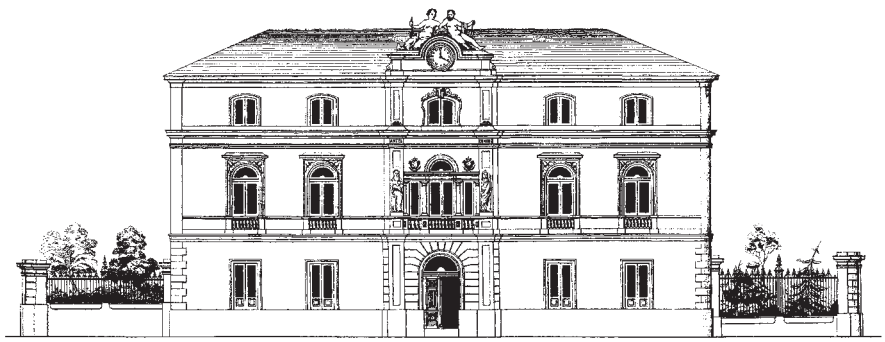
ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 4 • 2011

ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

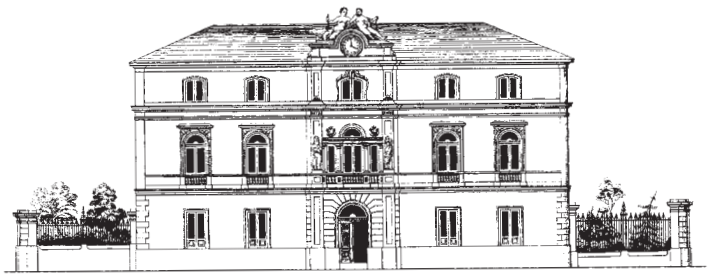
Anales : [2011] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández]. - 1ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2012.

168 p. : il. col. ; 28 cm.

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
2011

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Anales 2011

Director
Eliseo Izquierdo Pérez

Secretario
Lothar Siemens Hernández

Consejo de redacción
Rosario Álvarez Martínez
Fernando Castro Borrego
José Luis Jiménez Saavedra
María Isabel Nazco Hernández

Consejo editorial
Rosario Álvarez Martínez
José Luis Jiménez Saavedra
Gerardo Fuentes Pérez
Francisco González Afonso
Fernando Castro Borrego
María Isabel Nazco Hernández
Ana María Quesada Acosta

Edición al cuidado de
Lothar Siemens Hernández

Diseño y maquetación
Semprini Ediciones. Zaragoza

ISSN 2174-1484

Plaza Ireneo González, 1 - bajo izquierda • Apartado de Correos 10839 • 38002 Santa Cruz de Tenerife
Tfno./fax: 922 275 375 • e-mail: racanariabbaa@gmail.com • Sitio web: www.racba.es

Sumario

Crónica académica de 2011

Ingresos de académicos. Discursos y *Laudationes*

Doña María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla
(Sección de Música)

Presentación de la musicóloga Mª Salud Álvarez Martínez
Lothar Siemens Hernández

El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768)
Mª Salud Álvarez Martínez

Don Benigno Díaz Rodríguez, correspondiente por Barcelona
(Sección de Música)

Laudatio *del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez "Nino Díaz"*
Lothar Siemens Hernández

Agradecimiento y ofrenda musical
Benigno Díaz Rodríguez

Partitura de "Las siete vidas de Elohim", para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia, y estrenada en este acto
Benigno Díaz Rodríguez

Don José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria
(Sección de Música)

Laudatio *del pianista José Luis Castillo Betancor*
Rosario Álvarez Martínez

Palabras de agradecimiento y ofrenda musical
José Luis Castillo Betancor

Acto de apertura del curso 2011-2012, 03-X

Conferencia del Académico Invitado

Escultura decimonónica y gusto moderno
Carlos Reyero Hermosilla
(Universidad Pompeu Fabra, Barcelona)

Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" de 2011

Otorgamiento de los premios en 2011. Modalidad Escultura

Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" en Escultura
Ana Mª Quesada Acosta

Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" en Escultura
Eliseo Izquierdo Pérez

Distinciones

Nombramiento de doña Mª. Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA
Rosario Álvarez Martínez

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

En el centenario del escultor Miguel Márquez Peñate (1911-1996)
Ana Luisa González Reimers

El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Juan Pantoja de la Cruz
Carlos Millán Hernández

Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo
Carlos Rodríguez Morales

Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría
Federico García Barba

DE NUESTRO ARCHIVO

Ingreso del arquitecto don Salvador Fábregas Gil en octubre de 1992, al conmemorarse en 2011 su 80º cumpleaños

Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gilcon motivo de su ingreso en la Real Academia Canaria de BB. AA.
Jesús Hernández Perera +
(Académico de Honor de la RACBA)

OBITUARIO

María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam
Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2011

Composición de la Real Academia. Año 2011

Publicaciones de la Real Academia

Índice

Crónica académica de 2011

Del **17 al 21 de enero**, patrocinado por el Cabildo de Gran Canaria con cargo a la subvención a nuestra Real Academia del año anterior y como aplicación final de la misma, se celebró en el Club La Provincia de Las Palmas el curso de 15 horas lectivas "Cuatro siglos de voz en la ópera", impartido por el profesor Miguel Ángel Aguilar Rancel. Los asistentes inscritos recibieron al final del mismo, de manos de la Presidenta de la RACBA, sus correspondientes diplomas acreditativos.

El **31 de enero** tuvo lugar en la sede de Santa Cruz de Tenerife un recital de canto y piano por la soprano Beatriz Ramos, destacada discípula de nuestra Académica de Honor María Orán, acopmañada por el pianista Manuel Cabero i Pueyo. El programa estuvo íntegrado en su totalidad por obras de compositores y compositoras de Canarias, con obras de nuestros académicos Luis Cobiella, Armando Alfonso y Lothar Siemens, de los profesores superiores de composición Laura Vega y Miguel Ángel Linares, y piezas de la primera mitad del siglo XX de las veteranas compositoras Carmen Martinón, Emma Martínez de la Torre y Blanca Báez.

El **2 de febrero** se personó en el Parlamento de Canarias la Presidenta de la RACBA a visitar a los cuatro portavoces parlamentarios de los principales partidos políticos, aportándoles la redacción provisional de un texto de Ley para la creación de un Instituto de las Academias Canarias, con el ruego de que lo tramitaran antes de terminar la actual legislatura. Dicha ley tiene como finalidad amparar a las Reales Academias y a las academias canarias de nueva creación, en tanto que corporaciones consultivas de derecho público, para dar cobertura legal en el organigrama de la Comunidad Autónoma a estas instituciones, al igual que ya lo han hecho las Comunidades de Madrid, Murcia, Asturias y Andalucía, por ejemplo.

El **11 de febrero** se produjo una vacante de Académico de Número en la Sección de Música de la RACBA, al ascender a la categoría de Académico Supernumerario por haber cumplido los 75 años de edad, el compositor don Juan José Falcón Sanabria. Incorporado a la Academia el 8 de noviembre de 2002, en brillante acto de recepción celebrado en la sala de cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, Falcón no ha dejado de asistir, siempre que su salud se lo ha permitido, a los plenarios y actos públicos preceptivos de la corporación, tomando parte activa en los debates y decisiones. La RACBA espera seguir contando con su colaboración por muchos años.

En la **segunda quincena de febrero** llegó desde Las Palmas de Gran Canaria a la Academia un lote de seis pinturas de pequeño formato de los pintores Miró Mainou (2), Manuel Ruiz, Juan Betancor (un díptico) y Juan Guerra, cedidas en régimen de comodato por la Dra. doña Isabel Saavedra Robaina. Igualmente se recibió una pintura mayor de Juan Betancor, titulada *La casa amarilla*, cedida también en iguales condiciones por el académico Dr. don Lothar Siemens Hernández, así como una carpeta con serigrafías de tamaño grande cedidas por su autor, el académico don Felix-Juan Bordes Caballero.

El **28 de febrero** celebró la corporación plenario extraordinario para elección de nuevos académicos, cuyas propuestas habían obtenido previamente el visto bueno de la Junta de Gobierno. Vacante una plaza en Arquitec-

tura por haber ascendido a supernumerario don Javier Díaz-Llanos La Roche en agosto del pasado año, se contempló la única propuesta recibida, justificada y avalada por tres numerarios de la Real Academia, a favor del arquitecto de Tenerife don Diego Estévez Pérez, quien fue votado mayoritariamente y quedó elegido, dándosele de plazo un año prorrogable por seis meses para efectuar su acto de ingreso, de acuerdo con lo establecido en los estatutos. Igualmente se votaron tres propuestas para nuevos académicos correspondientes, que tras dar el secretario lectura a la relación de sus méritos, según constan en la documentación presentada por sus respectivos proponentes, fueron sometidas también a votación y obtuvieron el respaldo de la corporación, quedando nombradas las siguientes personas: la investigadora y crítica de arte doña Ana Luisa González Reimers y la restauradora de arte doña Fernanda Guitián Garre, ambas por Tenerife; y el pintor tinerfeño don José Luis Fajardo Sánchez por Madrid, donde reside. Todos ellos aceptaron por escrito sus respectivos nombramientos, quedando incorporados a la RACBA.

El **15 de marzo**, dentro del ciclo "Conciertos en la Academia", tuvo lugar en nuestra sede un recital de piano a cargo de Javier Laso, actual profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Canarias, cuya formación en destacados centros de varios países lo avalan como un intérprete de alto nivel. Interpretó obras de Robert Schumann y de Béla Bártok.

En la mañana del **23 de marzo** llevó la presidenta Álvarez al Parlamento de Canarias la propuesta definitiva de Ley para amparar legalmente en nuestra Comunidad Autónoma a las Reales Academias Canarias en tanto que corporaciones de derecho público, así como a las demás Academias que en Canarias existan o se creen por el Gobierno Autónomo, con el fin de subsanar el vacío en que cayeron esta corporación y la Real Academia Canaria de Medicina cuando fueron transferidas desde el Gobierno Central al Autónomo Canario en el paquete de la LOTRACA. La Ley propuesta fue consensuada y aprobada en comisión por los portavoces de todos los grupos parlamentarios y pasada para su aprobación al Gobierno Autónomo, el cual, por razones técnicas, no la pudo aprobar en la última sesión que celebró con anterioridad a la disolución del Parlamento y del Gobierno mismo que precedió a las elecciones autonómicas de mayo. La Ley quedó en situación de "admitida a trámite" hasta la próxima legislatura.

El **29 de marzo** se presentó en el salón de actos de la RACBA, por la numeraria Dra. doña Ana Quesada Acosta de la Sección de Escultura, el libro de la colección 'Biblioteca de Artistas Canarios' dedicado a nuestra también académica doña María Belén Morales, a cuyo acto concurrió una buena parte de la corporación así como gran número de artistas y amigos.

El **4 de abril** celebró la RACBA sesión pública para recibir a la académica correspondiente en Sevilla Dra. doña María Salud Álvarez Martínez, quien pronunció un discurso sobre "El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768)". La presentación corrió a cargo de nuestro académico numerario, Dr. don Lothar Siemens Hernández. La conferencia estuvo ilustrada con ejemplos musicales grabados.

El **12 de abril** tuvo lugar la primera de las tres conferencias-concierto a cargo del pianista grancanario José Luis Castillo, profesor de piano del Conservatorio Superior de Música de Canarias, que englobada en el curso titulado "Les Rarissimes" (en torno a rarezas del repertorio pianístico) impartiría a lo largo de varios meses dicho intelectual y pianista. Esta primera intervención, que fue seguida con sumo interés, giró en torno al "*Repertorio para la mano izquierda*".

El **18 de abril** se efectuó en Las Palmas de Gran Canaria la firma para la renovación del convenio entre la RACBA y la Fundación Universitaria de Las Palmas para la financiación de proyectos con cargo al fondo de ayudas artístico-culturales que genera cada año dicha fundación, lo que supone una aportación de cuatro mil euros para la Real Academia, destinados a financiar parte de los desplazamientos de los académicos de Las Palmas y las actividades a realizar en Gran Canaria durante 2011.

Del **26 al 29 de abril** se celebró en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife el curso *"Aspectos del Barroco: lo visual, lo literario, lo sonoro, lo teatral"*, repetición en esta isla de las tres conferencias ofrecidas por nuestra Academia en Las Palmas el mes de diciembre del año anterior. Como entonces, intervinieron los conferenciantes doctores don Gerardo Fuentes Pérez, doña Nuria González González y don Carlos Rodríguez Morales, acrecentándose ahora el curso con una cuarta disertación relativa a los aspectos literarios, que fue impartida por el Dr. don Carlos Brito Díaz.

También **durante el mes de abril** quedaron ultimadas en nuestra sede las obras de adecentamiento de la nueva gran sala trasera y sus almacenes anexos, cedidos por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife a la RACBA a principios de año, a los cuales se trasladó todo el fondo de publicaciones y el archivo de nuestra corporación. Un convenio de prácticas con la Sociedad de Desarrollo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife permitió que un alumno de sus cursos de archivística colaborara con la RACBA durante dos meses en régimen de prácticas, ayudando a ordenar en aquellas nuevas dependencias del archivo parte de nuestra documentación.

El **11 de mayo** se celebró en la Academia, con notable asistencia de público, la segunda conferencia-concierto del pianista José Luis Castillo correspondiente al ciclo "Les Rarissimes", dedicado en esta ocasión a las más prestigiosas *Transcripciones para piano* de grandes compositores.

El **28 de mayo** falleció a los 101 años de edad en Tacoronte (Tenerife), donde residía, nuestra Académica de Honor doña María Rosa Alonso Rodríguez, una de las personalidades intelectuales canarias más preclaras del siglo XX y gran alentadora que fue del arte en Canarias y de las nuevas creaciones artísticas.

El **15 de junio** tuvo lugar la última sesión pública de la RACBA, que cerraba el curso 2010-2011, con la conferencia del académico don Lothar Siemens sobre el archivo musical de los Duques de Montpensier que se conserva en la Biblioteca Insular de Las Palmas de Gran Canaria, ilustrada por la soprano Dácil Vega y la pianista Pino Torres mediante un breve repertorio de canciones románticas españolas del compositor José-Melchor Gomis Colomer, el autor del Himno de Riego y uno de los destacados músicos españoles que abandonó su país tras el trienio liberal para morir años después en su exilio parisino.

El **23 de junio** se celebró la última sesión plenaria prevacacional de nuestra Real Academia, en la cual la compositora Laura Vega Santana (Vecindario, Santa Lucía de Tirajana, 1978) fue elegida para ocupar el sillón de numerario que dejó vacante recientemente el también compositor grancanario Juan José Falcón Sanabria, quien en febrero ascendió al cuerpo de Supernumerarios tras cumplir los 75 años de edad. Asimismo se trató y determinó definitivamente la concesión de las distinciones 'Excellens' y 'Magister' que, dentro de la modalidad de Escultura señaladas para este año, se otorgarían en el acto de apertura de curso a principios de octubre.

Durante los meses de **julio y septiembre** continuaron los trabajos internos en la sede de la Academia, colaborando con los directivos diversos numerarios y correspondientes. Se ultimó la Sala II que alberga la colección de esculturas, y en ella se reubicaron las pinturas más recientes, redistribuyéndose las restantes por la Sala I, donde está la colección de instrumentos antiguos y los grandes cuadros de Gumersindo Robayna, y también se reubicó parte de nuestro patrimonio artístico en la secretaría, albergando ahora las pequeñas esculturas, y en el salón de plenos, donde se ha abierto espacio para un mejor orden de exposición de los cuadros de la Academia. También a finales de verano se firmó ante notario la cesión por la profesora doña María Josefa Cordero de la colección de 65 cuadros que pertenecieron a su extinto marido y miembro de Honor de la RACBA, Dr. don Jesús Hernández Perera.

El 3 de octubre por la tarde se celebraron dos plenarios, uno extraordinario y a continuación el preceptivo que precede a la apertura del curso 2011-2012, al que fueron invitados también los correspondientes de las Islas. En el primer plenario se sometieron a votación tres propuestas presentadas y avaladas por varios académicos, las cuales habían obtenido la aprobación de la Junta de Gobierno, a saber: el nombramiento como Académico de Honor a favor de nuestro anterior presidente don Eliseo Izquierdo Pérez, que fue aprobado por aclamación, *nemine discrepante*; y asimismo los del pase de correspondientes a supernumerarios, en virtud de lo que establecen los Estatutos sobre quienes colaboran asidua y eficazmente con la Real Academia y han sobrepasado los 75 años de edad, a favor de la pintora doña Vicki Penfold y del arquitecto don Rubens Henríquez, siendo aprobadas tales propuestas también por unanimidad. En el plenario ordinario se escucharon los informes de la Junta de Gobierno sobre los trabajos de la Academia y se establecieron al final los debates de rigor. Fue también presentado el proyecto de Museo Virtual vinculado a la página web de la RACBA, en vías de montaje, y se debatió un reglamento de ayudas respaldadas por la Real Academia para estudios artísticos mediante patrocinios privados, que generó dudas y quedó pendiente de ciertas aclaraciones de tipo jurídico, al haberse opuesto radicalmente dos miembros numerarios.

El mismo **3 de octubre,** tras los mencionados plenarios, se trasladó la Real Academia al salón de plenos de Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, donde tuvo lugar el acto solemne de apertura del curso 2011-2012. Tras la entrada de la Corporación mientras se interpretaba el Himno a San Miguel Arcángel por la 'Camerata Lacunensis', abrió la sesión la presidenta, la Dra. Rosario Álvarez Martínez, con unas palabras de salutación, a las que siguió la lectura de la Memoria del curso anterior por el secretario Dr. Gerardo Fuentes Pérez. La lección inaugural sobre "Escultura decimonónica y gusto moderno" fue pronunciada por el catedrático de Historia del Arte de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, Dr. Carlos Reyero Hermosilla, invitado expresamente para venir a solemnizar este acto. Tras la misma se otorgaron las distinciones de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El Premio 'Excellens' fue para el joven escultor don Carlos Nicanor Sánchez Calero, y el Premio 'Magister' para el veterano escultor y maestro don Eladio González de la Cruz, cuyas loas corrieron a cargo, respectivamente, de la Dra. doña Ana María Quesada Acosta y de don Eliseo Izquierdo Pérez. Finalmente, tras unas palabras de justificación de la señora Presidenta, se otorgó el título de "Protectora de la RACBA" a la Dra. María Josefa Cordero Ovejero, según lo acordado por el plenario en el mes de junio anterior, la cual, presente en este acto, agradeció con emocionadas palabras la distinción recibida.

El **jueves 6 de octubre**, a las 19.30 horas, tuvo lugar en nuestra sede un recital por el joven violinista de 14 años Pablo Díaz Sánchez, acompañado por su padre, el célebre pianista y compositor canario, también académico correspondiente de nuestra Real Academia en Madrid, don Gustavo Díaz Jérez, y también por su madre la excelente pianista doña Belinda Sánchez. El joven artista ejecutó una pieza de propia creación ("Impromptu" para violín y piano), y obras de J. S. Bach ("Partita Nº 3"), de F. Mendelssohn ("Concierto para violín", primer movimiento) y de su padre Gustavo Díaz Jérez ("Cenotaph"). Con el salón de actos abarrotado de público, el joven violinista y compositor obtuvo un éxito muy notable.

El **15 de octubre** se reanudó el Festival de Música Antigua de La Laguna que coordina nuestro académico de número don Conrado Álvarez Fariña, al que contribuye la RACBA poniendo a disposición los instrumentos antiguos de su colección, en este caso un cémbalo y un clavicordio. Tras algunos años de ausencia, la reanudación de este cuidado festival, que con excelentes especialistas contratados contribuye a fomentar la cultura musical en La Laguna y, por extensión, en la isla de Tenerife, es una noticia que ha causado una gran satisfacción. Estos conciertos tendrían continuidad a lo largo del otoño.

El **18 de octubre** nuestra sede recibió al académico correspondiente lanzaroteño residente en Barcelona, don Benigno Díaz Rodríguez, notable compositor, director, gestor musical y editor, más conocido artísticamente como 'Nino Díaz'. Leyó la *laudatio* el numerario Dr. Lothar Siemens Hernández, a cuya alocución contestó brevemente el señor Díaz visiblemente emocionado. Se ejecutaron a continuación dos composiciones suyas: "Dialeg" para clarinete-bajo y electroacústica, interpretada por el holandés Harry Sparnaay, uno de los más célebres clarinetistas del mundo, y, en estreno absoluto, el trío de trompeta, violonchelo y piano "Las siete vidas de Elohim", pulcramente interpretado por los instrumentistas locales Juan Antonio Domínguez, Amanda Arteaga y Javier Laso, respectivamente. Esta obra, dedicada a nuestra Real Academia, constituía la aportación personal de Nino Díaz a nuestro archivo especial de partituras, la cual fue entregada por el autor a la señora presidenta, siendo de notar la artística portada con guardas elaboradas por el propio Sr. Díaz, quien antes de dedicarse a la música estudió también Bellas Artes y es autor de una notable obra plástica. Al día siguiente por la tarde, el Sr. Díaz dirigió con la banda sinfónica de Santa Cruz de Tenerife, en el Teatro Guimerá, la primera parte de un concierto en el que interpretó tres obras de gran formato de su autoría.

El **1º de noviembre** comunicó don Roberto Rodríguez Martinón su renuncia como académico numerario de la RACBA por razones de incomodidad personal que había expresado ya de palabra en el plenario del día 3 de octubre. La comunicación fue dirigida a sus compañeros de la Sección de Escultura y miembros de la Junta de Gobierno doña Ana Quesada y don Gerardo Fuentes y redireccionada a la presidenta doña Rosario Álvarez. La Junta de Gobierno se reunió el día 9 siguiente para tratar de este asunto y aceptó con manifiesta inconformidad la renuncia de dicho miembro, no sin hacer explícita en el acta *la consideración de que la pertenencia a la Real Academia es una hecho de la máxima importancia en la que se compromete el prestigio de la Institución y de todos los integrantes de la*

misma, al confirmar mediante su voto la elección de un nuevo miembro: importancia que se ratifica en el carácter solemne de ingreso del académico electo. La Junta contempló también *el carácter insólito de una renuncia voluntaria, a petición propia de un académico, fundamentada en las razones que en este caso se argumentan, considerando esta Junta de Gobierno que se produce una enorme desproporción entre la causa aludida y el hecho mismo de la renuncia, que de algún modo afecta a ese compromiso que, junto al honor del nombramiento, acompaña al académico en el momento de su ingreso.* La Junta de Gobierno proclamó la nueva vacante en la sección de Escultura.

El **3 de noviembre**, en el auditorio de la Fundación Mapfre-Guanarteme en Las Palmas de G.C, tuvo lugar un concierto del ciclo "Aspectos de la música española de cámara" que, con introducciones históricas por la Dra. Rosario Álvarez, ofrece dicha Fundación en colaboración con la RACBA. En esta ocasión actuó el Trío Endymión integrado por Gustavo Díaz Jerez (piano), David Ballesteros (violín) y David Barrera (violonchelo) y ofrecieron obras del siglo XVII español de José Herrando y Luigi Boccherini, confrontadas con otras de la actualidad compuestas por Laura Vega y el propio Díaz Jerez y, como puente entre ambos mundos sonoros, un imponente trío de Joaquín Turina, de corte más tradicional. El contraste entre obras tan dispares resultó muy atractivo, estimulante y lleno de interés para los oyentes que acudieron al acto.

El **9 de noviembre**, el pianista José Luis Castillo Betancor solemnizó en la sede santacrucera de la RACBA su incorporación a la misma como académico correspondiente por Gran Canaria. La *laudatio* corrió a cargo de la presidenta Rosario Álvarez, y el Sr. Castillo ofreció a continuación un recital doctamente comentado por él mismo, conmemorativo del 2º centenario del nacimiento de Franz Lizst, bajo el título de *Lizst: poeta, místico y viajero.* Dada la calidad pianística e intelectual del recipiendario, el salón de la Real Academia Canaria se vio colmado de un público que premió al final con vivos plácemes al nuevo miembro correspondiente de la corporación.

Es de reseñar también que el **25 de noviembre** se inauguraron en Las Palmas de Gran Canaria, casi simultáneamente, dos magníficas exposiciones de miembros de nuestra corporación, y aunque la RACBA no tuvo parte en la promoción u organización de las mismas, se sintió muy cercana a ambos eventos, y fueron varios los académicos que acudieron a los mismos. A las 19:30 horas se abrió en el Gabinete Literario la sala que exhibía los proyectos arquitectónicos del equipo formado por la numeraria Maribel Correa y el electo Diego Estévez, en la que también se ofreció una muestra de las "Joyas Caladas" diseñadas por Maribel Correa y que, basadas en los calados artesanales canarios, han potenciado la dimensión artística de nuestra arquitecta, accediendo a un mercado distinto y de no poco interés creativo. A las 20:00 horas, en la sala de exposiciones de la Fundación Mapfre-Guanarteme inauguraba el escultor Leopoldo Emperador una muestra de obras en hierro forjado bajo el título de "Arborescencias", cuya calidad poética es verdaderamente impactante. Esta muestra se podrá ver también en San Cristóbal de La Laguna a partir del 8 de marzo de 2012.

El **1º de diciembre**, en la Fundación Mapfre-Guanarteme de Las Palmas de Gran Canaria tuvo lugar un nuevo concierto del ciclo "Aspectos de la música española de cámara" que, con introducciones históricas por Rosario Álvarez, ofrece obras poco programadas en los conciertos habituales, en base a los compositores españoles de diferentes épocas. En esta ocasión se escucharon quintetos de piano y cuerdas del compositor vasco-riojano Pedro P. Albéniz y Basanta, maestro de la princesa Isabel y de la infanta Mª Luisa Fernanda de Borbón en el Palacio Real, así como del Conservatorio Superior de Música y Declamación de Madrid hasta el año de su muerte, en 1855. Las interpretaciones corrieron a cargo de la pianista Sara Verona y del cuarteto de cuerdas "Ornati".

A lo largo del año 2011, la Real Academia incrementó considerablemente su patrimonio, al recibir donaciones de esculturas, pinturas, grabados y serigrafías, libros y catálogos que han pasado a formar parte de su acervo artístico y bibliográfico, siendo las más recientes las ya mencionadas aportadas por los académicos entrantes y un lote de muebles donado por el Instituto de Estudios Canarios, a las que se suman las importantes aportaciones de académicos y amigos, según se especifica pormenorizadamente en el apartado "Donaciones" de nuestra página web.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

Presentación de la musicóloga Mª. Salud Álvarez Martínez, Académica Correspondiente de la RACBA en Sevilla

Lothar Siemens Hernández

Deseo agradecer ante todo a la Junta de Gobierno de nuestra Real Academia que me encomendara la tarea de presentar en la corporación a la doctora Mª Salud Álvarez en su acto de incorporación a la RACBA en su calidad Académica Correspondiente residiendo en Sevilla, para ratificar así el nombramiento que hace tres años le otorgó nuestra Junta Plenaria. Mi agradecimiento se fundamenta no sólo en la confianza que se me confiere, sino especialmente en que nada me hubiera hecho más dichoso que tener la oportunidad de resaltar los méritos de una intelectual como ella que, trabajando en la sombra, casi en el anonimato, ha realizado una de las tareas musicológicas de más hondo calado de cuantas se han realizado en España para dar a conocer a una personalidad fundamental de nuestra música del siglo XVIII, cual lo fue el gran compositor José de Nebra.

