación significativa de materiales diversos, entre los que se incluían polvo, arena, restos de madera, cuerdas, cables eléctricos, tubos de conducción y restos orgánicos, resultado de las distintas actuaciones realizadas en el inmueble a lo largo del tiempo, a lo que se sumaban los ya mencionados depósitos de lodo en las zonas inferiores.



Detalle de la superficie del retablo. Acumulación de polvo (izda.) y estado de conservación de la capa de protección (dcha.)

La capa de preparación presentaba pérdidas generalizadas y problemas de adherencia al soporte, especialmente en aristas y zonas de ensamblaje, donde las tensiones estructurales son mayores. Estas alteraciones se manifestaban en forma de fisuras, levantamientos, craqueladuras, crestas y cazoletas.

La policromía y el dorado mostraban alteraciones concordantes con los estratos subyacentes, incluyendo levantamientos, pérdidas, abrasiones, arañazos y repintes inadecuados realizados con purpurinas. En las zonas inferiores se observaban desgastes más acusados, así como depósitos de cera procedentes del uso continuado de velas y lámparas de aceite, que habían penetrado en la superficie provocando levantamientos puntuales.

La superficie del retablo se encontraba cubierta por una gruesa capa de suciedad generalizada, formada por la acumulación prolongada de polvo ambiental mezclado con residuos grasos, que provocaba un intenso ennegrecimiento del conjunto y dificultaba la correcta lectura de las formas y volúmenes. La capa de protección presentaba un elevado grado de oxidación, con una distribución irregular que alteraba la percepción cromática del retablo.

En conjunto, el estado de conservación del retablo responde a un proceso de deterioro complejo en el que confluyen factores ambientales, biológicos, naturales y antrópicos, cuya acción continuada ha afectado tanto a su estabilidad estructural como a su lectura estética, haciendo necesaria una intervención integral orientada a su conservación y puesta en valor.

INTERVENCIONES ANTERIORES

El estado actual del retablo de Nuestra Señora de los Remedios no puede comprenderse plenamente



Frontal y predela. *Retablo de la Virgen de la O*. Intervención del primer cuarto del siglo xx

te sin atender a las distintas intervenciones que ha experimentado a lo largo del tiempo, las cuales han incidido de manera directa tanto en su configuración estructural como en su lectura estética, generando en muchos casos alteraciones que se han ido superponiendo a los procesos de deterioro derivados de los factores ambientales y naturales previamente descritos.

Las primeras transformaciones de relevancia documentadas se sitúan en el primer cuarto del siglo xx, en un contexto en el que el interior del templo de la Concepción fue objeto de una serie de reformas orientadas a la adaptación del espacio a nuevas necesidades litúrgicas y funcionales. En este marco, se procedió a la eliminación del graderío de mampostería sobre el que originalmente se asentaba el retablo, con el objetivo de nivelar el pavimento de la capilla con el de la nave principal, generando una continuidad espacial que permitiera la disposición de bancos y la utilización de las naves laterales como espacios de tránsito.



Predela, hornacina de San Antonio Abad y mesa de altar.
Retablo de la Virgen de la O. Intervención del primer
cuarto del siglo xx

Esta actuación tuvo consecuencias significativas en la relación estructural del retablo con el espacio arquitectónico, ya que la mesa de altar fue rebajada para adaptarse a la nueva cota del pavimento, produciéndose una ruptura en la línea estructural del sotabanco y una alteración en la proporción original del conjunto. El vacío generado entre la mesa y el sotabanco fue resuelto mediante la incorporación de



Detalle de la hornacina central con la imagen
del Sagrado Corazón tras haberse eliminado la peana
de la Virgen y el sol, década de 1930 (izda.).
Detalle de la hornacina central con reforma de ampliación
en altura con la nueva imagen del Sagrado Corazón,
adquirida en 1945 (dcha.)

dos gradas revestidas con láminas metálicas, que enmarcan una hornacina central destinada a albergar la imagen de San Antonio Abad, elemento que, por su procedencia ajena al retablo, introduce una modificación sustancial en la lectura de esta zona.

De forma paralela, el frontal original de la mesa de altar, que formaba parte del conjunto, fue recolocado en una posición secundaria, ocupando el fondo de la estructura, mientras que el avance de la mesa se resolvió mediante la incorporación de elementos de soporte de nueva factura, como gruesos balaustres, lo que alteró tanto la lógica constructiva como la percepción formal del conjunto.

En una fase posterior, se acometió la transformación de la hornacina central con el objetivo de adaptarla a una nueva imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Esta intervención implicó la eliminación de la peana original de la Virgen de la O, configurada mediante una estructura de tres caras en chaflán y decorada con elementos iconográficos de gran relevancia, así como la incorporación de un nuevo plano de apoyo en el interior de la hornacina. La peana original fue reutilizada en otro retablo del templo, lo que supuso su descontextualización y la pérdida de su función dentro del conjunto para el que había sido concebida.



Lienzo de la Virgen del Pilar. Ático.
Retablo de la Virgen de la O



Intervención en la estructura interna del retablo.
Retablo de la Virgen de la O

Estas actuaciones se completaron con la aplicación de retoques pictóricos puntuales, especialmente en las zonas doradas, donde se utilizaron purpurinas con el objetivo de recuperar de manera rápida el brillo del oro. Este tipo de intervenciones, si bien respondían a una intención de mejora estética, no solo introdujeron materiales ajenos e incompatibles que alteraron la lectura cromática del retablo, sino que también generaron problemas adicionales de conservación.

Igualmente, en estas intervenciones se incorporó el lienzo recortado de la Virgen del Pilar en la hornacina del ático, en sustitución de un elemento anterior, otro lienzo que, según los inventarios consultados, representaba a san Gabriel Arcángel, lo que supuso una nueva modificación en la configuración iconográfica del conjunto y evidencia la continuidad de intervenciones de carácter adaptativo sobre el retablo.

Desde el punto de vista estructural, algunas de estas intervenciones implicaron la modificación de elementos portantes, incluyendo el corte de vigas sustentantes y la sustitución de montantes originales, lo que contribuyó a debilitar el sistema estructural del retablo y favoreció la aparición de deformaciones progresivas, como el vencimiento hacia el frente y el desplazamiento más acusado en uno de sus lados.

Finalmente, en la década de 1990, el retablo fue objeto de una nueva actuación de carácter puntual, en la que se llevaron a cabo tratamientos de conservación limitados, sin que se abordara de manera integral la problemática estructural ni se revisaran las modificaciones introducidas en intervenciones anteriores, de manera que se mantuvo la configuración resultante de las transformaciones previas.

En este sentido, el análisis de las intervenciones anteriores pone de manifiesto cómo la acumulación de actuaciones parciales, realizadas en distintos momentos y con criterios diversos, ha contribuido a la complejidad del estado de conservación actual del retablo, generando una superposición de soluciones que, en muchos casos, han alterado su coherencia estructural y su lectura formal, haciendo necesaria una intervención global que permitiera restituir, en la medida de lo posible, la unidad del conjunto respetando al mismo tiempo los valores históricos incorporados a lo largo de su evolución.

CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

La definición de los criterios de intervención en el retablo de Nuestra Señora de los Remedios parte

necesariamente de la comprensión global de la obra como un conjunto complejo en el que confluyen valores materiales, históricos, funcionales y simbólicos, cuya conservación exige una aproximación metodológica que integre tanto el conocimiento técnico de sus materiales y procesos constructivos como la consideración de su carácter como bien cultural todavía vinculado al uso litúrgico.

En este sentido, este retablo no puede entenderse únicamente como una estructura lignaria policromada y dorada, sino como un elemento activo dentro de un espacio devocional, en el que intervienen no solo sus valores formales y estilísticos, sino también aspectos relacionados con su función, con su significado y con su evolución histórica, marcada por las transformaciones derivadas tanto de los procesos naturales de envejecimiento como de las intervenciones realizadas en el transcurso del tiempo.

El análisis del estado de conservación, en estrecha relación con los factores de deterioro identificados en el inmueble contenedor, ha puesto de manifiesto la necesidad de abordar una intervención de carácter integral, orientada tanto a la estabilización material de la obra como a la recuperación de su correcta lectura estructural y estética. Del mismo modo, el estudio de las intervenciones anteriores ha evidenciado la superposición de actuaciones parciales que, en muchos casos, han alterado la coherencia del conjunto, lo que hace necesario establecer criterios claros que permitan intervenir de manera respetuosa y fundamentada.

A partir de estas premisas, la intervención se ha regido por los principios generales de la conservación-restauración, adaptados a las características específicas del retablo. En primer lugar, se ha aplicado el criterio de mínima intervención, limitando las actuaciones a aquellas estrictamente necesarias para garantizar la estabilidad del conjunto y su correcta conservación, evitando cualquier intervención innecesaria que pudiera alterar la autenticidad de la obra.

De igual manera, se ha perseguido el restablecimiento de la unidad potencial del retablo, entendida no como una reconstrucción idealizada de su estado original, sino como la recuperación de su coherencia formal y estructural a partir de los elementos conservados, evitando en todo momento la introducción de soluciones que pudieran generar falsificaciones históricas o estilísticas.

Otro de los principios fundamentales ha sido el de reversibilidad o, en su defecto, el de compatibilidad de los materiales empleados, seleccionando productos y técnicas que permitan, en la medida de lo posible, su eliminación futura sin afectar a los materiales originales o que, al menos, no interfieran negativamente en posibles intervenciones posteriores.

Asimismo, se ha considerado esencial evitar el protagonismo de la restauración, de tal forma que las actuaciones realizadas no interfieran en la percepción de la obra ni alteren su carácter histórico, procurando que los tratamientos aplicados sean discernibles pero integrados, permitiendo distinguir lo original de lo añadido sin romper la lectura global del conjunto.

La intervención ha tenido en cuenta igualmente el carácter individualizado del retablo, aplicando soluciones específicas a los problemas concretos detectados, en lugar de recurrir a criterios generales de manera indiscriminada. Este planteamiento ha permitido adaptar los tratamientos a la naturaleza de cada material, al grado de deterioro y a la función de cada elemento dentro del conjunto.

En relación con las intervenciones anteriores, se ha adoptado un criterio selectivo, valorando en cada caso la conveniencia de mantener, modificar o eliminar los elementos incorporados en fases previas, en función de su impacto sobre la estabilidad estructural, su compatibilidad material y su significado histórico. De este modo, no se ha planteado una eliminación sistemática de todos los añadidos, sino una evaluación crítica que permita distinguir entre aquellos que forman parte de la evolución del retablo y

aquellos que constituyen alteraciones que dificultan su correcta conservación o comprensión.

A partir de estos principios, la intervención se ha estructurado en tres grandes líneas de actuación. Por un lado, los tratamientos de conservación, orientados a garantizar la estabilidad material del conjunto mediante la eliminación de agentes de deterioro y la consolidación de los materiales. Por otro, las actuaciones sobre la estructura y la mazonería, dirigidas a recuperar la estabilidad y la coherencia constructiva del retablo. Finalmente, los tratamientos de restauración, destinados a mejorar la lectura estética del conjunto mediante la limpieza, la reintegración y la protección de las superficies.

En conjunto, estos criterios han permitido establecer una metodología de intervención coherente, en la que cada actuación se justifica a partir del conocimiento previo de la obra y de la valoración de sus condiciones específicas, garantizando así un equilibrio entre la conservación de su materialidad y el respeto a su significado histórico y funcional.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

La propuesta de intervención sobre el retablo de Nuestra Señora de los Remedios se planteó a partir del análisis conjunto de su estado de conservación, de los factores de deterioro que afectaban al inmueble contenedor y del estudio de las transformaciones derivadas de intervenciones anteriores, configurándose como una actuación de carácter integral orientada a garantizar la estabilidad material del conjunto y a recuperar su coherencia estructural y formal.

La ausencia de documentación técnica detallada relativa a las actuaciones previas, unida a la complejidad de los procesos de deterioro identificados, hizo necesario abordar la intervención desde una fase inicial de estudio y documentación exhaustiva, que permitiera establecer una base de conocimiento sólida sobre la que fundamentar las decisiones posteriores. En este sentido, la propuesta contempla en primer lugar la realización de un registro fotográfico

completo, tanto general como de detalle, que permite documentar el estado inicial del retablo y establecer un sistema de control durante el desarrollo de los trabajos.

De manera paralela, se planteó la realización de un estudio técnico de la estructura, mediante el análisis de su sistema de anclaje al muro y la elaboración de planimetrías y levantamientos gráficos que permitían comprender la disposición de los elementos portantes, tales como vigas, montantes y riostras, así como las modificaciones introducidas en intervenciones anteriores.

El conocimiento de los materiales constitutivos del retablo se ha considerado igualmente esencial, por lo que se propuso la toma de micromuestras y la realización de análisis físico-químicos orientados a identificar tanto los materiales originales como aquellos incorporados en fases posteriores. Este estudio incluye el análisis estratigráfico de la policromía y del dorado, con el objetivo de determinar la secuencia de capas, su cronología relativa y su estado de conservación, información fundamental para la definición de los sistemas de limpieza y reintegración.

Una vez establecida esta fase de conocimiento, la intervención se orientó hacia la eliminación de los agentes de deterioro presentes en el conjunto. En este sentido, se planteó la limpieza del retablo tanto en su anverso como en su reverso, mediante la combinación de métodos mecánicos y químicos adaptados a la naturaleza de los depósitos y al estado de las superficies, así como la retirada de escombros, restos de materiales y elementos ajenos acumulados como consecuencia de las distintas actuaciones realizadas en el inmueble.

La presencia de insectos xilófagos hizo necesaria la aplicación de tratamientos de desinsectación de carácter curativo y preventivo, mediante el uso de productos específicos aplicados por impregnación e inyección, con el objetivo de eliminar la actividad biológica existente y evitar su reaparición. De manera complementaria, se planteó la consolidación

del soporte lignario en aquellas zonas donde se había producido una pérdida de resistencia mecánica mediante la aplicación de resinas adecuadas que han permitido recuperar la cohesión del material.

En el ámbito estructural, la propuesta contempla la revisión y, en su caso, la corrección de las alteraciones introducidas en intervenciones anteriores, especialmente aquellas que han afectado a la estabilidad del conjunto. En este sentido, se planteó la reordenación del banco y de la mesa de altar, con el objetivo de restituir la relación original entre estos elementos y recuperar la continuidad estructural del sotabanco. Asimismo, se previó la incorporación de refuerzos estructurales en aquellos puntos donde fue necesario mejorar la distribución de cargas y corregir deformaciones.

En relación con la mazonería, se propuso la recolocación de elementos desplazados o desajustados, así como la reintegración de piezas desaparecidas cuando su ausencia comprometía la estabilidad o dificultaba la lectura del conjunto. Estas reintegraciones se realizaron utilizando materiales compatibles con el original y siguiendo criterios de discernibilidad.

La intervención sobre las superficies policromadas y doradas se planteó a partir de la fijación previa de los estratos en riesgo de desprendimiento, seguida de la limpieza de barnices oxidados, repintes y depósitos de suciedad. Posteriormente, se previó el estucado de las lagunas y la reintegración cromática mediante técnicas discernibles, orientadas a recuperar la lectura estética sin ocultar la intervención.

Asimismo, la propuesta ha incluido actuaciones sobre los elementos asociados al retablo, como las esculturas y el lienzo del ático, que han sido objeto de tratamientos específicos de conservación y restauración en función de su estado.

Finalmente, se ha contemplado la aplicación de una capa de protección final que permita garantizar la estabilidad de las superficies intervenidas, así como la mejora del sistema de iluminación, adaptán-

dolo a criterios de conservación preventiva mediante el uso de tecnologías que minimizan la emisión de calor y la radiación perjudicial.



Andamiaje direccional instalado para la intervención restauradora

En conjunto, la propuesta de intervención se ha configurado como un proceso estructurado en distintas fases, en el que el conocimiento previo de la obra, la eliminación de los agentes de deterioro, la recuperación de la estabilidad estructural y la restitución de la lectura estética se articularon de manera coherente, garantizando el respeto a la autenticidad del retablo y su adecuada conservación en el futuro.

TRATAMIENTO REALIZADO

La intervención sobre el retablo de Nuestra Señora de los Remedios se llevó a cabo *in situ*, descartándose desde el inicio el desmontaje integral del conjunto, al considerarse una actuación excesivamente invasiva que habría comprometido la estabilidad estructural alcanzada por la obra a lo largo del tiempo. Este planteamiento permitió abordar los trabajos de manera progresiva, adaptando cada fase a las condiciones específicas del retablo y garantizando en todo momento su integridad.

Materiales		
Color	pigmentos / cargas	
blanco (opacos y transparentes)	blanco de plomo yeso	carbonato cálcico silicatos
verde	cardenillo	
amarillo	tierra amarilla ⁶	
rojo	arcillas ferruginosas	bermellón
negro	negro de huesos	
materiales orgánicos (aglutinantes, adhesivos y barnices)		

Resumen de los materiales identificados mediante los análisis físico-químicos realizados por Arte-Lab S.L.



Limpieza mecánica
mediante aspiración controlada

Para el desarrollo de la intervención se instaló un andamiaje direccional homologado que facilitó el acceso a la totalidad de la superficie del retablo y permitió organizar los trabajos siguiendo un criterio descendente, desde las zonas superiores avanzando hacia las inferiores, lo que evitó la redeposición de suciedad sobre las áreas ya tratadas. Previamente se procedió al apeo de los elementos más sensibles, como la coronación, los guardapolvos y las hornacinas laterales, y al desmontaje de la mesa de altar y de los elementos añadidos en intervenciones anteriores, para facilitar su tratamiento individualizado.

La fase inicial de la intervención incluyó la toma de micromuestras y la realización de análisis físico-químicos que permitieron confirmar la secuencia estratigráfica del retablo y la naturaleza de los materiales empleados, proporcionando una base científica para la definición de los tratamientos.

De forma paralela se realizaron pruebas de limpieza con distintos sistemas, lo que permitió seleccionar aquellos métodos más adecuados en función de la respuesta de las superficies.

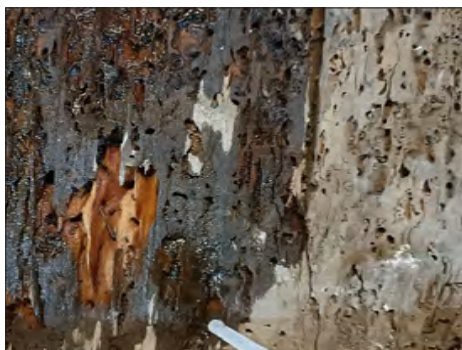
La limpieza constituyó una de las fases fundamentales de la intervención, dada la acumulación de

suciedad y depósitos presentes tanto en el anverso como en el reverso del retablo. En una primera etapa se realizó una limpieza mecánica mediante aspiración controlada y el uso de brochas de cerdas suaves, eliminando el polvo superficial y permitiendo una mejor lectura de las superficies originales. En el reverso se procedió además a la retirada de escombros, restos de materiales y acumulaciones de lodo asociadas a los episodios de inundación, especialmente en las zonas inferiores, donde estos depósitos favorecían la retención de humedad en contacto con la madera.



Limpieza química de barnices oxidados, repintes y depósitos de suciedad

La limpieza de las superficies policromadas y doradas se llevó a cabo mediante la aplicación controlada de sistemas químicos seleccionados a partir de las pruebas previas. La utilización de mezclas de disolventes permitió eliminar progresivamente barnices oxidados, repintes y depósitos de suciedad, recuperando la riqueza cromática del conjunto sin afectar a los estratos originales. En aquellas zonas



Desinsectación y consolidación
del soporte lignario

donde los depósitos presentaban mayor resistencia se recurrió al uso de geles, que permitieron controlar la acción del disolvente y mejorar su eficacia.

La eliminación de depósitos de cera, especialmente abundantes en elementos como columnas, banco y hornacinas, se realizó mediante un sistema combinado mecánico y químico, empleando calor controlado para su reblandecimiento y disolventes adecuados para su retirada, evitando en todo momento la alteración de la policromía subyacente.

De forma paralela a la limpieza se abordó la desinsectación del soporte lignario, aplicando un tratamiento curativo y preventivo mediante productos específicos introducidos tanto por impregnación superficial como por inyección en galerías y perforaciones. Este proceso permitió eliminar la actividad xilófaga existente y prevenir su reaparición.



Recolocación de la mesa de altar
y nuevo graderío

Una vez estabilizada la situación biológica, se procedió a la consolidación del soporte en aquellas zonas donde se había producido una pérdida de cohesión estructural. Para ello se emplearon resinas acrílicas aplicadas en distintas concentraciones, lo que permitió su penetración progresiva en la estructura de la madera y la recuperación de su resistencia mecánica.



Elementos de refuerzo estructural
(montantes, vigas y tensores)

Las zonas de policromía en riesgo de desprendimiento fueron tratadas mediante procesos de fijación que incluyeron la protección previa con papel japonés y la aplicación de adhesivos por impregnación e inyección, restituyendo la correcta adhesión entre los distintos estratos.

En el ámbito estructural, la intervención se centró en la recuperación de la estabilidad del conjunto y en

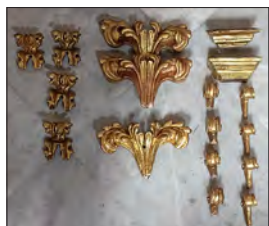


Moldes y reproducciones
de elementos decorativos originales



Estucado de lagunas

la restitución de su coherencia constructiva. La mesa de altar fue recolocada en su posición original, alineándola con el sotabanco, lo que permitió restablecer la continuidad formal del conjunto. Para adaptar esta recolocación a la cota actual del pavimento se ejecutaron nuevas gradas de madera, diseñadas de forma compatible con el retablo.



Reintegración cromática con técnica discernible

Asimismo, se incorporaron nuevos elementos de refuerzo estructural, como montantes, riostras y tensores, que permiten mejorar la distribución de cargas y corregir parcialmente las deformaciones existentes. Las grietas de mayor entidad fueron tratadas mediante enchuleados de madera, mientras que las de menor tamaño se sellaron con resinas adecuadas.

Las reintegraciones volumétricas se limitaron a aquellas pérdidas que afectaban a la estabilidad o dificultaban la lectura del conjunto, empleándose madera compatible y resinas específicas para la reconstrucción de molduras y elementos decorativos.

San Francisco Javier,
antes y después de la intervención restauradora

En el caso de la talla ornamental, se utilizaron moldes a partir de elementos conservados, lo que permitió reproducir con precisión los motivos originales.

El estucado de las lagunas se realizó tras el aislamiento previo de la superficie, procediéndose posteriormente a su nivelado para permitir la correcta reintegración cromática. Esta última se realizó mediante técnicas discernibles como el puntillismo, el estarcido y las tintas planas, utilizando pigmentos al barniz. En las zonas doradas se emplearon pigmentos minerales que permiten recuperar la lectura del dorado sin recurrir a la aplicación de nuevos panes de oro.

La intervención incluyó igualmente el tratamiento de las esculturas de San Francisco Javier y

San Bernardo, que fueron sometidas a procesos de limpieza, eliminación de repintes, reposición de elementos perdidos y reintegración cromática, así como la aplicación de una capa de protección final. Del mismo modo, el lienzo de la Virgen del Pilar fue objeto de una intervención específica que incluyó la eliminación de un reentelado anterior, la estabilización del soporte, la limpieza de la superficie pictórica y la reintegración de las lagunas.

Como fase final se aplicó una capa de protección mediante barniz de resina natural, que permitió uniformar la superficie y recuperar la saturación cromática del conjunto, al tiempo que actúa como barrera frente a agentes externos.



San Bernardo de Claraval,
después y antes de la intervención restauradora

La intervención se ha completado con la mejora del sistema de iluminación, mediante la incorporación de iluminación LED, que reduce la emisión de calor y favorece condiciones más adecuadas de conservación.

En conjunto, el tratamiento realizado ha permitido abordar de manera integral las patologías detectadas, restableciendo la estabilidad estructural del retablo, recuperando su coherencia formal y devolviendo la legibilidad de su programa decorativo, garantizando al mismo tiempo su conservación a largo plazo.



Lienzo de la Virgen del Pilar.
Después y antes de la intervención restauradora

CONCLUSIONES

La intervención realizada en el retablo de Nuestra Señora de los Remedios ha permitido abordar de manera integral un conjunto de problemáticas complejas, derivadas tanto de los procesos natura-

les de envejecimiento de los materiales como de la incidencia continuada de factores ambientales, biológicos y naturales asociados al inmueble que lo alberga, así como de las transformaciones introducidas a lo largo del tiempo mediante intervenciones de diverso carácter.

El análisis previo ha puesto de manifiesto la estrecha relación existente entre el estado de conservación del retablo y las condiciones específicas del entorno en el que se inscribe, destacando de manera particular la influencia de la humedad ambiental, la proximidad al mar, la incidencia de contaminantes atmosféricos y, especialmente, los episodios recurrentes de inundación vinculados al barranco de Santos, que han contribuido de forma decisiva a la degradación de los materiales, tanto a nivel estructural como superficial.

En este sentido, la intervención no se ha limitado a la resolución puntual de patologías, sino que ha planteado una lectura global de la obra en la que se integran los distintos factores que han condicionado su evolución material, permitiendo establecer una metodología de actuación coherente y fundamentada en el conocimiento profundo del conjunto.

Uno de los aspectos más relevantes ha sido la recuperación de la estabilidad estructural del retablo, que se encontraba comprometida como consecuencia tanto de los procesos de deterioro del soporte lignario como de las modificaciones introducidas en intervenciones anteriores, especialmente aquellas que afectaron a la relación entre la mesa de altar y el sotabanco. La incorporación de refuerzos estructurales y la reordenación de estos elementos han permitido restablecer, en la medida de lo posible, la coherencia constructiva del conjunto y mejorar su comportamiento mecánico.

Desde el punto de vista material, los tratamientos de desinsectación y consolidación han permitido frenar los procesos de degradación biológica y recuperar la cohesión de la madera en aquellas zonas más afectadas, mientras que los trabajos de limpie-

za han eliminado las acumulaciones de suciedad, barnices oxidados, repintes y depósitos de cera que alteraban significativamente la percepción del retablo, devolviendo a la superficie su riqueza cromática y su capacidad de lectura.



Detalles del retablo de
Nuestra Señora de los Remedios

Las actuaciones sobre la policromía y el dorado, basadas en la fijación de los estratos, el estucado de las lagunas y la reintegración cromática mediante técnicas discernibles, han permitido restituir la continuidad visual del conjunto sin comprometer la autenticidad de los materiales originales, manteniendo en todo momento el equilibrio entre conservación y legibilidad.

Del mismo modo, la intervención sobre los elementos asociados, como las esculturas y el lienzo del ático, ha contribuido a la recuperación de la unidad del conjunto, permitiendo integrar de manera coherente todos los componentes que forman parte del programa retablístico.



Detalles del retablo de Nuestra Señora de los Remedios
y acabado final

Sobre este particular, resulta imprescindible subrayar la importancia del estudio histórico como herramienta fundamental en el proceso de conservación-restauración. El conocimiento de la génesis de la obra, de su evolución a lo largo del tiempo y de las transformaciones que ha experimentado, no solo permite contextualizarla dentro de un marco cronológico y cultural determinado, sino que aporta claves esenciales para la interpretación de su materialidad y para la toma de decisiones durante la intervención.

De igual modo, el propio proceso de restauración se convierte en una vía privilegiada de conocimiento, en la medida en que permite documentar aspectos técnicos, constructivos y materiales que contribuyen a profundizar en la comprensión histórica de la obra.

Se establece así una relación bidireccional entre conocimiento e intervención, en la que restaurar implica necesariamente conocer, y conocer se ve enriquecido a través de la práctica de la restauración, permitiendo situar la obra en un espacio y en un tiempo concretos en los que se manifiestan formas

de hacer, procesos productivos y dinámicas culturales propias de una sociedad determinada.

En este contexto, adquiere especial relevancia la necesidad de difundir los resultados de este tipo de intervenciones, no solo en el ámbito académico, sino también hacia la sociedad en general, como medio para favorecer una mejor valoración del patrimonio. El retablo, más allá de su dimensión material, constituye un bien cultural que forma parte de la identidad colectiva, reflejo de una realidad histórica, artística y social concreta, cuya conservación y conocimiento contribuyen a reforzar los vínculos entre la comunidad y su patrimonio.

Finalmente, la intervención ha permitido no solo garantizar la estabilidad y conservación del retablo, sino también recuperar su valor como elemento significativo dentro del espacio litúrgico en el que se inserta, asegurando su transmisión en condiciones adecuadas a las generaciones futuras y contribuyendo a su puesta en valor dentro del patrimonio cultural, como testimonio material de una realidad histórica y devocional que forma parte de la identidad de la comunidad en la que se inscribe.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1974). *Índices de los protocolos pertenecientes a las escribanías de la isla de El Hierro*. San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- ÁLVAREZ SANTOS, Javier Luis (2018). «Identidad judeo-cristiana e identidades insulares en áreas de frontera: Los intereses judeoconversos en Tenerife en el tejido mercantil atlántico (1550-1650)», en *Cuaderno de Estudios Sefarditas*, 19, Universidad de Lisboa, pp. 29-46.
- ÁLVAREZ SANTOS, Javier Luis (2021). «Redes portuguesas transfronterizas como nexo entre Canarias y América durante la consolidación del mundo atlántico», en *Anuario IEHS*, 36, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 11-31.
- AMADEO, Julián (2006). «Inmigración canaria y nueva fundación de Puerto Plata», en *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa de Colón y Cabildo de Gran Canaria, pp. 564-573.
- AMADOR MARRERO, Pablo F. (2017). «Fatto in Indie Chita delli Angeli, Puebla, México. Una imagen de San José con el Divino Infante atribuido a los Cora como parte del legado artístico de Santiago Durante a la parroquia de Toirano, Savona», en *Atrio*, 23, Universidad Pablo de Olavide, pp. 74-93.
- ANAYA HERNÁNDEZ, Alberto (2007). «Las relaciones de los judeoconversos portugueses de Holanda con los de Canarias y América a través de su correspondencia», en *Anuario Americanista Europeo*, 4-5, pp. 239-257.
- ÁVILA, Ana (1998). *Lo humano y lo sacro en la isla del Hierro*. Cabildo Insular de El Hierro y Gobierno de Canarias.
- BALDINI, Umberto. (1997). «Teoría de la restauración y unidad de metodología». Vol. I. Madrid, Editorial Nerea. Colección Arte y Restauración.
- BALDINI, Umberto. (1998). «Teoría de la restauración y unidad de metodología ». Vol. II. Madrid, Editorial Nerea. Colección Arte y Restauración.
- BERNAL ALONSO, Eva (2018). «El Siglo de Oro en el Archivo Histórico Nacional», en *XII Jornadas de Castilla-La Mancha sobre Investigación en Archivos*. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, pp. 17-73.
- CAMPA CARMONA, Ramón de la (2016). «Las fiestas de la Virgen en el año litúrgico católico», en *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*. Córdoba, Litopress.
- CANEVA, G.; NUGARI, M. P.; SALVADORI, O. (2000). «La biología en la restauración». Hondarribia (Guipúzcoa), Editorial Nerea-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Colección Arte y Restauración.
- CASTRO BRUNETTO, Carlos (2004). «Escultura barroca en la iglesia La Concepción de Santa Cruz de Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, 186, Universidad de La Laguna, pp. 21-49.
- CEJAS-FUENTES PADRÓN, Francisco (2025). «Cayetano de Espinosa, herreño, capitán de navío de la carrera de Indias», en *Labor et Constantia*, 8, 2. Sociedad de Estudios Genealógicos y Heráldicos de Canarias, pp. 471-518.
- CHICO PÉREZ, Blanca (1998). «Hermandades y cofradías. Una forma de religiosidad popular en Santa Cruz de Tenerife», en *XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. 3. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón y Cabildo de Gran Canaria, pp. 241-264.
- COLA BENÍTEZ, Luis y GARCÍA PULIDO, Daniel (1999). *La historia del 15 de julio de 1797 a la luz de las fuentes documentales*. Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife, Cajacanarias y Disa.
- COLOMINA SUBIELA, Antoni; GUEROLA BLAY, Vicente (2011). «Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación». *Arché*, 6, 69-74. Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José (1995). *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- CONTRERAS-GUERRERO, Adrián (2021). «Las travesías del arte», en *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 229-255.
- CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, Juan de, marqués de Lozoya (1944). «Impresiones artísticas de una excursión a Canarias», en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 52, pp. 5-14.
- DARIAS Y PADRÓN, Dacio (1929). *Noticias generales históricas sobre la isla del Hierro, una de las Canarias*. San Cristóbal de La Laguna, Imprenta Curbelo.
- ESCRIBANO GARRIDO, Julián (1987). *Los jesuitas y Canarias (1568-1767)*. Granada, Universidad de Granada.
- FARIÑA GONZÁLEZ, Manuel A (2008). «Biografía apresurada del lanzaroteño Juan Leal Goraz, en el aniversario de la fundación de San Antonio de Tejas (1731-2006)» en *XII Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, tomo I. Arrecife, Cabildo Insular de Lanzarote y Cabildo Insular de Fuerteventura.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco (1886). *Nobiliario y blasón de Canarias*, tomo VII. Madrid, imprenta de Marcelino Burgase.
- GARCÍA PULIDO, Daniel (2011). *Diario de José de Anchieta y Alarcón*, tomo I. Santa Cruz de Tenerife, Ed. Idea.
- GARCÍA PULIDO, Daniel y PAZ SÁNCHEZ, Manuel de (2017). *Amaro Pargo. Documentos de una vida*, vol. 1 (Héroe y forajido). Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- GARCÍA PULIDO, Daniel, GINOVÉS OBÓN, Cristina y PAZ SÁNCHEZ, Manuel de (2018a). *Amaro Pargo. Documentos de una vida*, vol. 2 (El Heredero). Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- GARCÍA PULIDO, Daniel, LUIS LEÓN, Ángel Dámaso y PAZ SÁNCHEZ, Manuel de y (2018b). *Amaro Pargo. Documentos de una vida*, vol. 2 (Reyes del mar). Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- HERNÁNDEZ GARCÍA, José Javier (2001). «Santa Catalina de Alejandría. Datos sobre una escultura desaparecida en Tenerife», en *Revista de Historia Canaria*, 183, Universidad de La Laguna, pp. 191-208.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1994). «Colonización canaria y política misional en Venezuela (siglos XVII-XVIII)», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 40, pp. 187-245.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (1998). «Colonización canaria en la Guayana venezolana en la segunda mitad del siglo XVIII», en *XII Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón y Cabildo de Gran Canaria, pp. 749-770.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (2002). «La otra emigración canaria a América: mulatos y negros libres y esclavos (1670-1820)», en *Revista de Historia Canaria*, 184, Universidad de La Laguna, pp. 181-198.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel (2007). «Expansión fundacional y desarrollo en el norte dominicano (1680-1795). El Cibao y la Bahía de Samaná», en *Archivo General de la Nación*, vol. XXVII, Academia Dominicana de la Historia.
- HERNÁNDEZ MURILLO, Pedro Jorge (2002). «Las advocaciones religiosas de los mareantes en las Canarias occidentales», en *Revista de Historia Canaria*, 184, Universidad de La Laguna, pp. 199-216.
- LIOTTA, Giovanni (2000). «Los insectos y sus daños en la madera. Problemas de restauración». *Hondarribia* (Guipúzcoa), Ed. Nerea-Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Colección Arte y Restauración, n.º 4.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro (2022). *La santa Teresa de Maragliano y su época*. Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- MARRERO ALBERTO, Antonio (2013). «De la muerte y el morir. Evolución histórica, enterramientos y tumbas en la iglesia de Santa Catalina de Tacoronte», en *Revista de Historia Canaria*, 195, Universidad de La Laguna, pp. 79-94.
- MARRERO ALBERTO, Antonio (2023). *Iglesia de Santa Catalina mártir de Alejandría*. Ayuntamiento de la ciudad de Tacoronte.
- MORALES GARCÍA, Carmen (1990). «Abastecimiento de los estancos de tabaco canarios por la Real Compañía de La Habana (1746-1760)», en *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón y Cabildo de Gran Canaria, pp. 646-671.
- MORALES PADRÓN, Francisco (1978). «Inventario de fondos existentes en el Archivo de Indias sobre Las Is-

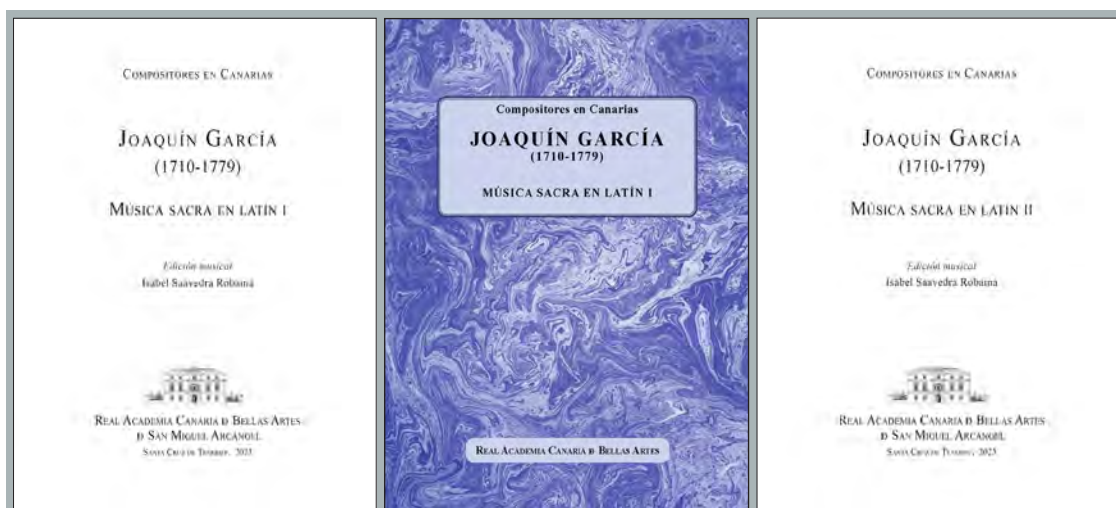
- las Canarias», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 24. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, pp. 419-472.
- PADRINO BARRERA, José (2013). «Los Exvotos en Tenerife. Vestigios materiales como expresión de lo prodigioso (I)», en *Revista de Historia Canaria*, 195, Universidad de La Laguna, pp. 43-78.
- PAZ SÁNCHEZ, Manuel de y GARCÍA PULIDO, Daniel (2015). «El Corsario de Dios. Documentos sobre Amaro Rodríguez Felipe (1678-1747)», en *Documentos para la historia de Canarias*, 14. Santa Cruz de Tenerife, Gobierno de Canarias y Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife.
- PAZ SÁNCHEZ, Manuel de, GARCÍA PULIDO, Daniel y AGUIAR BOBET, Valeria (2023). *Amaro Pargo. Documentos de una vida*, vol. 10 (Guerreras). Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- PÉREZ MORERA, Jesús (2009). «Exvoto de la Virgen del Rosario», en *Vestida de sol. Iconografía y memoria de Nuestra Señora de Candelaria*. Santa Cruz de Tenerife, Cajacanarias. Obra Social, pp. 264-266.
- POGGI Y BORSOTTO, Felipe Miguel (1881). *Guía histórica-descriptiva de Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, Imprenta isleña.
- POGGI Y BORSOTTO, Felipe Miguel (1882). «La iglesia de N. S. de la Concepción», en *Revista de Canarias*, 23 de marzo de 1882.
- RODRÍGUEZ ARROCHA, Belinda (2021). «El tratado jurídico-político sobre presas de mar y calidades que deben concurrir para hacerse legítimamente el corso de Félix Abreu y Bertodano», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 67. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 1-23.
- RODRÍGUEZ BRAVO, Jesús (2024). «Aportaciones al retablo salomónico en Canarias», en *(Re)lecturas sobre la retablística iberoamericana: “a mayor lucimiento y decencia del templo”*. Burgos, Universidad de Burgos, Sílex, pp. 247-258.
- RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2001). «La Soledad de la Virgen y los Castro Ayala. Antecedentes devocionales de la Virgen del Retiro», en *Semana Santa 2001*. Santa Cruz de Tenerife, 15-19.
- RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (2019). *Los conventos agustinos de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- ROSA OLIVERA, Leopoldo de la (1955). «La Calle del Agua de La Laguna, en Guerra y Peña, Lope Antonio de la (1955). *Memorias*. (Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII). Cuaderno II», en *El Museo Canario*. Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario.
- SÁNCHEZ, Mathías (2008). *Semi-historia de las fundaciones, residencias, o colegios que tiene la Compañía de Jesús en las Islas Canarias*. San Cristóbal de La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- SOLBES FERRI, Sergio (2018). «La navegación directa de Canarias a América y su papel en el sistema comercial atlántico, 1718-1778», en *América Latina en la Historia Económica*, vol. 25. México, Instituto Mora, pp. 36-97.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro (1973). *Retazos históricos. Santa Cruz de Tenerife. Siglos XV al XIX*. Santa Cruz de Tenerife.
- TORNERO TINAJERO, Pablo (1982). «Inmigrantes canarios en Cuba y cultivo tabacalero. La Fundación de Santiago de las Vegas (1745-1771)», en *IV Coloquio de Historia Canario-Americana*, vol. 1. Las Palmas de Gran Canaria, Casa de Colón y Cabildo de Gran Canaria, pp. 505-530.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, Alfonso (1977). «El retablo barroco en Canarias». Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos Canarios.

LA EDICIÓN DE LA MÚSICA SACRA EN LATÍN DEL MAESTRO DE CAPILLA JOAQUÍN GARCÍA (1710-1779)

ISABEL SAAVEDRA ROBAINA

En los años 2023 y 2025, la Real Academia Canaria de Bellas Artes (RACBA) publicó dos volúmenes dedicados a la música sacra coral y policoral en latín del que fuera maestro de capilla de la catedral de Canarias entre 1735 y 1779, el valenciano Joaquín García Sanchiz (Anna, Valencia, 1710-Las Palmas de Gran Canaria, 1779). Números 3 y 4 de la colección «Compositores en

Canarias», contienen una selección representativa de las obras latinas que compuso para diferentes actos litúrgicos escritas, en general, a uno o dos coros con bajo continuo y acompañamiento instrumental ocasional de cuerda y viento, en el estilo característico del barroco tardío en Canarias, aunque muy influenciado aún por la tradición de las antiguas formas de la polifonía religiosa en España.



Cubierta y portadas de las ediciones de la RACBA dedicadas a la música sacra en latín de Joaquín García. Colección *Compositores en Canarias*, números 3 y 4, Santa Cruz de Tenerife, 2023 y 2025

Estos dos volúmenes contribuyen, pues, a recuperar una de las facetas más desconocidas de un músico cuyas obras más difundidas han sido las cantadas, villancicos y tonadas a una, dos o tres voces en lengua vernácula¹. La predilección por estas piezas se ha debido, sin duda, a la influencia italianizante que muestran las cantadas y al «españolismo» de los villancicos y tonadas, revelándose en ellas un lenguaje más novedoso e imaginativo para la época que se manifiesta en la estructura, los motivos y los ritmos contrastados sobre una sólida base armónica.

No obstante, fue también responsabilidad de Joaquín García componer obras nuevas en latín para el repertorio litúrgico que reemplazaran a las de Diego Durón de Ortega (1653-1731), maestro de capilla briocense al que sustituyó en el magisterio de la catedral grancanaria tras su fallecimiento, aunque resulta significativo que en el Archivo de Música de la Catedral de Canarias solo se conserven cincuenta y cuatro obras latinas frente a las quinientas quince piezas que integran las cantadas, villancicos y tonadas en castellano.

Para el primer libro publicado por la RACBA en 2023 seleccionamos cinco piezas dedicadas a la Virgen María, dos salmos de vísperas, siete motetes de temática diversa y una misa, compuestas en los años



Motete *Adiuva nos, Deus*,
1740 (copia).
AMCC, sig. D/II-1

Motete *Adiuva nos, Deus*,
1773 (copia).
AMCC, sig. D/II-2

treinta, cuarenta y cincuenta del siglo XVIII². Para el segundo volumen editado en 2025, escogimos trece obras pertenecientes en su mayoría a los años sesenta y setenta, algunas de ellas con instrumentos de viento como oboes y trompas, de los que prescindimos en el tomo anterior. Optamos por aquellas piezas que formaran parte de un mismo oficio, como los dos salmos *Cum invocarem* y *Qui habitat* y el cántico de Simeón *Nunc dimittis*, creados en 1763 para las completas del Sábado Santo; incluimos asimismo el salmo *Dixit Dominus* y dos *Miserere* para diversas plantillas vocales e instrumentales, habituales en los oficios de vísperas y laudes, respectivamente, de diferentes festividades del año. Finalmente, entre los siete motetes seleccionados, nos resultaron muy interesantes los cuatro a 7 voces en dos coros, con acompañamiento continuo, dedicados a algunos de

¹ QUEROL GAVALDÁ, Miguel: *Música barroca española. Vol. V. Cantatas y canciones para voz solista e instrumentos (1640-1760)*. Col. Monumentos de la Música Española, vol. 35. Barcelona, CSIC-Instituto Español de Musicología, 1973; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: *Tonadas, villancicos y cantadas, para voz sola concertada con instrumentos y bajo continuo*. Cuenca, Instituto de Música Religiosa, 1984; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, María Salud: «Doce cantadas religiosas de Joaquín García (ca. 1710-1779)», en *El Museo Canario (Homenaje a Lola de la Torre Champsaur)*, n.º LIV-I, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, pp. 389-404; SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar: «Joaquín García (Anna, Valencia, ca. 1710-Las Palmas de Gran Canaria, 1779): cantadas, villancicos y motetes con instrumentos». Col. La Creación Musical en Canarias, CD-15, RALS, Las Palmas de Gran Canaria, 2000; CUÉLLAR FRANCÉS, Rafael: *El maestro de capilla Joaquín García (Anna c. 1710-Las Palmas 1779)*. Tesis doctoral, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana, 2015; y SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Dulce M.^a (ed.): *Joaquín García (1710-1779). Cantadas, villancicos y tonada a una sola voz*. Col. Compositores en Canarias, vol. 2. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2022; entre otros.

² SAAVEDRA ROBAINA, Isabel (ed.): *Joaquín García (1710-1779). Música sacra en latín I*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2023. Disponible en: <<https://racba.es/wp-content/uploads/2024/06/JOAQUIN-GARCIA.-MUSICA-SACRA-EN-LATIN.pdf>>. Contiene la transcripción de las siguientes obras: *Salve Regina* a 7, 1742 (D/II-11), *Ora pro populo* a 4, 1746 (D/III-13), *Sub tuum praesidium* a 5, 1750 (D/II-12), *Quam pulchri sunt* a 7, 1750 (D/III-1), *Magnificat* a 8 con violines, 1753 (D/II-8), *Laudate Dominum* a 8, 1734 (D/II-5), *Beatus vir* a 8, s/f (D/IV-3), *In monte Oliveti* a 2, s/f (D/I-4), *Assumpsit Jesus* a 4, s/f (D/II-4), *Ad regias Agni dapes* a 4, s/f (D/II-3), *O vera caeli victima* a 4, 1736 (D/I-10), *Adiuva nos, Deus* a 8, 1740 (D/II-1), *Per signum Crucis* a 4, 1745 (D III-4), *O quam metuendus est* a 8, 1756 (D/III-10) y *Misa* a 8, s/f (D/I-6). Archivo de Música de la Catedral de Canarias (en adelante, AMCC).

los santos cuyas advocaciones despertaban un mayor fervor popular en la época, devoción que fue desapareciendo en el transcurso del tiempo junto a las ermitas que albergaban la imaginería correspondiente, como veremos³. Todas las obras transcritas se referencian en ambos índices con las signaturas de la catalogación realizada por la pionera de la musicología en Canarias, Lola de la Torre Champsaur⁴. Buena parte de ellas se interpretaron en el concierto conmemorativo del cincuenta aniversario de la declaración de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Canarias como Bien de Interés Cultural, celebrado el 19 de mayo de 2024⁵.

* * *

El proyecto de edición de la música sacra en latín del maestro de capilla Joaquín García comenzó hace más de veinte años, cuando el musicólogo Lothar Siemens propició en 2003 la recuperación del *Magnificat* de 1753 a 8 voces en dos coros, con cuerdas, órgano y bajo continuo que debía incluirse en el concierto que organizábamos desde la asociación Promuscan y El Museo Canario para conmemorar el VI Centenario de la Diócesis Canariense y Rubicense (1404-2004). De forma paralela, procedimos en aquellos años a la transcripción de las actas ca-

pitulares de la catedral referidas a su capilla de música entre 1721 y 1780, copiadas a mano por Lola de la Torre y su esposo Juan Manuel Trujillo, para su publicación en la revista *El Museo Canario*⁶. Dicho periodo comprende la última década del maestro de capilla Diego Durón y los más de cuarenta y cuatro años de magisterio de Joaquín García, por lo que revisamos de nuevo las actas catedralicias con la intención de mostrar algunas pinceladas sobre su trayectoria, carácter y profesionalidad; de ilustrar el contexto litúrgico en el que García compuso su música y de obtener algunas pistas sobre la datación de las obras sin fecha explícita.