Aunque ligada a tareas docentes en la especialidad de lengua y literatura españolas en Sevilla, donde como he dicho reside en calidad de catedrática de Institutos de Enseñanzas Medias, es lo cierto que se licenció en Filología Románica en Canarias, en la Universidad de La Laguna, en 1974. Mª Salud Álvarez, nacida en Santa Cruz de Tenerife, realizó simultáneamente estudios musicales en el Conservatorio Superior de esta ciudad, donde obtuvo los títulos de Instrumentista en la especialidad de Piano, así como los grados profesionales en Armonía, Contrapunto y Fuga, herramientas que la capacitan para adentrarse en el meollo de las partituras del pasado y del presente y analizar los pormenores de sus estructuras generales e internas, labor fundamental para un musicólogo. Y es que, justamente, su interés por la Musicología, a la vista del gran patrimonio musical español que duerme en los archivos de este país y que está sin estudiar, despertó su curiosidad, hasta el punto de que, bien orientada y dirigida por su hermana nuestra presidenta Rosario Álvarez, a la sazón ya musicóloga con prestigio más que nacional, realizó investigaciones sobre los Nebra dieciochescos, centrándose en el gran José de Nebra, sobre quien leyó con suma solvencia su tesis doctoral en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla en 1990.

Al margen de la labor que desarrolla actualmente en Sevilla como Bibliotecaria de su Centro Educativo, el Instituto "Fernando de Herrera", participando en numerosas actividades relativas al fomento de la lectura y la escritura entre los jóvenes mediante talleres y cursos de creación literaria, inició callada y privadamente desde la década de los años ochenta del pasado siglo la monumental tarea musicológica a la que me he referido. No sólo recabó los datos históricos sacados de archivos civiles y catedralicios en Aragón, Castilla y Andalucía, sino que además fue localizando y reuniendo en fotocopias, pacientemente, la vasta obra musical de José de Nebra, que por el prestigio que alcanzó éste en vida se expandió por archivos musicales de toda España en Hispanoamérica. Obras religiosas en su mayoría, pero también obras teatrales, zarzuelas barrocas hoy muy poco conocidas, pero de incontestable calidad musical.

No es mi misión revelarles a ustedes aquí la biografía, andadura e importancia de este gran músico español, que siendo organista de la Capilla Real y maestro de cémbalo se codeó en la corte española con teclistas de la talla de Sebastián Albero y Doménico Scarlatti, así como con los

operistas de Felipe V y Fernando VI Francesco Coradini, Francisco Corselli y, sobre todo, Juan Bautista Mele y Nicolás Conforto, figuras importantes y escasamente estudiadas aún; pero sí deseo insistir en la labor constante, tan lenta como efectiva, de Mª Salud Álvarez, cuya importancia no fue desapercibida tras su doctorado. En efecto, la Institución Fernando el Católico de la Diputación de Zaragoza, en cuya provincia había nacido José de Nebra, favoreció que publicara allí el corpus documental que sitúa y delimita su biografía y la de su entorno familiar, compuesto por otros músicos Nebra de prestigio en aquel entonces, y a continuación no menos de una docena de grandes ediciones críticas conteniendo en otros tantos volúmenes gran parte de la obra religiosa y teatral del gran organista y maestro de la corte española, así como diversos cuadernos con sus obras para teclado.

Este monumento bibliográfico de tan vasto alcance constituye una tarea personal sencillamente impresionante realizada con perseverancia ejemplar, habiendo desentrañado los manuscritos para poner orden y transcribir en notación moderna un corpus de notas apabullante, que constituye ya, sin perjuicio de seguir preparando nuevos volúmenes, un edificio musicológico importantísimo que a estas alturas podríamos calificar sin duda alguna como la "obra de una vida"; de una vida que, afortunadamente, tiene aún mucho espacio hacia el futuro. Durante veinte años, en efecto, han ido apareciendo esas gruesas aportaciones impresas en Zaragoza, que posibilitan el acceso a un legado artístico de primera magnitud de este músico hispano coetáneo de un Haendel, y que representa uno de los pilares fundamentales de la música española del siglo XVIII. José de Nebra primero, y Antonio Rodríguez de Hita a continuación, son dos de las principales columnas sobre las que descansa el puente por el que transcurre la más importante actividad músico-teatral española del siglo XVIII. Siendo el pilar central de ese puente, es interesante Nebra, además, como culmen de una actividad músico-escénica que iniciaron con el siglo Sebastián Durón y Antonio Literes, antecesores suyos en la Capilla Real española, puesto que comparar las producciones de todos estos músicos nos ilustra muy bien sobre la evolución de los estilos a lo largo del siglo. Constatamos así el grado florido y exuberante que alcanzó el barroco musical español a comienzos de aquella centuria, como nos permiten detectar los primeros atisbos de maneras italianas que a través de Durón y Literes se van incorporando, hasta llegar a un José de Nebra, cuyo estilo musical, sin renunciar a giros y rasgos muy españoles, se adscribe a un lenguaje de época que tiende a universalizarse en Occidente. La obra de Nebra, así, sin estar exenta de ciertas particularidades, es parangonable a la de la generalidad de músicos teatrales de su tiempo, tiene un marcado "sonido de época". Pero es música aplicada no a la prestigiosa ópera ya tan en boga entonces, sino al españolísimo genero de la zarzuela, en parte hablada y en parte cantada, con textos en castellano frente a la producción para España de los operistas italianos que, comandados por el castrado y gestor Carlo Broschi "Farinelli", trabajaron entonces para la corte hispana, y que arriba he citado.

Es interesante también dicha producción de Nebra desde el punto de vista de los instrumentos que se van incorporando. Tanto las obras religiosas como las teatrales vienen ya en Nebra dotadas de una orquesta barroca que se aleja de los titubeos orquestales de sus predecesores. Nebra tiene a mano modelos nuevos en los que basarse, y una capilla de músicos en la corte muy completa y nutrida, y su música será sin duda plena de resabios italianizantes, tanto en los giros y diseños como en las formas, al adoptar el "aria da capo", alcanzando nuestro músico una madurez que se justifica por sí misma como una gran aportación española del periodo central del siglo XVIII. El palentino Antonio Rodríguez de Hita, que florecerá en el tercio final del siglo, será otra cosa: es un preclásico adscrito a las estéticas más avanzadas que teñirán a la Europa musical de su tiempo de un sabor galante bastante alejado ya del estilo tardobarroco de José de Nebra.

Pero, como he dicho, no es mi misión adelantarme a lo que va a explicarnos la doctora Mª Salud Álvarez. Sé que, como buena isleña, tenía gran ilusión por formar parte de nuestra corporación académica de Canarias y colaborar con ella. Por nuestra parte, nos sentimos muy honrados al ser testigos hoy de la incorporación activa y pública de esta ilustre musicóloga a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Mi enhorabuena anticipada por el paso al frente que ha decidido dar aquí.

El polifacetismo musical de un compositor español: José de Nebra (1702-1768)

Mª. Salud Álvarez Martínez

En primer lugar, quiero agradecer al Dr. don Lothar Siemens, al que me une una gran amistad, sus afectuosas e inmerecidas palabras. Gracias.

Constituye para mí un motivo de alegría el encontrarme entre ustedes para hablarles de un tema tan querido como es la vida y la obra del compositor José de Nebra, tema en el que vengo trabajando de forma más o menos constante en estos últimos veinte años. He decidido elegirlo para solemnizar mi pertenencia a esta Real Corporación de mi tierra, a la que siempre me he sentido vinculada, como Académica Correspondiente por Sevilla, en donde resido desde hace tantos años.

Es por ello que quiero dar las gracias más encarecidas a los académicos que me propusieron y al pleno de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes por este nombramiento del que me enorgullezco, que considero un gran honor y tengo en gran estima.

* * *

El 22 de mayo de 1724, un joven músico de veintidós años era designado como uno de los dos primeros organistas de la Capilla Real de Madrid. Eran momentos de cambio. Hacía tan solo unos meses que el rey Felipe V, aún joven, había abdicado en su hijo Luis y se había retirado al Palacio de la Granja. Con Felipe V se desplazaron algunos músicos de la Capilla Real para ocupar las plazas de la capilla de San Ildefonso. Por ello, era necesario cubrir lo antes posible esas vacantes.

Pese a lo que pudiera parecer, este organista, José de Nebra, no era un desconocido. Durante unos años -tal vez siete, con seguridad cinco-, había sido el organista de la capilla del Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid). Su habilidad en el manejo del órgano fue, sin duda, el principal aval para tal nombramiento. Hay que pensar que contaba ya con experiencia en este campo; experiencia y conocimientos por ser hijo de un organista. Nebra poseía una sólida formación musical que recibió desde muy niño de su padre, organista de la catedral de Cuenca, quien con anterioridad había ocupado una organistía en una de las iglesias de Calatayud, ciudad en donde nació, en 1702, nuestro compositor. No se puede olvidar, no obstante, la influencia en estos primeros años de José de Torres –organista y maestro de la Capilla Real, así como compositor–, del que probablemente recibió lecciones. Es indudable que sus conocimientos de la tradición musical española eran amplios y profundos.

Además se sabe, por un único documento fechado en 1722, que el joven Nebra estuvo ligado por esta época a los duques de Osuna como músico de cámara, aunque se desconoce cuánto tiempo estuvo ocupando este puesto, ni en qué consistía su labor. Si un músico pretendía abrirse camino en el arte musical, estar al servicio de un noble era "otra" opción que ofrecía la capital del reino. Es fácil suponer que la relación de Nebra con la casa de Osuna fue decisiva en su formación musical y en su trayectoria posterior, puesto que era una de las más representativas de la nobleza española y en su capilla contaba con afamados músicos tales como Antonio Literes, violón de la Capilla Real y compositor no solo de las zarzuelas que se repre-

sentaban en el teatro del duque, sino también en la corte. Allí tuvo ocasión de conocer otros estilos y muy especialmente la nueva música italiana. Las arias se interpretaban en los salones del duque de Osuna, como también en otras casas de la nobleza, tal era el interés que despertaban estas piezas en estos momentos. Y en este ambiente, el joven Nebra tuvo la oportunidad de conocer a uno de los dramaturgos más destacados de la época, José de Cañizares, que era "gentilhombre (del duque) con el encargo de la letra de la música de cámara". Creemos que la relación de Nebra con Antonio Literes y con José de Cañizares fue crucial para su futuro profesional y artístico, pues uno pudo haber influido en su nombramiento como organista de la Capilla Real y el otro haberlo introducido en los ambientes teatrales de Madrid.

Portada de la biografía y catálogo de obras de José de Nebra por María Salud Álvarez, obra publicada en Zaragoza en 1993.

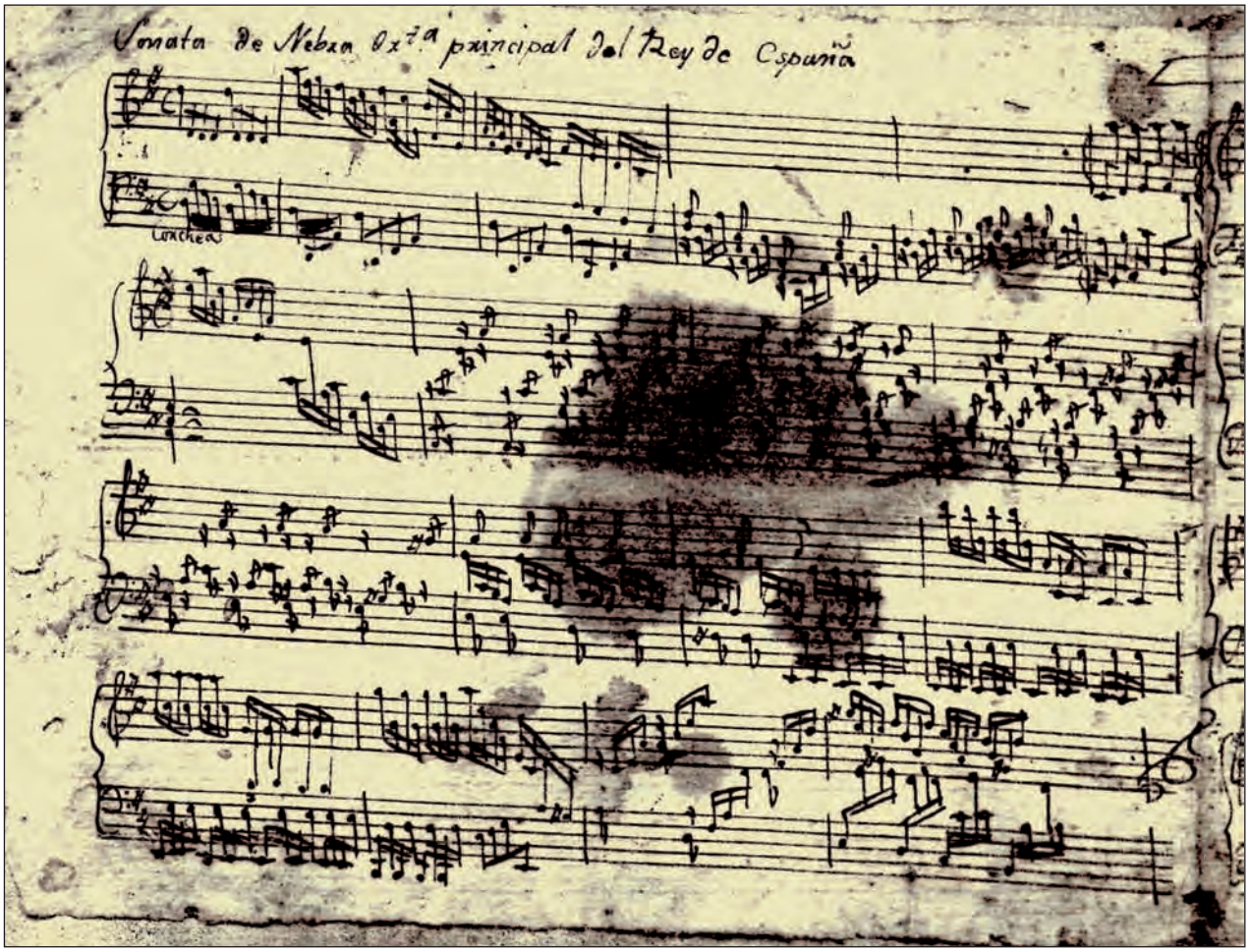
Es más, por estos años, José de Nebra ya había mostrado su especial capacidad para la composición. Es lógico pensar que también probara fortuna en este campo y, por suerte, han sobrevivido cuatro villancicos *A la Virgen del Monte de Piedad*, encargados por la recién aprobada *Fundación del Santo y Real Monte de Piedad*, que había tenido su sede precisamente en una capilla del Monasterio de las Descalzas Reales, hasta que fue trasladada a su destino definitivo.

En estas cuatro composiciones, tan arraigadas en la tradición de la música española, y que fueron escritas en los años de 1719, 1720, 1721 y 1722, se observa cómo están ya presentes algunos recursos específicos de la música vocal e instrumental italiana, junto a la policoralidad, la polifonía y las melodías solísticas barrocas, que tan bien conocía el músico de Calatayud.

En fin, no cabe duda de que Nebra supo situarse desde muy joven, pero ahora tenía que mantener su posición y consolidar con madurez lo que en tan pocos años había logrado.

En efecto, su plaza en la Capilla Real iba a peligrar en muy poco tiempo, pues a los pocos meses de su entronización Luis I muere. El regreso al trono de Felipe V provocó una situación insólita en la capilla, porque los músicos que se habían desplazado a la Granja recuperaron sus antiguos puestos. Y a estos habría que añadir los que se habían recibido durante este tiempo en las dos capillas –tanto en la Capilla Real como en la de San Ildefonso–. Así que había que reorganizar la Capilla Real para intentar solventar el desajuste que se había producido en su plantilla y estudiar cómo aumentar el presupuesto asignado a ella.

José de Nebra temió, naturalmente, por su situación. Había renunciado a su plaza en las Descalzas Reales y ahora veía con preocupación que podía quedar fuera de la Capilla Real. Un documento de septiembre de 1724 expresa con exactitud la zozobra en que vivió durante unos tres meses. Al fin, el 25 de noviembre, se le concedió la sucesión de la primera plaza de primer organista que quedase vacante, con obligación de sustituir mientras tanto a los organistas titulares en sus ausencias.



Inicio de una sonata para tecla de José de Nebra, avalada en el encabezamiento con su título de "organista principal del Rey de España". Manuscrito perteneciente al Archivo de Música del Colegio del Corpus Christi de Valencia.

Pero tuvieron que pasar muchos años, hasta 1736, para poder ocupar con pleno derecho su plaza, a pesar de ser considerado por sus contemporáneos como un gran organista. En distintos documentos de esta época se pueden hallar algunos juicios de valor sobre su destreza. En uno de ellos, de 1738, se dice que *la habilidad del suplicante* (Nebra) *es de las más singulares en el órgano que se conocen en España*[1]. Y en otro de 1743 se vuelve a hablar de sus cualidades, al tratar de justificar la decisión de no cubrir una de las organistías vacantes por carecer los solicitantes de la *habilidad sobresaliente que se necesita [...] y que posee don Joseph de Nebra, que sirve la plaza compañera*[2]. Aquí se entiende "habilidad" como *aquella disposición de inteligencia y manejo que pide el órgano para el desempeño de las obras grandes que se ofrecen acompañar en la Real Capilla*, como se lee en este mismo documento. Que esa "habilidad" era digna de estima lo demuestra el hecho de que otras catedrales –entre ellas, la de Santiago de Compostela– solicitaran sus servicios, ofreciéndole una paga superior a la que tenía en la Capilla Real, pero él no consin-

[1] Archivo General de Palacio. Real Capilla, caja 124.

[2] *Ibídem*.

tió en abandonar su plaza. Hacerlo hubiera supuesto renunciar a la consideración que conllevaba ser un miembro relevante de la Capilla Real, además de perder la posibilidad de participar activamente en la intensa vida musical de Madrid.

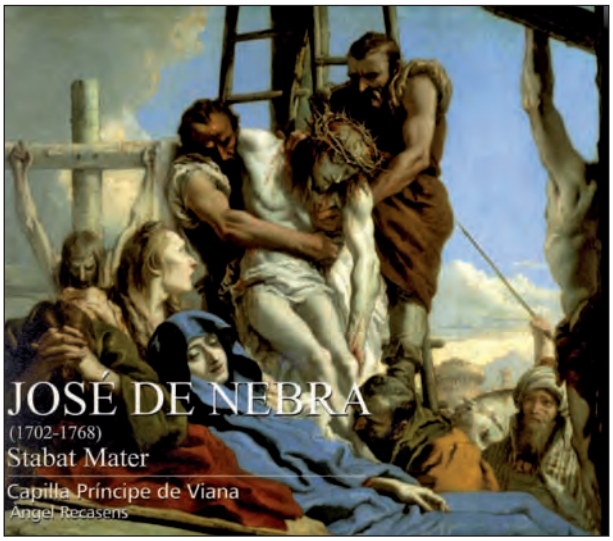
Sin embargo, a pesar del prestigio del que gozaba Nebra, del que se dice que era *primoroso y de especial gusto en la composición, acreditado por tal en las muchas obras suias que merecen la mayor aceptación y aplauso de los inteligentes en la facultad* –según el citado documento de 1738–, mientras vivió Felipe V su situación en la Capilla Real no varió. De esta época apenas se conoce alguna actividad suya al margen de la habitual labor realizada día a día. Y, además, no existe ningún dato que nos indique que participara en las veladas musicales que se realizaban, bien en la cámara de los reyes, bien en las de sus hijos, en donde los italianos ocupaban un lugar destacado y mucho más a partir de la llegada del castrato *Farinelli*. Estos no fueron, pues, buenos años para nuestro compositor, especialmente después del regreso de la corte a Madrid, en 1733. Pues como si todo esto no fuera suficiente, Nebra, al igual que el resto de los componentes de la Capilla, deja de cobrar su salario porque no hay dinero; las arcas del reino, como consecuencia de las interminables guerras en las que España participó, estaban agotadas.

Probablemente desde muy joven, pero ahora con más razón por ser muchas sus necesidades económicas, José de Nebra dedicó parte de su tiempo a la enseñanza. Por una parte, su labor pedagógica debió centrarse, en particular, en el Colegio de Niños Cantorcicos mucho antes de llegar a ser el vicerrector, ya que los organistas solían enseñar su especialidad a aquellos niños de coro que lo solicitaban. Por otra, nos consta que impartía clases de órgano y de composición a los padres jerónimos, tanto en el convento que estos tenían en Madrid, como en el propio Monasterio de El Escorial, adonde se desplazaba el compositor junto con la corte en la temporada de otoño. Y esto sin contar aquellos otros alumnos pertenecientes a la nobleza o a una clase social pudiente que quisiera aprender con un buen músico los secretos del arte musical, y de los que no queda ninguna referencia documental. Pero, en 1761, como colofón a esta faceta pedagógica, fue nombrado maestro de clave del infante don Gabriel. Carlos III debió tener en cuenta, aparte de ser el organista más antiguo de la Capilla Real, su dilatada experiencia en este campo para decidirse a elegirlo como el músico más capacitado para realizar esta función. Es muy probable que las escasas obras para tecla que se conservan de él y que carecen de fecha de composición, fueran piezas que él componía para que las interpretaran sus alumnos. A excepción de unas pocas que son obras para órgano, como la colección de once versos que se encuentra en la catedral de Santiago, las demás son sonatas o tocatas, así se describen, dispersas por diversos archivos españoles. En este punto, quiero recordar las que se encontraron hace unos años en el archivo particular de la familia Zárate Cólogan en la Orotava, así como dos sonatas y una tocata que pertenecen al archivo particular del musicólogo Lothar Siemens. Todas estas piezas se caracterizan por su brevedad y se ajustan al modelo bipartito de la sonata ibérica, hay en algunas ciertos rasgos de la música francesa y otras están escritas dentro del espíritu de la *Empfindsamkeit*.

Con seguridad, fueron alumnos suyos el infante don Gabriel y los compositores José Lidón, el P. Antonio Soler y su sobrino Manuel Blasco de Nebra. Con solo mencionar a estos tres músicos, es razón más que suficiente para hablar de él en términos muy elogiosos. Y no es casualidad que los tres, pero en particular Soler y Blasco de Nebra, destaquen precisamente por su obra para tecla.

Pero, en 1746, al morir Felipe V, empieza una nueva etapa para José de Nebra, pues Fernando VI, muy al contrario que su padre, sí que reconoció la valía de nuestro compositor. Poco después de subir al trono y en el marco de las reformas que inició el nuevo rey, se volvió a reestructurar la plantilla de la capilla de música, de manera que las cuatro organistías se redujeron a tres en 1749. Ahora Nebra es el organista principal, función que desempeñó hasta 1768, año en el que murió. Fueron, pues, 44 años de permanencia en el mismo puesto.

Teniendo en cuenta esto, ser el organista principal de probada experiencia, y considerando toda su labor compositiva anterior, poco puede extrañarnos que, en 1751, el rey lo nombrara vicemaestro de la Capilla Real y vicerrector del colegio de Niños Cantorcicos. Ha logrado entonces alcanzar la máxima jerarquía en la estructura de una capilla de música. Es cierto que no es el maestro, plaza que ocupaba Francisco Corselli desde 1738, pero a efectos de



Grabaciones recientes en CD de obras religiosas de José de Nebra.

la organización y dirección de la Capilla Real, Nebra es quien se hace cargo de muchas de sus funciones, ya que el compositor italiano, Corselli, era el responsable por ese tiempo de la música de la cámara de la familia real.

Justamente su producción de obras religiosas está vinculada a estos datos biográficos que acabamos de mencionar. Son escasísimas las que se conservan del periodo que corresponde al segundo reinado de Felipe V y, de ellas, ninguna para el servicio de la Capilla Real. Sin embargo, supo aprovechar el cambio de reinado para lograr el reconocimiento que se le había negado en el periodo anterior. No debía ignorar, ciertamente, que Fernando VI y, sobre todo, la reina M.ª Bárbara de Braganza eran muy aficionados a la música en cualquiera de sus manifestaciones. Así que, a partir de 1747, Nebra da una orientación diferente a su obra creativa, primero compaginando sus obras religiosas con obras para la escena, para luego, a raíz de su nombramiento como vicemaestro de la capilla, abandonar estas últimas en favor de una abundante producción de música sacra.

Estas obras religiosas, tan numerosas, impresionantes por su grandeza y atractivas por la emoción contenida que trasmiten, captaron de inmediato mi atención en los primeros momentos de mi estudio sobre José de Nebra. En los cursos de Historia de la Música, había estudiado, como todos, a los grandes compositores alemanes, franceses e italianos de la época y sus obras más conocidas. De la música española del siglo XVIII, apenas unos pocos párrafos que servían de puente entre los grandes compositores españoles de los siglos XVI y XVII, y lo que fue el desarrollo de la música ya en el siglo XIX. De ahí que, al empezar a estudiar las composiciones de José de Nebra en sus manuscritos originales, ya que no existía ninguna edición de sus obras, a excepción de la *Misa de Requiem* editada por Hilarión Eslava en 1855, me sorprendió observar cómo un músico español había alcanzado un nivel tan elevado, pero, sobre todo, comprobar que no hubiera sido considerado como tantos otros de sus contemporáneos extranjeros, y que su valiosa producción hubiera quedado injustamente olvidada.

A medida que iba catalogando y estudiando su obra, quedaba claro que a mediados del siglo Nebra se encontraba en plena madurez y tenía los conocimientos y la experiencia para dar sus mejores frutos. En efecto, poco después de la muerte de Felipe V, da a conocer una *Misa* sobre el himno *Pange Lingua*, que será la primera de las muchas que compuso para la Capilla Real. A partir de este momento, son numerosas las composiciones que entrega para los distintos oficios que se celebraban en la capilla, dedicadas unas al rey y otras a la reina, así como otras obras

para la catedral de Cuenca y el Monasterio de la Encarnación de Madrid. En apenas cuatro años, en un periodo de transición que va desde 1747 hasta su encumbramiento en 1751, compone, además de obras para la escena, seis misas, ocho responsorios, un *Miserere* y seis villancicos, así como dos juegos de Vísperas, uno destinado a los Santos y el otro a la Virgen, y dos juegos de Completas –esto es, un total de diez salmos, cuatro cánticos evangélicos y tres himnos–. Fueron años, sin duda, de trabajo incesante, pero que lo consagran definitivamente en el panorama musical de su tiempo. A nadie puede extrañar que poco después se le designara para ocupar un cargo de tanta envergadura como era el vicemagisterio de la Capilla Real *por concurrir en él las calidades que se requieren*, como se lee en el documento de su nombramiento[3].

Ahora, como vicemaestro, son muchas las funciones de las que tiene que hacerse cargo y tomar decisiones muy importantes, porque el rey ha determinado que la situación en que se encontraba la capilla en el momento de subir al trono, no era apropiada para una monarquía como la que él representaba. Y la reforma de su archivo musical parecía ser la más urgente de las que se emprendieron, pues no hay que olvidar la nefasta noche del 24 de diciembre de 1734 en que un incendio acabó con el viejo Alcázar, lugar de residencia de la familia real. Aunque algunas dependencias lograron salvarse, no así su archivo de música.