Su nombre aparece por primera vez en las actas el Lunes Santo, 2 de abril de 1735, día en que solicita «licencia para entrar en la iglesia a ejercer su magisterio», la cual le concede el cabildo catedralicio junto a un préstamo de cien ducados a cuenta de su renta⁷ que, como era habitual, computaba desde el día en que comenzaba su viaje hacia la isla. Según informó el obispo de Yucatán, el 15 de marzo de 1735 «pasó a bordo del navío Triptín para al día siguiente hacerse a la vela y en él su viaje dicho maestro de capilla», por lo que «se acordó que se le señala a este maestro al día 16 de marzo de este presente año de 1735 para que desde entonces comience a correr su renta»⁸.

El joven Joaquín García llega a Gran Canaria con 24 años y soltero, cumpliendo lo estipulado en el acuerdo por el que el cabildo determina se busque a un nuevo maestro dos años después de la muerte de Diego Durón: «mozo de buena índole y costumbres, (...) digno, que no sea casado»; la escritura que

³ SAAVEDRA ROBAINA, Isabel (ed.): *Joaquín García (1710-1779). Música sacra en latín II*. RACBA, Santa Cruz de Tenerife, 2025. Disponible en: <<https://racba.es/wp-content/uploads/2026/01/Compositores-en-Canarias-4.-Musica-Sacra-II-Joaquin-Garcia.pdf>>. Contiene la transcripción de las siguientes obras: *Cum invocarem* a 8, 1763 (D/IV-11), *Qui habitat* a 8, 1763 (D/IV-14), *Nunc dimittis* a 8, 1763 (D/IV-12), *Dixit Dominus* a 8, 1740 (D/IV-4), *Miserere* a 4, 1763 (D/I-13), *Miserere* a 6, s/f (D/I-14), *O crux gloriosa* a 7, 1756 (D/III-6), *Petite et accipietis* a 7, 1760 (D/III-2), *Quis vestrum* a 7, 1760 (D/III-2), *Hic est* a 7, s/f (D/III-11), *Beati martyres Justus et Pastor* a 7, s/f (D/III-3), *Adjuva nos, Deus a solo con violines y trompas*, 1773 (D/II-2), *In splendenti nube* a 7, 1773 (D/I-12). AMCC.

⁴ TORRE, Lola de la: «El Archivo de Música de la Catedral de Las Palmas I», en *El Museo Canario*, año XXV, n.º 89-92, 1964, pp. 181-242; obras latinas de Joaquín García catalogadas en pp. 217-222.

⁵ Patrimonio Histórico del Cabildo de Gran Canaria: *Concierto «La música sacra de la Catedral de Canarias en el siglo XVIII». Jornadas 50BIC*, 19-V-2024. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=4MgzN1AMsl4>>.

⁶ TORRE, Lola de la: «Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1721-1740)», en *El Museo Canario*, n.º LVII, 2002, pp. 331-491; «Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1741-1760)», en *El Museo Canario*, n.º LVIII, 2003, pp. 393-523; y «Documentos sobre la música en la catedral de Las Palmas (1761-1780)», en *El Museo Canario*, n.º LIX, 2004, pp. 439-576. Introducciones históricas de Lothar Siemens Hernández.

⁷ TORRE (2002): *op. cit.*, doc. 6880 (2-IV-1735).

⁸ *Ibidem*, docs. 6902 (25-VI-1735) y 6906 (6-VII-1735).



Salmo *Laudate Dominum*, 1734 (copia).
AMCC, sig. D/II-5

debía firmar el maestro de capilla deja bien claras las condiciones en cuanto a su salario y obligaciones⁹:

Y, en cuanto al salario, según y como reza dicha escritura y las condiciones de la referida memoria, son las siguientes: que se le dan al maestro de capilla 300 ducados y 2 cahíces de trigo en cada año, los cien ducados por hacer ejercicio con la capilla de música, al menos dos o tres veces por semana, fuera de las obligaciones que tiene de tener enseñando, siempre a lo menos dos o tres triples diariamente, yendo a casa del maestro dichos triples a estudiar y dar lección, y los 200 ducados y el trigo por regir la capilla y componer 10 villancicos para Navidad, los 9 para los maitines y el uno para la calenda. Más 3 villancicos para los maitines de Reyes, más ochos villancicos para la octava de Corpus; uno para el día de la Ascensión; uno para la Anunciación y otro para el día de Santa Ana y además lo que se ofreciere en la santa iglesia y el cabildo lo mandare, y en cuanto a la asistencia tiene la misma y en los mismos días que los demás ministros de dicha capilla de música, y todos

⁹ *Ibidem*, doc. 6800 (20-X-1733).

los dichos villancicos y sus copias tiene obligación de entregarlos al cabildo por ser de esta Iglesia.

Pero a los cuatro años de su llegada solicitó licencia para casarse, a lo cual no se opuso el cabildo¹⁰ y, así, el 28 de agosto de 1739 contrajo matrimonio con Antonia Vélez de Osorio, con la que tuvo a sus dos hijos Agustín y Fernando¹¹. Fue su primogénito, el presbítero Agustín García Vélez quien se ocupó de cerrar los asuntos pendientes de su padre cuando este falleció en torno al 16 de septiembre de 1779. El cabildo se apresuró a recuperar los «muchos villancicos y papeles de música tocantes a la iglesia, y una llave de las del archivo de música» que aún estaban en la casa de Joaquín García, aunque «pasados los ocho días del funeral del maestro»¹². Su hijo Agustín devolvió la llave del archivo de música y las partituras que estaban en casa de su padre, siendo el músico y compositor José Rodríguez Martín el encargado de «recoger todos los expresados papeles, de que hará apunte y descripción individual, poniéndolos en la secretaría de este cabildo hasta que se determine su destino»¹³. Recibidas las partituras y el inventario realizado por Rodríguez Martín, se acuerda «se pongan en el archivo secreto de dicha capilla todos estos papeles y los que se hallan en el archivo de esta secretaría, a excepción de aquellos de letra latina de que se usa frecuentemente en el coro»¹⁴.

En cumplimiento de sus obligaciones, García manifestó habitualmente la necesidad de crear nuevas obras en latín para la liturgia y mantener operativas las ya existentes, como se evidencia en las numerosas solicitudes que realizó al cabildo tanto de pliegos de papel para las obras nuevas y las copias de las partituras antiguas deterioradas por el uso, como de encuaderna-

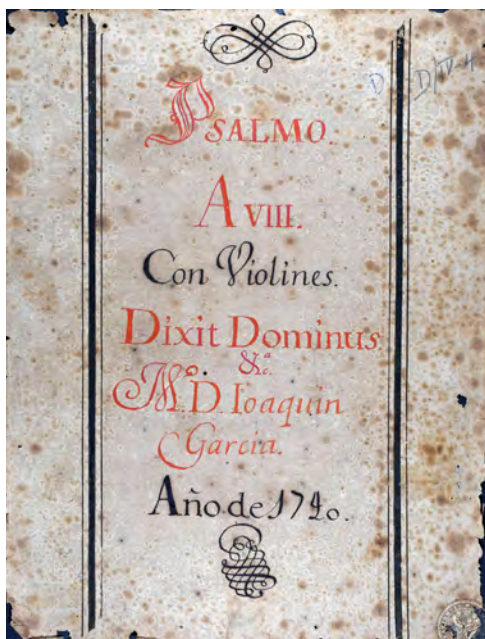
¹⁰ *Ibidem*, doc. 7222 (14-VIII-1739).

¹¹ IZQUIERDO ANRUBIA, José: *Joaquín García de Antonio. Maestro de capilla. Anna 1710-Las Palmas 1779*. Valencia, 2009, pp. 90-95. Disponible en: <<http://www.historiadeanna.com/LIBROS/Joaquin.pdf>>.

¹² TORRE (2004): *op. cit.*, doc. 9267 (16-IX-1779).

¹³ *Ibidem*, doc. 9273 (7-X-1779).

¹⁴ *Ibidem*, doc. 9277 (26-X-1779).



Salmo *Dixit Dominus*, 1740 (copia).
AMCC, sig. D/IV-4

ciones de los libros de canto llano y de recopilaciones de himnos, misas, salmos y otras piezas¹⁵.

Al memorial de Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que para sacar **algunas obras de latín para el servicio de esta santa iglesia pide 30 pliegos de marquilla**, y así mismo **representa necesitar de composición el libro de himnos y los demás de misas y magníficas y otras obras de latín**. Se acordó que se abra el cajón de las sedas y de él se saque (...) una resma de papel de marquilla y se entregue al presente secretario, quien de ella entregue al maestro de capilla los 30 pliegos que pide para las obras de latín que refiere. Por lo que toca a las demás obras que necesitan componerse, dicho maestro de capilla y el señor hacedor de esta isla confieran sobre dicha composición lo que se hubiere de hacer, encomendando esta obra dicho hacedor a persona que entienda, pagándose sus costos por cuenta de fábrica.

Gracias a la diligencia del cabildo en la pronta recuperación de las piezas en latín y en castellano de

García, así como a las frecuentes resoluciones relativas al cuidado y mantenimiento de los libros y papeles de música a lo largo de su magisterio, conserva el Archivo de Música de la Catedral de Canarias un total de 569 obras de este maestro de capilla. Valga como ejemplo el acuerdo de 2 de diciembre de 1739¹⁶:

Acordóse que el maestro de capilla de esta santa iglesia tenga gran cuidado con los libros y papeles de la música que están en el archivo, no permitiendo que los muchachos de la capilla, que no son capaces para sacarlos del cajón del archivo, llevarlos y traerlos del coro, anden con ellos, pues a vista del cabildo hay mucho descuido en tratarlos bien los libros y papeles. Y si en la capilla no hubiese muchacho de razón y de buena disposición que pueda sacar del archivo con toda legalidad y cuidado los libros y papeles y llevarlos y traerlos del coro, se valga de uno de los muchachos del coro que sea de su mayor satisfacción para dichos libros y papeles, estando siempre a la vista dicho maestro de capilla para que se use bien de ellos, y reparar y reformar todos los papeles que para conservarlos en la capilla necesitaren de remedio. Y el señor prebendado Miguel Martínez, nombrado para hacer inventario de los papeles de la música, tendrá a bien aplicarse a hacer el inventario, por ser muy conveniente para evitar algunos fraudes que se han ejecutado en el archivo de la música.

* * *

Impregnado de un estilo musical que sorprendió a clérigos y a músicos, a pocos meses de su llegada Joaquín García recibió una advertencia del cabildo por la «muchacha aceleración en la música», dado que faltaba a la «gravidad correspondiente que también debe tener en las misas de los domingos y días de fiesta», puesto que «nunca se la ha visto en esta santa iglesia catedral la aceleración de la capilla que ahora se conoce»¹⁷. Revelan las actas capitulares los frecuentes enfrentamientos que por desobediencia y faltas de respeto se produjeron desde el principio

¹⁵ TORRE (2002): *op. cit.*, doc. 7039 (29-I-1737). Véase doc. 7050 (11-IV-1737).

¹⁶ *Ibidem*, doc. 7234 (2-XII-1739).

¹⁷ *Ibidem*, doc. 6929 (26-IX-1735).

entre García y los músicos de la catedral, debiendo mediar el cabildo en unas disputas en las que siempre defendieron la autoridad del maestro de capilla.

Como indica Siemens, tras el fallecimiento de Diego Durón se resintió el control sobre los cantores y ministriles locales, los cuales continuaron anclados en el estilo que había imperado en la capilla de música durante el prolongado magisterio de Durón (1676-1731) y poco informados de las nuevas corrientes musicales de la época. Es por ello por lo que García experimentó serios problemas para ganarse el respeto de unos músicos que cuestionaban sus decisiones, negándose a asistir a los ensayos y a interpretar lo que se les encomendaba, debido tal vez a su débil complexión y falta de carácter para imponer sus normas, a sus constantes problemas de salud y a su preferencia por la composición en detrimento de la enseñanza y dirección de la capilla de música¹⁸.



Salve a 7, 1742 (copia).
Portada y tenor del primer coro.
AMCC, sig. D/II-11

La situación empeoró a los dos años del magisterio de García, ya que no se trataba de irreverencias puntuales, sino que en los agravios al maestro participaba la capilla de música al completo, tal como se expone en el acuerdo del jueves, 2 de mayo de 1737¹⁹:

Capilla de música y su maestro.- Así mismo en dicho cabildo, habiéndose entendido con informe de

toda aceptación los malos modales que ejecuta la capilla de música con su maestro, no obedeciéndole, en lo que toca al ministerio, excusándose de asistir a las pruebas que se hacen en la sala de la música, como también haber faltado Melchor Gumiel a cantar la lamentación que se le había encomendado para el miércoles santo, excusándose de venir a la iglesia para asistir por su diversión en las tinieblas del convento bernardo, dejando encomendado a otro la lamentación que tenía encomendada, todo por no obedecer al maestro. Lo mismo ejecutan cuando está la capilla en las tribunas, saliéndose de ellas cuando quieren, llegando el desorden a tanto extremo que en las salves y misas de Nuestra Señora, por estar la capilla dentro del coro, se ejecuta todo con mucho desorden. Se acordó, nemine discrepante, lo primero, multar en un ducado a Melchor Gumiel, previniéndole que estando bueno no debe faltar de su obligación a la asistencia en el coro y cantar lo que por el maestro se le señalare, sin tener arbitrio para encomendarlo a otro, que solamente toca al maestro de capilla. Lo segundo, que todos los de la capilla hayan de obedecer a dicho maestro en lo que les ordenare tocante a su obligación, asistiendo todos a los días de las pruebas que el maestro señalare y cumpliendo con asistencia a su ministerio sin faltar de él como está mandado, con apercibimiento que el cabildo tomará otra resolución.

Valga también como ejemplo el desacato del músico Francisco Jáimez hacia el maestro García reseñado en el acta del lunes, 19 de enero de 1739²⁰:

En este cabildo, habiéndose informado por algunos señores del desacato injurioso con palabras cometido por Francisco Jáimez, músico de esta santa iglesia, contra el maestro de capilla Joaquín García, ayer 18 del corriente en el coro de esta santa iglesia al tiempo de la Magnifica, tratando a dicho maestro con palabras provocativas, y ponderándose la ofensa que también metió al cabildo, en cuya presencia ejecutó la injuria, y que no han sido bastantes los acuerdos del cabildo para que dicho Francisco Jáimez y los demás ministros de la capilla se porten con dicho Joaquín García, como maestro que es, obedeciéndole en

¹⁸ *Ibidem*, introducción de Lothar Siemens Hernández, pp. 335-337.

¹⁹ *Ibidem*, doc. 7052 (2-V-1737).

²⁰ *Ibidem*, doc. 7165 (19-I-1739).

todo lo que les mandare tocante al ministerio de cada uno, y que se debe dar providencia para contener a este ministro y que sirva de ejemplar a los demás y de satisfacción a dicho maestro de capilla. Conferido y votado por bolillas secretas se acordó, nemine discrepante, que **se despida de la capilla de música a dicho Francisco Jáimez** y, así mismo, habiéndose conferenciado si era materia de gracia o de gobierno admitir al dicho Francisco Jáimez a la capilla (caso de que haga empeños para volver) votándose por bolillas secretas se acordó, por mayor parte, ser materia de gracia.

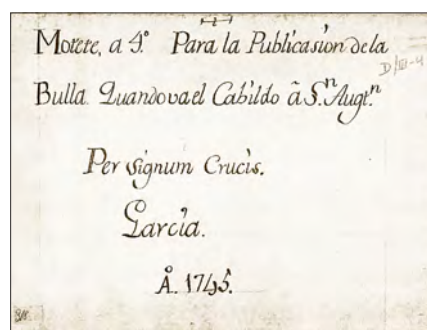
Vemos, pues, cómo el cabildo resolvió las numerosas desavenencias con multas, suspensiones e incluso con la expulsión de algunos músicos quienes, tras las oportunas disculpas, arrepentimientos y reprimendas, eran finalmente readmitidos por ser necesarios para el normal funcionamiento de la capilla.

* * *

Otro tipo de conflictos estuvieron relacionados con las salidas del cabildo para atender las funciones en otros templos de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. Constan en varios acuerdos las condiciones en que estas se producían y el repetido incumplimiento de algunos músicos a su obligación de asistir a dichas funciones con el resto de la capilla. Ello fue motivo de amonestaciones y multas desde los primeros meses del magisterio de Joaquín García, como apreciamos en este apunte del sábado, 20 de agosto de 1735²¹.

En este cabildo, habiéndose reparado que Diego Valentín, ministril, y Francisco Yánez, músico de la capilla de esta santa iglesia, faltaron de asistir a su obligación el día de hoy en que el cabildo estuvo en función del señor San Bernardo, en que es más reparable la falta de sus ministros y mucho más en estos dos, que parece empeño en continuar sus faltas en las funciones y salidas públicas de este cabildo, como sucedió en las funciones de S. Justo y Pastor y de Nuestra Señora Madre Santa Clara, asistiendo el cabildo en ambas sin asistencia de estos dos músicos, no contenidos con muchos apercibimientos ni con las multas de cuatro reales a cada uno y apercibidos

²¹ *Ibidem*, doc. 6917 (20-VIII-1735).



Motete *Per signum Crucis*, 1745 (copia).
Portada y tiple.
AMCC, sig. D/III-4

que se les impuso en el cabildo del viernes 12 del corriente. Se acordó, nemine discrepante, multar como se le multa a cada uno de estos dos músicos en dos ducados y apercibiéndoles también.

Para el acompañamiento de la capilla de música en las funciones del cabildo en otras iglesias y ermitas solía transportarse el órgano pequeño de la catedral que, dada la frecuencia con la que era solicitado por los propios músicos y por los responsables de diversos conventos y hermandades, debía de tener un trasiego considerable²². No es de extrañar,

²² *Ibidem*, doc. 7094 (11-X-1737), a la hermandad del Santísimo Rosario de la iglesia de Santo Domingo; TORRE (2003): *op. cit.*, doc. 7322 (12-VII-1741), a los mozos de coro para la novena a la Virgen del Carmen; doc. 7844 (16-IX-1752), al médico del cabildo José Merino para la festividad de Nuestra Señora de los Dolores en la iglesia de San Ildefonso; TORRE (2004), *op. cit.*, doc. 8399 (18-VI-1762), a la hermandad del Santísimo Sacramento en la iglesia del Sagrario; doc. 8458 (18-I-1763), a la abadesa del monasterio de recoletas de San Ildefonso; doc. 8527 (2-IX-1764), al reverendo padre guardián del convento de San Francisco; entre otros.

por tanto, el siguiente acuerdo que toma el cabildo en julio de 1760²³:

Organito para cuando sale el cabildo.- Tratándose en este cabildo acerca del órgano para cuando sale el cabildo a funciones, y puesto en bolillas si se había de componer el viejo o mandarlo hacer en Canaria o traerlo de Sevilla, por mayor número de votos salió negada la composición, y habiéndose pasado a votar si se había de hacer aquí o traerlo de Sevilla, por bolillas secretas se acordó por la mayor parte que don Fulgencio Arturo y Brito, vecino de la ciudad de La Palma y residente en ésta, haga dicho órgano, y si hecho fuera de satisfacción del cabildo según los informes que dieren el señor canónigo Barrios y el organista mayor u otras personas inteligentes que nombrare para su inspección, lo tomará el cabildo por su precio justo, teniendo en consideración haber dicho don Fulgencio expresado al presente secretario, lo haría por ciento y cuarenta pesos. (...) Y se advierta al referido don Fulgencio que este órgano ha de ser portátil para que lo haga de modo que no se quebrante con el movimiento.

El nuevo órgano portátil del palmero Fulgencio Arturo y Brito llegó dos años después, determinando el cabildo, con los informes del maestro de capilla y del organista mayor, que no servía para el fin pretendido pues no poseía el sonido suficiente para acompañar a la capilla de música en sus salidas, tal como consta en un acuerdo de julio de 1762²⁴.

Organito, no es suficiente para lo que el cabildo lo necesita.- Al memorial de don Fulgencio Arturo y Brito, en que dice tener perfeccionado el organito que se obligó a hacer y pide se traiga a esta santa iglesia para que se haga experiencia de él; vistos los dictámenes del maestro de capilla y organista mayor, para lo que precedió tocarlo con la capilla, según los cuales no parece suficiente para el fin que se necesita, se conferenció y votado por bolillas secretas, por la mayor parte se acordó se llame al referido don Fulgencio y se le diga lleve a su casa el dicho órgano



Motete *O quam metuendus est*, [1756] (copia).
Parte de órgano. AMCC, sig. D/III-10

que se halla aún en esta santa iglesia, en atención a no ser suficiente para lo que el cabildo lo necesita.

Un mes después se solucionó el asunto con la definitiva compra del organito de don Fulgencio, quien tuvo que ponerle un flautado nuevo al que había construido. Así pues, se acordó que, por «la falta que hay de este instrumento, se compre por el precio que después se acordará, pero poniéndole los varales mayores que los que tiene». Finalmente, pagaron 360 pesos a Arturo y Brito con la condición de que «si no lo quiere dar por la referida cantidad, no se vuelva a tratar sobre este asunto»²⁵. No quedó ahí la cosa, ya que al órgano se le abría «la cerradura cuando lo llevan o traen», por lo que se le pide al organero que asegure las puertas²⁶ y no olvide ponerle «nuevos varales más largos, sin tornearlos»²⁷. Tras estas vicisitudes, el cabildo quedó al fin satisfecho.

No obstante, un nuevo altercado se dio en las funciones del cabildo en otros templos. En un plano de mediados del siglo XVIII en el que se representan las plantas de varios recintos sacros de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, como las ermitas de los Santos Justo y Pastor, San Roque, San Antonio Abad y la del Espíritu Santo, se marcan coloreados en rojo los asientos o bancos donde debía ubicarse

²³ *Ibidem*, doc. 8415 (13-VIII-1762).

²⁴ *Ibidem*, doc. 8423 (26-VIII-1762).

²⁷ *Ibidem*, doc. 8430 (30-VIII-1762). Véase ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Rosario: «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria», en *El Museo Canario. Homenaje a Lola de la Torre Champsaur*, n.º LIV-I, 1999, p. 254.

²³ TORRE (2003): op. cit., doc. 8275 (15-VII-1760).

²⁴ *Ibidem*, doc. 8410 (10-VII-1762). Véase doc. 8399 (18-VI-1762).

el cabildo cuando celebraba oficios fuera de la catedral²⁸. Los canónigos capitulares reivindicaban su derecho a sentarse en bancos de madera forrados de rojo y no en bancas cualesquiera pues, de esta manera, se les trataba como «mozos de coro», sin que se les guardaran los privilegios que les correspondían en cuanto a «asiento, traje y reales como en todos los demás honores que les competía y habían gozado»²⁹. Por su parte, los capellanes reales pretendían el mismo derecho ante la negativa de los capitulares, que manifiestan que «no hay voluntad alguna en el Cabildo en el que se sienten en ellas en las funciones fuera de la Iglesia, como lo han practicado (...); y aún debieran tener el mismo asiento en el coro, habiéndose permitido, por gracia especial, se sienten en él en las sillas bajas». En tal pleito llegó a intervenir el monarca Felipe V quien, mediante Real Cédula de 28 de julio de 1744, resol-

vió aprobar «de ese Cabildo lo ejecutado en el punto de los asientos, o bancos, que ha dispuesto se hagan rasos y forrados en badana encarnada, para que en ellos asienten los Capellanes Reales del Coro según lo mandado»³⁰.