De esta manera se cumple el deseo de Fernando VI: quiere contar con fondos suficientes para celebrar con el decoro que corresponde a una Capilla Real los oficios de los días festivos, pero también de los feriados. Y aquí la figura de José de Nebra va a ser determinante. Es cierto que, unos años antes, Felipe V había dado la orden de reorganizar el archivo a Antonio Literes y a José de Torres, pero, cuando Corselli asume la responsabilidad del magisterio apenas había cambiado la situación.

Por ello, se consideraba ahora urgente la reconstrucción del archivo, de manera que una de las primeras acciones que se llevan a cabo es solicitar al maestro y al vicemaestro por separado una relación de obras y compositores. Por una parte, qué número y qué clase de obras serían necesarias para evitar la repetición de las mismas en el curso del año y en años sucesivos; y por otra, una selección de los más prestigiosos compositores españoles e italianos a los que se les pudiera solicitar obras de nueva creación o, al menos, copias de algunas ya escritas.

Aunque Corselli y Nebra exponen en sendos documentos cuáles eran las necesidades de la Capilla y quiénes eran los compositores más afamados del momento que podrían surtir de obras al archivo, la decisión final está muy clara. Para los días feriados, obras a facistol a cuatro o a ocho voces de los maestros antiguos españoles, porque estos *tuvieron por norte la magestad en el templo, y adelantar tan difícil estilo*, como dice Nebra en su escrito[4]. De ahí que se enviaran copistas al Monasterio de El Escorial y a la Catedral de Toledo con el fin de recopilar obras suficientes de esta clase. Pero el problema era adquirir obras *brillantes según el moderno estilo* para los días de primera clase, es decir, a dos coros con acompañamiento instrumental, como era voluntad de los reyes, porque esto suponía un gasto que no podían permitirse. Por ello, el rey ordena que se les advierta a Corselli y a Nebra *se apliquen todo lo posible a escribir aquellas obras que contemplaren más necesarias y más conformes a que la Real Capilla sea servida en todas sus funciones con la propiedad y mayor primor correspondiente al culto divino,* según se lee en la orden dada por Fernando VI el 25 de octubre de 1751[5].

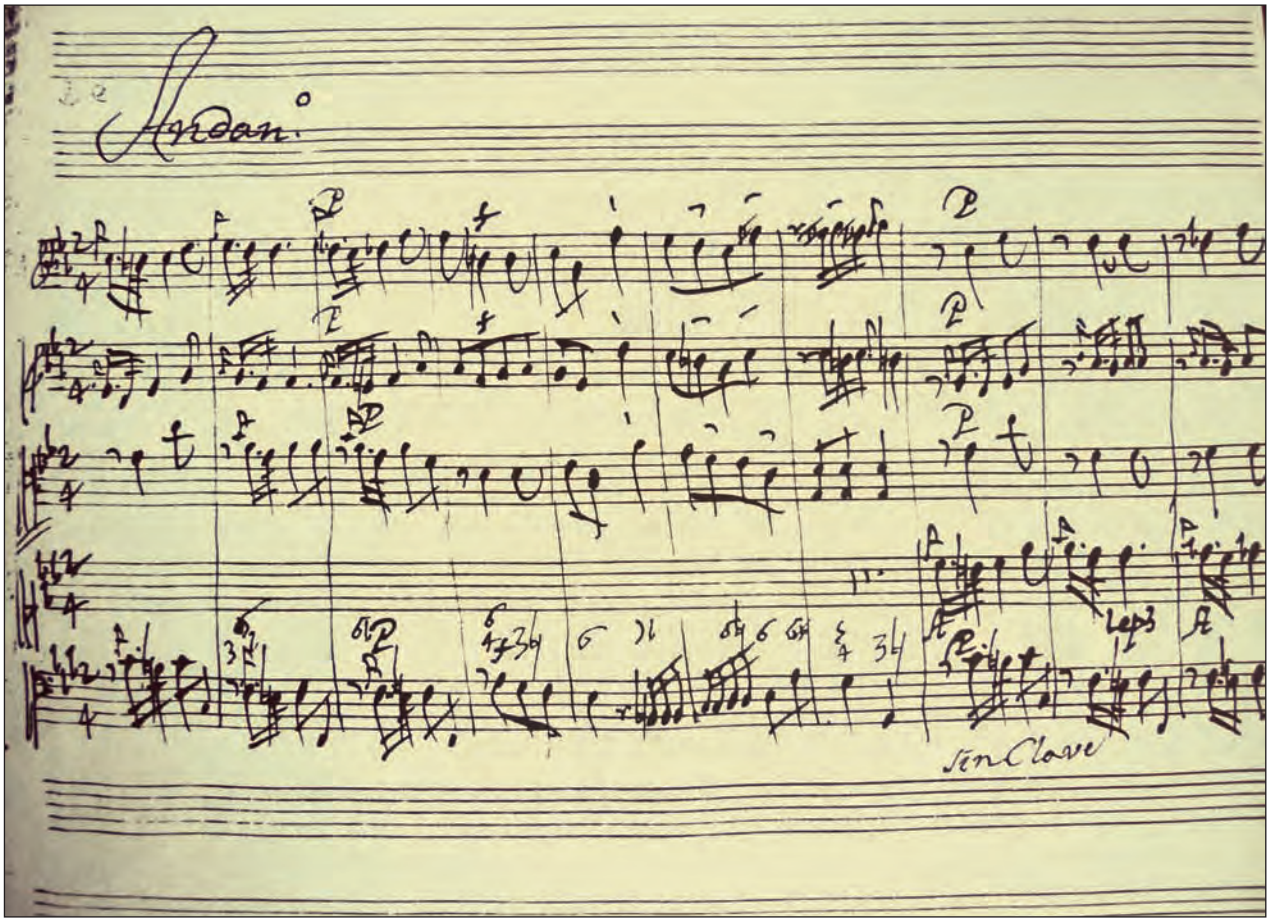
Es cierto que ya Corselli, como maestro que era, había compuesto hasta la fecha una serie de composiciones ajustadas a ese nuevo estilo que se iba imponiendo en la Capilla Real; sin embargo, a partir de este momento, maestro y vicemaestro deben continuar esa labor, puesto que están obligados por la Real Orden. En efecto, en unos pocos años componen una gran cantidad de obras que son la base del actual archivo de música de la Capilla Real.

En este aspecto, la obra de Nebra es fundamental para entender el desarrollo de la música religiosa en España, ya que adopta las nuevas tendencias de la música religiosa

[3] Archivo General de Palacio. Real Capilla. Registro 111, fol. 5 v.º y 6 r.º

[4] BNE: *Colección de documentos originales referentes a la Capilla Real. Rea-les Órdenes y Estatutos de la Real Capilla de S. M.* M-762, fol. 28.

[5] Archivo General de Palacio. Reinado de Fernando VI. Real Capilla, caja 88/1.



José de Nebra: Lamentación 2ª para el Viernes Santo (1764). Página del manuscrito autógrafo conservado en el archivo del Palacio Real.

italiana del momento y, con un prestigio incuestionable como compositor, contribuye a la expansión del nuevo estilo que poco a poco se irá aceptando en las catedrales e iglesias de todo el reino.

Tal y como se había establecido en el Reglamento de la Capilla Real, las obras grandes para los días de primera clase, y más cuando estaban presentes los reyes, debían ser a doble coro acompañado de un nutrido grupo instrumental. Efectivamente, al estudiar las obras de Nebra destinadas a un día y a un oficio en concreto y, en especial, aquellas para la Navidad, Reyes y Semana Santa, se observa que la mayoría las compuso para ocho voces integradas en dos coros. El primero es un coro agudo de solistas (S.S.A.T.), mientras que el segundo está formado por las cuatro cuerdas vocales (S.A.T.B.).

La presencia de estos dos coros contrastados por timbre e intensidad le permiten crear un diálogo entre ellos, a veces oponerlos, aunque también cabe la posibilidad de unificarlos para dar mayor volumen sonoro a un fragmento, por ejemplo, en los finales. Como es natural, puede individualizar el coro de solistas para destinarle un periodo especialmente significativo, periodo en el que suele predominar el contrapunto. Incluso, independizar una voz o dos con el fin de expresar toda la emoción que sugieren ciertos fragmentos de los textos.

Sin embargo, este no es el único procedimiento que utiliza, pues hay obras para un solo coro o para dos coros idénticos y también, aunque en raras ocasiones, para tres coros. Estas obras tardías –un *Miserere* (1763) y una *Lamentación para el Jueves Santo* (1764)– carecen de acom-

pañamiento instrumental y están escritas según los principios de la policoralidad barroca y en un estilo sobrio. Lo más probable es que Nebra conociera las corrientes de depuración y renovación de la música religiosa que por esta época recorrían Europa.

Lógicamente, muchas composiciones las ha escrito para solistas, una sola voz o un dúo, como en muchas de sus *Lamentaciones*, algunos *responsorios* y en una Lección de Difuntos *Parce mihi Domine*, así como en un sentido *Miserere* para dos sopranos.

Las voces tienen tal importancia en toda su producción, que nos encontramos también con algunas piezas *a cappella*. Estas obras se caracterizan por el uso que hace del contrapunto y por haber sido compuestas en un intencionado estilo antiguo. Entre ellas destaca una colección de nueve *salmos* y un *Magnificat*, agrupados bajo el título de *Vísperas del común de los Santos y de la Virgen*, que escribió en 1759. Queremos subrayar la importancia de esta colección porque se trata de una de sus obras más difundidas. Mientras que algunas de sus grandes composiciones solo se interpretaron en el ámbito de la Capilla Real, muchas otras, es cierto, se difundieron por algunas catedrales, monasterios e iglesias de toda España. Sin embargo, este pequeño grupo de diez piezas se singulariza por haber sido el propio Nebra quien las mandó copiar en lujosos manuscritos y quien se preocupó de enviar ejemplares a diferentes centros religiosos españoles. Pero lo que llama poderosamente la atención es el deseo de darse a conocer fuera de nuestras fronteras, ya que le envió un valiosísimo ejemplar al papa Clemente XIII, con una carta, que se conserva, en la que le ruega que lo acepte y que mande interpretar estos salmos en su Capilla Pontificia.

Pero, aunque algunas composiciones, como hemos visto, sean *a cappella*, lo normal es que sí lleven un acompañamiento instrumental variado. No hay que olvidar que la Capilla Real contaba con muchos y muy buenos instrumentistas, pues eran muy exigentes en los exámenes que se hacían para entrar a formar parte de ella. Así que José de Nebra tiene a su disposición todos los efectivos de la capilla, pero si se trata de una obra encargada por algún otro centro religioso, como es el caso de la catedral de Cuenca, en donde su padre ejerció hasta 1748, entonces el grupo instrumental se reduce considerablemente.

Teniendo en cuenta el estilo que se seguía en la institución real, no pueden faltar ni la cuerda –violines y violas– ni aquellos instrumentos que debían realizar el bajo continuo. De este último se encargan los violones, bajones, violoncellos, contrabajos, el órgano o el clave. El arpa aparece en sus primeras obras, y en las últimas el fagot. Esta agrupación viene enriquecida por la presencia casi constante de los oboes; sin embargo, el que aparezcan otros instrumentos depende del carácter de la obra. Si ésta tiene un contenido luctuoso –como en las *Lamentaciones*, en el *Oficio de difuntos*, en el *Stabat Mater* o en su famosa *Misa de Requiem*–, las flautas tendrán un papel relevante; mientras que en las composiciones de índole jubilosa aparecen los clarines y las trompas.

El acompañamiento instrumental que viene dado al comienzo suele permanecer estable a lo largo de toda la obra. No obstante, en determinadas secciones de una composición, ya establecidas por la tradición, pueden callar ciertos instrumentos, como puede reducirse el número de las voces. Era habitual destacar secciones como el *Et incarnatus* o el *Crucifixus* en el *Credo* de las misas, el *Qui tollis* del *Gloria*, en el *Christe eleison* del *Kyrie*, entre otros, y Nebra sigue haciendo uso de este recurso.

Por tanto, tradición, sí, tradición polifónica y policoral, pero fiel a la época en que le tocó vivir y con el bagaje de su extensa producción de obras para la escena anteriores a estas, en las que las arias sobresalen, Nebra no duda en utilizar recursos de la ópera italiana en estas obras. Es un músico que se ha educado en la más estricta tradición, pero luego se ha sentido atraído por las tendencias del momento. La influencia que recibe de la música italiana es constante, italianos eran algunos de los cantantes e instrumentistas de la Capilla Real, al igual que los que amenizaban las veladas de la familia real en sus cámaras, italianos eran *Farinelli* y Nicolás Conforto, los maestros Jaime Facco, Felipe Falconi y Francisco Corselli, y tantos otros que, atraídos por las increíbles puestas en escena de óperas y serenatas en el Buen Retiro, vienen a España. Sin dejar de citar a Domenico Scarlatti, maestro de la reina Mª Bárbara de Braganza, uno de los compositores más apreciados en la actualidad, pese a que no brilló en la vida de la corte como los anteriormente citados.

Mientras reinó Fernando VI, Nebra compuso para la Capilla Real antífonas marianas, cánticos evangélicos, him-

nos, invocaciones, lamentaciones, doce misas, responsorios, salmos y su *Misa de Requiem*, además de otras obras no destinadas a esta institución.

Pero, al subir al trono Carlos III, lentamente la obra de Nebra empieza a distanciarse de la anterior: sus partituras son menos extensas, llegando, incluso, a abreviar algunas de sus composiciones anteriores, y su producción disminuye. En comparación con la obra anterior, de este periodo solo puede hablarse de tres misas, tres nuevos juegos de *Lamentaciones*, una antífona mariana y un *Miserere*. Su ritmo de vida ha cambiado desde que se le nombró maestro del infante don Gabriel, pues debe desplazarse continuamente por los diversos Sitios Reales junto con la corte, y este bien puede ser el motivo de estos cambios.

En la mayoría de sus obras religiosas, grandiosas por el número de voces e instrumentos que participan y por su extensión, siempre hay espacio para transmitir la emoción de los textos, aunque estos sean en latín. En algunos periodos de estas composiciones o en determinadas secciones es donde José de Nebra hace alarde de todo lo que ha aprendido de sus obras para la escena. Pero también está presente la música antigua española, como lo está la de los compositores italianos más renombrados del momento, cuyas obras religiosas, sin duda, conoció. Por ello, por la importancia y significación de su música sacra es por lo que se le recordará como un excelente compositor en la segunda mitad del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX. De él puede decirse que destaca por su creatividad melódica y armónica. Pero, sobre todo, por esa capacidad que tiene para subrayar los momentos más dramáticos de los textos que, a pesar de ser suficientemente conocidos, conmueven, porque adquieren una significación y una profundidad mayores gracias a su genialidad y a su destreza.

De esta ingente producción de obras religiosas, hay en la actualidad algunas obras impresas, pero no tantas como sería de desear. Gracias al empeño de la Institución Fernando el Católico, he podido editar un par de misas, tres juegos de *Lamentaciones* y uno de *Vísperas*, además de algunos villancicos y cantadas. Asimismo, el Instituto Complutense de Ciencias Musicales ha publicado el *Oficio de Difuntos* y su *Misa de Requiem*, un *Misesere* a dúo y otro a ocho voces (ediciones a cargo de Luis Antonio González Marín) y la Fundación Caja Madrid, los *Cuatro villancicos a la Virgen del Monte de Piedad* (editados por José Máximo Leza).

No obstante, frente a la escasez de obras publicadas, muchas sí han sido interpretadas en conciertos e, incluso, algunas han sido grabadas por grupos musicales de prestigio, como *Al Ayre español*[6], *Los músicos de Su Alteza*[7], *La Grande Chapelle*[8] o el *Estil Concertant*[9].

* * *

Sin embargo, he de manifestar que a la sombra de este corpus de obras religiosas, hay otro que yo consideraba de menor importancia cuando comencé mis investigaciones sobre la obra del músico aragonés. Por los estudios que se habían hecho hasta ese momento sobre la época de José de Nebra y del propio compositor, se hablaba, como es lógico, de su producción para la escena. Por ejemplo, en la *Historia de la Zarzuela* (1934), Cotarelo y Mori lo cita continuamente junto a otros compositores coetáneos. En este estudio se insiste en un hecho que es básico: a lo largo del siglo XVIII prácticamente cualquier representación teatral incluía algún número musical, fuera cual fuese el género al que perteneciera la obra, tanto las comedias de san-

[6] José de Nebra. *Miserere*. *Excerpts from Iphigenia en Tracia*. "Al ayre español". Dir.: Eduardo López Banzo. Soprano: Marta Almajano. Mezzosoprano: Xenia Meijer. DHM. 2001; Joseph de Nebra y Joseph de Torres. *La Cantada española en América*. "Al ayre español". Dir.: Eduardo López Banzo. Contratenor: Carlos Mena. Harmonia Mundi Ibérica. 2005; José de Nebra. *Esta dulzura amable (cantatas sacras)*. "Al ayre español". Dir.: Eduardo López Banzo. Soprano: María Espada. Challenge Records. 2011.

[7] José de Nebra. *Miserere*. "Los músicos de Su Alteza". Dir.: Luis Antonio González. Sopranos: Raquel Andueza y Olalla Alemán. Música Antigua Aranjuez Ediciones. 2006.

[8] José de Nebra. *Vísperas de Confesores*. "La Grande Chapelle" y "Schola Antiqua". Dir.: Ángel Recasens. Lauda Música. 2006; y *Stabat Mater*. "Capilla Príncipe de Viana". Dir.: Ángel Recasens. Clara Vox. 2005.

[9] José de Nebra Blasco. *Dos Lamentaciones y Oficio de Difuntos para Fernando VI y M.ª Bárbara de Braganza*. "Estil Concertant" con la colaboración de "Victoria Cor de Cambra de València". Soprano: Estrella Estévez. SEdeM. 1999.

tos o de magia, los autos sacramentales, naturalmente las zarzuelas, como los llamados géneros menores –sainete, mojiganga, loa, fin de fiesta...–.

Si tenemos en cuenta el prestigio del que siempre ha gozado la ópera, que Nebra no hubiera tenido la oportunidad de componer para la corte, especialmente durante el reinado de Fernando VI, que fue el momento de mayor esplendor, y hubiera tenido que conformarse escribiendo para los *corrales*, daba la impresión de que se le había privado de realizar una obra verdaderamente importante.

Pero, a medida que estudiaba los documentos que se conservan en el Archivo de la Villa de Madrid relacionados con el ámbito teatral, fui descubriendo un material y una muy interesante faceta del compositor tan destacada o más, si cabe, como toda su actividad en la Capilla Real. Era indudable que el día que aceptó trabajar para este género musical y para este medio se encontró con su destino, como diría Borges.

En efecto, José de Nebra colaboró durante unos treinta años con las compañías teatrales que actuaban en Madrid, de la misma manera que muchos otros compositores españoles –podemos citar a Serqueira, José de San Juan, de la Roca...– e, incluso, italianos, como es el caso de Francisco Coradini. Pronto la música dramática lo cautivó por completo, pues a ella le dedicó toda la fuerza creadora y la energía de su juventud, desde 1723 con la composición de piezas para el auto de Calderón *La vida es sueño*, hasta 1751, en que con otro auto, *El diablo mudo*, abandona definitivamente esta etapa. En este espacio de tiempo, fueron unas setenta las obras que compuso para los teatros públicos, porque continuamente requerían sus servicios los "autores", es decir, los directores de las compañías.

Sin embargo, a diferencia de su música sacra, casi toda conservada, este corpus de obras para la escena se ha perdido en gran parte. Una vez pagado, el compositor perdía la propiedad de su composición, que pasaba a manos de las compañías. El paso del tiempo, el agotamiento de la fórmula del teatro nacional en la segunda mitad del siglo, con el consiguiente cambio de gusto de una época a otra, todo eso implicó la pérdida de un material que se consideraba ya inadecuado. Por esta razón, el hallazgo de manuscritos que conservan completas algunas de sus zarzuelas ha sido determinante, no solo para conocer en profundidad otra faceta de este importante y notable compositor, sino también porque disponemos de muy escasas obras de este género dramático de la primera mitad del siglo.

Madrid contaba con una vida musical muy rica, aunque su música teatral se polarizaba principalmente en tres centros: el Coliseo del Buen Retiro, los teatros privados en las casas de la nobleza y los dos *corrales*, el de la Cruz y el del Príncipe.

Marco excepcional para representar óperas, serenatas, intermedios e, incluso, zarzuelas fue el Coliseo del Buen Retiro, que se convirtió en un espacio teatral dotado de las técnicas más avanzadas. La puesta en escena de sus fastuosas representaciones cortesanas requería un presupuesto elevado, de ahí que los grandes espectáculos solo se montaran para celebrar acontecimientos especialmente relevantes relacionados con la familia real. Aunque en los primeros años del siglo XVIII trabajaron para la corte músicos españoles, como Sebastián Durón y Antonio Literes, pronto éstos dejaron paso a los italianos. Primero, acuden a la corte Jaime Facco y Felipe Falconi y, un poco después, Francisco Coradini, Francisco Corselli, Juan Bautista Mele y Nicolás Conforto, además del cantante *Farinelli*. A este último se le hizo responsable de todas las representaciones

cortesanas que en los años cuarenta y cincuenta se montaron en este teatro. Tal vez, la presencia de estos compositores impidiera que Nebra participara en cualquiera de estas puestas en escena, aun cuando era apreciado por los reyes por su trabajo en la Capilla.

A pesar de todo lo dicho, solo una vez en toda su trayectoria profesional sí tuvo la oportunidad de componer un único acto para el drama armónico *Amor aumenta el valor*, con el que se festejó, en 1728, el casamiento del príncipe de Asturias, Fernando, con María Bárbara de Braganza. Si tenemos en cuenta que los dos actos restantes se los encargaron a los italianos Facco y Falconi –eran los maestros de música de los príncipes Fernando y María Ana Victoria, respectivamente–, este es un claro privilegio para un joven compositor español, que pudo competir con estos dos músicos de la corte. Pero *Amor aumenta el valor* no se representó en el Buen Retiro ni contó con la presencia de la familia real española, sino en el Palacio del Marqués de los Balbases, en Lisboa. Nebra escribió para este primer acto nueve arias para voz solista y un dúo, cada una precedida de su correspondiente recitativo, con un acompañamiento instrumental formado por violines, viola y bajo, aunque en tres de sus arias se añaden las flautas y los oboes. En la Biblioteca del Palacio Real se conserva un lujoso manuscrito dedicado a María Bárbara de Braganza que contiene, además de la loa inicial escrita por Facco, este único acto de Nebra.

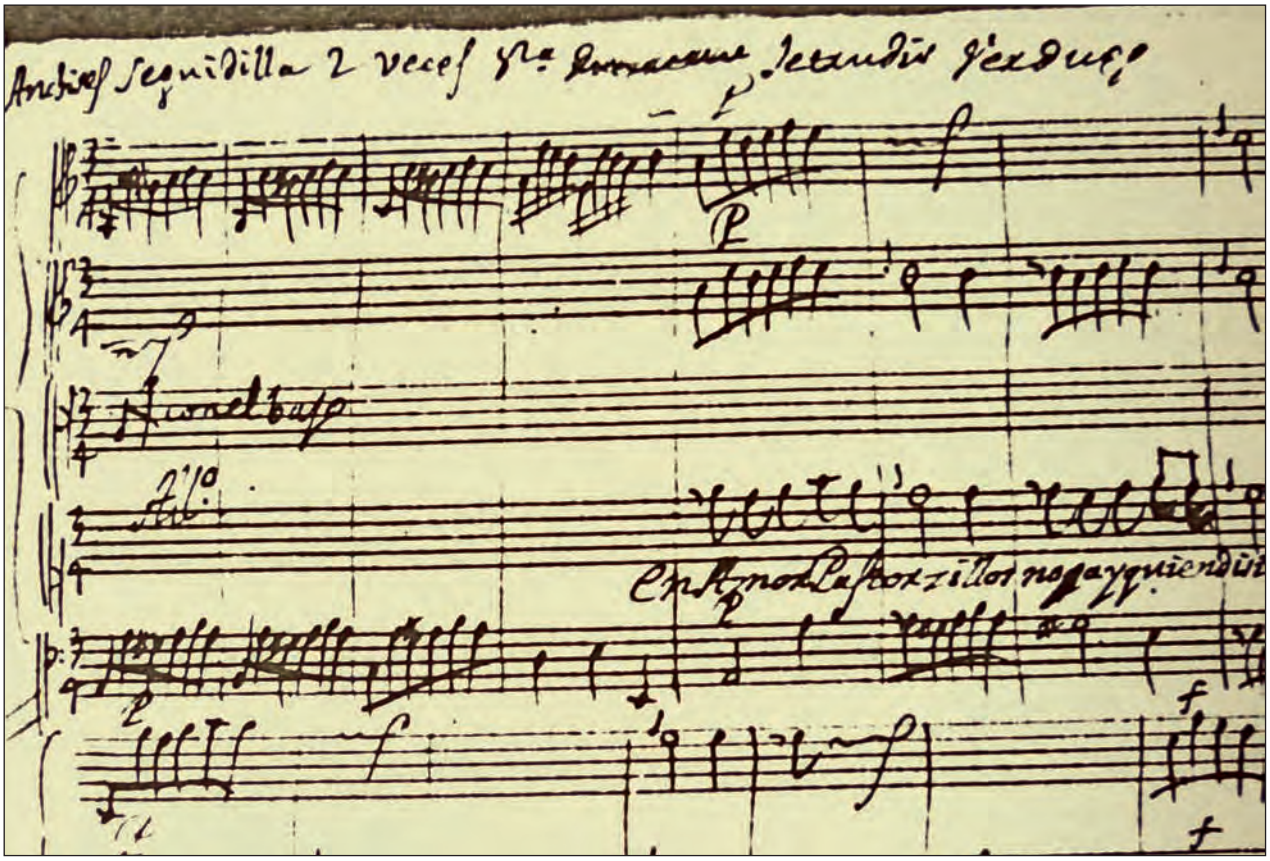
Pero en Madrid había también una actividad musical muy interesante que se desarrollaba, a imitación de la corte, en los salones de los nobles y en sus coliseos privados. Este es el caso del duque de Medinaceli, quien, en dos ocasiones, contrató a José de Nebra para que compusiera unas zarzuelas con las que celebrar algún acontecimiento familiar. Así, *No hay perjurio sin castigo* (1747) se le encargó con motivo de la boda de su primogénito. Es indudable que el duque lo ha elegido por el prestigio que por estos años había alcanzado Nebra y porque unos años antes, en 1744, había trabajado para él componiendo otra zarzuela *Donde hay violencia, no hay culpa.* Quiero subrayar la importancia de esta última por ser una de las cuatro partituras suyas de este género que se conservan.

Frente al atractivo de los melodramas, la riqueza escenográfica de sus representaciones y del vestuario, los cantantes italianos –profesionales–, o el presupuesto con que podían contar para montar estos espectáculos en la corte, se encontraban los dos *corrales*. Las compañías teatrales del momento montaban sus obras en estos teatros abiertos, con espacios escénicos mal dotados técnicamente, con problemas económicos continuos y sin cantantes profesionales. En definitiva, con pocos medios, aunque con interés por dar a conocer al público un teatro renovado, en donde lo espectacular era algo básico en la configuración dramática.

En los *corrales* de la Cruz y del Príncipe, los dos teatros con que contaba Madrid, se seguían representando dramas y comedias a semejanza de las del siglo anterior. Los dramaturgos del siglo XVIII, continuadores de la fórmula teatral de Lope de Vega y, sobre todo, de Calderón, carecían del talento y la capacidad creativa de estos últimos. Esta es la razón por la que, durante muchos años, en las historias de la literatura española, como había ocurrido en las historias de la música, apenas se hablaba del panorama teatral de buena parte del XVIII, pues el teatro neoclásico, ya de la segunda mitad del siglo, acaparaba toda la atención.

Sin embargo, al profundizar en esta época, al estudiar los textos de estas obras y el aspecto social, el contexto en que se representaban, naturalmente teniendo en cuenta su sistema productivo y lo que gustaba al público, se abría ante mí un extraordinario panorama, en el que la música, precisamente la música, desempeñaba un papel relevante. Es cierto que ni Antonio Zamora, ni José de Cañizares –los dos dramaturgos más destacados de la primera mitad del siglo XVIII– tienen el dominio de la técnica teatral de Calderón, a quien ellos admiraban. Pero, aunque siguen fielmente las líneas generales marcadas por los escritores del siglo anterior, su teatro ya es diferente.

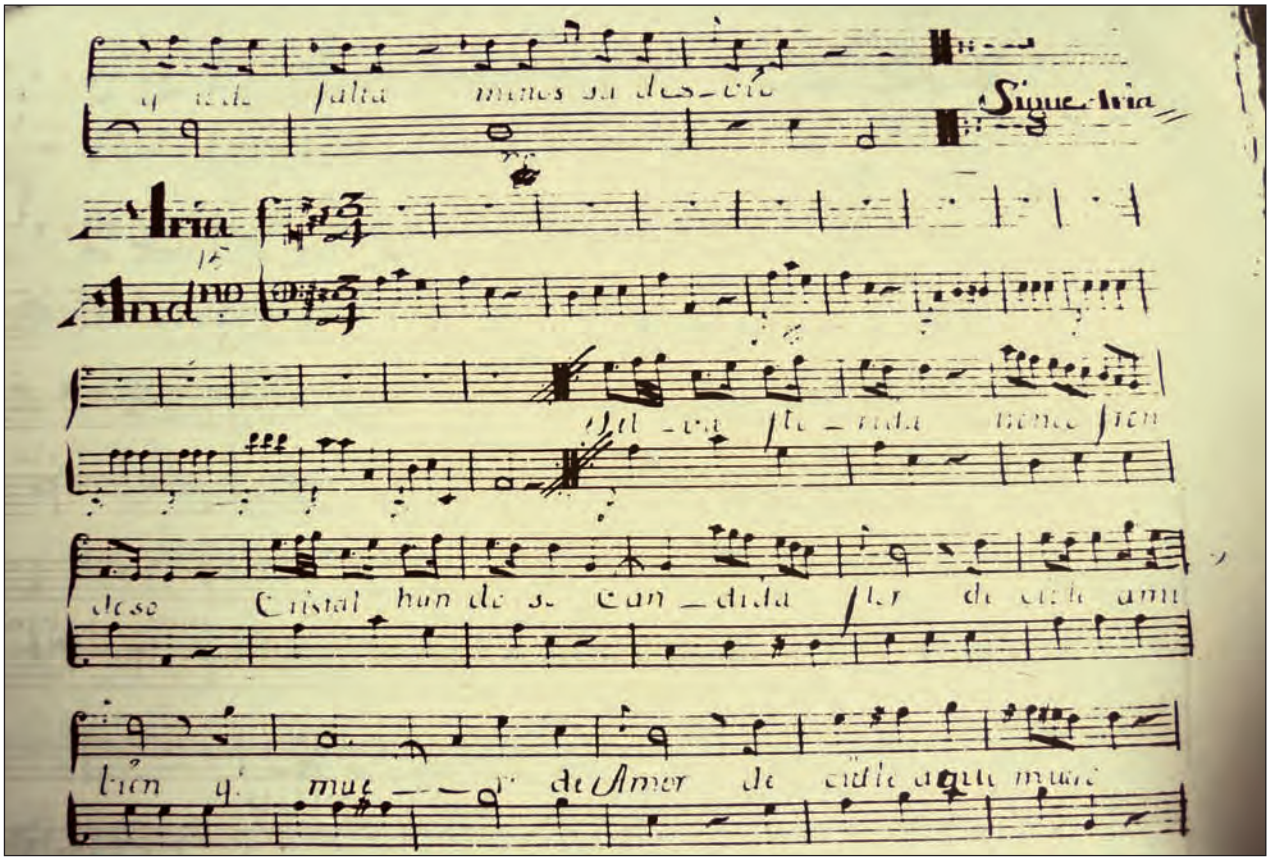
Para comprender todo esto, es preciso tener en cuenta, aunque sea superficialmente, cómo se organizaban las representaciones de las llamadas "comedias de música", los autos o zarzuelas en los *corrales*, y cuál era el momento adecuado para su estreno. La temporada teatral comenzaba el día de Pascua de Resurrección y terminaba el martes de Carnaval, y se dividía en dos periodos, pues había una interrupción relativa de la actividad durante los meses de verano. El Corpus señalaba el final del primer periodo



Comienzo de unas "seguidillas" de la zarzuela *Vendado es amor, no ciego.* Manuscrito conservado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid

y el Carnaval, el del segundo. El comienzo del segundo periodo y la Navidad eran también momentos clave para montajes especiales.

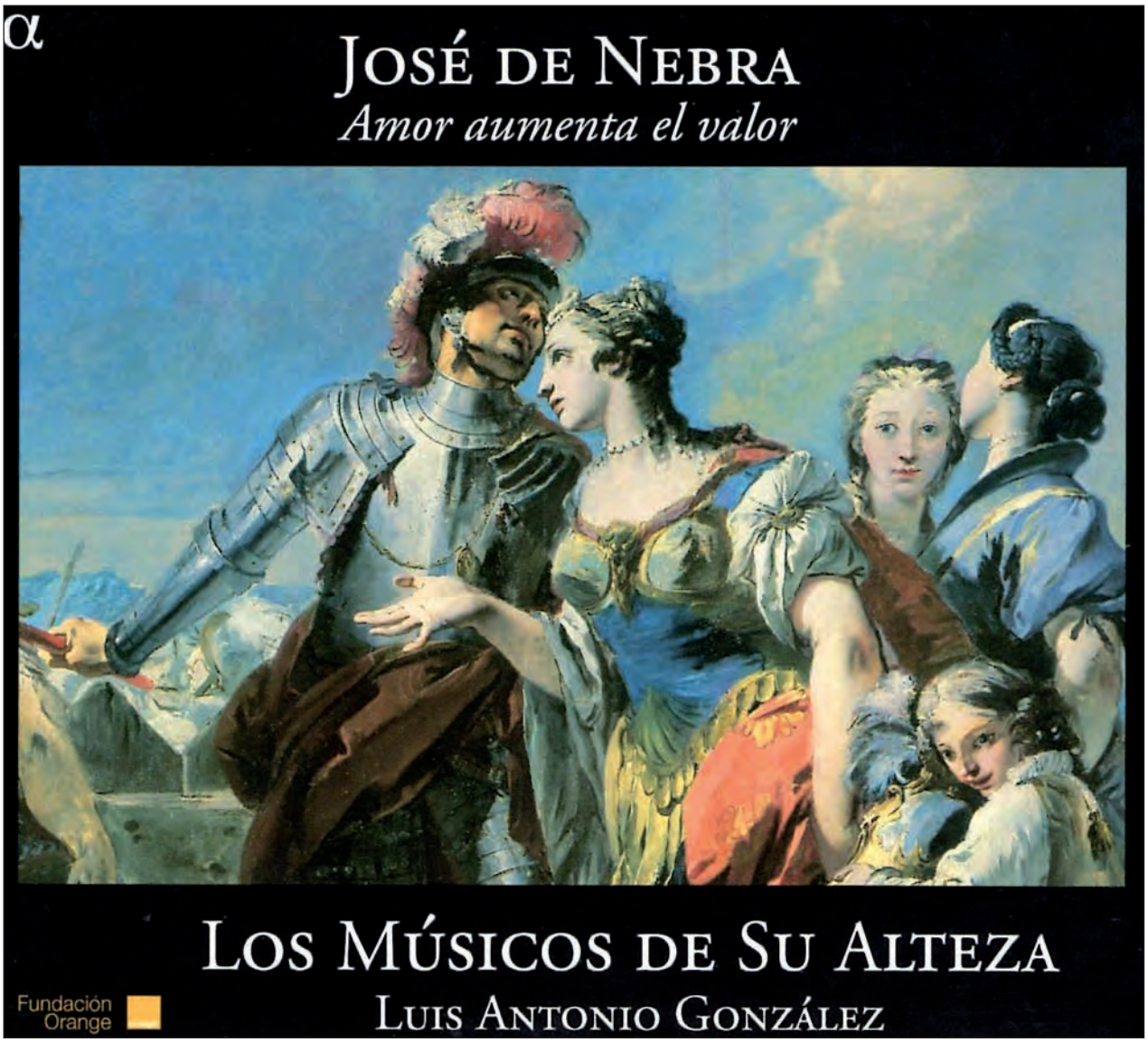
En torno al día del Corpus y su octava se ponían en escena dos autos sacramentales, y eran espectáculos que pagaba la municipalidad de Madrid. Recordemos que todos los autos que se montaron en el siglo XVIII hasta su prohibición en 1765, fueron los de Calderón y, además, que ya en la época de Nebra no se representaban en la calle, sobre carros y tablados provisionales, como en el XVII, sino en los *corrales*. Estas piezas teatrales, por su alto contenido alegórico, son un ejemplo de la integración de la música en la acción y en la totalidad de la fiesta sacramental. La música era esencial, así lo había previsto Calderón, junto a otros elementos visuales, rituales, lúdicos..., que le dan ese carácter de espectáculo perfecto; por ello, el éxito está garantizado. No es extraño entonces que Nebra haya comenzado su carrera, en 1723, componiendo para un auto sacramental, como ya dijimos, y que la haya terminado con otro. A lo largo de los años compuso para un total de veinte autos. Los documentos relativos a la etapa que va de 1723 a 1730 reflejan la importancia que van adquiriendo las arias, de manera que era necesario arreglar los textos de Calderón para adecuarlos a esta forma musical. Queremos pensar que Nebra influye en los cambios que se están produciendo. Por fortuna, dos de sus autos, *La Divina Philotea* y *El diablo mudo*, se han conservado en unos manuscritos de la Seo de Zaragoza. Además, el hallazgo de la partitura de *La Divina Philotea* es muy importante porque incluye también la loa, el entremés y el fin de fiesta, piezas con las que se completaban estos espectáculos. Este auto sacramental y las tres piezas



Comienzo del aria "Selva florida" de la zarzuela *Viento es la dicha de amor.* Ms. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.

han sido publicadas por la Fundación Caja Madrid (edición a cargo de Luis Antonio González Marín).

Pero el grueso de la programación teatral lo forman, sin duda, las comedias, y entre ellas, las que nos interesan más son las de santos y de magia, porque la música llegó a ser un elemento imprescindible para su puesta en escena. Este tipo de comedias se reservaba para fechas tan relevantes como, por ejemplo, el mes de octubre, cuando se iniciaba la segunda etapa de la temporada teatral, la Navidad e, incluso, el Carnaval, poniendo especial cuidado en que su montaje fuese cada vez más atractivo y dotado de más aparato y artificio. Como sus personajes principales son santos o magos, las mutaciones y juegos de tramoya son inevitables para representar sus milagros o hechicerías. La música sirve en esos momentos para ocultar el ruido de la maquinaria, al margen de que pudiera haber otros números musicales que van en aumento con el objetivo de conseguir un espectáculo global. A medida que nos adentramos en el siglo, puede observarse cómo estas comedias van asimilando números musicales que eran la seña de identidad de otros tipos de obras, como las zarzuelas; así que de alguna manera van desdibujándose los límites entre unos géneros y otros. Todo está pensado para dar gusto a ese público que acudía a los *corrales,* y que se interesa y aplaude una obra por la invasión de mutaciones y tramoya, pero también a las actrices que cantan. Muchas son las comedias de este tipo para las que compone José de Nebra desde el comienzo de su carrera. Pueden destacarse porque tuvieron un éxito notable *De los hechizos de amor, la música es el mayor, y el montañés en la corte*, y *A qual mejor confesada y confesor, San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús,* ambas con textos de Cañizares.



Conviene recordar que la presencia de la música en este tipo de obras no era algo nuevo, pues desde el siglo XVII y en los primeros años del XVIII, se incluían breves canciones, tonadas, villancicos, los *cuatro*, etc. Pero siempre debían ajustarse al principio de la verosimilitud. Lo que marca la diferencia con las comedias para las que compone Nebra es el énfasis que se pone en incluir también recitados y arias para momentos de reflexión de los personajes, haciendo caso omiso de ese principio de la verosimilitud al que se habían ceñido los dramaturgos anteriores. Y una consecuencia directa de la inserción de las arias en todas estas obras es la necesidad de contratar los instrumentos acompañantes –violines y oboes–, de ahí que sus montajes no fueran tan frecuentes como cabría pensar. En este aspecto, la labor de Nebra es muy relevante. Es un compositor joven, con experiencia y abierto a las formas musicales italianas, de manera que se implica en este movimiento de evolución del teatro español y en la implantación de unas formas musicales que estaban de moda en toda Europa.

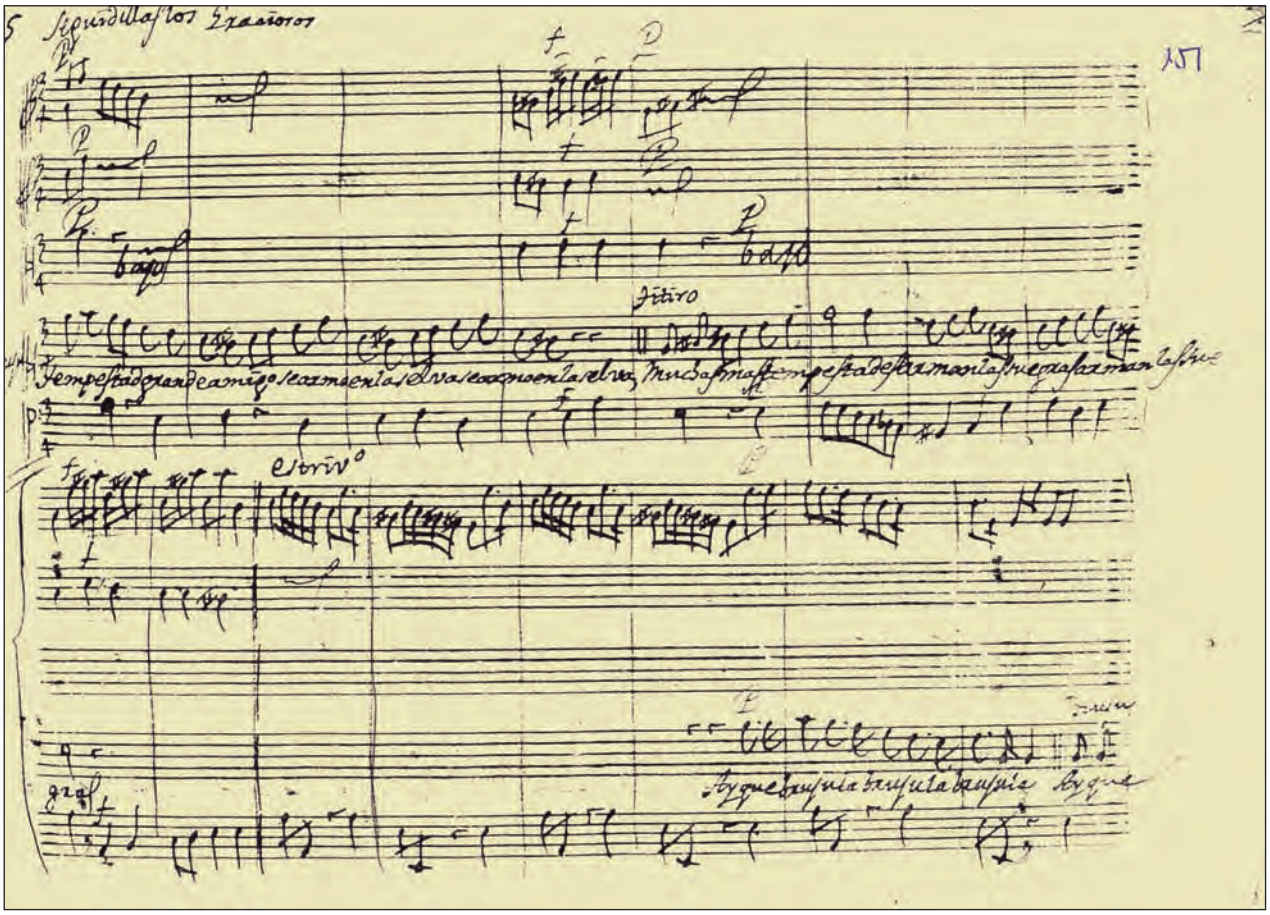
Sin embargo, las zarzuelas son las composiciones de Nebra que revisten mayor interés, porque se trata propiamente de un género lírico-dramático y no de obras dramáticas a las que se les añaden unos números musicales. Desde sus inicios de mano de Calderón, y luego con Vélez de Guevara, Bances Candamo, Diamante o Lanuza, las zarzuelas se habían caracterizado por ser espectáculos palaciegos. Pronto se concretan los rasgos que las van a diferenciar de las comedias de música españolas, por un lado, y de los melodramas, por otro, pues se trata de obras de dos actos, con una temática mitológica, con partes declamadas y en las que la música tiene un papel muy destacado.

Son espectáculos que nacen en y para la corte. Pero ya en el siglo XVIII, con la llegada de los Borbones y los cambios que este hecho arrastra, así como la influencia y el empuje de las óperas italianas que empiezan a montarse para diversión de los reyes, las zarzuelas dejan de ocupar el espacio de representación teatral privilegiado en el que habían nacido. Por ello, las compañías promueven su representación en los *corrales*, ofreciéndolas a un público más amplio y variado. En este punto, no debemos olvidar la estrecha relación que siempre habían tenido las compañías teatrales con los organizadores de los espectáculos de la corte, puesto que podían ser llamadas a Palacio para representar alguna obra de éxito ante la familia real, pero también se les pedía que colaborasen en las representaciones que se hacían en la corte. Además, no era extraño que, después de haberse representado una zarzuela en Palacio, se les prestaran a las compañías decorados y vestuario para que pudieran representarla en los *corrales*. Y esta costumbre también se hizo extensiva a los montajes que se realizaban en los coliseos de los nobles. Pero existía un inconveniente: los *corrales* con sus escenarios exentos carecían de medios técnicos para poder representar con todo su esplendor estos espectáculos. Solo a raíz de la reconstrucción de los *corrales*, entre 1743 y 1745, pueden incluirlas en su programación habitual, entrando definitivamente en el circuito comercial.

Aunque cambia el espacio escénico, los medios y el público, las zarzuelas conservan los rasgos que las diferenciaban de otros géneros, a excepción de su temática mitológica, que, una vez agotada a mediados del siglo, se sustituye por temas heroicos tomados, sobre todo, de la Antigüedad clásica.

Representación de zarzuelas, sí, pero con las limitaciones que suponían los reducidos medios con que contaban las compañías, aunque estas, a veces, recibieran ayuda de las autoridades municipales. Se hace necesaria la especialización de algunas actrices en papeles cantados, y pueden representarse en cualquier época del año, incluyendo los meses de verano, salvo Corpus y Navidad. Como compositor de zarzuelas, José de Nebra es maestro indiscutible, aplaudido y respetado, frente a los demás músicos contemporáneos. Durante unos años, recibe el encargo de escribir zarzuelas, no solo para incluirlas en la programación habitual de las compañías, sino también aquellas que sirven para celebrar un hecho extraordinario. Este es el caso de *Cautelas contra cautelas, y el rapto de Ganímedes*, con libreto de Cañizares, que el Ayuntamiento le encargó para el 5 de junio de 1745, día de la inauguración del nuevo coliseo del Príncipe.

Asimismo, en este contexto de evolución, renovación y cambios, las compañías hacen un esfuerzo por llevar también a escena ese otro género que está tan de moda, esto es, el melodrama italiano, pero traducido al español. Durante la temporada teatral de 1737-1738, se representaron cuatro de compositores españoles, de los cuales el primero, *Más gloria es triunfar de sí. Adriano en Siria*, le correspondió a José de Nebra. Este melodrama, como los de Mateo de la Roca, Sisí Mestres y Pedro Cifuentes, lo cantaron actrices españolas, ya especializadas en el canto, que



Otra de las varias "seguidillas" insertas en la zarzuela *Vendado es amor, no ciego.* Del manuscrito autógrafo conservado en la Biblioteca Municipal de Madrid.

pertenecían a las dos compañías teatrales. Aun cuando este proyecto fracasó, en dos ocasiones más le confiaron a Nebra la composición de otros dos melodramas, ambos con libreto de Nicolás González Martínez.

Pero, al margen de estos intentos por adaptar el género italiano en suelo español, sus zarzuelas de los años cuarenta son las obras más importantes de su producción para la escena y, como parece lógico, son precisamente algunas de estas composiciones las que se conservan: *Viento es la dicha de Amor* (1743), *Vendado es amor, no ciego* (1744), y *Para obsequio a la deydad, nunca es culto la crueldad; y Iphigenia en Tracia* (1747).

La riqueza de estas zarzuelas radica en la variedad de formas musicales que presentan, en su naturaleza híbrida. Por una parte, conservan aquellas formas heredadas de la tradición: canciones, coplas, *cuatro*... Estas últimas son pequeñas piezas para cuatro voces agudas (S.S.S.T), que tienen una función estructural, indican el inicio o el final de actos y cuadros, aunque a veces pueden ser voces que advierten o que se hacen eco de los sentimientos de los protagonistas. A estas formas, habría que añadir las seguidillas, que adquieren cada vez más importancia. Aunque se habían utilizado en el siglo anterior, el siglo XVIII ve cómo se incrementa su uso, de manera que prácticamente en cualquier representación podemos encontrarlas. No se circunscriben, como podría pensarse, a los personajes secundarios, los "graciosos" del teatro español, ya que también los protagonistas pueden solucionar sus problemas

cantando unas seguidillas. En estas piezas tradicionales, siempre con sus peculiares giros melódicos y rítmicos, Nebra hace gala de su destreza al infundirles un carácter popular, castizo, que resulta, aún hoy, muy atractivo.

Por otra parte, las parejas de recitado y aria se han adueñado de las zarzuelas, pues el peso musical recae en ellas, constituyen el núcleo de estas partituras. Indudablemente, estas arias, todas *da capo*, surgen en momentos decisivos en los que se ahonda en una acción interior. La acción dramática, que es declamada, se interrumpe para dar paso a un breve recitado que sirve de puente al aria, con la que nos conmovemos, porque en la música de Nebra siempre se percibe una extraña intensidad emotiva. Los sentimientos que embargan a los personajes son variados, como variados son los tipos de aria que compone.

En estas arias juega con los instrumentos acompañantes, en particular con los violines, que unas veces siguen a la voz solista y otras dialogan con ella, y con sus timbres, pues reserva los oboes, flautas, trompas y clarines para algunas arias de significado especial. Hay arias lentas y rápidas. Unas pueden presentar unas líneas melódicas muy simples, mientras que otras insisten en los melismas y en la ornamentación. Todo depende del *afecto* que quiere trasmitir, pues Nebra es capaz de poner en juego cualquier recurso para lograr intensos efectos expresivos. Surgen en los momentos cumbres, por ello, recurre Nebra a los procedimientos musicales más apropiados a cada situación de acuerdo con las exigencias del desarrollo de la obra. En fin, en todas se dan a conocer en profundidad, mediante la música, los sentimientos y emociones de los personajes, con ellas siempre nos conmueve.

A diferencia de su obra religiosa, ya todas sus zarzuelas conservadas –*Viento es la dicha de Amor*, *Vendado es amor, no ciego*, *Donde hay violencia, no hay culpa* y *Para obsequio a la deydad, nunca es culto la crueldad; y Iphigenia en Tracia*–, así como el citado primer acto del melodrama *Amor aumenta el valor,* han sido transcritas y estudiadas por mí, y publicadas gracias al interés de la Institución "Fernando el Católico".

Por el atractivo de sus arias, también sus obras para la escena han sido ejecutadas en conciertos y existen grabaciones de ellas como la conocida de *Viento es la dicha de Amor* (1996)[10]; la de *Amor aumenta el valor* (2010)[11]; o la más reciente de *Iphigenia en Tracia* (2011)[12]. Asimimo, una selección de arias de diferentes zarzuelas han sido interpretadas por una cantante tan prestigiosa como María Bayo, acompañada por los grupos *Al ayre español*[13] y *Les talens lyriques*[14].

JOSÉ DE NEBRA (1702-1768)

OBRA SELECTA
Música escénica
III

VENDADO ES AMOR, NO ES CIEGO

ZARZUELA

Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.)
Sección de Música Antigua
Excma. Diputación Provincial
Zaragoza

[10] José de Nebra. *Viento es la dicha de amor*. "Ensemble Baroque de Limoges" y "Capilla Peñaflorida". Dir.: Christophe Coin. Sopranos: Maite Arruabarrena y Marta Almajano. Auvidis. 1996.

[11] José de Nebra. *Amor aumenta el valor*. "Los músicos de Su Alteza". Dir.: Luis Antonio González. Sopranos: Olalla Alemán y María Eugenia Boix. Alpha. 2009.

[12] José de Nebra. *Iphigenia en Tracia*. "El concierto español". Dir.: Emilio Moreno. Sopranos: Marta Almajano, María Espada y Raquel Andueza. Glossa. 2011.

[13] José de Nebra y Luigi Boccherini. *Arias de zarzuelas*. "Al ayre español". Dir.: Eduardo López Banzo. Soprano: María Bayo. Harmonia mundi ibérica. 2006.

[14] José de Nebra, Martín y Soler, Rodríguez de Hita, y Luigi Boccherini. *Arias de Zarzuela Barroca*. "Les talens lyriques". Dir.: Christophe Rousset. Soprano: María Bayo. Astrée. 2003.

En resumen, en la biografía de José de Nebra se nos muestran las posibles facetas en que un músico de esta época podía ejercer su profesión. Respetado y admirado por sus contemporáneos, pudo realizar una importante obra que no merece quedar en el olvido. Supo adaptarse a los diferentes géneros y formas para dejarnos un legado en el que coexisten sus piezas para tecla, sus grandiosas composiciones religiosas y una amplia serie de obras para la escena. Y en todas ellas, sobresale su genio singular de inspiración melódica. Así que, no solo fue suerte y oportunidad, sino también constancia y pasión.

* * *

Les agradezco su atención y reitero mi agradecimiento a esta Real Academia de Bellas Artes por haberme incorporado a sus filas. Y tengan por seguro, señores académicos, que estoy dispuesta a colaborar en todo lo que se me solicite dentro de mis competencias.