En la hoy desaparecida ermita de los Santos Justo y Pastor, erigida en el popular barrio del Terrero de Las Palmas de Gran Canaria (intersección de las calles San Justo y San Nicolás)³¹, a raíz de una plaga de alhorra que afectó a los cultivos en 1536³², debió de interpretarse en numerosas ocasiones el hermoso motete *Beati martyres Justus et Pastor* de Joaquín García, a 7 voces en dos coros (SAT-SATB) con acompañamiento de arpa, con motivo de su festivi-

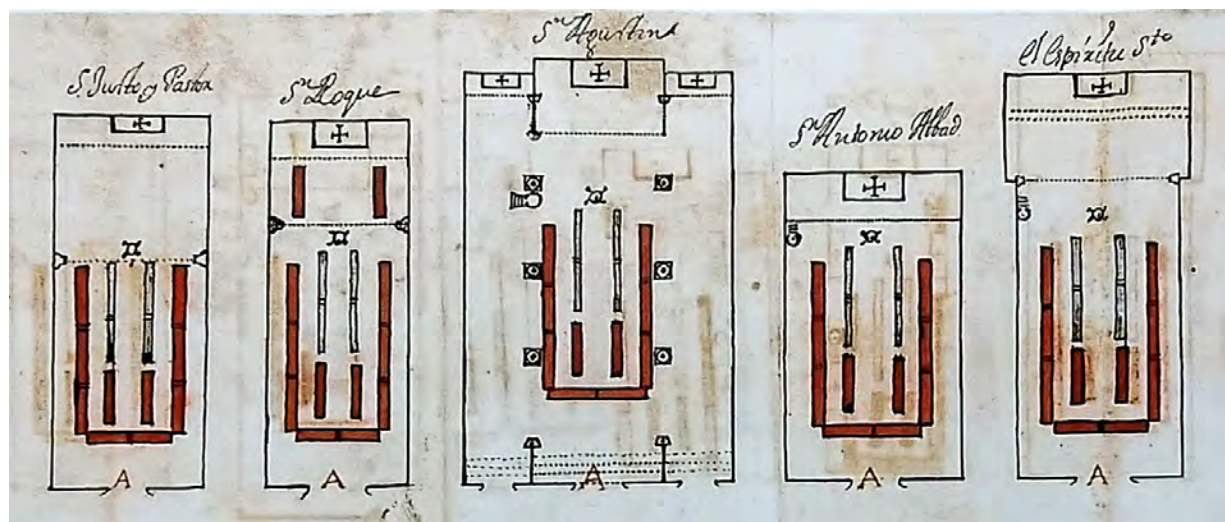
²⁸ ANÓNIMO: *Plano*. Archivo Secreto de la Catedral de Canarias, leg. 75, s. XVIII, 27,6 x 45 cm. Reproducido en el catálogo de la exposición *La huella y la senda*, Gobierno de Canarias y Diócesis de Canarias, 2003, p. 237.

²⁹ ROSARIO LEÓN, María Teresa del: «Plano de la planta de la iglesia de San Justo y Pastor y otras iglesias [3.C.2.9]», en *La huella y la senda* (2003), op. cit., pp. 236-237.

³⁰ *Idem*.

³¹ VV. AA.: «Intervención arqueológica en el solar de la antigua ermita de los Santos Justo y Pastor. Las Palmas de Gran Canaria», en *Boletín de Patrimonio Histórico*, n.º 1, Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 8; y CANALDA, José Carlos: «Los Santos Niños en España. Su culto en Las Palmas de Gran Canaria», en *Puerta de Madrid*, n.º 1712 y 1952, Alcalá de Henares, 28-IV-2001 y 20-V-2006. Disponible en: <https://www.jccanalda.es/jccanalda_doc/jccanalda_alcala/artic-alcala/artic-ssnn/laspalmas.htm>, actualizado el 25-II-2014.

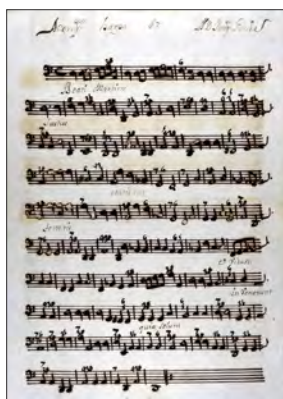
³² CALERO RUIZ, Clementina: «San Justo y san Pastor [3.C.2.8]», en *La huella y la senda* (2003), op. cit., pp. 235-236.



Anónimo: *Plano*, siglo XVIII, 27,6 x 45 cm (detalle).
 Archivo Secreto de la Catedral de Canarias, leg. 75.
 En *La huella y la senda*, 2003, p. 237



Francisco Alonso de la Raya: Santos Justo y Pastor, 1659, 77 y 80 cm c/u. Museo Diocesano de Arte Sacro. En *La huella y la senda*, 2003, p. 235



Motette a 7 Beati martyres Justus et Pastor, s/f (copia). Parte de arpa. AMCC, sig. D/III-3

dad del 6 de agosto³³. Pudiera ser esta ermita similar a la del Espíritu Santo, de reducidas dimensiones, con una única nave, cubierta de artesanado y un pequeño coro sobre la puerta³⁴ en el que se ubicaría la capilla de música. Albergó las imágenes de los Santos Niños que el cabildo encargó a fines de 1659 al escultor gomero Francisco Alonso de la Raya con

taller en Garachico, exhibidas en la actualidad en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria³⁵. Durante el siglo XIX fue utilizada por la Sociedad Católica de Obreros y por la Sociedad Unión Filarmónica, y, finalmente, en 1904 se desacralizó. Tuvo varios usos hasta que en 1949 se demolió para construir el cine Cairasco, que tuvo el mismo fin en el año 2000, terminando por erigirse en el solar un edificio de viviendas³⁶. Solo quedan el nombre de una calle, las esculturas de los Santos Niños y el motete de Joaquín García para dar testimonio de un culto que se ha desvanecido con el devenir del tiempo.

De igual modo, el motete *Hic est* de Joaquín García dedicado a San Felipe Neri³⁷, que comparte plantilla con el anterior, pues debía ser la formación idónea para atender las funciones fuera de la catedral, se relaciona con la imagen que de este santo se encuentra actualmente en la iglesia de San Francisco de Asís. Obra del último tercio del siglo XVIII perteneciente al escultor madrileño Tomás Antonio Calderón de la Barca, provenía de la también desaparecida ermita de la Tercera Orden franciscana que daba al compás del convento de San Francisco, de planta rectangular con artesanado sencillo a dos aguas, sa-

³⁵ CALERO RUIZ (2003): *op. cit.*

³⁶ CANALDA (2014): *op. cit.*

³⁷ GARCÍA, Joaquín: Motette a 7 de S.ⁿ Phelipe Neri «Hic est», s/f. AMCC, sig. D/III-11.



Motette a 7 de S.ⁿ Phelipe Neri «Hic est», s/f (manuscrito autógrafa de Joaquín García). Tenor del primer coro. AMCC, sig. D/III-11

³³ GARCÍA, Joaquín: Motette a 7 «Beati martyres» [Justus et Pastor, a lápiz] V.^o tono, s/f. AMCC, sig. D/III-3.

³⁴ JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Sebastián: «Ermita de San Justo y Pastor (Las Palmas)», Archivo de El Museo Canario, Fondo Sebastián Jiménez Sánchez, caja 46, carpeta 1, doc. 13.



Tomás Antonio Calderón de la Barca: *San Felipe Neri*, siglo XVIII. Iglesia de San Francisco de Asís (Las Palmas de Gran Canaria)



San Felipe Neri, siglo XVIII.
Retablo de San José, obra de José de San Guillermo.
Basílica de Nuestra Señora del Pino (Teror)

cristía y una tribuna sobre la puerta de entrada que hacía las veces de coro³⁸, en donde probablemente se

³⁸ ALZOLA, José Miguel: *La iglesia de San Francisco de Asís de Las Palmas*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 51-54 y 107.

interpretara el motete *Hic est* de García en la festividad de San Felipe Neri el 26 de mayo. En uno de los dos nichos sobre la puerta de la sacristía del templo terciario se encontraba la escultura del santo, ya que tenía allí su sede la Santa Escuela de Cristo, congregación católica de sacerdotes seculares y seglares similar a la del Oratorio filipense³⁹, cuyos devotos hermanos tal vez promovieran la composición del motete. No obstante, pudiera deberse la creación de esta pieza de García a la devoción a San Felipe Neri también presente en la propia catedral, dado que desde 1714 poseía un lienzo que regalaron los capitulares al obispo Francisco Javier Delgado y Venegas en 1764, quien a su vez lo donó a la Basílica de Nuestra Señora del Pino en Teror, donde se encuentra en la actualidad coronando el retablo de San José, obra de 1767 perteneciente a José de San Guillermo⁴⁰.

Las otras dos obras transcritas de García que dan fe de las funciones públicas del cabildo con la capilla de música fuera de la catedral son los motetes a 7 con acompañamiento continuo para celebrar con solemnidad las letanías de mayo, mes dedicado a la Virgen María: *Petite et accipietis* en la ermita de San Antonio Abad y *Quis vestrum* en la iglesia del antiguo convento de San Agustín⁴¹. Ambos templos se conservan hoy en día con las reconstrucciones y remodelaciones efectuadas en el siglo XVIII.

* * *

En cuanto al estado de conservación de las obras en latín de Joaquín García, este es bastante bueno en general, a excepción de algunas roturas del papel en los bordes a consecuencia del uso, y de deterioros puntuales como resultado de la actividad de organismos que afectan al papel y de la corrosión que sobre

³⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁰ HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes y CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, José: «El patrimonio histórico de la Basílica del Pino de Teror», en *Cuadernos de Patrimonio Histórico*, n.º 5, Cabildo de Gran Canaria, 2005, pp. 66-68.

⁴¹ GARCÍA, Joaquín: *Motete a 7 «Petite et accipietis» P.ª Letanías de Mayo, en S.ª Ant.º Abad y Motete a 7 «Quis vestrum» P.ª Letanías de Mayo*, en *S.ª Agustín*, 1760. AMCC, sig. D/III-2.



Motete *In monte Oliveti*, s/f (copia del tiple Gerónimo Manuel López). Portada y tiple. AMCC, sig. D/I-4

este produce el uso de las tintas ferruginosas de la época, lo que, salvo algunas excepciones, no impide su legibilidad. Solo seis de las cincuenta y cuatro obras latinas están incompletas, faltando al menos una de las partes vocales e instrumentales, y solo uno de los tres salmos *Beatus vir* es prácticamente ilegible⁴². No se conservan partituras generales de las obras latinas de García, de manera que todos los materiales corresponden a cada una de las partes vocales e instrumentales debidamente identificadas.

En las caligrafías textuales y musicales de las quince obras seleccionadas para el primer volumen, hemos detectado once manos diferentes, perteneciendo una de ellas al orgulloso copista que se incluye en la portada del motete *In monte Oliveti* como «G.M.L.», aunque aclara con humildad que «lo puso Gerónimo Manuel López, el tiple más inferior de todos»⁴³. Pertenecen a la mano de Joaquín García los motetes *Ad regias Agni dapes* (s/f), *Assumpsit Jesus* (s/f), y la *Misa a 8* (s/f)⁴⁴. Del mismo copista son el motete *Adjuva nos, Deus* (1740) y las dos obras más largas que comparten plantilla vocal e instrumental:



Misa a 8, s/f (manuscrito autógrafo de Joaquín García). Tenor del primer coro y acompañamiento continuo. AMCC, sig. D/I-6



el *Magnificat* (1753) y el salmo *Beatus vir* (s/f)⁴⁵; las ocho piezas restantes presentan diferentes caligrafías.

Por su parte, en las trece obras del segundo volumen, cuatro son manuscritos autógrafos de García⁴⁶, mientras que el resto muestra el trabajo de los diferentes copistas a su servicio. A la misma mano pertenecen los motetes *O crux gloriosa* de 1756 y *Beati martyres* (s/f), mientras que el *Adjuva nos, Deus* de 1773 y el *Miserere a 6 con oboes y trompas* (s/f) comparten los mismos rasgos grafológicos, por lo

⁴² Idem: *Psalmos «Beatus vir» a 8*, s/f. AMCC, sig. D/III-8. Muestra un deterioro considerable debido a la tinta y el papel utilizados.

⁴³ Idem: *Motete a Duo p.ª el Lunes Santo por la Mañana «In monte Oliveti»*, s/f. AMCC, sig. D/I-4.

⁴⁴ Idem: *Himno «Ad regias Agni dapes»*. *Dominica in Albis a 4*, s/f. AMCC, sig. D/II-3; *Transfiguración. Motete «Assumpsit Jesus &c.»*, s/f. AMCC, sig. D/II-4; y *[Misa] A 8*, s/f. AMCC, sig. D/I-6.

⁴⁵ Idem: «*Adjuva Nos Deus*». *A 8. De Eccos*, 1740. AMCC, sig. D/II-1; «*Magnificat a 8*» con violines, 1753, op. cit.; y *[Beatus vir]*, s/f. AMCC, sig. D/IV-3 (contiene esta obra dos partes posteriores, violín y viola, de otro *Beatus vir* de Joaquín García: AMCC, sig. D/IV-2).

⁴⁶ Idem: *Motete a 7 «Petite et accipietis»* y *Motete a 7 «Quis vestrum»*, 1760, op. cit.; *Motete a 7 a la transfiguración del Señor «In splendenti nube &c.»*, 1773. AMCC, sig. D/I-12; y *Motete a 7 de S.ª Phelipe Neri «Hic est»*, op. cit.

que tal vez podríamos adscribir las obras no datadas a las décadas correspondientes; las otras cinco fueron copiadas por distintas personas.



Motete *Adjuva nos, Deus*, 1773 (copia).
Tenor solista. AMCC, sig. D/II-2

Algunas de las obras sin fecha explícita se mencionan en las actas capitulares, por lo que sería posible aproximarnos a su datación. Es el caso de la antífona a la Virgen María *Ora pro populo*, a 4 voces y bajo continuo⁴⁷, a partir del acuerdo del jueves, 3 de marzo de 1746, en el cual expresa García la necesidad de copiar algunas obras deterioradas por el uso y el motete *Ora pro populo*, forma musical que presenta dicha antífona:

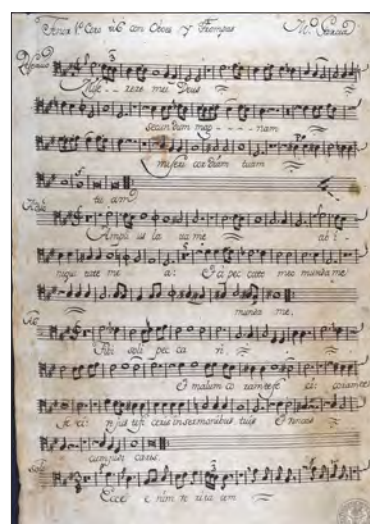
Al memorial del maestro de capilla y Agustín Machado, músico de esta santa iglesia, en que suplica el primero mande el cabildo se copien dos misas de las del libro común que no pueden entenderse por rotas que están, como asimismo la Salve de los sábados y el motete Ora pro populo, (...) se acordó se dé comisión al racionero don Francisco Ascanio para que disponga se hagan con toda curiosidad las copias que dicho maestro de capilla expresa⁴⁸.

En el acta del martes, 27 de enero de 1756, hemos identificado el motete *O quam metuendus est*, a 8 voces en dos coros, órgano y bajo continuo⁴⁹, como el que compuso Joaquín García para la dedicación de

⁴⁷ *Idem: Antifona a Ntra. Sra. a 4 «Ora pro populo», [1746]. AMCC, sig. D/III-13.*

⁴⁸ TORRE (2003): *op. cit.*, doc. 7507 (3-III-1746).

⁴⁹ GARCÍA, Joaquín: *Motette a 8. P.^a dedicasion «O quam metuendus est»*, [1756]. AMCC, sig. D/III-10.



Miserere a 6 con oboes y trompas, s/f (copia).
Tenor del primer coro. AMCC, sig. D/I-14

la «nueva iglesia» de San Francisco de Borja en el barrio de Vegueta de Las Palmas de Gran Canaria, vinculada a la Compañía de Jesús y en la actualidad uno de los máximos exponentes de la arquitectura barroca en Canarias:

A un memorial de don Joaquín García, maestro de capilla de esta santa iglesia, en que dice que **debien- do asistir dicha capilla a la función de la dedicación de la nueva iglesia del Colegio de la Compañía, se halla ésta no tener motete propio de la dedicación,** por lo que **dice compondrá uno que sirva para dicha función** y quede reservado para la festividad anual de esta santa iglesia, y suplica se le manden dar seis pliegos de marca y orden al señor mayordomo de fábrica para que pague los traslados, y conferido y votado por bolillas secretas, por la mayor parte se acordó el que se abra el cajón de las sedas y se le den los seis pliegos de papel, y a la otra pretensión, cum- pla con su pandecta y lo que es de su obligación⁵⁰.

Un dato relevante que aportan las propias obras tiene que ver con la pervivencia de la música de Joaquín García en la catedral, incluso tras la llegada del nuevo maestro de capilla Francisco Torrens el

⁵⁰ TORRE (2003): *op. cit.*, doc. 8040 (27-I-1756).

29 de octubre de 1780⁵¹. En la portada de la antífona a Nuestra Señora *Sub tuum praesidium* (1750) para las procesiones, consta que «se copió de nuevo el año de 1788»⁵². En uno de los *Miserere*, uno de los cantores escribió en el vuelto de la parte de alto del segundo coro lo siguiente: «Cantó este contralto Josef Umpiérres este año de 1806, quando anda en 19 años. 19 a^e etatis sue»⁵³.

Significativos son los añadidos de cuerdas con caligrafías propias del siglo XIX en más de una decena de obras, que indican la reinterpretación de estas piezas adaptadas a los nuevos gustos musicales de la época, como ocurre en los motetes *Quam pulchri sunt* (1750) y *O quam metuendus est* [1756], entre otros⁵⁴. En estos casos incluimos las partes de violín, a todas luces posteriores, con objeto de proporcionar a los intérpretes distintas formas de ejecutarlas. Asimismo, seis de las cincuenta y cuatro obras latinas de García conservan junto a los materiales originales una copia posterior de casi todas las partes vocales e instrumentales, lo cual revela la vigencia de estas obras en los años siguientes; se trata de los salmos *Cum invocarem* (1750 y 1763), *Qui habitat* (1750 y 1763), *Laetatus sum* (s/f), y del cántico *Nunc dimittis* (1763)⁵⁵.

* * *

El procedimiento establecido para la edición de las obras latinas de Joaquín García cumple a rajatabla una serie de tareas consecutivas de análisis, documentación, transcripción informática, comprobación auditiva, revisión armónica y textual, maquetación y correcciones finales.



Breviarium Romanum. Madrid, 1785

Tras el estudio en profundidad de los materiales conservados de cada obra, en primer lugar se procedió a la búsqueda de los textos en ediciones antiguas de los libros preconciarios de la Iglesia Católica, sobre todo en el *Breviarium Romanum*, el *Graduale Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, el *Liber Antiphonarius*, el *Liber Usualis* y la *Biblia Sacra Juxta Vulgatam Clementinam*. A la vista de los errores en la ortografía, gramática y puntuación latina cometidos por el propio García y sus copistas, se hacía necesario comprobar unos textos que proceden de fragmentos de diversas fuentes y se integran, en ocasiones, en una liturgia que intercala otras partes rezadas o interpretadas en canto llano⁵⁶.

⁵¹ TORRE (2004): *op. cit.*, doc. 9372 (31-X-1780).

⁵² GARCÍA, Joaquín: *Antífona a Nuestra Señora para las procesiones «Sub tuum praesidium»*, 1750 (copia de 1788). AMCC, sig. D/II-12.

⁵³ *Idem*: *Miserere a 7, s/f*. AMCC, sig. D/I-15.

⁵⁴ *Idem*: *Motete a la Virgen 5.º pto. alto. A 7 «Quam pulchri sunt»*, 1750. AMCC, sig. D/III-1; y *Motete a 8. P.º dedication «O quam metuendus est»*, [1756]. AMCC, sig. D/III-10. Véanse: AMCC, sig. D/III-3, D/III-11, D/IV-4, D/IV-11, D/IV-12, D/IV-14.

⁵⁵ *Idem*: AMCC, sig. D/IV-10, D/IV-11, D/IV-13, D/IV-14, D/IV-9 y D/IV-12.

⁵⁶ En estos casos, los originales muestran dos puntos tras la barra final y/o tras la última palabra del texto, indicando que algo viene a continuación; asimismo, en algunas voces se indica la entonación de lo que sigue con un punto o guion. Aparecen estas marcas, por ejemplo, en el *Magnificat*, los salmos *Laudate Dominum* y *Beatus vir*, los motetes *O vera caeli victima*, *Per signum Crucis*, *Quam pulchri sunt*, *O quam metuendus est* y la antífona *Sub tuum praesidium*.

En nuestra portadilla previa a cada obra, además del título y de la fecha, reproducimos el texto correcto en latín, su procedencia y el género al que pertenece (antífona, cántico, himno, salmo, responsorio, motete, etc.); en las transcripciones se han corregido dichos textos y se han separado las sílabas adecuadamente. Dado que en las partes vocales del bajo no solían escribir toda la letra, pues únicamente se indicaba el principio y, en las obras más largas, el comienzo de algunos de los versículos, se ha transcrito en su totalidad entre corchetes comparándola con el desarrollo de las otras voces y aplicando la lógica musical y textual. Por otra parte, hemos omitido las ligaduras que aparecen en las partes vocales para agrupar las notas correspondientes a una misma sílaba, ya que entorpecen la lectura y no son necesarias, pues la propia figuración y la separación de las sílabas indican lo que va ligado.

El diseño de las partituras generales en el programa de notación musical *Sibelius*, planteado a partir de la ordenación actualizada de las partes sueltas que conforman todas las obras⁵⁷, incluye un compás 0 relativo al incipit que respeta las claves, armaduras, compases, figuras, compases de espera, denominación de voces e instrumentos, y otras anotaciones que aparecen en las partes originales⁵⁸. Aunque tratamos de respetar la armadura que especifica García, en aquellos casos en los que las alteraciones accidentales señalan claramente una determinada tonalidad, modificamos la armadura para facilitar la interpretación de los músicos en la actualidad. Así ha ocurrido en las antífonas *Salve Regina* (Sol m)

y *Ora pro populo* (Sol m); en los motetes *Ad regias Agni dapes* (Sol m), *O vera caeli victima* (Re m), *Adjuva nos, Deus* (Sol m), *Quam pulchri sunt* (Sol M), *O crux gloriosa* (Sol M) y *Beati martyres Justus et Pastor* (Re m); en la *Misa* (Sol m) y en los salmos *Dixit Dominus* (Re m) y *Qui habitat* (Sol m).

Joaquín García no suele usar los becuadros, de manera que los sostenidos y bemoles que señalan una nota natural, en función de la armadura original o de la presencia de alteraciones accidentales



Salmo *Beatus vir*, s/f (copia).
Bajo a los violines, p. 1. AMCWC, sig. D/IV-3

previas, se han sustituido por becuadros, tanto en las notas como en el bajo cifrado, adaptándose este último a la tonalidad actualizada de la transcripción. No es frecuente que se equivoquen los copistas y mucho menos García, pero lo cierto es que a veces aparecen discrepancias derivadas de la presencia o ausencia de alteraciones accidentales en las partes vocales e instrumentales y en el bajo cifrado, las cuales hemos corregido indicándolas entre paréntesis. Además de algunas notas erróneas que no pertenecen a los acordes correspondientes, los despistes

⁵⁷ Las partes originales suelen aparecer en el siguiente orden: 1.º coro (tenor, alto, tiple/s, bajo), 2.º coro (tenor, alto, tiple, bajo), instrumentos (vl. 1, vl. 2, bajo a los violines, órgano al 2.º coro, acompañamiento/s), lo que nos hace suponer que Lola de la Torre respetó la disposición en la que se encontraban cuando realizó la catalogación. Las hemos dispuesto en la distribución al uso, actualizando las abreviaturas de cada pentagrama a partir de la segunda página.

⁵⁸ Por ejemplo, las partes de bajo continuo reciben diferentes denominaciones, tales como «acompañamiento», «acompañamiento continuo», «acompañamiento general», «acompañamiento de arpa», «órgano», etc.; en la parte de órgano se indica a veces el tono en el que está la obra.

compases restantes para que esta voz cuadre con las otras partes.

- El compás 3/2 se ha convertido en 3/4, reduciendo las figuras originales de las voces a un cuarto de su valor, como ocurre en el «Gloria» (c. 187) del *Magnificat*, puesto que así lo interpreta el propio García en el acompañamiento de órgano al segundo coro, en las cuerdas y en el bajo continuo. Lo mismo ocurre en el «Gloria» del salmo *Beatus vir* (c. 205), aunque en este caso las figuras de voces e instrumentos se reducen a la mitad de su valor.

Por último, se han incluido en las transcripciones las versiones alternativas de algún pasaje o de una parte vocal, ya que revelan cómo se adaptaban las obras en su momento a la tesitura de los cantores disponibles. Así, en el motete *Adjuva nos, Deus*, se conservan dos partes diferentes del bajo del 2.º coro; la segunda versión, transcrita en un pentagrama *ossia* inferior, evita las notas excesivamente graves. En el *Magnificat*, Joaquín García le da al tiple I del primer coro, en los compases 138, 139 y 142, la posibilidad de realizar tres notas más agudas; las hemos añadido en un tamaño menor y entre paréntesis.