Presentación de Benigno Díaz Rodríguez "Nino Díaz" como Académico Correspondiente de la RACBA en Barcelona

Lothar Siemens Hernández

Constituye para mí una gran satisfacción asumir en este acto la presentación en esta Real Academia del destacado músico y compositor lanzaroteño don Benigno Díaz Rodríguez, más conocido en su entorno cercano y artístico como "Nino Díaz", para solemnizar así su incorporación oficial a nuestra Corporación como Académico Correspondiente en Barcelona, en consonancia con el acuerdo que en su favor tomó en su día el Plenario. Esta Real Academia hubiera deseado realizar el acto en su isla natal de Lanzarote, lo que hubiera dado pie para iniciar después de 160 años nuestra presencia allí, adonde nunca se ha desplazado nuestra corporación ni ha establecido los lazos de colaboración deseables. Pero razones económicas y políticas nos han disuadido de tal deseo, lo que lamentamos de veras, especialmente por privar también a Nino Díaz de recibir nuestro homenaje entre sus propios coterráneos.

Las actividades musicales y creativas de Nino Díaz, no obstante, son bien conocidas en su tierra natal, pues no en vano ha desarrollado su carrera sin perder la comunicación con su isla y participando frecuentemente con su presencia en conciertos y otros actos culturales que han mantenido viva la antorcha de su vinculación con la tierra que le vio nacer y crecer.

Natural de la localidad de Tías, donde nació en 1963, Nino Díaz se inició en la música de la mano de su padre, y se integró con menos de diez años en la escuela y actividades de la asociación privada "Círculo de Amigos de la Música", establecida en Arrecife por el clarinetista Alfonso Duro Cabezón en 1971. Esta asociación no sólo promovió la enseñanza musical en Lanzarote, sino que, en base a sus alumnos y asociados, organizó además en su seno una banda de música, una orquesta y un coro, constituyéndose en la piedra angular del fomento musical en aquella isla durante las tres décadas finales del siglo XX y, ya en declive, en la primera del XXI. De su impulso surgió la "Escuela de Música de Arrecife", dentro del programa de las escuelas municipales de música que tan fructíferamente han colaborado con los conservatorios oficiales de las islas capitalinas. Pues bien, en ese ambiente entusiasta y participativo del Círculo de Amigos de la Música de Arrecife se mueve Nino Díaz en la década de los setenta y primera mitad de los ochenta, mientras realiza sus estudios secundarios, hasta que 1985 se traslada e instala en Barcelona, donde continúa sus estudios en el Conservatorio Superior Municipal de Música de esta ciudad. Aquí obtiene a la postre los títulos de Profesor Superior de Clarinete con Joan Devesa y Juli Panyella, la titulación de Profesor Superior de Armonía, Contrapunto, Composición e Instrumentación con Manuel Oltra, Xavier Boliart, Carles Guinovart, Albert Llanas y Albert Sardà, y la de Profesor Superior de Dirección de Orquesta con Albert Argudo.

A este programa de enseñanzas oficiales añade numerosos cursos de todas estas especialidades con los mejores maestros de España y Europa a lo largo de una decena de años. De clarinete y clarinete-bajo cabe destacar los talleres y cursos internacionales impartidos por Andrew Marriner, Thea King y otros destacados especialistas sobre temas específicos como la acústica del clarinete, el análisis de obras emblemáticas para este instrumento, sus técnicas de mantenimiento, las prácticas de relajación mental y corporal aplicadas a los instrumentistas, etc. Comple-

menta su formación de instrumentista con cursos de dirección orquestal, especialmente con Arturo Tamayo, una especialidad en la que también ha incursionado en conciertos públicos a lo largo de su carrera profesional.

En cuanto a la composición, un impulso que le bulle en el alma desde que ahonda en la esencia de la música, agranda también sus conocimientos académicos mediante cursos muy inteligentemente seleccionados, como el de "Músicas de actualidad" con Albert Llanas, "Análisis de la música del Siglo XX" con Carles Guinovart, "La Música en el Cine" con el compositor y profesor Alearco Ambrosi, docente del Conservatorio de Música Giuseppe Verdi de Milán, y el curso "Música del Siglo XX" en las convocatorias V, VI, VII, VIII y X, en la especialidad de Composición, y con los compositores Joan Albert Amargós, Fernando Aracil, Ramón Barce, Xavier Benguerel, Josep M. Berenguer, Gabriel Brncic, Salvador Brotons, José Luis Campana, Benet Casablancas, Carlos Cruz de Castro, Zulema de la Cruz, Javier Darias, Consuelo Díez, José García Román, Agustín González Acilu, Carles Guinovart, Albert Llanas, Tomás Marco, Rafael Mira, Gonzalo de Olavide, David Padrós, Jesús Rodríguez-Picó, Miquel Roger y Albert Sardá.

Todo un cúmulo de información que representa un poso de conocimientos técnicos y estéticos de los que Nino va a echar mano durante su vida creativa, generalmente para pulverizarlos a su manera y poder echar así por los caminos propios que le pide su mente. Porque Nino Díaz no seguirá a ninguno de estos maestros, cuyos presupuestos conoce perfectamente, sino que será siempre en esencia un creador muy personal, bastante desprejuiciado, de gran sinceridad y fidelidad consigo mismo. Hace sólo cinco días estrenó en Las Palmas de Gran Canaria una obra para piano dedicada a nuestra Presidente Rosario Álvarez con motivo del nombramiento de ésta como Socia de Honor de la asociación PROMUSCAN, bajo el título de "Pequeña melodía"; y yo digo que se necesita valor y desparpajo para poner en estos momentos la palabra "melodía" en el título de una obra contemporánea, abriendo claramente camino hacia la recuperación de uno de los parámetros más denostados por las vanguardias del siglo XX, considerando con acierto que se trata de un recurso mediante el cual tantas cosas quedan por decir y se dirán en esta nueva era global.

Pero volvamos a su trayectoria profesional en su vertiente de clarinetista. Nino Díaz tiene una amplia experiencia como intérprete, tanto con el Clarinete como con el Clarinete Bajo, habiendo realizado numerosos conciertos como integrante de diferentes formaciones musicales, tanto de cámara como orquestales. Fue Clarinete Principal en la Banda de Música Ciudad de Hospitalet, y colaboró en numerosas ocasiones con la Orquesta del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, con la Orquesta Sinfónica del Vallès, con la Banda Municipal de Barcelona... Fue miembro fundador del singular *Trío Áqüila*, que integra un acordeón en una formación especializada en música contemporánea y destinada a la creación de un nuevo y singular repertirio, a la cual compositores como Tomás Marco, Albert Sardá, Ramón Barce y otros le dedicaron obras. Actualmente es miembro del *Trío Periferia* (Nino Díaz, clarinete; Joan Palet, violonchelo, y Miguel Angel Dionis, piano), del que podemos destacar el concierto realizado el mes de noviembre de 2009 en el Instituto Cervantes de Casablanca (Marruecos), o el de Junio de 2010 en el Konzerthaus" de Berlín (Alemania), donde se interpretó su obra "Seis Caricaturas y un Bis".

En los tiempos más recientes lo encontramos como Director Titular de la Banda Ciudad de Hospitalet y Sinfónica de Las Cortes, y anteriormente fue director de la Orquesta Sinfónica Aulos de Cerdanyola del Vallès, y de la Orquesta de la Escuela de Música Tritò, en Barcelona. Además, en diversas ocasiones ha dirigido otras formaciones instrumentales, como la Orquesta Nicolau del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, la Sinfonietta Laudalia, la Banda Municipal de Barcelona, la Orquesta de Càmara Amadeus de Moscú, el Concorde Contemporary Music Ensemble de Irlanda, etc.

A todo esta variadísima personalidad de intérprete se suma una amplia experiencia como docente musical, especialmente en los últimos años. Fue Profesor de Clarinete en el Colegio Alemán de Barcelona, Profesor de Clarinete en la Escuela de Música Frederic Mompou de Matadepera, Profesor de Armonía, Contrapunto y Formas Musicales en el "Estudio de Música Tritò" de Barcelona, y Profesor de Armonía en el "Estudio Musical Maestro Antoni Coll" de Barcelona. Además, desde el año 1994 es

Profesor de Clarinete –por oposición– en la "Escuela Municipal de Música AULOS" de Cerdanyola del Vallès, tarea que compaginó con la dirección de la orquesta de grado medio y también con su cargo de Director de la misma escuela durante cinco años (desde el año 2000 al 2004), encontrándose actualmente en excedencia en su plaza de profesor.

En conexión con todos estos estudios y actividades, la personalidad de Nino Díaz estuvo siempre impregnada de un preclaro espíritu emprendedor y presidida por el convencimiento, que emana de su actitud mental positiva y expansiva, de que él contribuiría con otros a arrastrar al mundo, y no a dejarse arrastrar por éste. Según hemos visto, confluyen en su faceta musical, cultivada decididamente desde niño, las dos vertientes principales aludidas: la de intérprete y docente y la de compositor, de la que hablaremos ahora, emanadas todas de sus estudios y proyectadas con amplitud a lo largo de su vida artística, que a sus 48 años apenas ha culminado la primera madurez.

Como compositor ha configurado un catálogo que roza más de ocho decenas de obras creadas, iniciándolo con un grupo de composiciones de cámara, generalmente para instrumentos de viento, que produce entre 1989 y 1991, año a partir del cual encontramos ya obras orquestales, para banda sinfónica, obras electroacústicas, de arte sonoro, bandas sonoras (cifradas en dos cortometrajes del director Robert Hoffman y un documental para TV), música escénica y música sinfónica y de cámara para toda suerte de agrupaciones, revelando una tendencia hacia la investigación tímbrica e incursionando a veces en las combinaciones más audaces, pues para él todo es tan posible como tentador.

Sus obras han sido programadas y escuchadas en festivales y conciertos de casi todas las autonomías de España, incluso interpretadas por las orquestas de Gran Canaria y Tenerife, y también por agrupaciones de numerosos países como Brasil, Canadá, China, EE.UU., Gran Bretaña, Holanda, Irlanda, Letonia, México, Portugal, Rusia, Suecia, o Venezuela. Es un compositor ya conocido a nivel internacional y demandado por el mercado que difunde la música de nuestro tiempo, lo cual es un logro extraordinario del que no todos los compositores se pueden vanagloriar. Y es lo cierto que su música, con ser tan actual, no se adscribe a estéticas rupturistas, sino que, instalado en la posmodernidad, maneja la consonancia y otros parámetros que han emergido en las estéticas de los nuevos tiempos, confiriéndole a su producción un atractivo que despierta el interés constante de los oyentes.

Pero al margen de las facetas de intérprete, pedagogo y compositor de Nino Díaz, hay una cuarta faceta suya especialmente llamativa, que es la de editor, un camino que vislumbró con claridad a tenor del avance de las tecnologías digitales y de la comunicación global a través de Internet y de la redes sociales.

Comenzó por especializarse en la edición de partituras por ordenador, habiendo impartido cursos sobre la materia, y asesorado a numerosas personalidades del mundo de la música, así a compositores como a profesores de escuelas de música y conservatorios. Como copista ha trabajado en la elaboración y revisión de partituras para las Olimpiadas de Barcelona-92, para la Editorial Clivis, la Editorial Tritó, la Editorial Claret, y para publicaciones del Departamento de Educación de la Generalitat de Cataluña, para la Orquesta del Gran Teatro del Liceo, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Orquesta del Teatro Lliure, la Banda Municipal de Barcelona... y, a nivel particular, para numerosos compositores. En diciembre de 2009 impartió el curso "Edición de Partituras" en la Universidad de Alcalà de Henares. Consecuencia de todo esto es el paso más decisivo en este terreno: en enero de 2005 creó la editorial 'PERIFERIA Sheet Music', especializada en música contemporánea, y de la que actualmente es Director. En esta editorial virtual, con un amplísimo catálogo que se difunde en español, catalán, ruso e inglés, participan muchísimos compositores españoles, tanto los de mayor prestigio como los noveles, y se da así oportunidad de difundir la música por un procedimiento de muy bajo coste a través de toda Europa, Asia y América. Creo que esta iniciativa, que le llevará a establecerse en breve en Berlín, es uno de los logros culturales más llamativos de toda la labor de Nino Díaz, emprendedor incansable, una mano tendida para todos y colaborador cultural absolutamente accesible y cercano.

Es mucho lo que nos cabe aún esperar del talento creador y emprendedor de Nino Díaz, y también de su talante abierto, comunicativo y aglutinador. De eso estábamos se-

guros al acogerle en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel hace ya cuatro años, honrándole a él con el reconocimiento que merece por sus muchos méritos y beneficiándonos de su talante generoso y de su bonhomía. Aquí se le ha aceptado por nuestra Junta Plenaria considerando, en breves palabras, su trayectoria internacional como intérprete y como creador, y por su contribución a la generación y difusión de nuevo patrimonio contemporáneo, estimulando a los compositores de nuestro tiempo. Estas son razones de peso que justifican su presencia entre nosotros. Sea con toda justicia bienvenido a la Real Academia, y enhorabuena.

Palabras de agradecimiento y presentación de la obra musical "Las siete vidas de Elohim" dedicada a la RACBA

Benigno Díaz Rodríguez

El recipiendario, tras recibir el diploma y medalla de manos de la presidencia de la RACBA, agradeció con emocionadas palabras improvisadas el honor que recibía, prometió colaborar con nuestra institución académica desde su residencia fuera de las Islas, y entregó la partitura, bellamente encuadernada por él mismo, del trío de cámara titulado "Las siete vidas de Elohim", que fue interpretada al final del acto por Juan Antonio Domínguez (trompeta), Amanda Arteaga Cáceres (violonchelo) y Javier Laso (piano). Igualmente se desplazó desde Amsterdam a Tenerife para este acto el célebre clarinetista Harry Sparnaay, quien en homenaje a Díaz interpretó la obra de éste titulada "Dialeg" (2000), para clarinete bajo solo y cinta grabada. Para explicar la obra dedicada a la RACBA, el recipiendario dijo:

"Compuse la obra *Las siete vidas de Elohim* a petición del 'Trío Chromos' en 2008, y la revisé en 2011 para dedicar la partitura definitiva a la Real Academia Canaria de Bellas Artes con motivo de este acto de incorporación a la misma como académico correspondiente. Elohim es una palabra hebrea que designa a Dios, o al ángel de Dios. En la obra, a Elohim se le sobrentienden siete vidas, haciendo por un lado referencia a las siete vidas del gato y, por otro, a los siete pecados capitales. La obra se articula en siete microdanzas en las que el diablo intenta arrebatar, una por una, las siete vidas de Elohim. En la partitura aparecen varias referencias a la ópera "Mefistófele" del poeta, narrador y refinado compositor italiano Arrigo Boito: un sentido homenaje a esta ópera, por la que siento una gran admiración."

Las siete vidas de Elohim

(2008-2011)

Nino Díaz
(1963)

Adagio ♩= 40

Tromba

Violoncello

Adagio ♩= 40

Piano

p

p

5

mf

rit.