* * *

Este laborioso proyecto no hubiera sido posible sin la colaboración de las personas y entidades que favorecieron la realización del mismo, a las que cito como muestra de mi más sincero agradecimiento.

A D.^a Rosario Álvarez Martínez, presidenta de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, por su confianza al proponerme la edición de ambos volúmenes y por su dedicación en

la recuperación y difusión del patrimonio musical canario.

A D. José Lavandera López, deán de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Canarias, y al Cabildo Catedral de la Diócesis de Canarias, por facilitarme el acceso al archivo de música y la autorización para la reproducción digital de las obras latinas de Joaquín García.

A D.^a Maite Aldunate Ruano, conservadora del Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas, por su amabilidad durante tantas horas de consulta en el Archivo de Música de la Catedral de Canarias.

A D. Fernando Betancor Pérez, archivero de El Museo Canario, por proporcionarme la bibliografía necesaria con inestimable diligencia y profesionalidad, y por atender mis ruegos y preguntas con estoica paciencia.

A D.^a María Lourdes Bonnet Fernández-Trujillo, musicóloga y gestora cultural, por escuchar los compases que me sonaban «raro» y resolver mis dudas.

A D.^a María Salud Álvarez Martínez, musicóloga y editora, por su valiosísima colaboración en las correcciones armónicas y textuales de las obras transcritas en estos libros y por acudir a los numerosos gabinetes de crisis existencial.

A D. Lothar Siemens Hernández, musicólogo y maestro, por introducirme hace veinte años en el rescate del patrimonio musical canario, con la generosidad que siempre mostró al trasladar sus conocimientos e inquietudes por alejar del olvido las partituras guardadas en los archivos a la espera de transformarse de nuevo en sonidos.

OBITUARIO

FEDERICO GARCÍA BARBA (1953-2025)

MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

Suelo decir que me interesan los arquitectos y arquitectas que, además de realizar una buena arquitectura, mantienen una continua actividad pedagógica traducida casi siempre en una literatura atenta a generar en sus lectores un afán por aprender a ver y a la vez comprender y preocuparse por su ciudad y las condiciones de su hábitat, a respetar su territorio y su patrimonio. Federico García Barba, académico numerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que nos dejó el pasado 11 de octubre de 2025, pertenece a ese grupo de arquitectos que no se conforman con desarrollar en la práctica sus conocimientos arquitectónicos y urbanísticos, sino que desean reflexionar sobre lo que hacen, sobre lo que les interesa y preocupa, dispuestos siempre a divulgar toda esa cultura adquirida con los medios a su alcance. Es esa especial mirada, sensible y comprometida de García Barba la que quisiéramos dejar patente en este recuerdo de su trabajo.

Nacido en Santa Cruz de Tenerife, García Barba realizó sus estudios en las Escuelas de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria y Barcelona, titulándose en esta última en 1977 con la especialidad de urbanismo. Muy pronto fue contratado por la Oficina de Planeamiento del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (1979-1981) y luego por el Área



Federico García Barba

de Urbanismo y Planificación del Cabildo de Tenerife (1981-1983). En 1981 fundó su oficina en la que, con variadas denominaciones y acompañado de diversos profesionales, ha desarrollado una serie de trabajos de arquitectura de nueva planta o rehabilitación patrimonial –con especial atención al equipamiento público–, planificación urbana y paisajismo. De ese primer momento datan también sus colaboraciones en el desarrollo de los planes insulares de Fuerteventura y Tenerife.

Preocupados por las cualidades del territorio insular canario, García Barba y su equipo han actuado siempre desde el compromiso con la sostenibilidad y una cuidadosa atención al patrimonio natural y construido. Esto han podido demostrarlo en la serie de planes especiales de protección de los paisajes urbanos históricos de La Laguna (1990-1996), Garachico (1996-1999), Tegueste (1997-2002) o Los Silos (2001), entre otros, preservando en cada caso su peculiar carácter urbano, que se analiza arquitectónicamente y cataloga, incluyendo propuestas de ordenación y definiendo, cuando es necesario, usos alternativos compatibles con las tipologías históricas.

La colaboración en el Plan Territorial de Ordenación Turístico Insular, en el que el estudio se encargó del Sector sur entre 2002 y 2004, abrió paso a trabajos urbanísticos de mayor entidad, como los planes generales de ordenación urbana municipal de La Laguna (2006-2009), San Juan de la Rambla (2008) o Tegueste (2014), buscando la coherencia con su papel insular y estableciendo el diseño urbano futuro de sus territorios. A pesar de su nomenclatura, hay en el urbanismo de García Barba y su equipo algo más que planificación: es lo que Bernardo Secchi ha llamado «proyecto de ciudad» y que en su *Primera lección de urbanismo* (Lima, 2016) define como «una expresión más amplia que ‘plan’ pues incluye hipótesis y propuestas».

El compromiso de García Barba con la gestión del territorio y la defensa de su patrimonio lo condujo al ámbito público. Fue vocal de la Comisión del Patrimonio Histórico de Canarias (1983-1985), presidente de la Agrupación de Arquitectos Urbanistas de Tenerife (2006-2009), vocal de la Comisión de Ordenación del Territorio y Medio Ambiente del Gobierno Canario (2008-2010), del Consejo del Patrimonio Histórico de Canarias (donde se incorpora en 2016) y, a partir de 2018, miembro de la Comisión Insular de Patrimonio Cultural de Tenerife. También hay que recordar que García Barba fue presidente de la demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro

y vicedecano del Colegio de Arquitectos de Canarias entre 2010 y 2013.

Para hablar de su arquitectura, qué mejor que empezar citando su residencia familiar en Tacoronte realizada en 1983. Esta obtuvo en 1985 un segundo accésit en la primera edición del Premio de Arquitectura Manuel de Oraá que en aquel momento organizaba la Comisión de Cultura de la delegación tinerfeña del Colegio de Arquitectos de Canarias, significándose, según el acta del jurado, «por su nivel de investigación sobre los tipos extraídos de la arquitectura tradicional sin abandonar la investigación tipológica y el lenguaje de la arquitectura actual», un tema permanente, desde entonces, entre las preocupaciones arquitectónicas de García Barba.

Otros edificios importantes que él mismo ha seleccionado en sus reseñas son la *Nave Industrial* en Arico, Mención Oraá de Arquitectura de 1991, un volumen de marcada horizontalidad intensificada por la acusada sombra del alero y el intercalado de bloque visto y piezas de pavés. Las *43 Viviendas de Promoción Pública* en Ofra (1993) que, situadas en una parcela triangular de fuerte pendiente, se distribuyen en un prisma de planta rectangular y un semicilindro, destacando las fachadas que utilizan materiales durables de nulo mantenimiento, un valor añadido que se aprecia pasados treinta años. La *Escuela de Idiomas* en La Laguna (2004), un volumen que, merced a los vientos dominantes, se protege en una U abierta al recorrido del sol, con una fachada de aplacado texturizado y celosía de vigas continuas. El *Polideportivo de La Higuera* en La Laguna (2008), con un programa complejo resuelto en una sección compacta, atenta a la realidad territorial del entorno. El *Hospital del Buen Paso* en Icod de los Vinos (2012) realizado después de obtener el primer premio en el concurso de proyectos, donde la funcionalidad y flexibilidad del programa se acomoda a una estructura en peine que se ha demostrado como la mejor tipología formal para este género de edificios.

Mención especial merece el *Hospital Nuestra Señora de los Dolores*, situado entre los municipios de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, realizado con Cristina González Vázquez de Parga como todos sus trabajos fechados entre 1995 y 2005. Obtuvo el Premio de Accesibilidad Regional en 2005 y una Mención Oraá en 2006. Es posiblemente la intervención que mejor representa la idea de arquitectura de García Barba, en la que el diseño urbano y paisajístico, el discurso teórico, la tectónica (es decir, la poética de la construcción) y el territorio se encuentran de tal modo que, en palabras de sus autores, «el centro funciona como casa, barrio y parque [...] favoreciendo la relación social y el bienestar emocional [y situando] a la persona en el centro de la arquitectura». El conjunto arquitectónico ha sido finalista en el apartado «permanencia» del premio Arquitectura 2026 del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, a propuesta del Colegio de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro, en un indudable homenaje a la obra de García Barba. Se trata del reconocimiento de arquitecturas que, habiendo cumplido 20 años, no solo mantienen su calidad, sino que el tiempo ha demostrado el acierto de las decisiones proyectuales tomadas en su momento.

Un apartado especial de la arquitectura de García Barba lo constituyen las intervenciones en o junto a edificios patrimoniales, entre las que hay que destacar la *Sede de Teidagua* en La Laguna, realizada junto a María Nieves Febles y que obtuvo una Mención Oraá en 1993, incluyendo la rehabilitación de la Casa Monteverde mediante la conservación de sus valores tipológicos y formales y añadiendo un nuevo volumen respetuoso con los lenguajes arquitectónicos del entorno. El *Museo de la Sierva de Dios* que obtuvo también una mención Oraá en 2004, donde se restaura y rehabilita la casa existente, facilitando su recorrido, e incorporando un pabellón expositivo que utiliza las cualidades tectónicas de la construcción tradicional. La *Casa de la Juventud* en el casco histórico de La Orotava (2012), un centro social y cultural donde se restaura y rehabilita la crujía de la

fachada principal del edificio protegido y se amplía en tres nuevos cuerpos para albergar el programa con una arquitectura contemporánea dialogante con el entorno.

Es importante detenernos en una serie de trabajos de diseño urbano relacionados con el espacio público y la jardinería, situados entre el proyecto de ciudad y el proyecto de arquitectura. Entre estos está el *Parque de las Indias*, en Santa Cruz de Tenerife, premiado en el concurso de ideas (1983) y terminado en 1992, resolviendo la transición entre varios barrios de la ciudad con un trazado donde se produce el encuentro entre lo abstracto y lo orgánico. También el *Paseo de Colón* en el Puerto de la Cruz, una reordenación y completa peatonalización del tramo costero de Martiánez, que obtuvo el Premio de Accesibilidad de Canarias en 2003, o dos intervenciones en Las Américas: el complejo trabajo de jardinería realizado en el *Parque Central de Arona* (2004) o el *Paseo de Rafael Puig* (2005), con la mejora ambiental de su entorno costero.

García Barba era un amante de los jardines, basta releer sus crónicas de viaje por los jardines de Kioto o rehacer su recorrido por los jardines de la Bloedel Reserve cerca de Seattle. Recordemos que el jardín se sitúa entre lo artificial y lo natural, la racionalidad y la experiencia de los sentidos, lo estrictamente disciplinar y la libertad de acción. Decía Luis Barragán en conversación con Emilio Ambasz, con ocasión de la exposición que le organizó el MoMA de Nueva York, que «los arquitectos deben diseñar jardines para ser usados de la misma forma que las casas que ellos mismos construyen: para desarrollar un sentido de la belleza y un gusto e inclinación hacia las bellas artes y otros valores espirituales» (*The Architecture of Luis Barragán*, 1976). Por eso no debe extrañar que el primer libro de García Barba haya sido *Jardines Históricos de la Isla de Tenerife* (2021), donde se recogen catorce espacios ajardinados que se documentan exhaustivamente, gráfica y literariamente, incluyendo algunas intervenciones más recientes.

Todo lo que hemos visto hasta ahora lo volcó en la docencia. Fue profesor de Urbanismo en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas de Gran Canaria durante la primera mitad de la década de los años noventa; contemporáneamente y hasta 2003 colaboró con el Máster de Rehabilitación del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio y, finalmente, impartió una serie de materias de Arquitectura, Urbanismo y Proyectos Paisajísticos en la Universidad Europea de Canarias (2013-2019), además de ser un gran conferenciante.

En una de las entradas de su bitácora *islas y territorio* (abril 30, 2011), García Barba se hacía eco de unas palabras extraídas del prefacio de Juhani Pallasmaa a su libro *Una arquitectura de la humildad*. Ahí dice que «escribir se ha convertido en mi segunda ocupación en paralelo a mi trabajo como arquitecto y diseñador. No veo ninguna diferencia fundamental entre mis dos ocupaciones. Ambos, diseño y escritura son formas de ‘observar’ la arquitectura y de conocer el mundo y conocerse a sí mismo». Y terminaba García Barba afirmando: «siento una afinidad evidente. A mí me ocurre lo mismo».

García Barba era vocal de cultura de la delegación de Santa Cruz de Tenerife del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias cuando se funda la revista BASA, dependiente al principio de la delegación y, más tarde, órgano de expresión del Colegio. Durante los seis primeros números (1983-1987) García Barba estuvo en el equipo de redacción, ocupando luego su dirección entre los números 7 y 14 (1988-1991), impulsando la divulgación del pensamiento arquitectónico internacional y mostrando las mejores obras que se realizaban en Canarias.

Su labor editorial y crítica se refleja en su participación en publicaciones como *La primera imagen de Canarias* (1983), la reedición facsímil de la revista *Gaceta de Arte 1929-1932* (1984), *La ciudad de La Laguna, una referencia en la colonización americana* (1993) y la sección canaria de la *Guía de Arquitectura: España 1920-2000* (1998) y ha seguido en medios especializados y plataformas digitales,

como su bitácora personal *islas y territorio*, manteniendo el debate arquitectónico e intelectual iniciado con la revista del Colegio.

Otra gran iniciativa fue la plataforma digital *Arquiscopio*, cuya importancia debe ser reseñada, pues ¿en qué otro lugar podríamos encontrar reunidos el influyente texto de Ann Forsyth acerca de la generación de ideas urbanísticas, la reflexión de Vittorio Gregotti sobre la enseñanza de la arquitectura o la crítica demoledora a la impostura de ciertos arquitectos de fama por parte de Fredy Massad? Es este un pequeño ejemplo del modo como García Barba iba reuniendo una larga serie de intereses a los que unía sus propias reflexiones sobre la arquitectura tradicional en Canarias, sus recomendaciones para la rehabilitación arquitectónica o su continuo acercamiento al paisaje de los jardines visitados. Hay un artículo del neerlandés Rem Koolhaas donde él mismo, con ocasión de explicar cómo aprende y proyecta arquitectura, se autodenomina omnívoro, un devorador de toda la información posible proveniente de las fuentes más diversas. Es esa la imagen en la que veo representado a García Barba, visiblemente empeñado en una concepción holística del conocimiento.

Leyendo su reseña de *Una arquitectura de la humildad* ya citada, aparece una frase que Pallasmaa, a su vez, toma de su profesor Aulis Blomstedt: «para un arquitecto, más que la habilidad de imaginar espacios, lo importante es imaginar la vida». En ese momento recordé el «Manifiesto por una arquitectura del lugar» que, redactado por la Comisión de Cultura de la delegación tinerfeña del Colegio de Arquitectos de Canarias, fue publicado en el número 5 de la revista *Basa* (mayo, 1987). En el texto, inspirado probablemente por el propio García Barba, se recordaban las circunstancias económicas y culturales de Canarias para recomendar «una actitud humilde, la de artesanos de los nuevos espacios en que se desarrollará la vida». Y esta definición permanece en su arquitectura y su escritura.

En la última conversación que tuvimos, García Barba me recomendó la lectura de un gran libro de

Pier Vittorio Aureli, *Arquitectura y abstracción*, cuya edición en castellano acababa de salir. Tengo la impresión de que ese era un libro que le hubiera gustado escribir. De hecho, creo que ya está escrito a lo largo de las decenas de textos que fueron apareciendo tanto en *islas y territorio* como en *Arquiscopio*, solo bastaría ordenarlos y editarlos. Y aquí me gustaría insistir en algo en lo que creo que ni siquiera García Barba se reconocía: su enorme calidad como teórico y crítico de la arquitectura. En diciembre de 2007, fue elegido académico numerario de la Sección de Arquitectura de la Real Academia Canaria de Bellas Artes; recomiendo releer su discurso de ingreso, que él llamó «Confesiones de un arquitecto» y fue incluido en el número 2 de los *Anales* de la Academia. Allí, en sus diferentes apartados, encontramos sus primeras lecturas; los viajes por Centroeuropa (ese contacto con Ronchamp, La Tourette... cuando aún no sabía qué quería ser de mayor); la atenta lectura del regionalismo crítico de Kenneth Frampton, junto a la defensa del realismo austero para la arquitectura de Canarias; el valor que el lugar tiene para su arquitectura a la vez que alimenta su expresión personal (a través del respeto a las pautas tipológicas tradicionales ligadas al sitio o las condiciones territoriales o los materiales locales) y, finalmente, la definición de la tarea del arquitecto

que no es otra que «la construcción de la morada» de aquellos que habitan.

En el trabajo de Federico García Barba se hace evidente que, si bien el conjunto edificado reúne la sabiduría arquitectónica, el detalle constructivo, el paisajismo y el territorio como materiales destinados a colocar el habitar como centro de la intervención, a él no le bastaba con eso, pues a la cultura arquitectónica no le es suficiente con los proyectos y planes que se realicen, de ahí la importancia que para este arquitecto y para nosotros tiene cada página que escribía.

No es fácil terminar esta reseña; afortunadamente, el propio García Barba viene en mi ayuda. Hay otra entrada de *islas y territorio* que él tituló «Cuatro años de escritura» (7 de junio de 2011); ahí cita un texto de Michel de Montaigne, «Del autor al lector», que fue el prólogo a sus *Ensayos*, cuya primera edición es de 1580. Según Federico García Barba, lo que ahí se dice explica mucho mejor lo que él quería decirnos en aquel momento: «Lo he dedicado al particular solaz de parientes y amigos: a fin de que, una vez que me hayan perdido, puedan hallar aquí algunos rasgos de mi condición y humor, y así alimenten, más completo y vivo, el conocimiento que han tenido de mi persona».

IN MEMORIAM

FEDERICO GARCÍA BARBA (1953-2025), IN MEMORIAM*

CATALINA GARCÍA TRUJILLO

Quisiera comenzar expresando nuestro agradecimiento por su asistencia y, de manera especial, a quienes han hecho posible este acto: la *Real Academia Canaria de Bellas Artes* y al *Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro*, instituciones estrechamente ligadas a la trayectoria profesional de mi padre.

Mi hermano y yo queremos compartir algunas reflexiones sobre la manera en que él entendía la arquitectura y cómo esto influyó en su obra y en el legado que nos deja.

Federico era un lector incansable. Llenaba los espacios que habitaba de estanterías con libros de todo tipo, reflejo de una inquietud permanente por comprender el mundo. Aunque la arquitectura, el urbanismo y el paisaje fueron sus grandes centros de interés, mostró una enorme curiosidad por múltiples áreas del conocimiento y de la cultura. Siempre nos fascinó su capacidad para nutrirse de los pensadores más complejos y luego trasladar esas ideas a las problemáticas cotidianas.

* Se recogen aquí los textos leídos en el acto de homenaje celebrado el 2 de julio de 2026 en memoria del arquitecto Federico García Barba, académico numerario de esta Corporación. En él intervinieron familiares y compañeros de profesión en un acto organizado conjuntamente por la RACBA y el Colegio Oficial de Arquitectos de Tenerife, La Gomera y El Hierro.



Federico García Barba

Muchos de nuestros recuerdos juntos transcurren en los trayectos por la autopista del Norte camino al colegio. Escuchábamos música mientras nos relataba sus lecturas o nos daba elaboradas explicaciones a las dudas que le planteábamos; parecía conocer todas las respuestas. De vez en cuando, incluso se permitía algún chiste de su repertorio preferido.

También nos dejaron huella los viajes que compartimos con él, donde nuestra frustración pasaba

por visitar las afueras de las ciudades, con su cámara réflex a cuestas, para encontrarnos con edificios extraños. Así continuaba con nosotros su pasión por visitar obras de grandes arquitectos, en busca de edificios y lugares que había descubierto a través de libros y revistas.

Cada vez que volvíamos de un viaje nos mostraba aquel interminable «carrusel» de diapositivas, que proyectaba en la pared de casa, en las que, al contrario de nuestras expectativas, el protagonismo de cada imagen era dominado por edificaciones o paisajes y, puntualmente, alguna persona que probablemente había tenido la suerte de figurar en el encuadre para dar escala a aquellos espacios.

De algún modo, la profesión siempre lo acompañaba y se reflejaba constantemente en su ocio y vida familiar. Su producción arquitectónica muestra el devenir de sus vivencias y su forma de ser: la austeridad y el orden lógico con que resolvía los espacios, el rigor y la atención a los detalles, el uso de materiales básicos, la integración con el lugar y el paisaje, y la importancia de las necesidades funcionales y humanas.

Mi hermano recuerda cómo en una reciente visita que hicieron juntos a uno de sus edificios, tras casi veinte años de su construcción, seguía repasando los detalles con los que no quedó conforme. También le sorprendió su observación atenta a la manera en que los usuarios transitaban los pasillos, como si nunca hubiera dejado de pensar la arquitectura desde la experiencia de quienes la habitan.

De todas sus obras, tienen especial relevancia para nosotros dos modestas edificaciones. En ambas fue arquitecto y, a su vez, promotor junto a nuestra madre, para finalmente convertirse en usuario.

En primer lugar, la casa en la que crecimos, una de sus primeras obras, que concibe como una reflexión temprana sobre los orígenes de la arquitectura popular canaria, algo que parecía inquietarle especialmente en aquel momento. Gracias a la fle-

xibilidad espacial de su distribución y el confort de su interior, se ha adaptado eficazmente a las necesidades surgidas a lo largo del tiempo. Para nosotros, más que un edificio, ha sido el escenario de innumerables vivencias de las que muchos de los aquí presentes han formado parte.

En segundo lugar, su estudio de arquitectura, en el que pasó incontables horas. Una antigua vivienda en la que mediante una pequeña intervención reivindica su convicción sobre la necesidad de abordar la rehabilitación arquitectónica desde una perspectiva contemporánea. En esta ocasión, fue capaz de transformar una humilde edificación en un espacio en el que se gestaron innumerables ideas y proyectos y que sirvió como lugar de encuentro y reflexión, en el que tanto mi hermano como yo, al igual que otros compañeros, tuvimos la oportunidad de mejorar como profesionales nutriéndonos de su conocimiento.

Personalmente, me llamaba la atención la cantidad de arquitectos jóvenes, estudiantes y especialistas de otras áreas que acudían allí en busca de consejo o colaboración. Me resultaba admirable la dedicación con la que atendía cada consulta, mostrando siempre su pasión por enseñar y transmitir sus conocimientos.

Entendemos que su vida no puede encerrarse en una sola disciplina ni en una sola etapa. Todo lo que hacía parecía estar atravesado por una necesidad constante de comprender.

Esa sensibilidad es algo que, con el tiempo, hemos llegado a valorar de una manera más profunda. Nos damos cuenta de que muchas de nuestras conversaciones eran, sin saberlo, pequeñas lecciones sobre cómo observar la realidad: entender la complejidad del mundo sin simplificarla. Quizás uno de los legados más importantes que nos deja.

Para terminar, quisiera compartir unas palabras que me dijo hace muchos años, cuando, al comenzar mis estudios universitarios, le pregunté por el signi-

ficado de la arquitectura, una cuestión que para mí parecía sencilla, pero que él consideró de una enorme complejidad:

- *La tarea del arquitecto es la construcción de la morada del hombre. La forma es contingente, la idea es trascendente.*
- *La arquitectura trata de la gravedad, lucha contra ella. Define los pequeños o grandes espacios donde se produce la vida íntima o colectiva. Busca evitar la constricción de los elementos naturales para que se transformen en medios para el placer estético.*
- *Adriano construyó el Panteón y quiso que el agua y el sol marcasen el interior, señalando el paso de los días y las estaciones. Pretendía con ello expresar el mundo en su unidad cambiante: orden y caos. El azar como medida de nuestra temporalidad. La luz adjetiva los espacios que la arquitectura define: tenebrosos cuando se inhibe su presencia; esplendentes cuando inunda y acentúa las formas. Por eso, la luz es una herramienta fundamental.*
- *Pero ¿cómo se hace la arquitectura? ¿Cuáles son sus hechos?*
- *La escritura de la arquitectura tiene sus palabras y sus reglas que definen, finalmente, unos textos concretos. Esto tiene que ver con las cosas que se construyen y cómo. La manera como se articulan los materiales que se pueden emplear. Algo muy complejo que se concreta con dificultad, experiencia y, sobre todo, un gran conocimiento sobre las técnicas.*
- *Lo sorprendente es cuando también surge la poesía. Ese momento en que alguien siente ese cosquilleo, esa falta de aliento que se produce en determinados lugares o dentro de algunos edificios. En ese instante es cuando realmente se ha tenido un encuentro con la Arquitectura.*
- *Decía Le Corbusier: las piedras yacen inertes en las canteras, el drama es fruto de la pasión.*
- *La arquitectura trata de presentar el escenario para el ser ahí. Tarea sumamente difícil aquella de expresar espacialmente el espíritu de una época cuando tantos quieren creer que siempre sabrán hacerlo mejor que tú.*

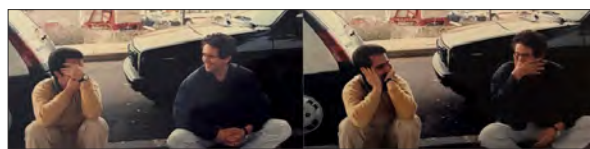
FEDERICO GARCÍA BARBA, AMIGO

PEDRO DOMÍNGUEZ ANADÓN

Hablaré de Federico como amigo a partir de la adolescencia y de la cercanía que mantuvimos intacta en el tiempo a lo largo de vivencias compartidas y al margen de cualquier cambio en el estado de ánimo de cada uno.