10

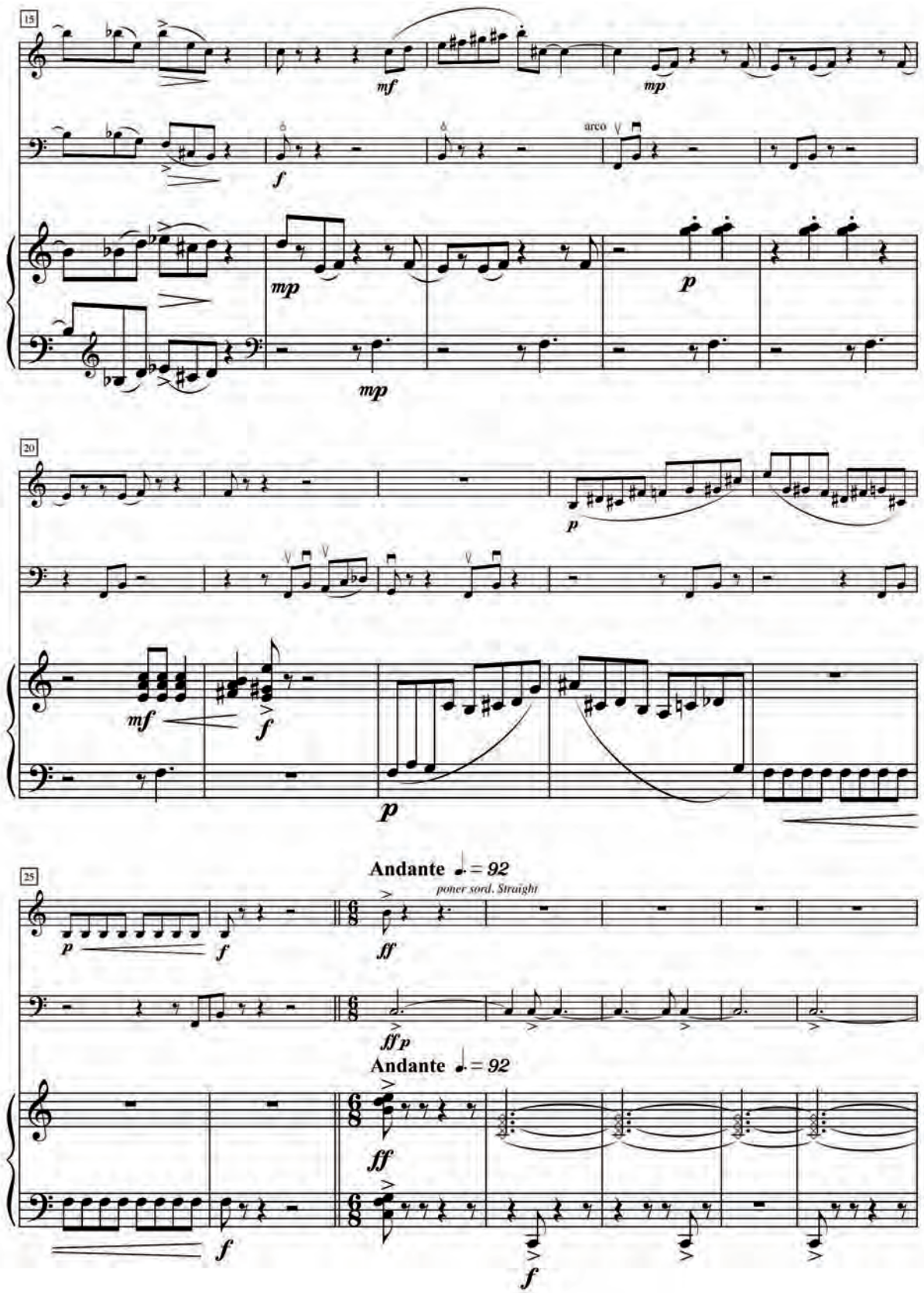
Presto ♩= 168

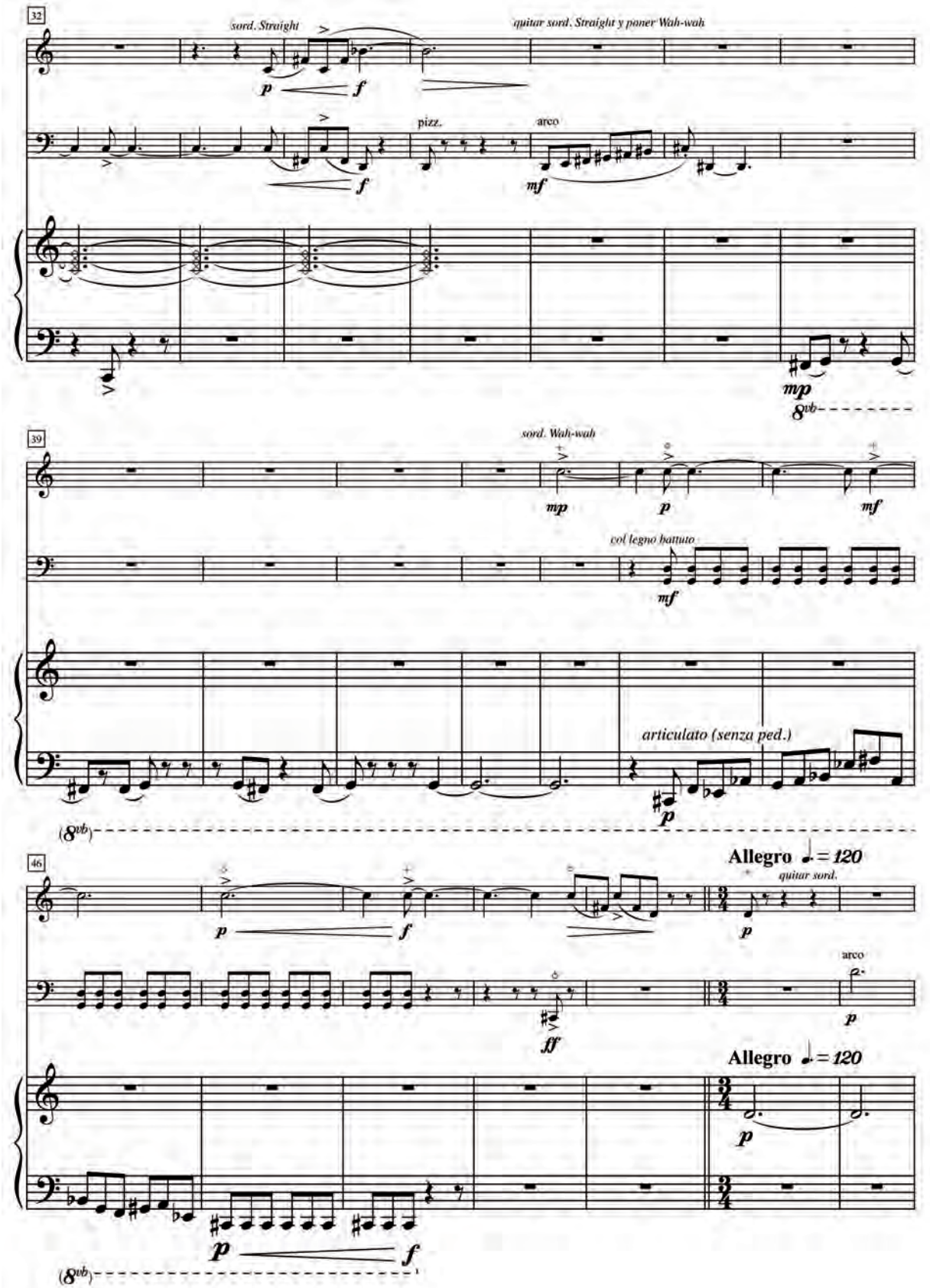
f

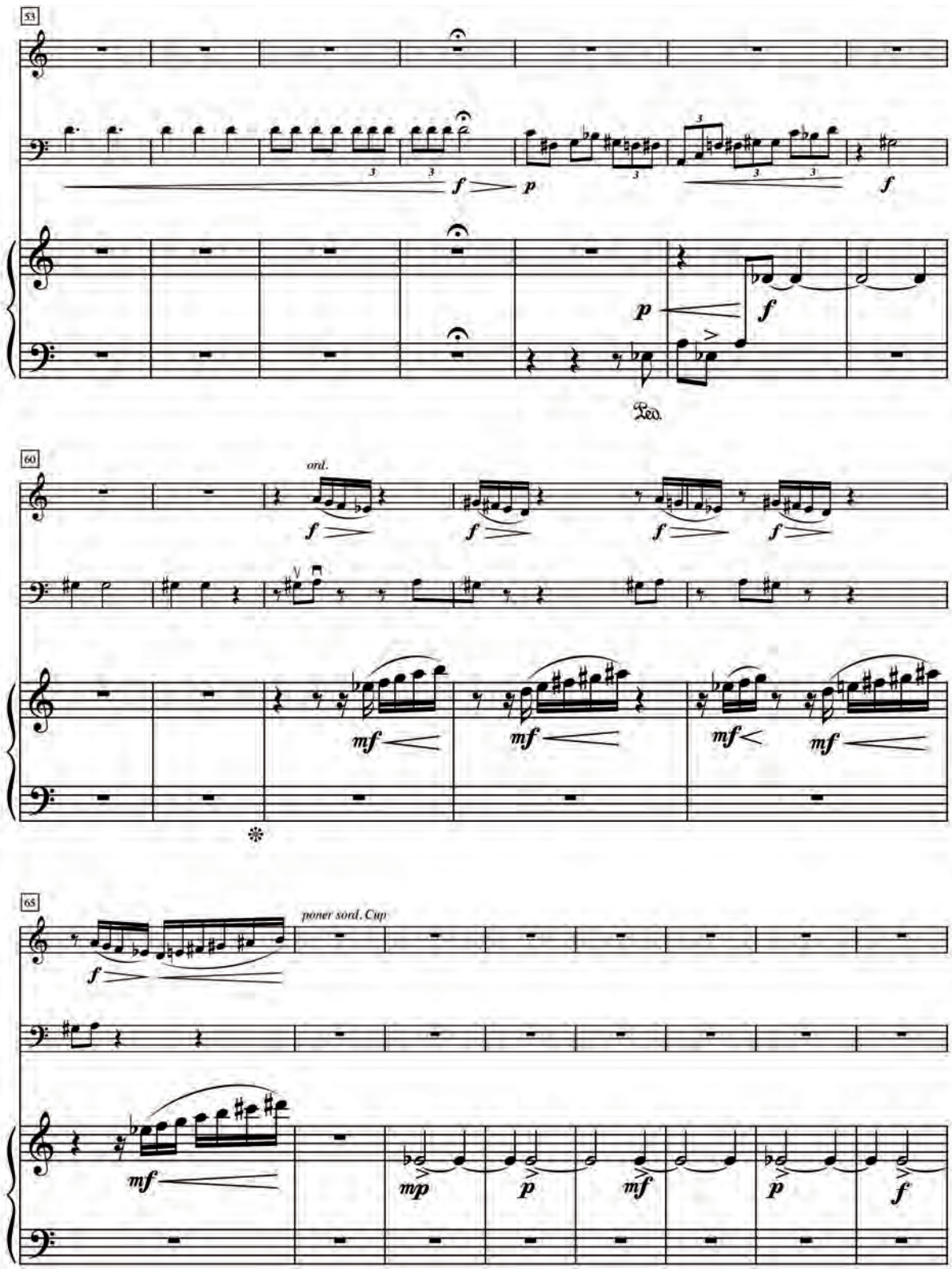
f

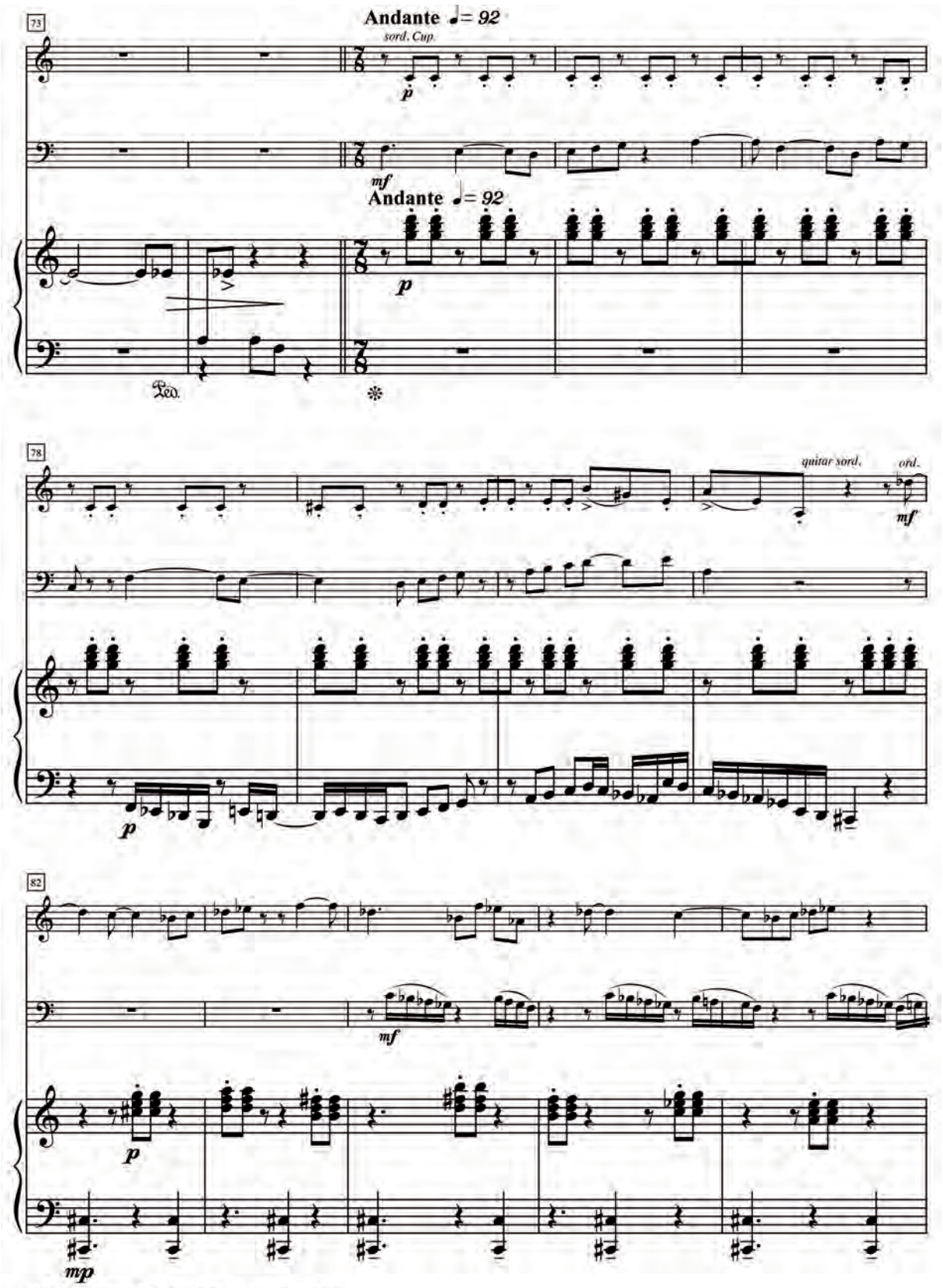
Presto ♩= 168

f

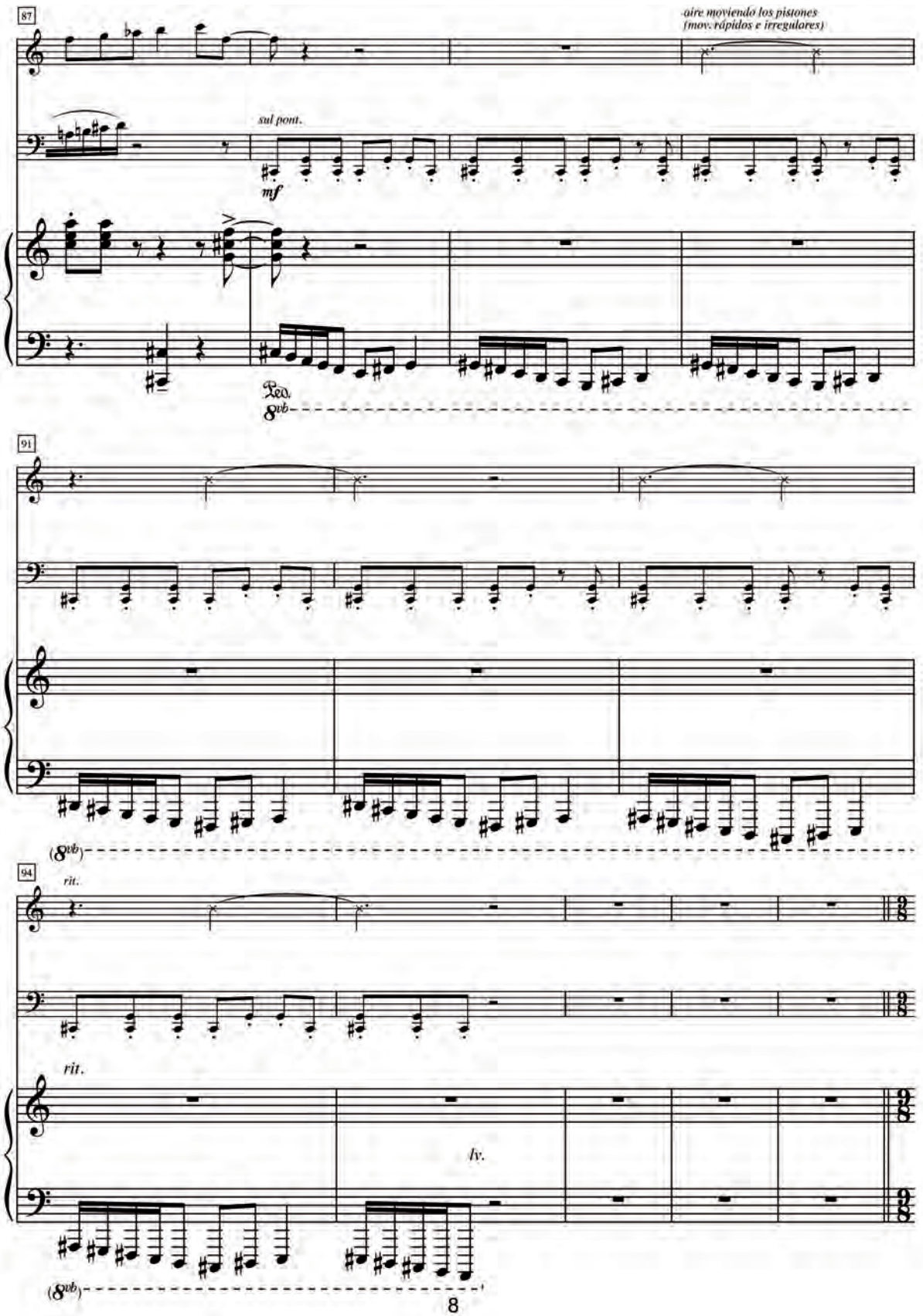

15
mf
mp
f
arco
mp
p
mp
20
p
mf
f
p
25
p
f
Andante ♩. = 92
poner sord. Straight
ff
ff p
Andante ♩. = 92
ff
f
f

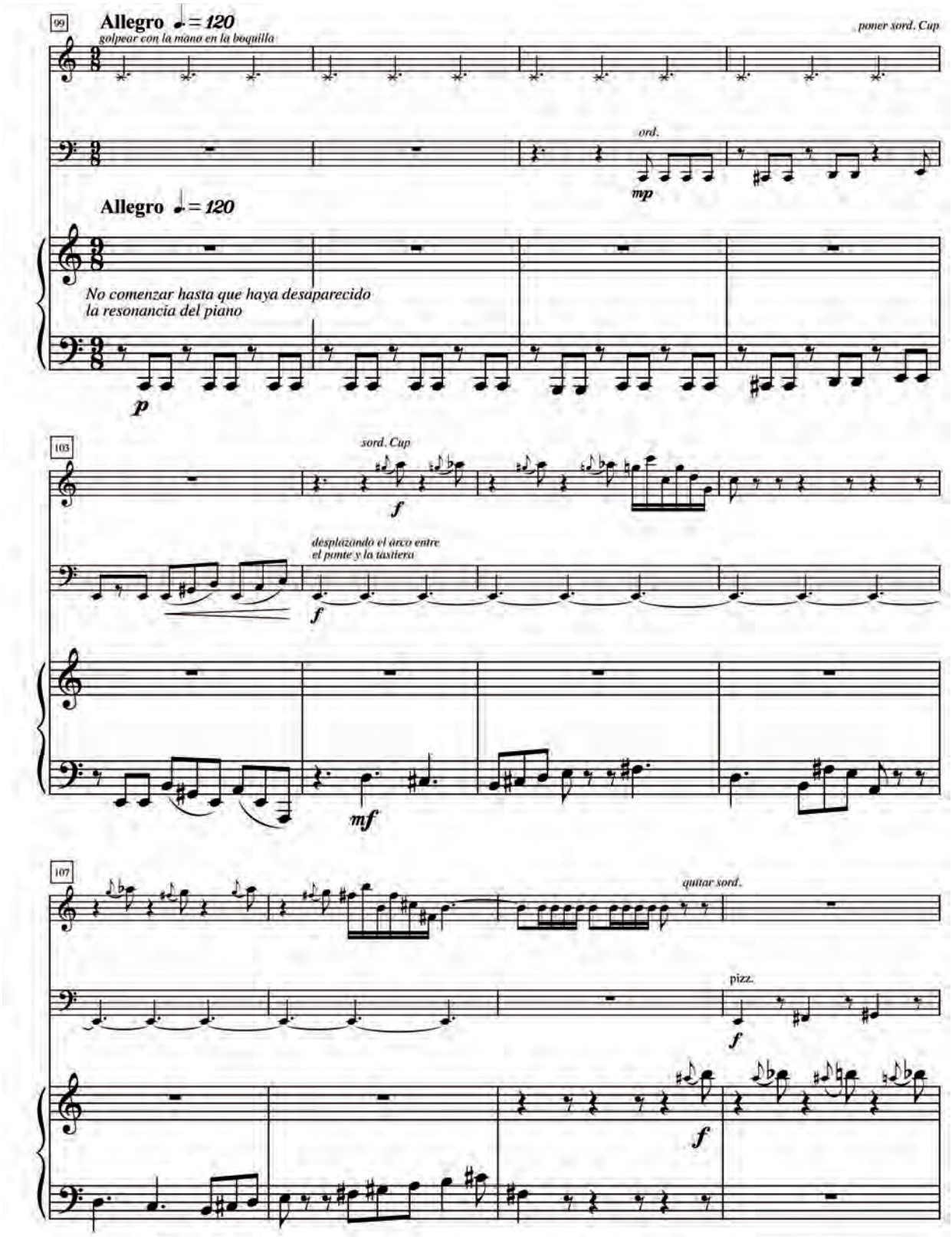

32
sord. Straight
quitar sord. Straight y poner Wah-wah
pizz.
arco
39
sord. Wah-wah
col legno battuto
articulato (senza ped.)
46
Allegro ♩. = 120
quitar sord.
arco
Allegro ♩. = 120

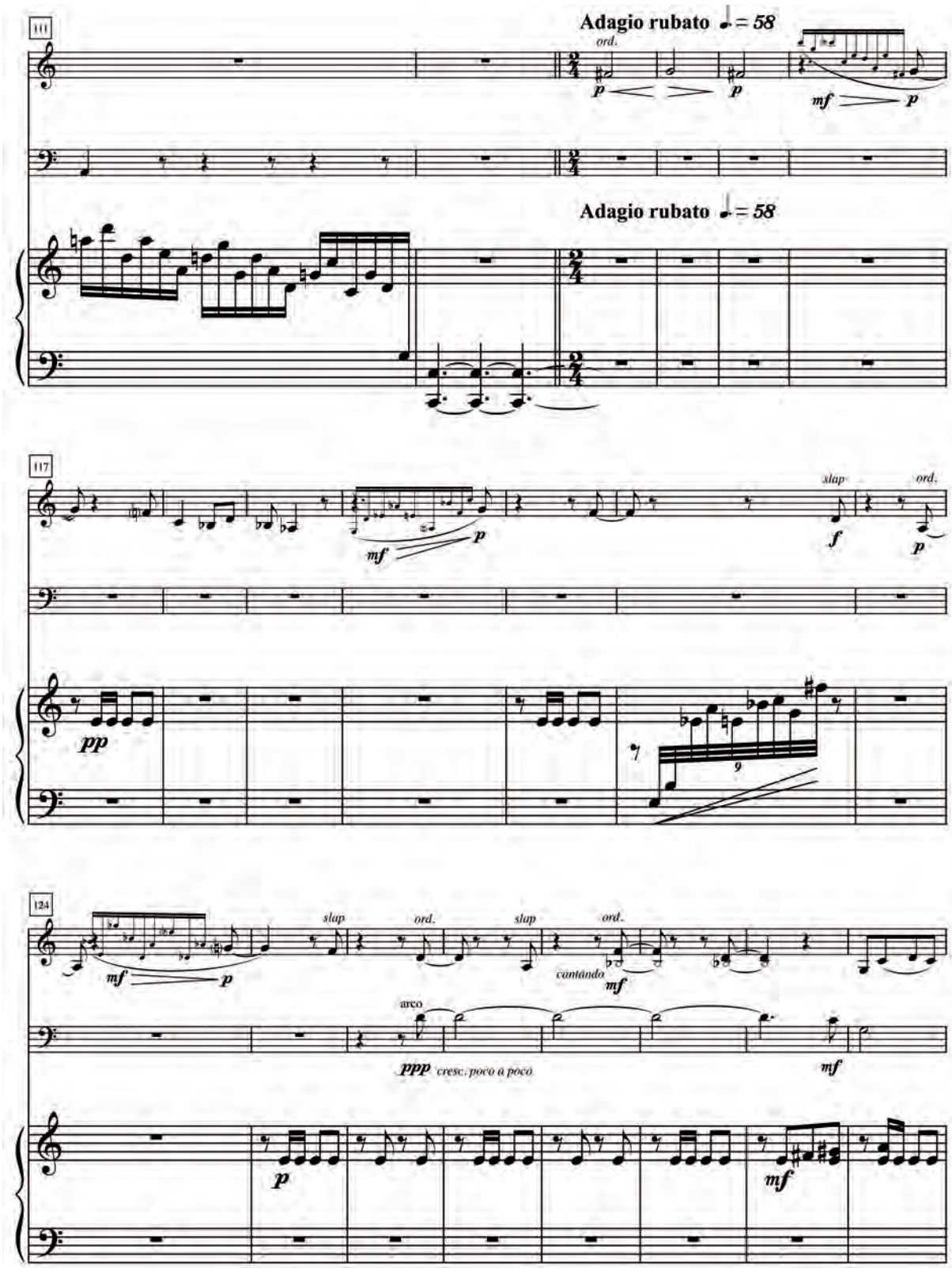

53
60
ord.
65
poner sord. Cup

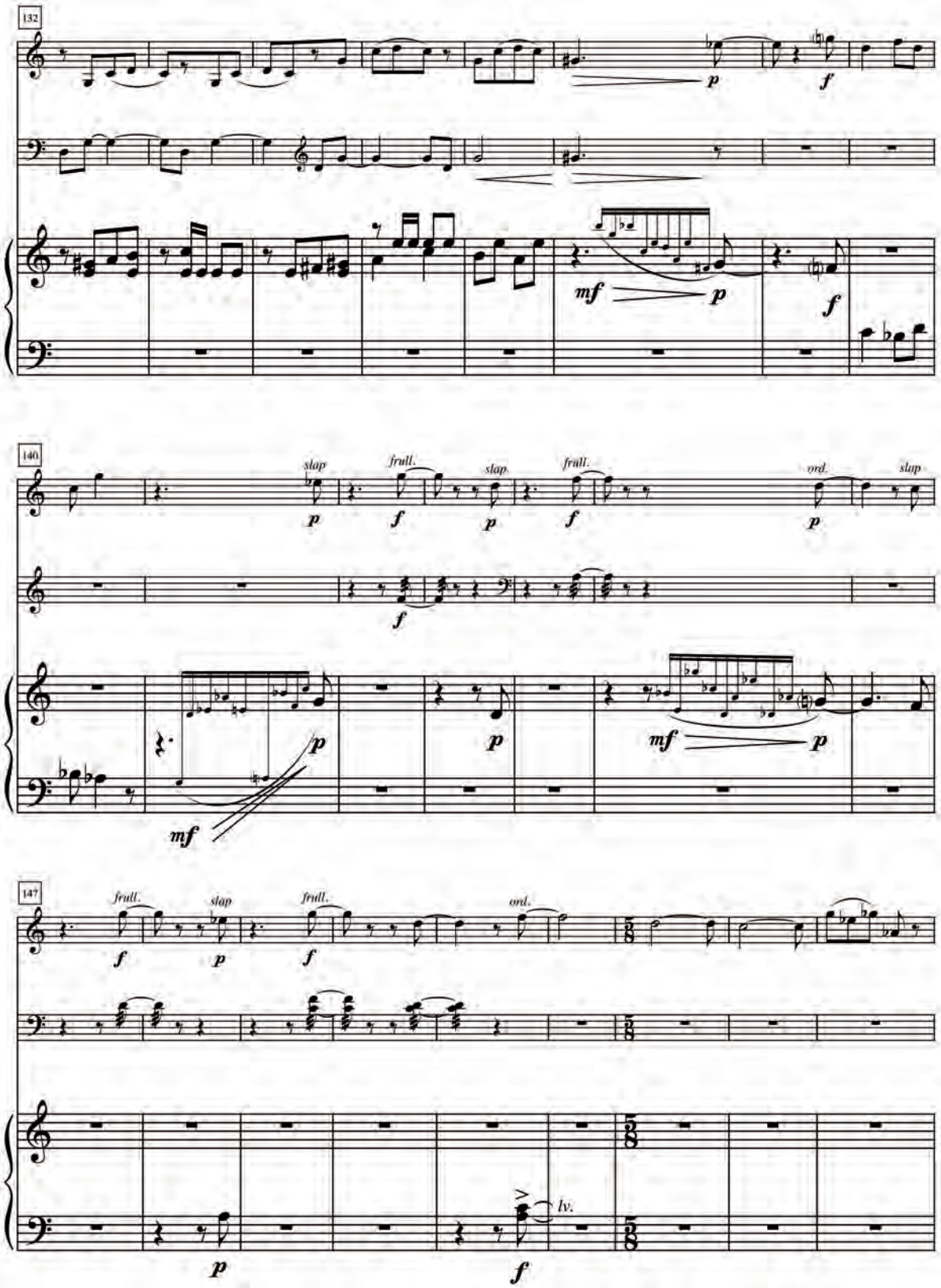


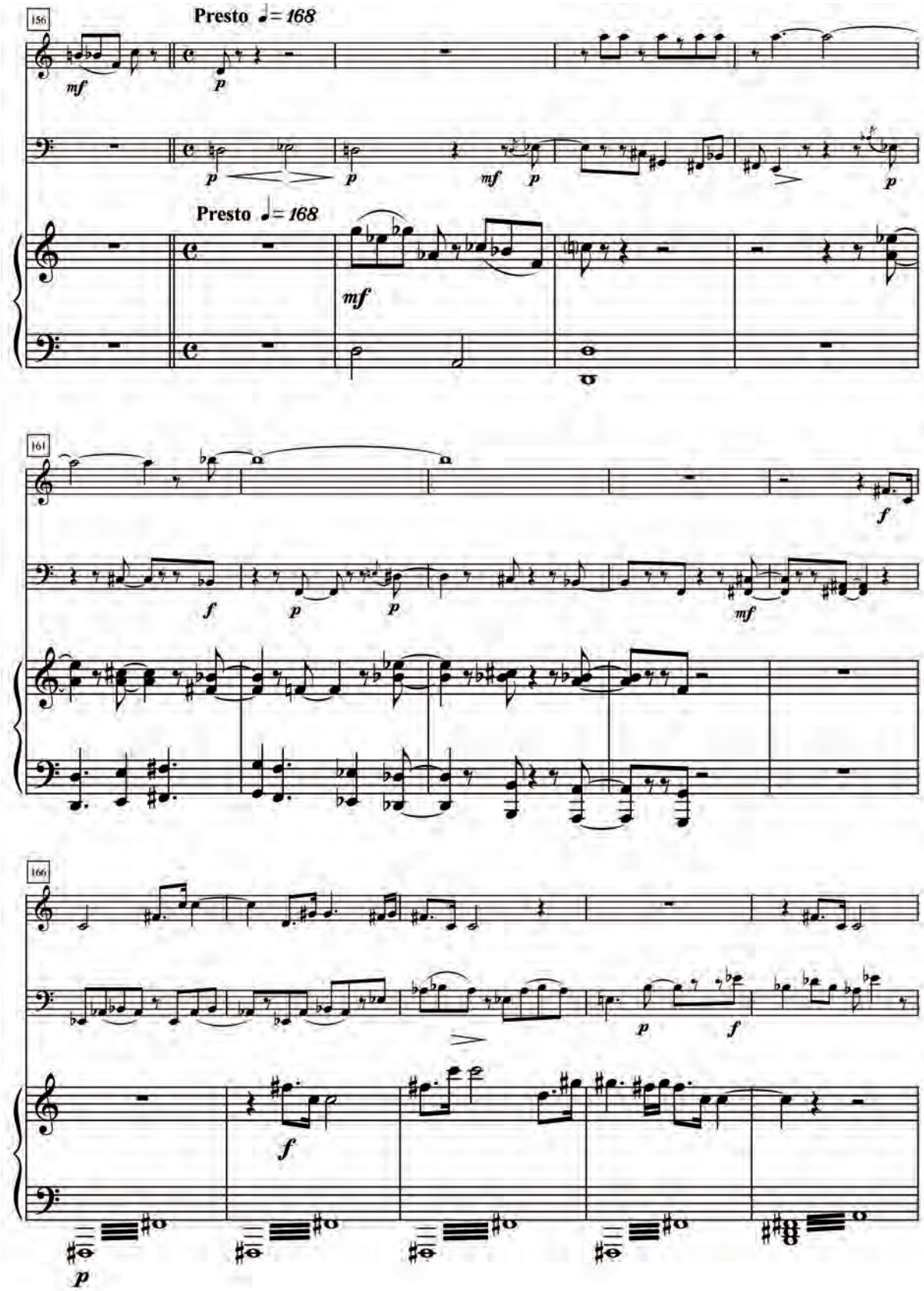
(*) de la ópera "Mefistofele" de Arrigo Boito

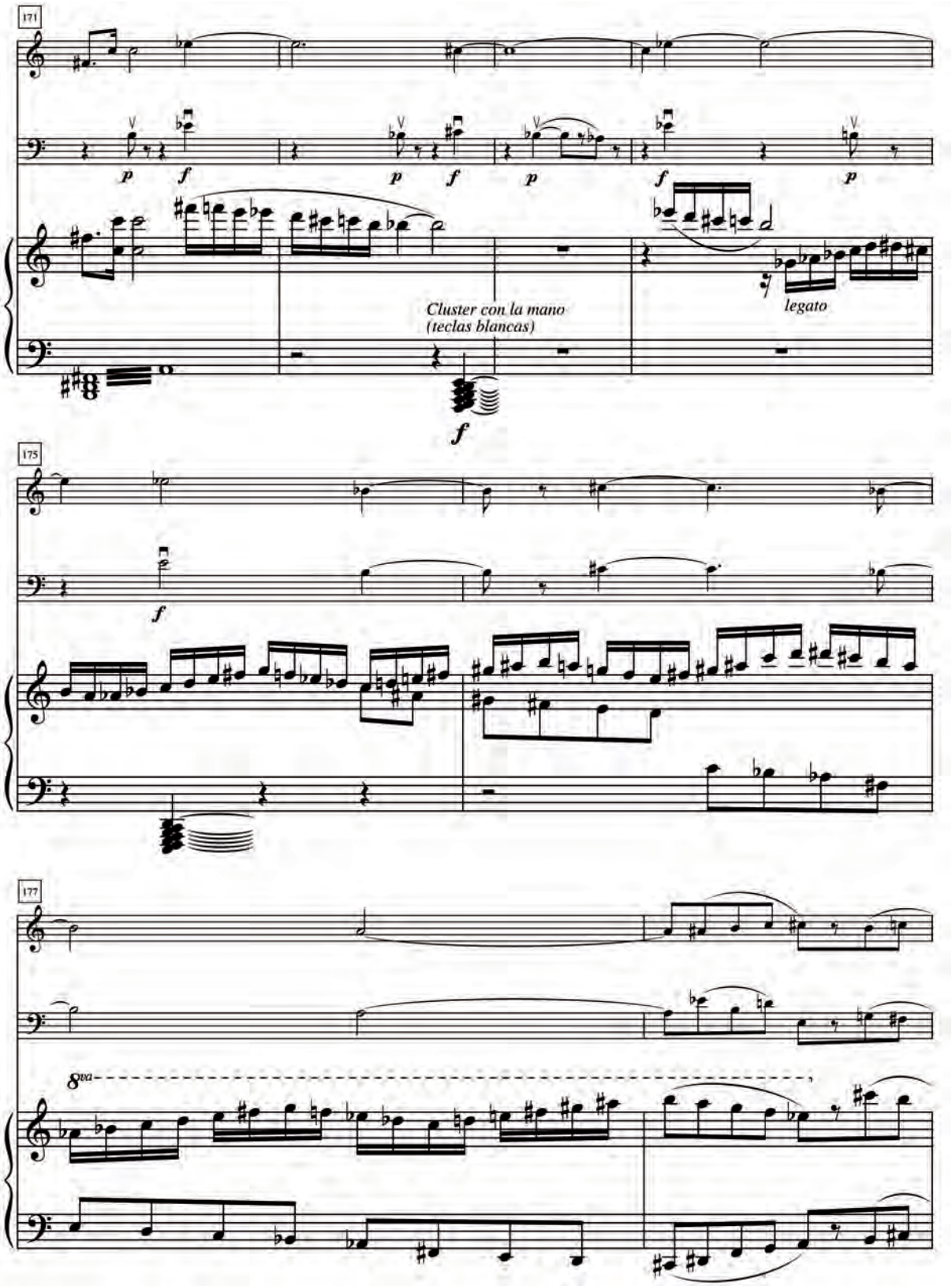

87
aire moviendo los pistones
(mov. rápidos e irregulares)
sul pont.
mf
Ped.
8vb
91
(8vb)
94
rit.
rit.
lv.
(8vb)

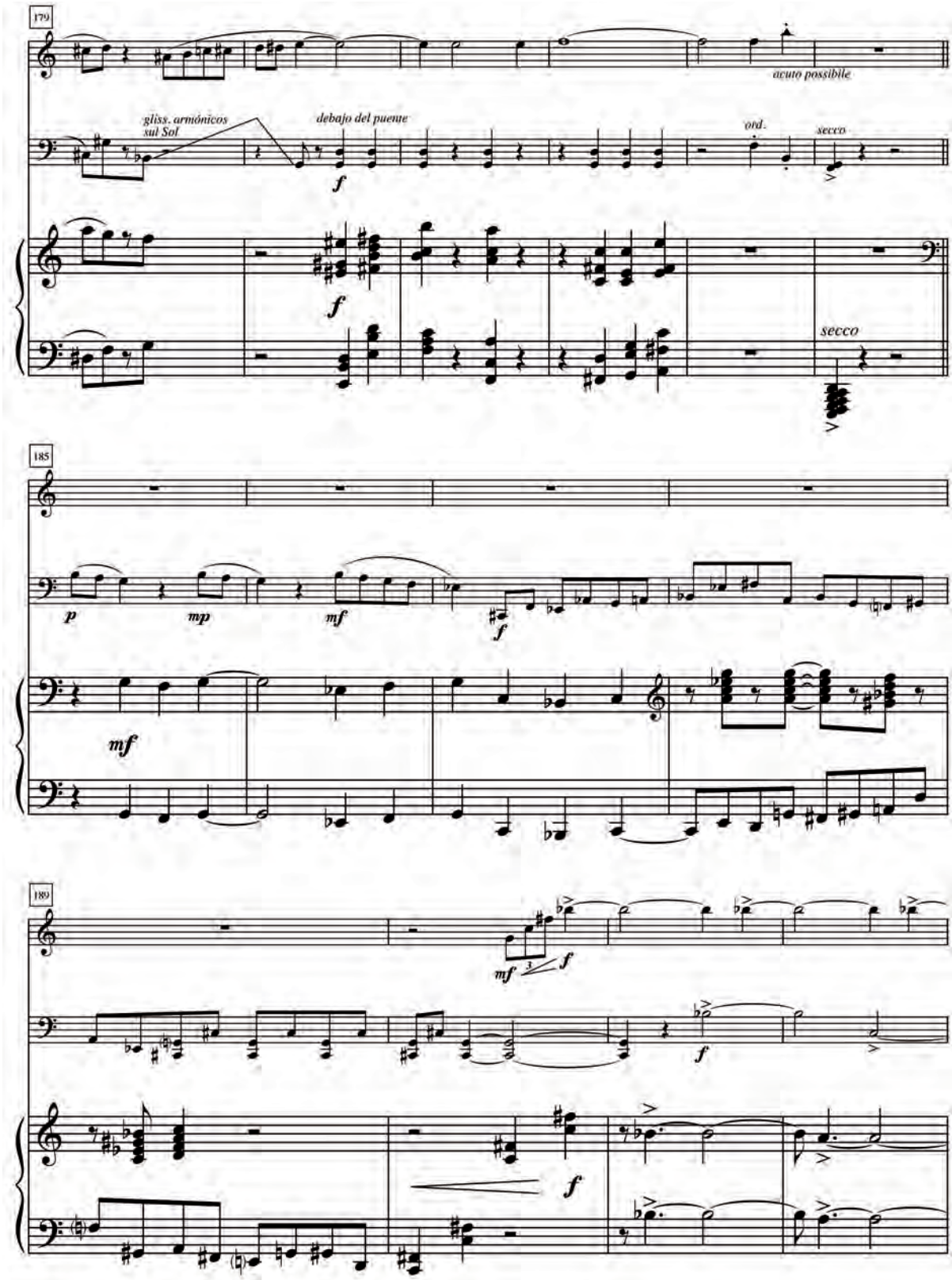

99
Allegro ♩= 120
golpear con la mano en la boquilla
poner sord. Cup
ord.
mp
Allegro ♩= 120
No comenzar hasta que haya desaparecido
la resonancia del piano
p
103
sord. Cup
f
desplazando el arco entre
el puente y la tastiera
f
mf
107
quitar sord.
pizz.
f
f

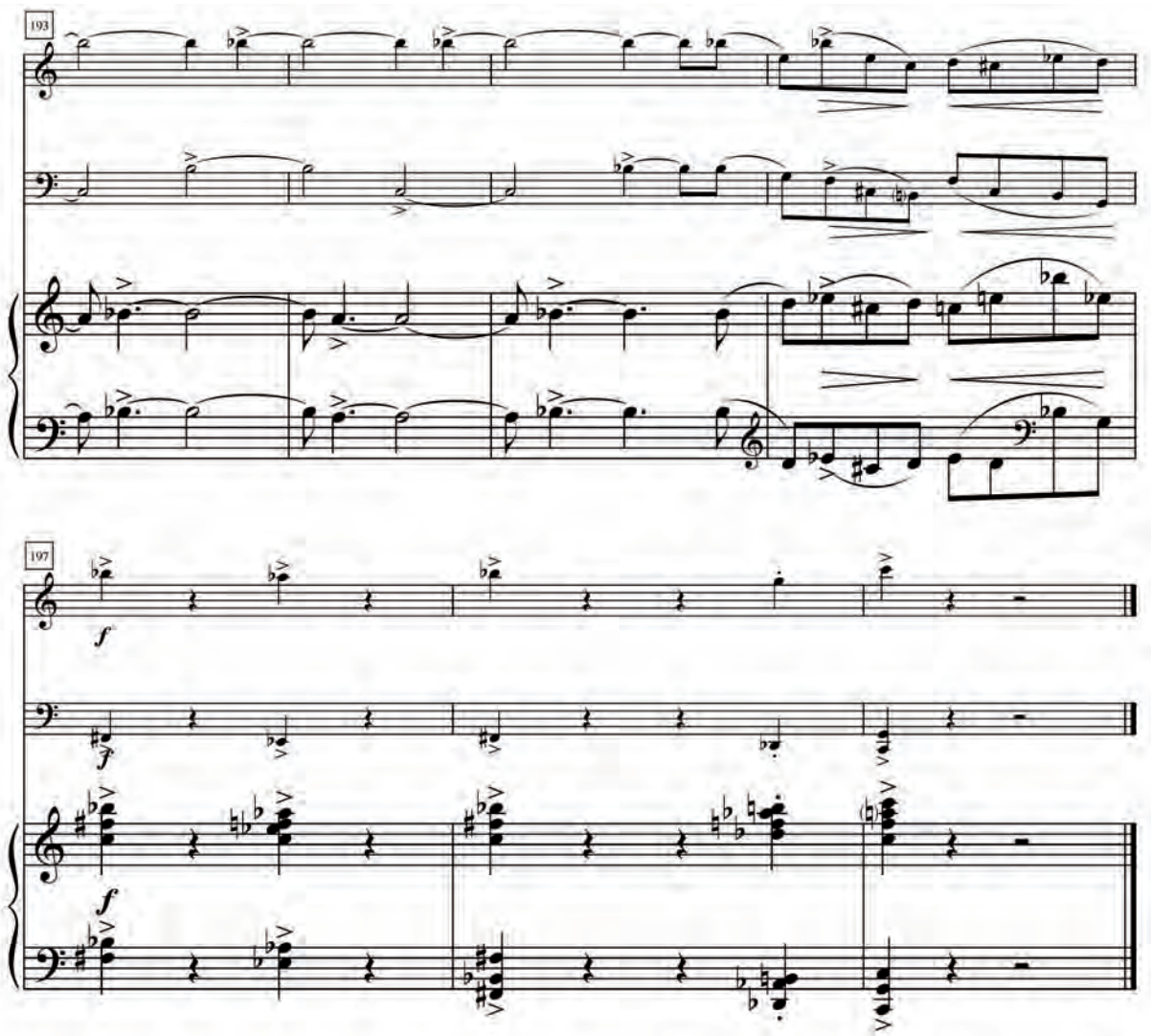

111
Adagio rubato ♩ = 58
ord.
p
p
mf
p
Adagio rubato ♩ = 58
117
mf
p
slap
f
ord.
p
pp
9
124
mf
p
slap
ord.
slap
ord.
cantando
mf
arco
ppp cresc. poco a poco
mf
p
mf


132
p
f
mf
p
f
140
slap
frull.
slap
frull.
ord.
slap
p
f
p
f
p
f
p
p
mf
p
147
frull.
slap
frull.
ord.
f
p
f
lv.
p
f


156
Presto ♩= 168
mf
p
p
p
mf
p
p
Presto ♩= 168
mf
161
f
f
p
p
mf
166
p
f
f
p


171
p
f
p
f
p
f
p
Cluster con la mano
(teclas blancas)
legato
f
175
f
177
8va


179
acuto possibile
gliss. armónicos
sul Sol
debajo del puente
ord.
secco
secco
185
p
mp
mf
f
mf
189
mf
f
f
f



Duración: ca. 9'

Laudatio del pianista José Luis Castillo Betancor, Académico Correspondiente de la RACBA en Las Palmas de Gran Canaria

Rosario Álvarez Martínez

He asumido con sumo gusto esta tarea, para mí tan gratificante, de presentar al pianista José Luis Castillo ante ustedes y darle en nombre de la Real Academia la bienvenida, porque es una de las grandes glorias del pianismo canario, lo que es bastante difícil hoy en día en que tenemos, y lo puedo decir con orgullo, más de media docena de pianistas canarios célebres en activo con una trayectoria artística amplia y un prestigio bien asentado. No obstante, hay en el arte de José Luis Castillo determinadas cualidades que lo diferencian, a mi juicio, del resto de sus colegas, al menos de todos aquellos que he tenido la oportunidad de escuchar, y es ese poder de evocación y ese halo poético que le imprime a sus versiones, además de ese poder de moldear el sonido en el espacio como si de una escultura se tratara. Pero no adelantemos acontecimientos y desgranemos su decurso vital.

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1976, aunque residente durante su niñez y adolescencia en Santa María de Guía, José Luis manifiesta a los cinco años su deseo irrevocable de ser pianista, a lo que su familia accede y pone todos los medios a su alcance para su consecución. Después de haber pasado por la Escuela de Música de Santa María de Guía, ingresa en el Conservatorio Profesional de Las Palmas para realizar los Grados Elemental y Medio en la especialidad de piano, matriculándose también en violín, porque sus ansias de aprender eran infinitas, las mismas que hoy lo impulsan a seguir introduciéndose en otras materias de estudio para ampliar conocimientos. No obstante, una vez realizado el Grado Elemental de violín, lo abandona en favor de su instrumento favorito, el piano, cuyos estudios sigue cursando, bajo la supervisión de la profesora Esperanza Estades, en el Conservatorio Superior, donde los finaliza en 1993 con Matrícula de Honor, obteniendo así el título de Profesor Superior de Piano. Tenía entonces 17 años. Hay que señalar que los estudios musicales los simultaneó, como es obligatorio, con los de la ESO, el Bachillerato y el COU, sacando en todos ellos las más altas calificaciones, es decir, Matrícula de Honor. La prensa hablaba de él por entonces como de una joven promesa, al causar asombro sus intervenciones en diversos conciertos y audiciones. Comenzaba entonces el largo y arduo camino que lo conduciría a ser la realidad que es hoy en día.

Ahora bien, llegado a este punto, y animado por sus padres y profesores, decide proseguir estudios fuera de España con el profesor Américo Karamuta tanto en Filadelfia como en Buenos Aires de forma privada, lugares donde impartía docencia este afamado pianista. Pero estos estudios no le convencen y se da cuenta de que es inútil seguir por esta senda, por lo que regresa a su isla para prepararse para entrar en la Escuela Superior de Música Reina Sofía de Madrid, lo que logra en 1996 tras ser seleccionado en un duro examen. Allí va a permanecer tres años estudiando con el maestro Dmtri Bashkirov y con la profesora asistente Galina Eguiazarova. Recibir clases de Bashkirov fue bastante duro para él por las intemperancias de su carácter y por las enormes exigencias a que sometía a sus alumnos. Muchos abandonaban los estudios precisamente por esto, pero José Luis perseveró, al comprobar lo mucho que podía aprender de él, y permaneció en la Escuela los tres años reglamentarios, siendo designado en 1999 el alumno más sobresaliente de la Cátedra de Piano, un de-

seado y acariciado premio, reservado sólo a unos pocos. Lo recibió de manos de la Reina doña Sofía, constituyendo uno de sus galardones más preciados. En la Escuela no sólo estudió piano, sino que complementó estos estudios con los de Música de Cámara con Marta Gulyas, Contrapunto con Jesús María Legido, Análisis musical con Fabián Panisello, Historia de la Música con Álvaro Marías, Improvisación con Emilio Molina, etc. El plan de estudios contemplaba muchas materias para darle al alumno una formación integral. En todas estas asignaturas obtuvo siempre la calificación de Sobresaliente.

Terminada esta estancia en Madrid, sigue sin estar conforme con los resultados obtenidos y quiere aprender aún más. Es entonces cuando se plantea como objetivo entrar a estudiar en la prestigiosa Manhattan School of Music de New York, donde imparte docencia el no menos prestigioso profesor de origen cubano Solomon Mikowsky, conocido aquí en Tenerife por los Festivales de piano que realizó en colaboración con el entonces catedrático de piano de nuestro Conservatorio don Jesús Ángel Rodríguez durante muchos años, primero en la Universidad de La Laguna y más tarde en la sede de CajaCanarias. Este Centro newyorkino, una de los más importantes del mundo, imparte masters en diversas especialidades musicales, siendo la de piano una de las más destacadas. Aquí pudo estudiar durante dos años José Luis Castillo, gracias a una ayuda de muchos millones de las antiguas pesetas que don Alejandro del Castillo, Conde de la Vega Grande, decidió ofrecerle en un gesto de gran generosidad. José Luis no lo defraudó, pues hizo brillantemente este Master en interpretación pianística, acompañándolo por otras varias materias de obligado estudio, como por ejemplo clave para pianistas y organistas, análisis estilístico, literatura pianística, música de cámara y un largo etcétera. Durante su estancia en New York ganó, además, el Primer Premio en el Concerto Competition de la Manhattan School, tras un concierto apoteósico, interpretando el concierto para la mano izquierda de Ravel, rematado por una calurosa ovación de todos los asistentes, entre los que se encontraban muchos de sus compañeros. Lo sé muy bien porque he podido oír la grabación de este evento, en la que se percibe el entusiasmo del público.

Durante estos años de formación aprovechaba, además, cualquier oportunidad para conocer otros puntos de vista sobre repertorios de mano de otros intérpretes, recibiendo clases magistrales de Emile Naoumoff, Vitaly Margulis, Karl U. Schnabel, Claude Franck, Josep María Colom, Rosalyn Tureck, Murray Perahia, Menahem Pressler, Ralph Gottóny, José Ramón Méndez y Nicolai Lugansky, entre otros.

A lo largo de su carrera ha obtenido diversos galardones, entre los que destaca el ya citado 1er Premio en el *Concerto Competition* de la Manhattan School of Music de Nueva York, el 2º Premio en el Concurso Internacional de Jóvenes Concertistas en Lille (Francia), concurso para el que fue seleccionado entre muchísimos jóvenes pianistas de Europa, el 2º Premio en el Concurso Nacional Antoni Torrandel de Palma de Mallorca, y mención especial en el Concurso de Jóvenes Intérpretes de Santa Cruz de Tenerife. Como vecino de Santa María de Guía, su presencia en el concurso de piano Pedro Espinosa de Gáldar era de obligado cumplimiento, habiendo obtenido el 1er Premio de este concurso en su XIII edición de 1996, así como 1er Premio ex-aequo en la edición extraordinaria de 1998, dentro del mismo certamen, junto a otro de nuestros eximios pianistas, Gustavo Díaz Jerez. En 2006 pude asistir como miembro del jurado al premio especial de la XXV edición, última del concurso por cierto, al haber fallecido Espinosa, a la que se presentaron destacados pianistas profesionales. José Luis ganó el primer premio con gran solvencia, dejando al jurado de 11 miembros, durante la hora en que duró su actuación, casi sin respiración y en suspense, por su forma especial de comunicarse. Recientemente, y junto a la violista Adriana Ilieva ganó el premio a la mejor interpretación de obra de autor canario en el certamen de Música de Cámara "María Orán" de CajaCanarias.

Como solista ha actuado en numerosos lugares del Archipiélago Canario, tanto en el seno de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas como en Santa Cruz de Tenerife (Sala de Cámara del Auditorio, sede de CajaCanarias, iglesia de la Concepción, etc.), habiendo ofrecido también recitales en Madrid (Fundación Juan March), Barcelona, Albacete, Granada, Almería, Lille (Francia), Düsseldorf (Alemania), Dublín, Buenos Aires, Filadelfia y Nueva York. Igualmente ha actuado en varias ocasiones con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, con la Manhattan Philarmonia de Nueva York, alguna con la Sinfónica de Tenerife

y con la Joven Orquesta de Gran Canaria, bajo las batutas de Adrian Leaper, Lawrence Leighton Smithe, Zdeneck Macal, Lü Jia y Z. Tytlak.

En el campo de la música de cámara hay que señalar sus actuaciones en una gran diversidad de salas del panorama musical español, como componente del Cuarteto Beethoven de Iberdrola, tales como la madrileña Universidad Politécnica, Auditorio Nacional, Museo Romántico, Fundación Juan March, Museo Lázaro Galdiano y Círculo de Bellas Artes de Madrid, Auditorio Winterthur y Palacio de Pedralbes de Barcelona, Teatro Cervantes de Málaga y Coliseo Carlos III de El Escorial.

Aunque trabaja primordialmente el repertorio clásico-romántico y posromántico (Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann Chopin, Brahms, Liszt, Scriabin, Fauré, Rachmaninov…), con incursiones en el mundo barroco tardío (Bach, Händel, Couperin, Rameau y Scarlatti), y también en el Impresionismo, sobre todo Ravel, su curiosidad y entusiasmo por la música contemporánea (Arnold Schönberg, Alban Berg, Toru Takemitsu, John Corigliano, Giorgy Ligeti, Valentín Silvestro, etc.) y por difundir lo novedoso e infrecuente lo ha impulsado a colaborar asiduamente con Promuscán, Asociación de Compositores y Musicólogos de Las Palmas de Gran Canaria, de la que es miembro muy activo, estrenando muchísimas obras de compositores canarios actuales y convirtiéndose incluso en el mejor intérprete de Falcón Sanabria, entre otros autores. Asimismo, ha colaborado con el proyecto musicológico RALS de Canarias, interpretando los repertorios canarios para piano de salón del siglo XIX en diversos foros, entre otros la Universidad de Salamanca.

Esta versatilidad de la que siempre ha hecho gala ha sido decisiva para que, como responsable de la colección discográfica **El patrimonio musical hispano** editada por la Sociedad Española de Musicología, le encargara en 2006 la grabación del CD "El piano romántico y nacionalista en Andalucía", que encierra un bellísimo repertorio, en el que están representados el almeriense Olallo Morales, el jienense Ramón María Montilla, el malagueño Eduardo Ocón, el cordobés Cipriano Martínez Rücker y el granadino José María Guervós, repertorio que programé aquel año en el **I Ciclo de Música española**, que organiza ATADEM en la Sala de Cámara del Auditorio de Tenerife, del que, como todos ustedes saben, soy directora. Algunas obras de este disco las introdujo en los programas de su gira de conciertos por las islas no capitalinas del Archipiélago, dentro del XXIV Festival de Música de Canarias en 2008, junto a obras de Albéniz, porque el centenario de la muerte de este emblemático compositor se acercaba. Sería en 2009. Otro proyecto discográfico en el que ha participado Castillo, esta vez como integrante del Trío Chromos (trompeta, violonchelo y piano), ha sido un CD para el sello estadounidense Crystal, conteniendo partituras de diversos autores americanos, como William Schmidt, Alex Shapiro, Astor Piazzolla, Scott Robbins y Robert J. Bradshaw.

En la actualidad tiene en curso de edición dos CDs para el proyecto RALS, uno de piano solo con obras de nuestros compañeros académicos Lothar Siemens, Gustavo Díaz Jerez y Laura Vega, además de Daniel Roca, Ernesto Mateo, Rubens Azkenaar, Juan Manuel Ruiz y Manuel Bonino; y otro con el Trío Chromos que contendrá partituras de otro de nuestros académicos correspondientes Nino Díaz, además de Laura Vega, Xavier Zoghbi, José Brito, Luis Padrón y Gilberto Rivero.

No quiero dejar de reseñar, por otra parte, su interés por las partituras para la mano izquierda, de las que ha estudiado algunas decenas de las muchísimas que existen, y por las transcripciones para piano de autores célebres. Son repertorios que últimamente han cobrado valor en el mundo del concierto, por ser trabajos que encierran visiones atractivas y diferentes del mundo del piano, que él incluye algunas veces en sus programas para romper los esquemas tradicionales al uso.

De sus apariciones más recientes en público cabría mencionar el estreno de *Paradisum*, un concierto para piano y orquesta de la ya citada académica electa por la sección de Música, la compositora Laura Vega, que fue interpretado en los auditorios de Tenerife y de Las Palmas en el curso del XXVI Festival de Música de Canarias junto a la Orquesta Sinfónica de Tenerife que dirigió Lü Jia; la *Fantasía coral* de Beethoven en el Auditorio Nacional de Madrid y en varias salas de Gran Canaria acompañado por la Joven Orquesta de Gran Canaria bajo la batuta de Z. Tytlak; la musicalización de la banda sonora de *La Hija del Mestre* de Santiago Tejera, una de las primeras películas

canarias en la 9ª edición del Festival Internacional de Cine de Las Palmas; y el reciente concierto con obras de Liszt dentro de las programaciones de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas el pasado día 2 de noviembre en el Paraninfo de la Universidad. Querría destacar en este punto algunas de las frases que le dedica nuestro compañero académico Guillermo García-Alcalde, eximio crítico musical, en *La Provincia*: "Dotado de un envidiable oído armónico y, consecuentemente, de un exacto toque de pedal, Castillo lleva al límite los contenidos poéticos articulados en la sonoridad y sus colores, entiende el discurso divagatorio de la melodía abierta, controla los excesos del piano/orquesta y enmarca la médula de cada pieza en contornos metafóricos que dilatan y multiplican los significados. Es el suyo un estilo intelectual y poético, analítico de las claves lingüísticas sin menoscabo del vuelo expresivo. Cabe decir que su Liszt es sólo suyo y propone un pensamiento de la más alta ambición. Pero también crea la ilusión de hacer oír al maestro como si fuera él en soledad, ensimismado sobre el teclado para improvisar las metonimias musicales de sus mil vivencias espirituales y mundanas".

Si el campo de la interpretación es el más trascendental de su vida, no por ello ha dejado de cultivar otros campos, que igualmente le aportan muchas satisfacciones. El más dilatado es el de la docencia, que comenzó en la Escuela de Música de Las Palmas y, por ahora, ha culminado en el Conservatorio Superior de Música de Canarias, en su sede de Las Palmas, en el que lleva trabajando desde el año 2002. Y puedo afirmar, por haber asistido a una de sus clases, que es un magnífico profesor, que intenta trasmitir a sus alumnos todo tipo de conocimientos sobre las obras que están estudiando, contextualizándolas desde el punto de vista histórico y analizándolas con todo detalle, para que entiendan el por qué de cada elemento en ellas, y así logren ejecutarlas con una técnica apropiada a su naturaleza. Sus clases son modélicas, aunque no todos sus alumnos sepan comprender el privilegio que supone tenerlo como profesor.

Interpretación, docencia, y desde hace poco tiempo, investigación, último campo en el que se ha sumergido con gran avidez José Luis Castillo, demostrando tener grandes dotes para la divulgación musical. Habiendo obtenido el DEA en la Universidad de La Laguna hace escasamente dos años, prepara ahora una tesis doctoral sobre una parcela de los repertorios para la mano izquierda, objeto de su más ferviente devoción. Y con gran sorpresa por parte de muchos ha comenzado a impartir conferencias-concierto sobre temas singulares y curiosos, como su ciclo sobre "Les rarissimes", los rarísimos, que realizado primero en la Fundación Mapfre Guarteme en su sede de Juan de Quesada de Las Palmas, fue repetido en esta Real Academia en los meses de abril, mayo y junio, para placer de todos los asistentes, que pudieron gozar de tres deliciosas sesiones de dos horas, escuchándolo hablar -además de tocar varias piezas– sobre los repertorios para la mano izquierda, las transcripciones para piano y los hijos de… Johann Sebastian Bach, Mozart y Scriabin. En esta su nueva modalidad de expresión ha puesto de manifiesto su gran curiosidad y su pasión, sus extensos conocimientos sobre el mundo de la música, y como siempre su gran sensibilidad para trasmitir su esencia.

No quiero finalizar estas palabras sin hablarles de lo que para mí representa el arte de José Luis Castillo, al haber asistido a muchos de sus conciertos, entusiasmada por su poder de comunicación, algo que desgraciadamente desde hace tiempo brilla por su ausencia en muchos músicos. Ya desde el gusto exquisito con que piensa y arma sus programas, nos percatamos que estamos ante un artista de fina sensibilidad, que sabe combinar piezas de gran fuerza expresiva y calado poético en las que planea el anhelo siempre insatisfecho del espíritu romántico, la *Sehnsucht* que dirían los alemanes –y esto cuando ofrece repertorios de esta época como el de hoy– sin dejar de exhibir fragmentos de gran virtuosismo, en los que aflora de forma natural su poderosa técnica pianística. Ésta le permite recorrer en rápidas escalas, arpegios, octavas, terceras, sextas, acordes plenos o *glissandi*, todos los registros del teclado con una seguridad pasmosa, dejándonos con la certeza de que un potente motor mueve todos sus músculos con precisión. Pero no es esto lo que me asombra de su pianismo, no, pues todo ello también lo hacen otros muchos pianistas. Me asombra su capacidad de construir un edificio sonoro coherente, en el que cada elemento ocupa su lugar preciso, su dominio de los diferentes planos sonoros y expresivos en piezas de textura compleja, su manejo de la agógica y de la dinámica con fines constructivos y expresivos, su poder de trasmitir la esencia inasible de la obra prendiéndonos a ella con arrebatada pasión,

porque José Luis es ante todo un poeta, un poeta intimista del piano capaz de ahondar en nuestro interior y hacer vibrar nuestras fibras más recónditas. Y ello por medio del sonido, materia prima de la música, con poderes bien reconocidos desde los sabios de la Antigüedad sobre la naturaleza y los hombres. Es, pues, esta capacidad suya de saber extraer del piano una gama amplísima de dinámicas y colores lo que más me asombra y me conmueve: sonidos tenues casi intuidos, sonidos redondos y aterciopelados, sonidos secos y cortantes, sin dejar de exhibir la brillantez sonora en los pasajes de clímax largamente ansiados, ya que su sentido del *tempo*, de la medida, del saber respirar, del saber esperar en los silencios, del saber proyectar el sonido para que rebote mansamente como una burbuja en los sentidos de los oyentes, del hacer emerger un sonido del silencio, llevarlo a su máxima intensidad y sumergirlo de nuevo en el silencio, es algo admirable. Es como si la música en sus manos se convirtiera en un material de meditación, en un acto *quasi* religioso, en el que todos participamos conteniendo el aliento, para que la magia no se rompa, algo que sinceramente en mi larga vida como oyente se me ha ofrecido en muy contadas ocasiones. Con él el arte cumple su función esencial: embrujar al auditorio, dejándole clavado en el alma el aguijón de la finitud del placer estético.

Podría contarles más cosas sobre José Luis Castillo, podría contarles cómo en el Auditorio de Adeje tuvo que enfrentarse a un malísimo piano coreano, totalmente opaco, del que yo creí que jamás podría sacar nada bueno y cómo en tan sólo media hora de prueba, el piano se plegó a sus deseos y empezó a sonar de forma mucho más agradable y vibrante, lo que parece imposible, es verdad, pero puedo certificarlo porque fui testigo. El concierto luego resultó todo un éxito. Podría contarles también cómo conmovió al público que llenaba la iglesia de la Concepción de Santa Cruz durante un concierto del Ciclo de Música Sacra con piezas religiosas de Bach-Busoni, de Fauré y de su amado Liszt y de cómo la gente venía a saludarlo con lágrimas en los ojos. Podría contarles muchas más cosas de José Luis, pero ustedes esperan que yo finalice mis palabras y que él se siente al piano por fin, para ofrecerle a la Academia un recital con obras de Franz Liszt en el bicentenario de su nacimiento. Es de todos los compositores su predilecto, el músico con el que se siente más identificado, de manera que finalizo congratulándome de contar con él entre nuestros Académicos Correspondientes, porque es uno de nuestros valores más sobresalientes, al mismo tiempo que lo felicito en nombre propio y en el de nuestra Corporación por su gran labor en el campo de la interpretación y de la docencia, y por ejercer tantas veces de mago que nos embruja frente al teclado.

Gracias José Luis por hacer que nuestras vidas se iluminen y cobren otro sentido bajo el poder de la música que nos ofreces.