En mi recuerdo los aspectos mejor vividos y más intensos se corresponden con las etapas de compañeros de carrera, en La Laguna primero, en Las Palmas después, y finalmente en Barcelona, hasta el final de nuestra formación en la Escuela de Arquitectura, momentos en los cuales empezamos a compartir la vida en la Escuela, en la vivienda y en el caldo de cultivo cultural de esa ciudad, centrados en el aprendizaje de esta profesión tan arriesgada como apasionante.

Recuerdo especialmente un viaje mítico de nosotros dos y nuestras parejas respectivas Clara y Annie, que posteriormente serían las madres de nuestros hijos. Salimos desde Barcelona en plan mochileros a lo largo de una red de *camping* desde Barcelona hasta Italia. Cuatro adultos con equipajes y dos tiendas de campaña que, milagrosamente lográbamos acomodar cada día en la reducida maleta de un *Citroën 2CV-Charlestown* descapotable, de aspecto retro, de colores negro y morado, una joya automovilística de la época, dotado de una caja de 4 cambios en el salpicadero que llamaban... *de trombón*.



Tomamos pues rumbo al Lago de Como en La Lombardía, para ver de cerca la *Casa del Fascio* de Giuseppe Terragni de (1932), que era su propuesta y su objetivo principal para ese viaje, y para lo cual hicimos 985 km de ida y otros tantos de vuelta.



Federico era entrañable y el contrapunto necesario en un piso de cinco habitaciones en la Avenida de San Ramón Nonato cercano a la Escuela, donde vivíamos cinco: Pedro, Felipe y Mingo –que compartieron en diferentes momentos la misma habitación–, Federico, Fernando y Pastrana. Se ocupaba de sus cosas y también de que no acabáramos perdiendo el norte. A veces y en apariencia, nos llamaba al orden, para lo cual se mostraba muy serio en aras de mantener las buenas costumbres, pero sin que le durara demasiado, ya que solía no tardar en soltar y

entonces exhibía una sonrisa encantadora en su mejor versión.

En las relaciones personales le gustaba marcar los límites a sabiendas de que tales incidencias se tornarían rápidamente ficticias. En realidad, y a pesar de su leyenda, era afectuoso a su manera. Si la cosa se alargaba o torcía demasiado, actuaba gesticulando con su dedo índice o si era más grave, cruzando los brazos en alto como hacen los que aparcen los aviones para finalizar el atraque.

Lo hacía pues para mandar a parar y también para enfatizar su liderazgo en lo formal, aunque algunas veces, si se enfadaba de verdad, adoptaba *un puntillo que agüita...* La última muestra de auténtico enfado, la presenciamos algunos de nosotros en el Salón de Actos de la Caja de Ahorros de La Laguna, en el contexto de unas Jornadas sobre Patrimonio, donde soltó lo más grande a diestra y siniestra.

Era un amigo leal y valioso, aparentemente envuelto en su tradicional papel de huraño, que tanto le agradaba representar como presentación, pero a la vez también sensible con él mismo y con los demás. Sin pretender engañar a nadie iba a su bola. Todos estábamos al tanto del valor de su sustancia, lo cual priorizábamos ampliamente ante cualquier desliz. La gente lo apreciaba, como digo, y sus compañeros lo queríamos, nos gustaba su erudición y sus valores. Era Federico y punto.

En la Escuela se mostraba trabajador como el que más. El primero en acabar todas las tareas y los interminables trabajos escritos o dibujados para el día siguiente. Metódico, ordenado y talentoso como digo, era respetado por todos y se mostraba como

especialista en *spaghetti alla Bolognesa* cuando le tocaba el turno de cocina hasta que *un día encontró un elástico en la pasta y enfatizó que hasta aquí habíamos llegado*. Acababa los trabajos antes que ninguno y se jactaba de ello antes de irse a dormir, sin esperar a que termináramos de discutir y se retiraba y entre risas lo abucheábamos, lo que en realidad era la manifestación de nuestra envidia.

En lo emocional, despertó en el piso de San Ramón Nonato. Una tarde y en silencio se bajó a la calle y se puso a preparar la moto una Onda 500 y, cuando la tuvo a punto, anunció que se iba a Madrid y me preguntó si lo acompañaba. No confesó a nadie el porqué de un viaje tan repentino, pero se notaba, o al menos yo me percaté de ello. Me dio el pálpito de que lo hacía por amor y me lo confesó después en la *negra noche* ya subidos a la moto. Quería verse con Annie en Madrid o, por lo menos, intentarlo. Sin embargo, el relato oficial para aquel viaje, cómo no, iba en torno a su interés por la «arquitectura madrileña del momento». Dejamos atrás la coartada y en silencio nos centramos en la carretera y al día siguiente, nos dejamos ver por Madrid como quien no quiere la cosa.

Después de ese impulso y de ese decisivo viaje en su vida, poco a poco y ya en Tenerife, cultivó con cuidado a sus tres luceros, los que hoy nos acompañan: Annie, Catalina y Federico. Más tarde aún, a ellos se sumaron sus dos nietos, los pequeños Cristóbal y Catalina en torno a los que giró su vida emocional en la última etapa y, seguramente por ello, le costaba mucho entender lo que le estaba pasando, precisamente en su momento de mayor plenitud. ¡Que Dios lo guarde!



FEDERICO GARCÍA BARBA, MAESTRO

ALEJANDRO BEAUTELL GARCÍA

Hace veinte años, Federico me abrió la puerta de su estudio. Aquel fue mi primer trabajo. Me abrió aquella puerta y, como hacen los maestros, nunca terminó de cerrarla. Me permitió crecer y luego emprender mi propio camino, para más tarde volver a encontrarnos en distintos lugares y momentos: compartimos preocupaciones colegiales y culturales, la docencia en la Universidad Europea y algunos años en la Comisión Insular de Patrimonio Histórico del Cabildo. Incluso compartimos un último encargo que, tristemente, quedó sobre el papel.

No uso la palabra maestro a la ligera. La uso en su sentido disciplinar: maestro es aquel de quien se es discípulo. Y discípulo no es quien aprende lo que le enseñan, sino quien aprehende (con *h* intercalada) lo que observa. Yo observaba a Federico: cómo se implicaba, cómo dudaba, cómo le cambiaba el humor, hasta dónde llegaba en cada proyecto. Cómo disfrutaba y sufría la arquitectura.

Cada vez estoy más seguro de que la arquitectura se aprende, sobre todo, por contagio. Se aprende más de la actitud frente al trabajo que del propio talento. El talento pertenece a cada uno; la actitud, el compromiso con el oficio, sí pueden ser transmitidos. Eso hacen los maestros: transmiten una manera de estar en el mundo.

Federico también tuvo sus maestros, maestros cuyo legado sigue vibrando en el hormigón de este salón de actos. Un hormigón donde la técnica alcanza, como escribió Federico, una poética artesanal. Maestros que cedieron su lugar a una generación de arquitectos –la de Federico– para quienes la disciplina no terminaba en la imagen de un edificio, sino que entendían la arquitectura como un ejercicio de responsabilidad pública. De servicio.

Federico era la antítesis del especialista. Porque la arquitectura no puede reducirse a una especialidad; es una forma de conocimiento. Proyectar significaba para él comprender el paisaje, interpretar la ciudad, leer la historia y anticipar el futuro.

Su trayectoria profesional fue extensa y fecunda. Desde su estudio impulsó numerosos proyectos de arquitectura, espacios públicos, parques, plazas y trabajos de planificación territorial. Pero me vienen a la memoria cuatro obras que, a mi juicio, condensan muy bien su pensamiento: la Casa de Los Laureles, su casa en Tacoronte, tradición viva que diría Coderch; las viviendas sociales de Ofra, que reivindican la dignidad de la arquitectura pública con una rotundidad material poco frecuente; la nave industrial de Arico, demostrando que no existen programas menores; y la Escuela de Idiomas, donde alcanza una admirable precisión arquitectónica. Pero

su legado no se encuentra únicamente en las obras construidas, sino en las ideas que ayudó a sembrar.

Federico fue también un hombre de pensamiento que contribuyó decisivamente a incorporar reflexión crítica y cultura arquitectónica al debate en Canarias. Lo hizo como profesor universitario, formando a nuevas generaciones de arquitectos. Enseñar era, para Federico, otra forma de construir. Y también desde esta casa, liderando a la profesión en tiempos difíciles, desde la Real Academia Canaria de Bellas Artes, defendiendo con convicción la cultura y el patrimonio; y a través de sus artículos, conferencias, blogs y conversaciones. Era quizá ahí donde aparecía el Federico más cercano: culto, generoso, con un fino sentido del humor y esa media sonrisa tan suya.

Federico también escribía bien. No era un arquitecto que escribía: para él, escribir y proyectar eran la misma operación intelectual. Como urbanista impulsó los Planes de San Juan de la Rambla y Tegueste, los Planes Especiales de Garachico y La Laguna. Entendía la isla como una única realidad territorial, donde arquitectura, urbanismo y paisaje eran inseparables. Esa conciencia de la complejidad y de la fragilidad del territorio constituye, quizá, una de sus enseñanzas más valiosas.

Como suele ocurrir cuando se gana en sabiduría, Federico regresó en sus últimos años a la naturaleza y los jardines. Paradójicamente, mientras la vista le fallaba, cada vez veía –interpretaba– mejor la realidad.

De las largas sesiones, a veces extenuantes, que compartimos en la Comisión de Patrimonio recuerdo cómo desplegaba su carácter con una claridad que no siempre era cómoda, pero que tenía la virtud de ser siempre honesta. Recuerdo su sonrisa (media sonrisa) cuando la situación rozaba el absurdo, y sus frases, que ya forman parte de nuestra memoria colectiva: «Alejandro, corramos un estúpido velo...», o bien, «Se aprobó por una nimiedad». No era políticamente correcto. Era algo mejor: era sincero. No separaba lo que pensaba de lo que decía. Eso exige valor. Y casi siempre pasa factura.

Y era generoso. Con los jóvenes, con los colegas, con la profesión. Escribió sobre la obra de arquitectos que empezábamos. Nos animó cuando ese apoyo tenía un valor inmenso. En mi caso, me propuso para asumir responsabilidades en el Colegio, defendió mi trabajo y celebró mis pequeños logros con alegría.

No quiero hablar de mí, pero sí quiero dejar constancia de una forma muy particular de generosidad. La de quien no da cosas, sino confianza. La de quien hace que el otro se sienta capaz. Federico tenía esa rara virtud.

Como hoy estamos entre amigos y en familia, permítanme compartir un recuerdo muy íntimo. Cuando supe que Federico estaba enfermo le escribí simplemente para mandarle ánimos y un abrazo. Me respondió: «La cosa está remontando. Gracias, Alejandro». Y enseguida añadió algo que lo retrata: «Tú a lo tuyo. Hay que hacer las cosas bien. Y no hay mucha gente capaz. Como tú».

Aquellas fueron las últimas palabras que recibí de él. Hoy las leo de otra manera. Ya no las siento como un elogio. Las siento como una responsabilidad.

Dicen que los maestros no mueren porque permanecen en sus discípulos. Creo que es verdad. Federico sigue en sus hijos, Catalina y Federico, en quienes aprendimos de él, en quienes lo leyeron, en quienes compartieron un proyecto, una conversación o una clase. Sigue, sobre todo, en una manera de entender la arquitectura: con compromiso y con una profunda generosidad.

Hay que hacer las cosas bien.

Me gusta pensar que ese sigue siendo, hoy, el magisterio de Federico García Barba. Todo lo que construimos en este oficio se resume en una sola palabra: amor. O tal vez mejor, pasión. La pasión es amor con dolor. Porque este oficio duele. Nos implica más de lo que esperábamos. Federico lo sabía. Y lo eligió de todas formas, cada día, hasta el final.

Federico, te sentimos cerca, y aun así te echamos mucho de menos.

FEDERICO

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

!!! Hola Fede !!!

Esta historia está inspirada en hechos y personas reales. Sin embargo, cualquier parecido físico de los personajes y de las escenografías con las personas y las arquitecturas y paisajes reales es pura coincidencia.



Dibujo en comic, en blanco y negro, de la siguiente viñeta: vamos en taxi, a finales de los años noventa del pasado siglo, una noche oscura por Lisboa ... en dirección hacia el muelle ... el taxi se desliza raudo, a saltos, cuesta abajo ... voy detrás del conductor ... junto a mí, a la derecha, Federico García Barba ... delante, junto al conductor, José María Rodríguez-Pastrana ... Jose se gira hacia nosotros agitando sus brazos ... ríe a pierna suelta ... el conductor y nosotros reímos a carcajadas ... por el parabrisas, al fondo, se divisan ligeramente las luces del puerto ... un instante inolvidable ...



nueva viñeta ... mantenemos los mismos personajes del taxi ... Jose mide 182 cm de alto, Federico 177 cm de alto, y yo, el tercer personaje 170 cm ... los tres arquitectos de unos 40 años ... vestimos vaqueros ... el taxi nos deja en una calle estrecha que termina al empezar el puerto de Lisboa ... es de noche ... los tres observamos un local con apenas un pequeño cartel encendido que centellea la palabra: música ... una pequeña puerta de madera ... un edificio solitario de una planta, muy austero ... miramos la fachada con escepticismo ... no se oye nada ... no se ve a nadie ... sólo el taxi a un lado preparándose para irse ... nosotros desconfiados ... pero, ¿dónde nos ha dejado? ...



nueva viñeta ... Los mismos tres personajes entramos en un local oscuro donde hay muchas personas de pie, fumando, con copas en las manos, hablando entre sí ... arquitectas y arquitectos ... de frente Rafael Moneo, Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla ... nos unimos a ellos ... el ambiente, con la música al fondo muy alta, está cargado de humo y no es agradable ni para hablar ni para oír música ...



nueva viñeta ... salimos pronto del local, porque no se aguanta dentro ... nos dirigimos al muelle, donde hay algún pequeño barco al fondo, lejos ... hay muy poca luz ... el perfil de Lisboa centellea al fondo ... no hay nadie ... nadie ... y de pronto llueve ... yo me refugio debajo del alero de un pequeño galpón ... no se dónde está Federico y lo busco con la mirada ... también busco dónde se han metido huyendo de la lluvia Jose y sus compañeros de despacho: Fernando Martín Menis y Felipe Artengo ... ¡¡¡ increíble !!! al fondo de la explanada del muelle, junto a la orilla, bailan los tres bajo la lluvia ... no les importa nada mojarse ...



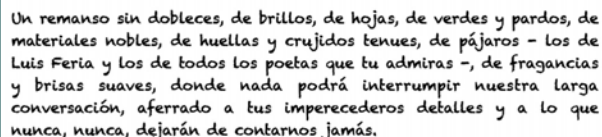
nueva viñeta ... y de regreso a la isla ... Federico inmerso con pasión y tesón en el difícil equilibrio entre el territorio, el paisaje, el urbanismo, el patrimonio, la arquitectura ... en una isla-continente de futuro incierto ... (como el planeta) ...



nueva viñeta ... y tras un nuevo regreso a la isla, porque le encanta viajar, Federico en algo que le gusta y ocupa sin tregua ... leer ... en este caso, su libro ... en la portada: Jardines históricos de la isla de Tenerife ... lo lee sentado sobre una piedra de tosca en Arico, municipio del sur ... en una explanada delante de la Quisería de Arico que el diseño y construyó ... detrás se ve la fachada del edificio que tuvo una distinción en los Premios Oraa ... extraordinario volumen de bloque visto ... a la vez que lee el libro en la otra mano sujeta un bocadillo grande de pan sobao con queso blanco y tierno que se sale por los lados ... el bocadillo ya está mordido ... el día es luminoso y al fondo se ve el horizonte y el mar Atlántico ...



Sentado en un murete de piedra, en medio del jardín, a la sombra de las ramas que suavemente valsean la luz, en ese reducido, menudo, y sereno espacio de tiempos sucesivos, resultado de necesidades y anhelos ahora entrelazados, me sorprende, Federico, estando junto a ti. El pavimento de hormigón bajo mis pies, mullido por el moño y la humedad, lo has cortado como quizás sólo tú podrías haberlo hecho en ese lugar. La sencillez o mayor complejidad de los detalles de los muros aquí y allí, son como tú eres, en ese diálogo con la piedra y la madera ininterrumpido de dudas, certezas y esperanzas. Un espacio que es tu oasis, y que respira de ti. Un jardín, un espacio sin esquives que dialoga entre tiempos desde el sosiego, la calma, la paz.



once de octobre de 2025

iii Fede ... contigo ... aprendiendo siempre
de ti ... MUCHAS GRACIAS !!!

FEDERICO GARCÍA BARBA:

LA ARQUITECTURA COMO FORMA DE PENSAMIENTO

ARSENIO PÉREZ AMARAL

Hablar de Federico García Barba tiene algo de ejercicio doble. Porque uno recuerda, naturalmente, al arquitecto, al profesional riguroso, al académico comprometido. Pero recuerda también, de forma inmediata, una manera muy particular de estar en los debates, de intervenir en las discusiones y de entender el patrimonio como un espacio de reflexión compartida.

Quienes tuvimos la fortuna de trabajar con él en las comisiones de patrimonio del Cabildo de Tenerife y del Gobierno de Canarias lo reconocemos de inmediato. En ese contexto de trabajo continuo, exigente y a menudo complejo, Federico no era simplemente un miembro más del órgano consultivo: era una presencia intelectual que ordenaba, afinaba y, en muchas ocasiones, reorientaba el sentido mismo de la discusión.

En mi caso, esa convivencia profesional se prolongó durante bastante tiempo, hasta el punto de que, con cierta complicidad afectuosa, llegamos a definirnos como una auténtica «pareja de hecho» patrimonial. La expresión, que a él probablemente le habría divertido, resume bien una realidad muy concreta: coincidíamos con frecuencia, discutíamos con intensidad, disentíamos en ocasiones, pero siempre dentro de un marco de respeto intelectual y de

confianza profesional que solo se construye cuando se sabe que el otro no habla a la ligera.

Porque si algo caracterizaba a Federico era precisamente eso: nunca llegaba a un debate con opiniones improvisadas o superficiales. Llegaba con el asunto ya trabajado en profundidad. Con el edificio leído. Con su historia reconstruida. Con la memoria del lugar activada.

Y, sobre todo, con una capacidad poco común para identificar aquello que no siempre es evidente a primera vista: cuándo una intervención aparentemente menor encierra, en realidad, una alteración significativa de la lógica arquitectónica o del equilibrio urbano de un conjunto.

En muchas ocasiones, bastaban dos observaciones suyas para modificar por completo el tono de una discusión. No porque impusiera su criterio, sino porque lo formulaba con una precisión tal que obligaba a todos a mirar de nuevo, a revisar supuestos, a reconsiderar argumentos.

Su forma de intervenir era, en ese sentido, profundamente eficaz. Sin dramatismos. Sin gestos innecesarios. Sin exceso de palabras. Pero con una claridad que tenía un efecto inmediato: devolver complejidad a lo que corría el riesgo de simplificarse.

Y eso, en el ámbito del patrimonio, constituye una de las formas más altas de autoridad intelectual.

Recuerdo numerosas sesiones en las que, tras informes técnicos, normativas, dictámenes y debates cruzados, Federico introducía una observación aparentemente lateral, casi discreta, que sin embargo reordenaba por completo la comprensión del problema. De pronto, aquello que parecía un expediente más adquiriría densidad histórica, arquitectónica y cultural.

Porque para él el patrimonio nunca fue una cuestión decorativa ni una simple prolongación sentimental del pasado. Era, ante todo, arquitectura. Y por tanto, conocimiento. Era proporción, era estructura, era permanencia. Era la comprensión de que un edificio contiene mucho más de lo que su apariencia inmediata revela: decisiones acumuladas, capas de tiempo, ajustes sucesivos, y también silencios.

Desde esa perspectiva, Federico defendía el patrimonio con una firmeza que nunca derivó en rigidez. No era un defensor del inmovilismo, ni mucho menos. Sabía perfectamente que las ciudades cambian, que la arquitectura necesita evolucionar, que intervenir forma parte de la propia vida de los edificios.

Pero también sabía —y aquí reside una de sus aportaciones más valiosas— que no todo cambio es mejora, y que modernizar no equivale necesariamente a borrar. Ese matiz, que puede parecer sencillo en el plano teórico, exige en la práctica una formación arquitectónica sólida, una sensibilidad histórica afinada y una ética profesional muy clara.

Federico reunía esas tres condiciones.

Como académico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, entendió además con absoluta claridad el sentido profundo de pertenecer a una institución de este tipo. No se trataba únicamente de representar un reconocimiento o de formar parte de un cuerpo respetable, sino de asumir una responsabilidad crítica: la de aportar criterio allí donde a menudo domina la urgencia, la inercia o la simplificación.

La Academia, en su concepción más exigente, no está para confirmar consensos, sino para introducir reflexión. Para recordar que el patrimonio no es una carga administrativa, sino una forma de inteligencia colectiva que articula la relación de una sociedad con su propia historia.

Y Federico ejerció esa función con naturalidad, sin énfasis, sin necesidad de protagonismo. Pertenece a esa categoría poco frecuente de personas cuya autoridad no depende del volumen de su voz, sino de la consistencia de su pensamiento.

Por eso su ausencia se percibe de manera tan nítida entre quienes compartimos con él tanto tiempo intenso de trabajo. Porque desaparece no solo una persona, sino una forma de mirar, de analizar y de argumentar.

Y porque, inevitablemente, en muchas discusiones futuras volverá a aparecer una pregunta silenciosa, casi inevitable: qué habría dicho Federico ante esto.

Tal vez esa sea, en el fondo, una de las formas más precisas de permanencia intelectual.

FEDERICO Y SU COMPROMISO CON EL COLEGIO DE ARQUITECTOS Y LA CULTURA

M.^a NIEVES FEBLES BENÍTEZ

Quisiera recordar cuál fue la relación de Federico con la institución colegial a lo largo de las distintas juntas de gobierno en las que participó y, sobre todo, destacar su extraordinaria contribución a la cultura arquitectónica, un ámbito que ambos compartimos durante muchos años.

Conocí a Federico en 1982, recién terminada la carrera, en una reunión de la Comisión de Cultura celebrada en la biblioteca del Colegio de Arquitectos. Desde aquel primer encuentro me impresionó su seriedad, su rigor intelectual y la firmeza de sus juicios. En aquellos años, la Comisión de Cultura, integrada por arquitectos incorporados al Colegio a finales de los setenta y principios de los ochenta, desempeñó un papel decisivo en la renovación institucional que desembocó en la elección de una nueva Junta de Gobierno. Existía una estrecha colaboración entre la Junta y la Comisión, gracias al trabajo de Hugo Luengo como vocal de Cultura.

En ese ambiente nació la idea de crear una publicación que recogiera la actividad cultural del Colegio y fomentara el debate sobre arquitectura, urbanismo y cultura canaria. Así surgió el número 0 de la revista BASA, impulsado por la Junta presidida por Manolo García Gómez (1983-1985), con el apoyo decidido de la Comisión de Cultura.

En el siguiente mandato (1985-1987), Federico se incorporó a la Junta como vocal de Cultura. Mi relación con él se hizo entonces muy estrecha, al compartir responsabilidades tanto en la Comisión de Cultura como en la Junta. Yo era la más joven del grupo y admiraba profundamente su capacidad de trabajo, su liderazgo y su inmensa cultura.

Aquellos años fueron especialmente fructíferos. Bajo el impulso especial de Federico, se consolidaron dos iniciativas que marcarían la historia cultural del Colegio: la revista BASA y el Premio Manuel de Oráa. La exposición dedicada al primer arquitecto de Canarias, Manuel de Oráa, liderada por Germán Delgado, dio paso a la creación de un premio que pronto se convirtió en una referencia para la arquitectura canaria.

La revista BASA, inicialmente modesta en medios y presupuesto, fue creciendo gracias al esfuerzo colectivo y al entusiasmo de quienes participábamos en su edición. Federico compartió la dirección editorial conmigo y con otros compañeros como Maisa Navarro en los primeros números y, posteriormente, asumió la dirección de la revista, incorporando a Jorge Gorostiza como coordinador editorial, a Ana Pérez como secretaria de redacción y a numerosos profesores y arquitectos vinculados a la universidad

de La Laguna y de la Escuela de Arquitectura de las Palmas de Gran Canaria. Poco a poco se mejoró el diseño, la calidad gráfica y el nivel de los contenidos, hasta convertir BASA en una publicación de referencia.

La revista nació con una clara voluntad integradora, relacionando arquitectura, urbanismo, historia y arte. Además de recoger la actividad cultural del Colegio, incorporó artículos de análisis y reflexión crítica. Entre las aportaciones de Federico destacan *Apuntes sobre la arquitectura reciente de Tenerife*, *Cuatro proyectos recientes* o el magnífico ensayo *La poética del hormigón*, dedicado a la obra de Saavedra y Díaz-Llanos.

Especial importancia tuvo también el manifiesto «Por una arquitectura del lugar», fruto de numerosos debates mantenidos en el Colegio. En un momento de intenso crecimiento urbanístico y turístico en Canarias, aquel texto denunciaba la destrucción del territorio, la pérdida del patrimonio arquitectónico, la banalización de la identidad canaria y la ausencia de políticas de planificación capaces de compatibilizar desarrollo y cultura. Hoy sigue conservando una sorprendente vigencia.

Quiero reivindicar especialmente la memoria de Federico por su extraordinaria capacidad de análisis y por su visión amplia de la profesión. Esa mirada quedó reflejada tanto en sus escritos como en una de las iniciativas culturales más relevantes que impulsó: el ciclo de conferencias sobre arquitectura latinoamericana.

En BASA en 1988, reflexionaba sobre la intensa relación histórica, cultural y económica entre Canarias y Latinoamérica, por lo que era necesario reabrir vías de diálogo con el continente americano. Fruto de esa convicción, Agustín Cabrera y yo tuvimos la suerte de compartir con él, el IV Encuentro de Arquitectura Latinoamericana, celebrado en Tlascala (Méjico), en 1990, donde presentamos el número 11 de BASA, dedicado a las arquitecturas americanas. Aquella experiencia nos permitió conocer a destaca-

dos críticos e historiadores como Marina Waisman, Ramón Gutiérrez y Silvia Arango, además de algunos de los arquitectos más representativos del continente.

Gracias a la iniciativa de Federico, visitaron Canarias figuras como Eladio Dieste, Carlos Díaz Comas, Enrique Browne, Aníbal Figueroa y Rogelio Salmona, cuyas conferencias ampliaron extraordinariamente el horizonte cultural de nuestra profesión y fortalecieron los vínculos entre Canarias y América Latina.

Muchos años después volvimos a coincidir en la Junta de Gobierno de la Demarcación de Tenerife (2010-2013), presidida por Federico, en la que participé como vocal de Cultura. Era un contexto muy diferente, marcado por la crisis económica y las dificultades que atravesaba la institución colegial. Aun así, Federico mantuvo intacta su capacidad para apoyar proyectos.

Durante ese periodo promovimos actividades dirigidas a la internacionalización de los jóvenes arquitectos, colaboramos con entidades como PROEXCA y con las escuelas de arquitectura, organizamos visitas a conjuntos de vivienda pública, creamos la Comisión de Patrimonio –que intervino en asuntos como El Toscal o el Plan Especial del Conjunto Histórico de Puerto de la Cruz– y desarrollamos talleres de reflexión territorial dentro del programa Septenio 2011, centrados en la ordenación de espacios turísticos y costeros mediante equipos multidisciplinares y procesos participativos.

Para mí los años en los que participé en el colegio fueron profundamente enriquecedores. Tuve la fortuna de trabajar junto a compañeros inquietos y comprometidos, entre ellos Federico. Su dedicación constante a la cultura, su capacidad de organización, su enorme conocimiento y su visión amplia de la arquitectura y el urbanismo dejaron una huella profunda en mi trayectoria profesional y, estoy convencida, también en la de muchas otras personas que compartieron con él aquellos años. Por todo ello le estaré siempre agradecida.

MAGDA LÁZARO (1949-2025)

ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS

La pérdida de Magda Lázaro –María Magdalena Lázaro Montelongo (Las Palmas de Gran Canaria, 1949-Tenerife, 17 de marzo 2025)– dejó un gran vacío en el mundo del arte y en el panorama cultural de las islas, ausencia de la que se hizo eco la prensa local que destacó su labor catalizadora del hecho artístico y el importante trabajo llevado a cabo en el impulso y la promoción de creadores canarios a los que apoyó incondicionalmente.

A este compromiso con el talento artístico llegó Magda Lázaro tras un largo recorrido por el mundo de la ciencia y del ejercicio de la medicina. Efectivamente, a su sensibilidad innata y profunda intuición se sumó su formación en la Universidad de Granada donde se licenció en Medicina y Cirugía y posteriormente en Medicina Interna en el Hospital de Santa Cruz y San Pablo de Barcelona, en cuya Universidad Autónoma ejerció la docencia como profesora de Patología General. Su encuentro con el arte se produjo cuando regresó a Canarias en 1977, se instaló en Tenerife y entró en contacto con la galería Conca de La Laguna regentada por Gonzalo Díaz donde los jóvenes creadores de la Generación de los 70 exponían sus obras. Se sintió subyugada por esta nueva visión y, aunque durante un tiempo trató de conciliar el ejercicio de la medicina en el

Hospital Universitario y en el Hospital de la Candelaria con esta nueva faceta recién descubierta, pronto se decantó por el arte y con mucho entusiasmo se adentró en esa nueva trayectoria vital. «¿Qué puede hacer un ser humano cuando la obra de Arte aparece, y traspasa el umbral de una puerta, se despliega para su contemplación y toma la decisión de instalarse? Nada, absolutamente nada»¹. Esta reflexión de Magda, vertida en uno de los numerosos textos que incluyó en muchos de sus catálogos, refleja su entrega absoluta, su pasión y su compromiso con el arte, aunque su gran humanidad solidaria le llevó a seguir ejerciendo la profesión médica de forma voluntaria y altruista colaborando con Médicos del Mundo especialmente durante la crisis de las pateras, labor por la que fue distinguida con el Premio de la Cruz Roja².

El periodo de tiempo que Magda estuvo en la sala Conca fue una época de aprendizaje en el entendimiento de los diversos planteamientos del discurso

¹ Magda LÁZARO: «Juan Pedro Ayala. Bajo tus árboles con Nadal», en *Confluencias*, Juan Pedro Ayala y Antonia Bacallado (Catálogo). Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2007, p. 29.

² María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: «Magdalena Lázaro Montelongo. Colaboradora Insigne», en *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, n.º 10 (2017), pp.149-50.

plástico contemporáneo, que le permitió cultivarse artísticamente y adquirir una buena formación y criterio estético. En 1983 ya tuvo la valentía de lanzarse a la aventura de abrir su propia galería en Santa Cruz de Tenerife, primero en la calle San Fernando y luego en el n.º 24 de la calle Numancia. En este tipo de empresa fue como mujer una de las pioneras precedida solo en Las Palmas de Gran Canaria por Pino Ojeda con la Galería Arte, situada cerca de la playa de Las Canteras e inaugurada en 1958, Ivette Boesser en la dirección de la Modern Art Gallery entre 1965 y 1966 y Marcela Yurfa en la Sala Conca 2 (1975-1977) que posteriormente cambiaría su nombre por el de Galería Vegueta (1976-1987)³.

La galería de Magda Lázaro situada en la capital tinerfeña fue desde sus inicios un punto de encuentro entre artistas y público, un espacio abierto e independiente dedicado al arte con el propósito de potenciar y apoyar principalmente a los artistas emergentes, apostando por ellos. Se convirtió en un espacio cultural frecuentado también por críticos y poetas donde a los artistas se les daba visibilidad, exponían su obra, se daban a conocer y a la vez eran introducidos en el mercado del arte. Un espacio de exhibición y venta, guiado con el ímpetu y la energía con la que Magda desarrolló su creatividad en esta nueva faceta, con la visión de galerista dotada de un sentido de la estética y del equilibrio, sensibilidad, intuición y criterio suficiente para la elección acertada de artistas en ciernes, convirtiéndose en guía y custodia de jóvenes forjadores de sueños. Las nuevas propuestas de estos jóvenes convivían con la creación de artistas consagrados que formaron parte importante de la galería de Magda Lázaro, como Cristino de Vera, Pedro González, Pepe Dámaso, Maribel Nazco, María Belén Morales, José Sixto o Manuel Bethencourt, entre otros. Su alto conocimiento de la calidad y coherencia intelectual del discurso y su aceptación incondicional del hecho artístico le permitió acoger en

su galería a toda una escala generacional de artistas con propuestas diferentes y apostar por ellos, enfocando principalmente su labor a la promoción de artistas locales, algunos de los cuales pertenecientes a la Generación 70.

Ya en 1986 la galería Magda Lázaro decidió darse a conocer a nivel nacional con su propio stand en ARCO en el que exhibió obras de Juan Hernández, al siguiente año llevó a Gonzalo González, en 1989 a Toño Cámara, en 1990 a Cristino de Vera, convirtiéndose en un referente imprescindible en el panorama contemporáneo por su comprensión del talento artístico y la promoción del arte de Canarias.

El entusiasmo, la pasión y el ímpetu de Magda Lázaro la llevó a emprender también proyectos expositivos de gran envergadura en colaboración con instituciones oficiales, como el Colegio de Arquitectos, CajaCanarias, Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife o Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, que le permitieron comisariar importantes retrospectivas en la sala de La Granja o en La Recova, espacios de grandes dimensiones, todo un reto de montaje que resolvía exitosamente gracias al conocimiento de la obra de arte, la organización del espacio y la adecuada visión de conjunto para lograr un fructífero diálogo entre las piezas expuestas. En ocasiones, el proyecto expositivo abarcaba espacios abiertos del ámbito urbano, como fue la exposición de Cruces de Autor en las fiestas de mayo de 2005, cuando siete grandes cruces de artistas consagrados se instalaron en las calles del centro de la ciudad sumándose a las tradicionales cruces de flores hechas por asociaciones de vecinos, las llamadas Cruces de Mayo que cada año conmemoran la fundación de Santa Cruz de Tenerife. Fue un magno proyecto comisariado por Magda Lázaro que incluía además tres salas del Museo Municipal con obras de Pedro González y el espacio de La Recova con la creación de Pepe Dámaso. En aquel mes de mayo «el Arte sobrevolaba las calles de la ciudad en forma de cruces y cada una de ellas se adueñó para siempre de su sitio, de su entorno. Aún hoy planean la ciudad haciendo preguntas

³ Federico CASTRO, Yolanda PERALTA, Ana QUESADA: *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000*. Gobierno de Canarias, 2008, pp. 94-96.

y buscando respuestas», escribió Magda en el bellísimo texto que incluyó en el catálogo de la muestra que también recoge el reportaje fotográfico del proceso de elaboración e instalación de estas grandes cruces⁴. Delicadas imágenes literarias salpican sus escritos en una prosa poética muy personal que rezuma la emoción y el entusiasmo que le producía la creación artística. Valentía para lanzarse a grandes empresas y sensibilidad y calidez en el trato humano. De ahí la cálida acogida que ofrecía al visitante y al artista en el espacio íntimo de la galería, un espacio para el debate y la creación, pero también para el diálogo y la confidencia ante su serena presencia y su mirada profunda y observadora en la que salía a relucir el ojo clínico del médico que explora la psique y escudriña el pensamiento. La amistad fluía en ese espacio educativo y dinamizador de cultura por esa cálida cercanía humana tanto para el visitante, posible cliente y futuro coleccionista, como para el artista creador que encontraba refugio y comprensión, con muchos de los que llegó a establecer sólidos vínculos de afecto. Las largas y profundas conversaciones con Cristino de Vera cuando visitaba la galería durante los más de quince años que trabajó con él, las divertidas vivencias con Pepe Dámaso, ese personaje tan ocurrente y popular, o las siempre enriquecedoras charlas mantenidas con Pedro González en las visitas a su estudio en La Laguna, del que admiraba su intelectualidad, bagaje cultural, su inteligencia aguda y su carácter díscolo y discutiendo⁵. A su muerte escribió un sentido texto bajo el epígrafe «Los artistas están tomando la costumbre de decirnos adiós en el mes de mayo», que publicó en el reverso de una tarjeta en la que reprodujo una fotografía de Pedro González con sombrero y fumando un cigarrillo, ante la costa



Magda Lázaro Montelongo

Fotografía: Paula Lázaro

rocosa del norte de la isla, una clara alusión a otra pérdida muy querida, la de un joven creador de la Generación 70. Su presencia en la incineración de Juan Hernández, fallecido el 6 de mayo de 1988, en el cementerio de San Lázaro, cuando en medio del silencio su voz se alzó en un bellissimo réquiem de despedida al artista y al amigo, fue un momento mágico que emocionó a todos los asistentes. El canto fue una de las aficiones que cultivaba semanalmente con Juana Peñalver al piano, como también lo fue su interés

⁴ Magda LÁZARO: «Cruces de Autor», en *Cruces de Autor. Fiestas de Mayo 2005. Exposición al aire libre de interpretaciones plásticas del símbolo de la cruz*. Paco Arana, Juan Pedro Ayala, Dámaso, Víctormanuel Gonçalves, Alexis Izquierdo, Silvano, Augusto Vives. Organismo Autónomo de Cultura, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2006, s. p.

⁵ Entrevista de Magda Lázaro con Carmelo Rivera. Treinta Minutos. TVC. 17-07-2012. Youtube Informativos Tvc.4 oct.2012.

por la botánica y el medio ambiente que explica su adhesión a ATAN (Asociación Tinerfeña de Amigos de la Naturaleza) fundada en 1971 al poco tiempo de su llegada a Tenerife⁶. Compromiso solidario, curiosidad innata, amplitud de miras en una mente libre y una rigurosa seriedad profesional. Precisamente la excelencia en la profesión, unida a una gran generosidad, le permitió asesorar de forma altruista proyectos expositivos de instituciones como el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias situado en Puerto de la Cruz, donde en la década de los ochenta su gestión fue decisiva en la programación de la sala y su colaboración indispensable para la consecución de algunas exposiciones, como fue la de Guinovart en junio de 1986 con la presencia del propio artista en la inauguración; o con la Real Academia Canaria de Bellas Artes donde su experiencia y criterio expositivo le permitió la organización espacial idónea para la visibilidad de las colecciones que integran su patrimonio artístico, asesoramiento por el que fue distinguida con el nombramiento de Colaboradora Insigne de la Real Academia Canaria de Bellas Artes en 2017⁷.

Su compromiso con el Arte y la Cultura la impulsó a desplegar su radio de acción desde el área capitalina a municipios lejanos, como la localidad sureña de Guía de Isora donde desarrolló una fecunda labor, tanto por su vinculación a las muestras efímeras de la Pascua Florida como por la gestión llevada a cabo en la sala municipal de exposiciones en la que exhibía periódicamente exposiciones realizadas previamente en su galería. Bajo su dirección la sala se convirtió en un espacio educativo de acercamiento al mundo del arte, que encontró eco en la población sureña y contribuyó a fortalecer el tejido cultural del municipio. Allí pudo ver materializada su reflexión sobre la cultura opuesta a su utilización como fuegos artificiales de adorno puntual sin visión de continuidad por algunos dirigentes políticos, poniendo en práctica la ne-

cesidad de entenderla, junto con la educación, como la auténtica riqueza de un pueblo y el motor impulsor de su economía, tarea en la que sí contó con el apoyo oficial de los dirigentes municipales de turno⁸.

Treinta y siete años al frente de una galería demuestran su valentía, una gran fortaleza de espíritu, constancia en el trabajo, coherencia conceptual y un verdadero compromiso con el arte y con la promoción y comercialización del trabajo del artista. Para cumplir estos objetivos necesitó crear un cuerpo de clientes asiduos a la galería, «los imprescindibles coleccionistas. Los únicos capaces de valorar lo intangible», según sus propias palabras, a los que demostró siempre su agradecimiento que manifestó por escrito en uno de los catálogos del inicio de temporada⁹. Valoraba la sensibilidad innata del visitante que traspasaba el umbral de la galería para acercarse a la obra de arte y su asombro al contemplarla. Valoraba lo auténtico tanto en el ser humano como en el arte y en la naturaleza. Tal vez por eso había invertido en un pequeño terreno en un alejado lugar de la costa de Anaga cercano a Igueste de San Andrés, con una pequeña casa y un huerto con mangos junto al inmenso mar abierto al horizonte. A este refugio acudía con frecuencia sorteando las curvas de una tortuosa carretera que la alejaba del bullicio urbano y le permitía, en el silencio del paraje, recuperar fuerzas para seguir liderando el proyecto vital elegido. En la galería, su empresa convertida en ocasiones en lugar de formación de futuros galeristas, como ocurrió con Saro León, que siguiendo sus consejos abrió su propia galería en Las Palmas de Gran Canaria en 1988¹⁰, contó siempre con el apoyo y la compañía de sus hijos Göran y Paula habituados desde pequeños a acudir a exposiciones o a reuniones con los

⁸ Entrevista de Magda Lázaro con Carmelo Rivera, op. cit.

⁹ Magda LÁZARO: *A los imprescindibles: los coleccionistas*. Catálogo de Inicio de Temporada, Galería Magda Lázaro, Santa Cruz de Tenerife, 19 de septiembre, 2006, s. p.

¹⁰ Anónimo: «Saro León: Todo lo que hagas lo tienes que hacer con pasión», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de septiembre de 2023. Disponible en: <<https://www.laprovincia.es>> [Consulta: 22-03-2026].

⁶ Información facilitada por su hija Paula Lázaro, a la que expreso mi gratitud.

⁷ Maribel NAZCO, op. cit.

artistas en su estudio, apareciendo incluso en ciertas ocasiones su imagen infantil en algunos catálogos de la Galería. Más tarde, la formación adquirida por Paula en los estudios de Comunicación Audiovisual y Periodismo le permitió colaborar puntualmente en el diseño de muchos de estos catálogos, gracias a los cuales se conservan textos de esa prosa lírica tan personal de Magda, que hasta hoy no ha sido suficientemente valorada.

Pero todo proyecto vital tiene un fin que la fragilidad de la constitución humana obliga a ir concluyendo. Paulatinamente los pasos de Magda se fueron alejando de la dura competencia de la actividad profesional, del tiempo regulado y reglamentario, para ir adentrándose en un nuevo sendero que la conduciría a un mundo sin tiempo, a la paz y el solaz, al silencio de la página en blanco. Como si tras haber transitado por tantos universos plásticos necesitara ahora adentrarse en su propio territorio, llegar a su propio nirvana. Y encontró ese refugio en su habitual domicilio de Guamasa, una pequeña casa rodeada de un jardín asilvestrado que con mucha emoción y deleite mostraba a los amigos que la visitaban en ese retiro.

En la intimidad de ese hogar, donde grandes lienzos cubrían las paredes junto a anaqueles repletos de

libros y un viejo piano ya con el teclado enmudecido, transcurrió el capítulo final de su vida. En el amplio jardín que rodeaba la casa, donde macizos de calas y hortensias convivían junto a flores y plantas que crecían espontáneamente, había un pequeño banco de madera bajo una pérgola cubierta por enredaderas. Era ese su lugar favorito, el rincón del jardín donde le gustaba sentarse y, con la mirada perdida o con los ojos cerrados —¿reviviendo anécdotas, acariciando recuerdos, soñando imposibles...?—, dejar pasar las horas integrada en ese entorno, formando parte del propio jardín. Un día soleado comenzó a pintar con brillantes colores viejas jaulas de pájaros abandonadas que, vacías y con las puertas abiertas, fue colgando a distinta altura en las ramas de un aguacatero junto a la majestuosa araucaria que presidía la parte frontal del jardín. Con la destreza que siempre tuvo en la organización del espacio expositivo en este su último montaje logró también establecer un diálogo perfecto entre los objetos, los colores y el verde oscuro del elemento vegetal contra la luz violeta del atardecer. Una gran instalación propia de un creador, no exenta de una profunda carga conceptual.

Magda Lázaro, forjadora de sueños, siempre en el recuerdo.

DULCE XERACH (1969-2025) Y LA REAL ACADEMIA

ELISEO IZQUIERDO PÉREZ

El mundo de la cultura canaria quedó sobrecogido el 27 de septiembre por el fallecimiento súbito de Dulce Xerach Pérez López en Madrid, a donde había acudido para participar ese mismo día en una reunión. Contaba cincuenta y seis años y parecía encontrarse en un momento de plenitud vital. Era un referente en el ámbito artístico y cultural de las islas. Tras su paso por la política, se desvinculó de ella para centrar toda su actividad en el quehacer intelectual y artístico, su verdadera vocación.

Dulce Xerach estudió Derecho en la ULL y era doctora en Arquitectura por la Universidad Europea de Madrid (1995). Todavía muy joven, se involucró en el mundo de la política. Era militante de Coalición Canaria. Su primer cargo relevante con esta formación fue el de consejera de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, al que le siguieron los de viceconsejera de Cultura y Deportes del Ejecutivo autonómico, directora general del Gabinete de la Presidencia del Gobierno del mismo Ejecutivo y diputada del Parlamento de Canarias, donde dio por finalizado su compromiso directo con el ejercicio de la cosa pública.

En el ámbito de la cultura, Dulce Xerach impulsó y tuteló empresas de calado. Lo hizo con pasión y empeño. Sentía especial atracción por las expresiones



Dña. Dulce Xerach Pérez López

más vivas de la contemporaneidad. De sus consecuciones más notables sobresalen dos, por ambición y amplitud: la propuesta museística Tenerife Espacio de las Artes (TEA), que inicialmente se denominó Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea (IODACC), para honrar, dándole su nombre, al más universal de los artistas plásticos nacidos en Canarias, y la conversión, en 1997, de uno de los grandes depósitos de almacenamiento de combustible de la antigua Refinería de CEPESA

en Santa Cruz de Tenerife, cuando iba a ser desmantelada la factoría petrolífera, que convirtió en el espacio cultural El Tanque, dentro del área urbana Cabo-Llanos de la capital tinerfeña, dedicado a la promoción y desarrollo de las artes audiovisuales. Por su originalidad, peculiaridades y valores, «El Tanque» fue declarado BIC por el Gobierno de Canarias en 2014. Está emplazado en medio de un jardín ecológico con plantas autóctonas y plataneira canaria, evocadora del primitivo uso agrícola del extenso solar. Los proyectos de adaptación del depósito y de urbanización de su entorno fueron obra de su marido, el arquitecto Fernando Martín Menis, miembro numerario de esta Real Academia.

Dulce Xerach poseía cualidades innegables como gestora cultural y como dinamizadora de programas artísticos muy del tiempo presente. Era una firme valedora de los derechos de la mujer, y lo hacía alejada del pancartismo y del vocerío. Su lema *La literatura es feminista* la retrataba. Se reveló tardíamente como novelista y escritora. Su primera obra narrativa, *Robo en São Paulo*, adscrita al subgénero policíaco de la novela negra, es de 2014, cuando contaba ya cuarenta y cinco años. Le siguieron en esa línea *Asesinato en una playa de Londres* (2015), *Secuestro en Hong Kong* (2019) y *Muerte en la Bienal de Venecia* (2022). Todas han sido traducidas a varios idiomas. El personaje central de su obra narrativa es la inspectora María de Anchieta. También es de 2022 su ensayo *Arquitectura con derecho(s)*. Colaboraba semanalmente en la prensa de las islas con artículos sobre arquitectura contemporánea.

Otro de los atributos de Dulce Xerach era saber escuchar y actuar con decisión. Cuando en 1998 se acercaba el sesquicentenario de nuestra Real Aca-

demia, establecida por R.D. de 31 de octubre de 1849 en Santa Cruz de Tenerife, a la vez que otras doce de igual naturaleza en otras tantas provincias españolas, el pleno corporativo acordó conmemorar la efeméride con una reunión de todas las Reales Academias de Bellas Artes de España que se mantenían activas, para, entre otros objetivos, romper el aislamiento en que nos encontrábamos, establecer bases de mutua colaboración y deliberar sobre la conveniencia de actualización de la estructura orgánica, para enfrentarse a los desafíos del nuevo milenio, a cuyas puertas nos encontrábamos; un congreso de ámbito nacional que requería medios económicos suficientes para abordar su organización con altura. Dulce Xerach, como consejera de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife en aquel momento, escuchó el planteamiento que le hicimos y no dudó en impulsarlo. Entendió que era positivo y fructífero para nuestra isla, para Canarias y para las artes. Su decidido apoyo fue fundamental para el éxito de la reunión nacional, que marcó un antes y un después en la trayectoria de nuestra Corporación. Lástima que la iniciativa, que se mantuvo hasta los años veinte del siglo actual la truncara la epidemia que padeció todo el país en 2020.

Bastarían el respaldo que le dio a la iniciativa y el entusiasmo que puso en que la I Reunión de Reales Academias de Bellas Artes de España saliera adelante, aunque hubo más, para reconocerle a Dulce Xerach la importancia de su ayuda a nuestra Corporación, a las artes, como también a la conservación del patrimonio histórico y artístico insular y a la defensa de nuestro acervo cultural y monumental. La Real Academia Canaria de Bellas Artes lo proclamó junto con su gratitud más honda. Descase en paz Dulce Xerach Pérez López.

REGISTROS

JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2025

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

VOCALÉS

M.ª Isabel Sánchez Bonilla

José Luis Castillo Betancor

Juan Antonio Castaño Collado

COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2025

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
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. Maribel Correa Brito, 2009
2. Diego Estévez Pérez, 2012
3. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
4. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
5. Flora Pescador Monagas, 2016
6. María Luisa González García, 2017
7. Fernando Martín Menis, 2023
8. *Vacante*

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. José Luis Rivero Plasencia, 2025
8. Daniel Roca Arencibia, 2023 (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

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

Tenerife

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Sophía Unsworth, 2012

- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014
- Jonás Armas Núñez, 2018
- M.^a Elena Lecuona Monteverde, 2018
- Jesús Pérez Morera, 2018
- Roberto de Armas Marrero, 2019
- Miguel Ángel Navarro Mederos, 2019
- Eliseo G. Izquierdo Rodríguez, 2022
- Paz Fernández Palomeque, 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

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

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 RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

REVISTA ANUAL

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable de los números 3-9: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Directora actual: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- Actos de ingreso:* Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].-* Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.-* Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.-* Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.-* FRANCISCO GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.-* Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.-* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.-* Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.-* María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.-* Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.-* Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.-* Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.-* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.-* María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.-* Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.-* **Registros:** *Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ.- Actos de ingreso:* Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.-* Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.-* **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San*

Miguel Arcángel para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte*.- N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009*.- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de Pintura 2009*.- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural*.- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra*.- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González*.- **Registros:** *Junta de Gobierno. Composición de la Real Academia al término de 2009. Publicaciones de la Real Academia. Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial. Crónica académica de 2010. Actos de ingreso:* Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez*.- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo*.- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción*.- Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola*.- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo*.- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito*.- **Acto de apertura del curso 2010-11:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XXVIII*.- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Arquitectura en 2010*.- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" de Arquitectura*.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "El caracol arquitecto", para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde*.- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio "Magister" de Arquitectura*.- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez*.- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia*.- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición "En primavera. Dibujos", en Galería Mácula)*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria*.- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?*.- **Registros:** *Junta de Gobierno. Composición de la Real Academia al término de 2010. Publicaciones de la Real Academia. Índice.*

Volumen 4, 2011. CONTENIDO: *Crónica académica de 2011. Actos de ingreso:* Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla*.- M.^a Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768)*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona*.- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria*.- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical*.- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto moderno*.- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Escultura en 2011*.- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" de Escultura*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" de Escultura*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA*.- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993)*.- Carlos MILLÁN

HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- **De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2011.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.*- *Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- *Composición de la Real Academia al término de 2012.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- *De nuestro archivo:* Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUAYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los*

museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad*.- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura)*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio “Excellens” 2013 de Pintura*.- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio “Magister” 2013 de Pintura*.- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento*.- **Artículos:** M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013*.- *Composición de la Real Academia al término de 2013*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 7, 2014. CONTENIDO: *Crónica académica de 2014*.- **Acto institucional:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción*.- *Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife*.- *Discurso de la presidenta de la RACBA*.- **Actos de Académicos de Honor de la RACBA:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor*.- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre*.- Ana M.^a QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales*.- M.^a Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de la escultora M.^a Isabel Sánchez Bonilla*.- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica*.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *‘Laudatio’ del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra*.- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas*.- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes*.- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz*.- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anaxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación*.- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura)*.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura*.- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la ‘Camerata Lacunensis’*.- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914)*.- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco*.- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas*.- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea*.- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos*.- Laura VEGA SANTANA: *“Las lágrimas de El Greco”. Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo*.- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2014*.- *Composición de la Real Academia al término de 2014*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 8, 2015. CONTENIDO: *Crónica académica de 2015*.- **Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López.** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Introducción al acto de homenaje*.- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA:

Leyenda del joven y el maestro.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Martín Chirino, el escultor de los alisios.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Homenaje a Martín Chirino.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino, un arte siempre futuro.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *Una breve reflexión sobre mi arte.*- José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- Aurelio GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de ingreso:** Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción.*- Federico GARCÍA BARBA: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. 'Laudatio' y contestación.*- María Isabel CORREA BRITO: *'Laudatio' de don Manuel Martín Hernández.*- Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Arquitectura, ética y política.*- Ana María QUESADA ACOSTA: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo.*- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *El parque escultórico de Puerto del Rosario.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Idealidad y sistema: 'Laudatio' del compositor Juan Manuel Marrero.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad.*- Juan Manuel MARRERO RIVERO: *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERRERO: *Puntos suspensivos...*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Introspecciones elocuentes. 'Laudatio' y contestación.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *'Laudatio' de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez.*- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Rafael Llanos, químico y pintor.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical.*- **Acto de apertura del curso 2015-2016:** Juan BORDES CABALLERO: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura).*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Félix Reyes Arencibia, premio "Magister" de Escultura 2015.*- Félix REYES ARENCIBIA: *Palabras de agradecimiento.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio "Excellens" de Escultura 2015.*- **Distinción extraordinaria "Mecenas de las Artes" a don Wolfgang F. Kiessling:** Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio del coleccionismo.*- Wolfgang Friedrich KIESSLING: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Alocución final de la presidenta de la RACBA.*- **Artículos conmemorativos:** Nuria GONZÁLEZ GONZÁLEZ: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte.*- **Obituario:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Juan José Falcón Sanabria, compositor.*- **Registros:** Junta de Gobierno en 2015.- *Composición de la Real Academia al término de 2015.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- *Índice.*

Volumen 9, 2016. CONTENIDO: *Crónica académica de 2016.*- **Actos de ingreso:** Ángel Luis ALDAI LÓPEZ: *La poética del instante.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y contestación.*- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación.*- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador.*- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación.*- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación.*- **Acto de apertura del curso 2016-2017:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música).*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio "Magister" 2016 de Música.*- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio "Excellens" 2016 de Música.*- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento.*- **Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro:** Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna.*- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna.*- María Nieves FEBLES

BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*.- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea*.- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón*.- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*.- **2. Reciclajes arquitectónicos:** Salvador REYES ORTEGA y M.^a Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria*.- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad*.- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios*.- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio*.- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*.- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*.- Luis DÍAZ FERÍA: *Como si la gente importara*.- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced*.- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla*.- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio*.- **Artículos y conmemoraciones:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*.- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2016. Composición de la Real Academia al término de 2016. Publicaciones de la Real Academia. Índice.*

Volumen 10, 2017. CONTENIDO: *Crónica académica de 2017.*- **Actos de ingreso:** Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia*.- Félix José REYES ARENCIBIA: *Escultura y vida*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera*.- Emilio COELLO CABRERA: *Compositor en los albores del siglo XXI*.- Emilio COELLO CABRERA: *Partitura de "Obertura canaria", para orquesta*.- Juan Antonio CASTAÑO COLLADO: *El director de fotografía en la construcción visual del filme*.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *El observador furtivo. 'Laudatio' y contestación*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Las fuerzas que agitan el cosmos*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez*.- Salvadora DÍAZ JEREZ: *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano*.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2017-2018:** Álvaro FERNÁNDEZ-VILLAVARDE y DE SILVA: *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción*.- **Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias:** RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad Pintura)*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017*.- Fernando CASTRO BORREGO: *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017. Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección*.- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne*.- Magdalena LÁZARO MONTELONGO: *Palabras de agradecimiento*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes*.- Orlando HERNÁNDEZ DÍAZ: *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)*.- **Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *El tiempo y la autenticidad*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *La escultura en el espacio urbano*.- Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà*.- Juan Pablo FERNÁNDEZ-CORTÉS: *Por las sendas de la ludo-*

musicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX.- Jesús PÉREZ MORERA: *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico.*- **Obituario:** Félix Juan BORDES CABALLERO: *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Lothar Siemens Hernández (1941-2017).*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Rubens Henríquez Hernández (1925-2017).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2017.- Composición de la Real Academia al término de 2017.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 11, 2018. CONTENIDO: *Crónica académica de 2018.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *‘Laudatio’ del compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Los modelos científicos como fuente de inspiración compositiva.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de «L-System», obra para piano.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La ciudad de la incertidumbre.*- Félix Juan BORDES CABALLERO: *La octava carta: la fuerza. ‘Laudatio’ y contestación.*- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2018-2019:** Fernando de TERÁN TROYANO: *Forma, función y ornamento.*- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2018:** RACBA: *Justificación de los premios de 2018 (modalidad Arquitectura).*- Federico GARCÍA BARBA: *Reconocimiento a los arquitectos Francisco Artengo Rufino y José Ángel Domínguez Anadón. Premio «Magister» ex aequo de Arquitectura 2018.*- José Ángel DOMÍNGUEZ ANADÓN: *Palabras de agradecimiento.*- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Elogio de Alejandro Beutell García. Premio «Excellens» de Arquitectura 2018.*- Alejandro BEUTELL GARCÍA: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos y conmemoraciones:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Lorenzo Tolosa Manín y Arturo López de Vergara Albertos: alcaldes capitalinos y presidentes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Federico GARCÍA BARBA: *Algunos jardines históricos de la isla de Tenerife.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *Pilas para agua bendita del siglo XVIII realizadas en piedra de Jinámar.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Ofrenda al compositor Manuel Bonnín.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *La pintura de «láminas de conclusiones» en Canarias. A propósito de la Virgen del Rosario de Adeje.*- Homenaje al escultor Eladio González de la Cruz: Gerardo FUENTES PÉREZ: *Eladio González de la Cruz: la escultura, el escultor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Los duros comienzos de un escultor. Eladio González de la Cruz.*- Exposición colectiva en el Parlamento de Canarias: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Palabras de presentación.*- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La mujer y el arte: un encuentro de identidades.*- **Obituario:** Laura VEGA SANTANA: *Juan Hidalgo Codorniu (1927-2018).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Dulce María Orán Cury (1943-2018).*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2018.- Composición de la Real Academia al término de 2018.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 12, 2019. CONTENIDO: *Crónica académica de 2019.*- **Actos de ingreso:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *‘Laudatio’ de D. Jerónimo Saavedra Acevedo.*- Jerónimo SAAVEDRA ACEVEDO: *La política cultural en Canarias.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *‘Laudatio’ de D. Manuel Poggio Capote.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Bordanova en La Palma.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ de D. Miguel Ángel Navarro Mederos.*- Miguel Ángel NAVARRO MEDEROS: *El patrimonio cultural de la Iglesia Católica: una experiencia de gestión.*- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2019-2020:** Fernando CASTRO FLÓREZ: *El tiempo gran escultor. Consideraciones sobre el trayecto ‘en espiral’ de Martín Chirino.*- **Entrega de Premios 2019:** RACBA: *Justificación de los premios de 2019 (modalidad ‘Escultura’).*- Ana María QUESADA ACOSTA: *La intemporalidad de la figura en la escultura de Juan Bordes. Relatos históricos, lecturas contemporáneas. Premio «Magister» de Escultura 2019.*- Juan BORDES CABALLERO: *Palabras de agradecimiento.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *Taller de Esculturas Bronzo y Taller de Fundición Antonio Higinio Rodríguez Sosa.*- **Ciclo de conferencias sobre la Belleza:** Flora PESCADOR MONAGAS: *Jornadas sobre «La belleza».*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La belleza móvil.*- Félix Juan BORDES CABALLERO e Ignacio BORDES DE SANTA ANA: *Consideraciones sobre la fealdad y la belleza en el proceso creativo: el quebrantamiento de los cánones de la clasicidad.*- Sonia MAURICIO SUBIRANA: *Polémicas sobre la belleza estética en homenaje a Martín Chirino.*- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *La belleza de «lo pobre».*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La belleza, transitar entre Aschenbach y Tazio.*- Evelyn

ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Otra belleza. 'Je ne sais quoi'*.- **Artículos y conmemoraciones:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Un paisaje con figuras de José Lorenzo Bello Espinosa (1825-1890)*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La función de la Música en el arte religioso iberoamericano del período virreinal*.- **Obituario:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Martín Chirino López (1925-2019)*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *Roberto Barrera Martín (1927-2019), escultor*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2019.- *Composición de la Real Academia al término de 2019*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 13, 2020. CONTENIDO: *Crónica académica de 2020*.- **Actos institucionales:** *Acto de apertura del curso 2020-2021:* Carlos VILLANUEVA ABELAIRAS: *Músicas en la fiesta mayor de Santiago en el siglo XVII: villancicos, fuegos, toros y cañas para «Santiago Matamoros»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner, una luz en la noche del mundo*.- Ismael FERNÁNDEZ DE LA CUESTA: *La música y la palabra en la tradición latina y en la cultura hispana*.- Jesús PÉREZ MORERA: *Museo de Arte Sacro y Camarín de la Virgen. Real Santuario de Nuestra Señora de las Nieves*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Enrique Pérez Soto, filántropo y presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Historia del órgano de la parroquia de San Juan Bautista de la Villa de Arico, un ejemplar único de la organería tinerfeña*.- Jonás ARMAS NÚÑEZ: *Francisco Borges Salas 1930-1941: del reconocimiento popular a la ocultación*.- Juan GÓMEZ-PAMO GUERRA DEL RÍO: *El escudo del mayorazgo de Llarena conservado en la Hacienda del Buen Suceso en Arucas*.- Pablo GÓMEZ ÁBALOS: *Tradiciones e influencias constructivas del fortepiano en la Península Ibérica y Canarias. La colección de pianofortes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*.- **Obituario:** José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Salvador Fábregas Gil (1931-2020)*.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Félix Juan Bordes Caballero (1939-2020)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2020.- *Composición de la Real Academia al término de 2020*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Volumen 14, 2021. CONTENIDO: *Crónica académica de 2021*.- **Actos institucionales:** *Acto de entrega al Parlamento de Canarias de la Medalla de Oro de la RACBA:* Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA: *Laudatio*.- Gustavo MATOS EXPÓSITO: *Palabras de agradecimiento*.- *El Rey clausura el acto de entrega de la Medalla de Oro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al Parlamento de Canarias*.- **Acto de entrega de Premios y Distinciones 2020:** *Justificación de los premios y distinciones de 2020 (modalidad 'Música')*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de Agustín Ramos Ramos, premio «Magister» 2020 de Música*.- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Laudatio de Adrián Linares Reyes, premio «Excellens» 2020 de Música*.- Adrián LINARES REYES: *Palabras de agradecimiento*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Elogio de «Barrios orquestados»*.- **Artículos y conmemoraciones:** Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Amigo, arquitecto y cómplice Vicente Saavedra*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. 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 Angelina García Fuentes, premio «Excellens» 2022.- **Artículos y conmemoraciones:** Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), precursor en la traslación de los Cantos Populares Canarios a música para bandas*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Decoración y publicidad con azulejos levantinos y andaluces en Canarias*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Madre y maternidad en la obra de Eladio de la Cruz*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Crónica de la recuperación del valioso patrimonio organístico de Canarias. 2 (Gran Canaria y La Palma)*.- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdo de Matías Díaz Padrón (1935-2022)*.- Juan Ramón GÓMEZ-PAMO Y GUERRA DEL RÍO: *Carlos Gaviño de Franchy (1952-2022)*.- **Registros:** Junta de Gobierno en 2022.- *Composición de la Real Academia al término de 2022.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

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 piano 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.*

Volumen 17, 2024. CONTENIDO: *Crónica académica de 2024.- Actos de ingreso:* Lola del CASTILLO COSSÍO: *La mirada y el juego como parte de mi proyecto creativo*.- María Luisa BAJO SEGURA: *Utopías de la temporalidad*.- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: 'Laudatio' de D. Arsenio Pérez Amaral.- Arsenio PÉREZ AMARAL: *Inserciones ~ Inmersiones*.- José Luis CASTILLO BETANCOR: 'Laudatio' de D. Damián Ignacio Clemente Estupiñán.- Damián Ignacio CLEMENTE ESTUPIÑÁN: *La «nueva música» del Grupo madrileño de los Ocho*.- Antonio ALONSO-PATALLO VALERÓN: *Madera, piedra, metal*.- M.^a Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Antonio Alonso-Patallo Valerón, la versatilidad*

del artista.- **Actos institucionales: Acto de apertura del curso 2024-2025:** Luis CHILLIDA BELZUNCE: *Eduardo Chillida, vida y obra*.- **Entrega de los Premios «Magister» y «Excellens» 2023:** RACBA: *Justificación de los premios de 2023 (modalidad Pintura, Dibujo y Grabado)*.- M.^a Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *‘Laudatio’ de Luna Bengoechea Peña, premio «Excellens» 2023 de Pintura, Dibujo y Grabado*.-**Artículos y conmemoraciones:** Manuel MARTÍN HERNÁNDEZ: *Apuntes sobre el proyecto contemporáneo*.- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Ruta del mármol en el siglo XIX. Europa-América. Los escultores*.- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Un diplomático y un pintor del siglo XIX tras un mismo nombre: José Ravina*.- Jorge GOROSTIZA LÓPEZ: *Cine y fotografía en las Reales Academias de Bellas Artes*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La huella de Jesús Asensio Ibáñez en las Islas Canarias*.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Don Pedro Suárez Hernández*.- Samuel CLARO VALDÉS: *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*.- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Sebastián Matías Delgado Campos (1942-2024)*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Javier Díaz-Llanos La Roche (1935-2024), in memoriam*.- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2024. Composición de la Real Academia al término de 2024. 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 Bonín Guerin, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.^a del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas

Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.

- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.
- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013, 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.
- VARIOS (Gerardo FUENTES PÉREZ, María Isabel SÁNCHEZ BONILLA, Clementina CALERO RUIZ, Ana María QUESADA ACOSTA, y presentación del presidente de la RACBA Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA): *El viaje a través de la mirada. La escultura en Santa Cruz de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- VARIOS (Flora PESCADOR, Vicente MIRALLAVE, Evelyn ALONSO, José A. SOSA, Jin TAIRA, Daniel MONTESDEOCA, Santos CIRUJANO, Marta CHIRINO, David BRAMWELL, Juli CAUJAPÉ, Ulises MEDINA, Pepe DÁMASO, RUBIÓ TURUDÍ. FOTOGRAFÍAS de: Ángel Luis ALDAI, F. ROJAS «Archivo fotográfico Rojas-Hernández», Luis CASALS, et al.): *Jardines de Canarias. Provincia de Las Palmas*. Gran Canaria, RACBA-Cabildo de Gran Canaria, 2020.
- VARIOS (Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ, María Victoria HERNÁNDEZ PÉREZ, Antonio LORENZO TENA, Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; comisarios: Jesús PÉREZ MORERA y Manuel POGGIO CAPOTE; coordinación, diseño, ilustraciones y documentación: Saray GONZÁLEZ ÁLVAREZ): *La ventana tradicional, signo de identidad de la arquitectura canaria*. Exposición, La Palma y Tenerife, diciembre de 2020-septiembre de 2021. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020.

CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del

Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, Diciembre 1988 - Enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.

- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos: Pedro GONZÁLEZ, M.^a Carmen FRAGA y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *El fin del principio*. Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección Escultura), organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con el patrocinio del Ayuntamiento de Santa cruz de Tenerife y del Organismo Autónomo de Cultura del Cabildo de

Tenerife, en el Museo Municipal de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 21 diciembre de 2000 al 20 de enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y M.^a Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.

- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes (sección de Pintura). Sala de Exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” de San Cristóbal de La Laguna, 3 de marzo al 3 de abril de 2004. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Carlos E. PINTO, Antonio ÁLVAREZ DE LA ROSA, Daniel DUQUE, Arturo MACCANTI y Miguel MARTINÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Ayuntamiento de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164 + 2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015, 430 pp.
- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.
- Exposición colectiva: *La luz. El espacio. El tiempo. Aproximaciones desde la Academia. Catálogo 2018*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ, Gerardo FUENTES PÉREZ, Efraín PINTOS BARATE, Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ, Juan Antonio CASTAÑO COLLADO, Domingo SOLA ANTEQUERA y Enrique RAMÍREZ GUEDES. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- José DOÑA: *José Doña... Maquetas... Sueño y vida*. Real Academia Canaria de Bellas Artes, Sala 3 // Espacio abierto. Textos: Carlos de MILLÁN HERNÁNDEZ-EGEA, Efraín MEDINA HERNÁNDEZ, Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS, Federico GARCÍA BARBA y José Luis GONZÁLEZ DOÑA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2018.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE, Manuel VÍAS TRUJILLO y Lucas PINTOS KOPPEL: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2020*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación desde el verano de 2015 hasta finales de 2020. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2020, 272 pp.

- 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 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.** DORÍ 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
	INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y <i>LAUDATIONES</i>
	<i>Doña Ana de la Puente Arrate, numeraria</i> <i>(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)</i>
25	<i>El grabado: un lenguaje multidimensional</i> Ana de la Puente Arrate
39	<i>‘Laudatio’ de Dña. Ana de la Puente Arrate</i> Ángeles Alemán Gómez
	<i>Doña Ana Lilia Martín Rodríguez, correspondiente</i> <i>(Sección de Pintura, Dibujo y Grabado)</i>
47	<i>Ana Lilia Martín, diálogos con el cuerpo: tradición, reflexión, voluptuosidad y erotismo</i> Ana M. ^a Quesada Acosta
61	<i>Sentir el cuerpo... Reflexiones de taller</i> Ana Lilia Martín Rodríguez
	<i>José Luis Rivero Plasencia, numerario</i> <i>(Sección de Música)</i>
75	<i>Política de lo simbólico: la cultura como derecho e infraestructura democrática</i> José Luis Rivero Plasencia
83	<i>‘Laudatio’ de D. José Luis Rivero Plasencia</i> Conrado Álvarez Fariña

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2025-2026. Conferencia de la personalidad invitada

- 91 *Arte y monumento*
Gabriel Ruiz Cabrero

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

- 101 *Las sociedades como impulso de animación sociocultural en Santa Cruz de Tenerife durante el Sexenio Democrático (1868-1874). Un ideario músico-teatral revolucionario*
Conrado Álvarez Fariña
- 127 *La capilla de San Francisco Javier, el retablo de la Virgen de la O y el corsario Bernardo de Espinosa. Historia y restauración*
Jesús Rodríguez Bravo, Pablo Cristóbal Torres Luis y Leticia Perera González
- 181 *La edición de la música sacra en latín del maestro de capilla Joaquín García (1710-1779)*
Isabel Saavedra Robaina

OBITUARIO

- 201 *Federico García Barba (1953-2025)*
Manuel Martín Hernández

IN MEMORIAM

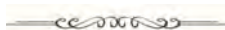
- 209 *Federico García Barba (1953-2025), in memoriam*
Catalina García Trujillo
- 213 *Federico García Barba, amigo*
Pedro Domínguez Anadón
- 215 *Federico García Barba, maestro*
Alejandro Beautell García
- 217 *Federico*
Virgilio Gutiérrez Herreros

- 221 *Federico García Barba: la arquitectura como forma de pensamiento*
Arsenio Pérez Amaral
- 223 *Federico y su compromiso con el Colegio de Arquitectos y la cultura*
María Nieves Febles Benítez
- 225 *Magda Lázaro (1949-2025)*
Ana Luisa González Reimers
- 231 *Dulce Xerach (1969-2025) y la Real Academia*
Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

- 235 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2025
- 237 Composición de la Real Academia. Año 2025
- 241 Publicaciones de la Real Academia
- 257 Índice

El volumen 18
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2025,
se acabó de imprimir
en Jaisa Taller Gráfico
de Santa Cruz de Tenerife,
el 29 de septiembre de 2026,
festividad de San Miguel Arcángel





Gobierno
de Canarias