Palabras de agradecimiento y ofrenda musical

José Luis Castillo Betancor

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

Es para mí un gran honor ser recibido hoy en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y acepto con gran orgullo las responsabilidades y obligaciones que este nombramiento conlleva, deseando poder cumplirlas con el nivel y dignidad que esta distinción merece.

Quiero dar las gracias de una forma especial a los Académicos doña Rosario Álvarez Martínez, don Conrado Álvarez Fariña y don Francisco González Afonso, por proponer mi nombramiento como Académico Correspondiente en esta insigne corporación. Asimismo quisiera agradecer a mi familia su apoyo constante y su paciencia ilimitada. Sin ellos no estaría aquí hoy. Muchísimas gracias a todos.

Para este acto de ingreso he querido hacer un recital monográfico en torno a la figura de Franz Liszt, dado que el pasado mes de octubre tuvimos la ocasión de celebrar uno de los aniversarios más importantes de la Historia de la Música. El 22 de octubre de 1811 nacía en un pequeño pueblo de Hungría este compositor, mecenas, transcriptor infatigable, escritor y lector voraz, director de orquesta, gran pedagogo, creador de numerosos géneros musicales, pianista virtuoso y destacado representante de la "Nueva Escuela Alemana". A lo largo de este año se están realizando en toda Europa abundantes conciertos para celebrar este aniversario tan especial, destacando la interpretación simultánea del oratorio *Christus* en un gran número de capitales culturales. De igual manera, bajo el título de "Día Mundial Liszt" se han llevado a cabo diversas actividades y maratones musicales que han marcado el comienzo de un año dedicado a festejar la importancia de uno de los genios musicales más influyentes, y al mismo tiempo, también más infravalorado.

En palabras del pianista y gran estudioso del genio húngaro, Leslie Howard, *Liszt es el único gran compositor del siglo XIX que presenta todavía muchísimos detractores, a pesar de la deuda reconocida de todos los compositores que fueron sus contemporáneos o sucesores*. Algunos ejemplos de esta influencia artística los podemos encontrar en las figuras de R. Wagner, A. Bruckner, P. I. Thaikovsky, A. Borodin, B. Smetana, C. Franck, E. Grieg, G. Fauré, R. Strauss, G. Mahler, C. Debussy, M. Ravel, A. Scriabin, A. Schoenberg, B. Bartók, e incluso en figuras a priori tan opuestas musicalmente como J. Brahms, G. Verdi y John Adams.

Con el título de "Franz Liszt: Poeta, Místico y Viajero", quiero rendir mi particular homenaje a uno de los compositores que siempre me han acompañado, desde mis primeros contactos con el piano interpretando la *'Consolación nº 5'* hasta la Sonata *'Après une lecture du Dante'*, que recientemente interpreté para la Sociedad Filarmónica de Las Palmas de Gran Canaria. Mediante la lectura de los textos que han inspirado algunas de las obras más personales y menos interpretadas de nuestro autor, unidas a una breve contextualización de las obras que escucharán, pretendemos explorar, si bien de manera sucinta, algunas de las facetas menos valoradas del autor de las Rapsodias Húngaras.

Uno de los aspectos más admirables de este compositor es su generosidad sin límite: siempre ayudó y trató de aconsejar a los jóvenes artistas que acudieron a él en busca de consejo (Wagner es el ejemplo más famoso), y aunque obtuvo ingentes réditos económicos por sus numerosísimas actuaciones a lo largo de toda su vida, donó siempre casi todo su capital. Agasajado e invitado por las principales cortes europeas, fue víctima de los celos de numerosos músicos, quienes se adscribieron a la opinión de E. Hanslick, calificando sus obras como *carentes de respetabilidad intelectual*. No es nuestra intención ahondar aquí en este polémico prejuicio, aunque es cierto que todavía hoy continúa vigente en el marco de las programaciones de concierto, sobre todo si los intérpretes contribuimos a ello ejecutando sus obras de forma banal. Todo ello coadyuva a que se le continúe catalogando injustamente como un compositor mediocre. Desde luego, en una vida musical que abarcó más de sesenta años, no todos los frutos son obras maestras, pero incluso las más insignificantes pueden enseñarnos algo de la originalidad y espíritu pionero de su creador.

El programa que, bajo el título de "**Franz Liszt: Poeta, Místico y Viajero**" voy a interpretar, y cuyas obras iré comentando, es el siguiente:

Del Año de Peregrinaje nº 1 (Suiza):

Chapelle de Guillaume Tell

Au Lac de Wallenstadt

Orage

Les cloches de Genève

* * *

Del Año de Peregrinaje nº 2 (Italia):

Sposalizio

* * *

Variaciones sobre el tema 'Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen', de J.S. Bach

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2011-2012, 03-X

Escultura decimonónica y gusto moderno

Carlos Reyero Hermosilla
Universidad Pompeu Fabra, Barcelona

Toda la retórica persuasiva de la vanguardia, en la que se ha fundamentado el gusto moderno, está salpicada de referencias contra el arte del siglo XIX, muy especialmente contra la escultura, considerada la más reaccionaria de todas las artes, a causa de una supuesta mayor dependencia del pasado, siempre presentado como el principal enemigo a batir. Desde que Adolf Hildebrand despreciara las estatuas de Antonio Canova, uno de los más grandes artistas de todos los tiempos, como "seres humanos petrificados", por quedar alejados de la autonomía del arte que preconizaba el cambio de siglo, hasta los futuristas, que, explícitamente en su manifiesto de 1910, se rebelaron contra "las viejas estatuas", como si fueran cadáveres embalsamados, el rechazo hacia lo decimonónico, tópicamente identificado con lo académico, ha sido un lugar común en el posicionamiento estético de varias generaciones, hasta casi nuestros días.

Las causas de esta animadversión no fueron sólo estéticas, sino que estuvieron acompañadas, como se sabe, del rechazo político, filosófico y existencial hacia lo que aquellas manifestaciones artísticas significaron: si la vida era otra, el arte tenía que ser necesariamente otro. En general, puede decirse que lo decimonónico, como calificativo global para caracterizar un tiempo periclitado, quedó barrido del imaginario moderno. De hecho, su exclusión crítica ha sido sistemáticamente acompañada de calificativos despreciativos: cuando algo se adjetiva como decimonónico es para acusarlo de cursi, rancio, repetitivo, pedante, falso, anticuado o vacío. Se diría que el arte verdadero nació con la vanguardia, y se mostró radicalmente diferenciado de todo lo anterior. Pero muy especialmente de lo inmediatamente anterior.

Lejos de mi intención reivindicar el siglo XIX con la misma superficialidad con la que se censuró, la de la pura forma. Nada suele requerir de tantas excepciones como las generalizaciones. Pero es cierto, por una parte, que en el imaginario visual actual, se detectan algunos síntomas que parecen relativizar el sentido anti-decimonónico de la tradición moderna en la que, al fin y al cabo, nuestro tiempo se inserta; y, por otro, la importancia que hoy en día ha adquirido la reflexión teórica sobre la creatividad ha impulsado a mirar el arte del pasado, y también el del XIX, no sólo como forma, sino, sobre todo, como planteamiento, como alternativa estética determinada por una situación no necesariamente incomparable con la nuestra.

La propuesta de repensar las relaciones del arte del siglo XIX con el gusto moderno no se inserta, desde luego, en una campaña revisionista contra los hallazgos de la vanguardia, sino que invita a meditar sobre la existencia de hilos conductores en la creación, de coincidencias –tal vez no azarosas–, que revelan la vigencia de algunas preocu-

paciones que gravitaron sobre el siglo XIX, prácticamente excluidas por la vanguardia de cualquier debate estético, y que han vuelto a la actualidad de diversos modos.

Naturalmente esta reflexión, articulada aquí en torno a siete axiomas o principios, que pretenden ser válidos tanto ahora como antaño, escapa al estrecho marco de una historia de la escultura concebida como una simple historia de obras maestras en formatos tradicionales, y, por supuesto también, al ámbito de los problemas creativos de la escultura actual en su dimensión meramente técnica, por más que la cuestión resulte siempre crucial. La propuesta pertenece, más bien, a la esfera de la historia de la cultura, donde todo tipo de imágenes (las esculturas también lo son), independientemente de su categoría artística, se interfieren en un clima común. Importan más las coincidencias en unas mismas necesidades o la existencia de parecidos problemas que las alternativas tomadas, necesariamente diferentes. Cada época es, por supuesto, distinta. Tan peligroso es pensar que no hay pasado como que todo ya existió en el pasado.

ESCULTURA, UNA INQUIETANTE RELACIÓN CON LA REALIDAD

La vanguardia reivindicó la independencia de los procesos de creación respecto a la realidad. El arte, viene a decirse, se rige por leyes propias, que no son deudoras del mundo visible ni están sometidas a los discursos históricos en los que se inserta. La verdad del arte es independiente del parecido físico, y menos en términos exclusivamente visuales.

Durante el siglo XIX muchos escultores realizaron moldes en yeso de cuerpos vivos. Se conservan, por ejemplo, los de Adolphe-Victor-Geoffroy Dechaume, realizados hacia 1840-45 y guardados en el Musée de Monuments Français de París, que nos desvelan con toda su crudeza la desnudez del modelo real, como si hubiese quedado petrificado en un instante de su existencia. En las pequeñas grietas queda incluso la huella del pálpito de vida, el escalofrío del instante. El vaciado encarna, pues, el mayor grado de realidad, en tanto que reproduce el cuerpo de forma absolutamente fidedigna. Sin embargo, nos desconcierta su absoluta falsedad, su vacío vital, su materialidad, la ausencia de alma. La aproximación más radical a la realidad resulta inquietantemente ajena a ella.

La sola posibilidad de sospechar que una escultura exhibida en una exposición, o una parte de ella, hubiese sido realizada con un molde de yeso hería profundamente la sensibilidad estética de la crítica decimonónica. Se consideraba que la mera reproducción mecánica estaba reñida con la idea que se tenía del arte, fundamentado en la elaboración manual que proporcionaba lo singular y único de la creación.

Por eso el artista reivindica su destreza mimética, como hace Jean-Louis Gerôme en su cuadro *El artista y la modelo*. Es una imagen que, en principio, resulta *verosímil* porque responde a lo que esperamos sea el trabajo del artista. Sin embargo, evoca una realidad falsa en tanto que el escultor no trabaja así. Simplemente nos trasmite la idea de mímesis, de imitación del natural, en la que se basa la tarea

del creador en ese momento. Puede decirse, pues, que la función del artista es pigmaliónica: otorga vida a la materia. La del mero moldeador es medusea: petrifica la vida. Por eso aquella es moralmente superior.

El cuadro de Gerôme nos presenta una imagen doble: por un lado, la realidad, la modelo que posa para el artista en la posición que éste desea; por otro lado, la escultura por él realizada, en una postura idéntica. En tanto que pintura, son dos figuras exactas, salvo en el color, pero evidentemente evocan dimensiones diferentes. Existe, por tanto, una tensión entre realidad y arte: la pintura sugiere de algún modo la ruptura de esa frontera, como lo sugiere también, a su modo, el vaciado en yeso.

Una instalación de Jennifer Bartlett titulada *Barcas amarilla y negra*, de 1985, conservada en el Museo Naoshima, en Japón, incluye dos barcas auténticas instaladas delante de una pintura que representa barcas en un playa, absolutamente similares. La obra explora varias cuestiones que no están tan alejadas de las preocupaciones artísticas del siglo XIX: en primer lugar, la expansión de los límites en una obra tridimensional; en segundo lugar, la descomposición de los elementos que intervienen en él; y, en tercer lugar, la tensión entre realidad y representación, en términos no tan diferentes a como lo hace el cuadro de Gerôme.

Otra idea que en el siglo XIX tensa la relación entre realidad y verosimilitud descriptiva es la oposición entre belleza física y belleza artística. En el arte académico, la belleza del arte está vinculada a la perfección anatómica del modelo, como refleja el cuadro de Gerôme. En principio, la *fealdad* de la realidad no entra en el campo del arte. Justamente la traslación de la *fealdad* existente en el ámbito de lo real fue un argumento esgrimido por los artistas más renovadores del siglo XIX para fortalecer la percepción realista. Esa *fealdad* guarda estrecha relación con la casualidad, con lo cotidiano, con lo que no está previsto que sea mirado (seleccionado de la realidad para ser percibido como artístico).

Precisamente los escultores realistas decimonónicos hicieron de la ausencia de pose –en la realidad no existe punto de vista ni colocación preferente– un recurso que fortalecía la verdad de su representación. En España, Mariano Benlliure ganó la medalla de honor en la Exposición

Nacional de 1895 con una estatua de Antonio Trueba, convertida después en monumento público en Bilbao: el cuentista aparece como un hombre cualquiera sentado en un banco, sin ningún detalle que lo distinga de otra persona.

Aunque el hiperrealismo ya no forme parte de las últimas tendencias artísticas, la famosa *Mujer con carro de la compra*, de Duane Hanson, realizada en 1969, es una obra muy interesante para establecer la comparación con el realismo decimonónico, en tanto que identifica nuevamente fealdad y ordinariez con un mayor grado de realidad, como sucede en los *reality shows*: cuanto más feo, más real. Lo burdo, lo ordinario, lo soez sugiere un mayor grado de realidad porque parece menos estudiado, más casual.

Muchas esculturas hiperrealistas son vaciados del natural (¿Volvemos al principio?). Incluso se utilizan telas y ropas *reales*, como ya había hecho Degas en su *Bailarina*. Sin embargo, no son maniquíes. Estos representan cuerpos perfectos, de proporciones ideales, pero, a pesar de responder al canon de belleza más extendido, no dejamos de percibirlos como un trozo de plástico. Las obras de Duane Hanson, en cambio, sacan a la luz el tedio y la banalidad de la vida contemporánea, convertida en único horizonte. Sólo al quedar aislado –como hace también mucha de la fotografía social de nuestros días– se nos hace visible.

LA ESCULTURA Y EL LUGAR DEL ESPECTADOR

En el discurso teórico de la vanguardia el arte no se presenta como el resultado de una percepción visual sobre el mundo, sino de una reflexión intelectual, que invita a hacerse preguntas. La mirada complacida se sustituye por la participación activa. La reivindicación conceptual en el arte contemporáneo ha sido constante, y no sólo en el arte que lleva ese nombre. No existe, pues, una relación directa entre el mirar y el representar. El mismo hecho de que el arte se *presente*, y no sea una *representación*, en el sentido tradicional del término, ha esquivado el papel de la mirada en la tradición moderna, tanto en el proceso creativo tanto como en el receptivo.

Sin embargo, seguimos mirando. Nunca se ha hablado tanto de artes visuales o de cultura visual para subrayar el papel de la visión, resultado de una mirada, como elemento angular de la creación y de la percepción. En ese sentido quiero llamar la atención sobre la preocupación

de algunos artistas modernos, sobre todo fotógrafos, pero no sólo, hacia el control y la importancia de la mirada, lo que obliga a preguntarse por el lugar del espectador, problema tradicional en relación con la escultura. Charles Baudelaire ya se había referido a la dificultad para percibir la escultura, *porque muestra demasiados aspectos a la vez. En vano el escultor se esfuerza por situarse en un punto de vista único; el espectador que gira en torno a la figura puede elegir cien puntos de vista diferentes, excepto el bueno, y sucede a menudo, lo que es humillante para el artista, que una luz casual, un efecto de lámpara, descubre una belleza que no es la que él había pensado*.

David Seymour, *Chim,* fotografió a Berenson en la Galleria Borghese de Roma, en 1955, delante del retrato de Paolina Bonaparte de Antonio Canova, consciente del juego de miradas entre el viejo profesor de noventa años y la impertérrita corsa disfrazada de diosa. Aunque sabemos que ella no mira a nadie y él no puede desear un trozo de mármol, parece que a ambos les embarga un anhelo contenido. La escultura de Canova tenía casi siglo y medio cuando fue captada por Seymour. Su mirada –elegida, selectiva, como si hubiera querido erradicar todas las otras miradas peligrosas de las que advertía Baudelaire– renueva la obra de arte.

La distancia desde la que se observan muchas esculturas del siglo XIX, ya sea en monumentos o en lo alto de los edificios, impide habitualmente valorar dos aspectos esenciales de éstas, como son el tamaño y las cualidades táctiles de la materia con la que están ejecutadas. Quizá por eso se difundieron, en todo tipo de soportes, muchas imágenes de esculturas contemporáneas realizadas en un tamaño mayor que el natural, o a veces de sus fragmentos, junto a figuras humanas, lo que provoca un acusado contraste de escala. Se trata de suscitar en el espectador un efecto sorpresa relacionado con el tamaño colosal de las piezas artísticas, aunque también invitan a admirar el prodigio de la elaboración y lo inquietante de su carácter fragmentario, como si poseyeran una dimensión sobrehumana.

Una imagen de la estatua de Cristóbal Colón, destinada al monumento dedicado al navegante en Barcelona, fue difundida, junto a diversas personas que la contemplaban en su base, antes de su colocación en lo alto de la columna, con objeto de advertir sobre su prodigioso tamaño. En nuestros días, las estatuas han descendido de lo alto de los edificios para colocarse en su base, a la altura del observador que pasea y es obligado a reaccionar ante

ellas. Frente al teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife se colocó en 1993 la escultura *Per Adriano* del polaco Igor Mitoraj: el efecto sorpresa ante un fragmento colosal que resulta inexplicable, desconectado del entorno, no queda tan lejos del siglo XIX.

PARODIAR LA ESCULTURA

El distanciamiento que la vanguardia marcó respecto a la historia implicó un rechazo hacia cualquier forma de imitación. De ningún modo era lícito que el arte copiase los modelos del pasado. A lo sumo podía recurrir a ellos en el marco de una indagación reflexiva, nunca como una imitación literal.

Es sabido que en el siglo XIX sucedió exactamente al contrario. El camino para alcanzar la belleza fue la imitación. La copia de vaciados de estatuas antiguas constituyó un procedimiento de aprendizaje habitual en todas las escuelas de Bellas Artes. Incluso en creaciones posteriores, fue recurrente el uso de motivos extraídos literalmente de esculturas famosas, que funcionaban como citas visuales destinadas a un público culto. Los artistas no sólo no trataron de enmascararlas, sino, al contrario, buscaron ha-

cerlas explícitas, manifestando así su admiración. En el fondo tienen algo de parodia.

Parodiar significa "imitar burlescamente". Ciertamente en el siglo XIX, al menos antes de Manet, no hay burla hacia el arte, fuera de la caricatura. Pero siempre queda un resquicio para intuir la ironía. O quizá suceda que algunas imágenes nos resultan irónicas a nosotros cuando las contemplamos desde nuestra mirada contemporánea. En todo caso, hay veces que parece presentirse ese "fin de la historia", del que se habla con tanta frecuencia en nuestro tiempo.

El hecho de que las poses de las estatuas antiguas, por ejemplo, se asociaran instintivamente con ideales de belleza física, hasta el punto de ser imitadas por los *sex symbols* de la época, como el culturista Eugène Sandow, que se fotografió como *Hercules Farnese*, no puede producirnos más que hilaridad. Uno se pregunta si el deportista, al colocarse esa hoja de parra tan impúdica como inverosímil, pues a uno le cuesta imaginar cómo podía sostenerse, tenía de verdad tanto que tapar.

La parodia es una constante del arte contemporáneo desde la irrupción del pop-art. El diálogo en términos irónicos con todo el arte del pasado es, en efecto, frecuente en la creación artística actual, saturada, si no colapsada, de tantos eruditos conocedores de citas visuales como en el pasado. Si antaño los artistas empleaban esas citas para demostrar a los historiadores que ellos también sabían de arte, hoy recurren a ellas para lo contrario, para decirnos –a los historiadores, a los críticos y, sobre todo, al público– que no se lo crea, que, en realidad, no entiende nada de arte.

Las obras de Jef Koons, como el *San Juan Bautista,* de 1988, perteneciente a la serie *Banalidad*, parecen resignarse a la imposibilidad de subvertir el arte, como si todo estuviera ya dicho. Koons juega placenteramente con lo kitsch, asumiendo las citas de la historia. Reproduce los colores de un objeto de consumo, tal y como lo podríamos encontrar en un *Todo a cien*, buscando, al aislarlo, un nuevo poder de seducción. La masa lo comprende porque es *culta*, y lo desea, pero no puede adquirirlo más que la élite.

La escultura y lo abyecto

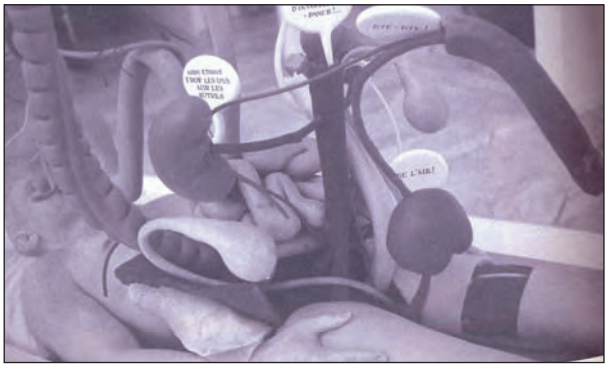
Uno de los principios del Movimiento Moderno ha sido la búsqueda de la pureza formal del objeto artístico. El deseo de aproximarse, a través del arte, a una especie de absoluto excluyó cualquier forma de imperfección, contaminación o repulsión. Nuestra época, sin embargo, ha desarrollado una morbosa atención hacia esos aspectos.

A menudo se da por hecho que el academicismo decimonónico también buscó la belleza ideal como una obsesión. Es cierto, desde luego, que gran parte de las reflexiones sobre lo artístico en el siglo XIX gravitan en torno a la belleza como aspiración inalcanzable, más que sobre cualquier otra cosa. Pero, al mismo tiempo, un clima cultural absorto en distinguir lo bello de lo feo puso extremo cuidado en acotar los límites hasta, incluso, abordarlos: lo que inquieta el espíritu, lo siniestro, la violencia gratuita o lo monstruoso como parte de la irracionalidad humana son cuestiones que estuvieron muy presentes en el imaginario decimonónico.

No son pocas las obras del siglo XIX que apuntan, a veces con descarnado impudor, la frontera de lo repulsivo, de lo abyecto. En el cementerio de Montjuïc de Barcelona, por ejemplo, se encuentra el enterramiento del *Dr. Farreras*, obra de Rossend Nobas, que llama la atención por el

esqueleto de tamaño natural, cubierto en parte por una mortaja, colocado sobre su tumba. El hecho de que Francesc Farrerras i Framis fuera catedrático de Anatomía –la tumba indica su nombre y su título de doctor, como si los cargos se conservaran más allá de la muerte– invita a pensar en una relación, aunque sea en términos paradójicos, entre el estudio del cuerpo y su ineludible desaparición: la escultura es una visión provocadora de lo que se encuentra dentro del sepulcro, una forma de arte que explora los límites de nuestra sensibilidad.

En nuestro tiempo se ha producido un renovado interés por los museos de historia de la medicina, que guardan figuras de cera de deformidades físicas, cuerpos diseccionados, fetos y fragmentos varios del cuerpo. Muchos de ellos conservan piezas que fueron realizadas por escultores –llamémosles "menores" sólo porque no tenían conciencia de incluir sus trabajos en el sistema del arte– que nos invitan a pensar sobre nuestra realidad más inmediata, el cuerpo. Todo ello no es ajeno a la sensibilidad artística



de la creación moderna. Por ejemplo, Gilles Barbier nos presenta en *Aaaah!* una escultura de cera policromada que representa –¿lo presenta, en realidad?– a un hombre sobre una camilla: las vísceras manifiestan una especie de liberación al escapar de la opresión del cuerpo, como si los órganos fueran seres humanos en sí mismos.

ESCULTURA, MONUMENTO Y CIUDAD

Otro principio del Movimiento Moderno, también relativizado en las últimas décadas, consistió en considerar la belleza en relación con la utilidad del objeto, relegando su dimensión representativa, a diferencia de lo que ocurrió en el siglo XIX, donde el papel simbólico fue crucial en cualquier valoración, muy en especial cuando se trataba de esculturas colocadas en el ámbito público. Este cambio de rumbo, respecto a las directrices de la vanguardia más canónica, tiene que ver con un nuevo sentido de la ciudad, y en particular con la recuperación de los cascos históricos como lugares de identidad y memoria, pero también con el turismo de masas y el mito de la urbe singular, frente a las prácticas de la ciudad como espacio habitable, cuyas necesidades se habían considerado universales. El monumento, entendido en su sentido más amplio, pero, sobre todo, la escultura pública, conmemorativa o no, destinada a *personalizar* el espacio, ha cobrado una inesperada actualidad en ese contexto. Desde que *lo decimonónico* se dio por erradicado, nunca se había hablado tanto de arte público.

Comparemos dos imágenes destinadas al turismo de masas separadas por unas cuantas décadas: por un lado, una vista del Mall de Washington, de una tarjeta postal cualquiera, y otra un mapa actual de Barcelona, de los que se utilizan para facilitar una orientación rápida del turista. Largas avenidas, concebidas como perspectivas desde las que divisar en la lejanía un hito urbano, fuera un monumento o un edificio representativo, constituyen el modelo urbanístico, lejanamente inspirado en el París de Haussmann, que se aplicó a la capital norteamericana. El llamado movimiento de la *City Beatiful* aspiró a la creación de ciudades monumentales: grandes avenidas, espaciosos parques y, sobre todo, esculturas y edificios emblemáticos que actuasen como referencia de la ciudad, que sirvieran para distinguirla de otras, y particularmente que subrayasen su importancia y su categoría. No se piensa tanto en las viviendas, en que la ciudad no debería dejar de ser un espacio que facilitase la vida cotidiana, cuanto en la escenografía urbana en la que esas viviendas se insertan, en el trazado viario que cruza la ciudad, con sus emblemas.

Como se sabe, la propuesta de Ildefons Cerdà para el ensanche de Barcelona es mucho más igualitaria. En ese sentido tiene más que ver con el urbanismo moderno. Sin embargo, la alteración del plano turístico mencionado, para facilitar al turista lo que debe conocer, modifica sustancialmente el trazado urbanístico: destaca únicamente las grandes vías, como si el resto de calles no existieran; subraya la importancia de los desplazamientos, como si no hubiera gente que vive en un lugar concreto; enfatiza la importancia de los monumentos; y, naturalmente, otorga al mar un puesto privilegiado, como si fuera algo visible desde cualquier parte de Barcelona. Vuelve, pues, la concepción de que una ciudad es importante en virtud de sus monumentos. Esto facilita, obviamente, su conversión en parque temático, en imagen de sí misma, destinada a ser consumida por el visitante. En ese imaginario, la vida cotidiana parece algo secundario.

El Movimiento Moderno había cuestionado el sentido de los monumentos escultóricos en las ciudades, muy especialmente los de carácter conmemorativo, tanto por su sentido ideológico como por la carga de poder impuesto que encerraban. Aunque la inercia monumental decimonónica continuó en el siglo XX, desde que el pensamiento vanguardista empezó a calar socialmente hubo una creciente marginación y alteración, cuando no eliminación, de los monumentos levantados en el siglo XIX. Son pocos los que han permanecido intactos, como el *Monumento a Colón* en Barcelona, uno de los más importantes de aquella época, símbolo de la exposición de 1888, referencia urbana y marítima, pues desde allí la ciudad se abría al mar. Era un modo de dar la bienvenida al visitante y de exaltar el orgullo cosmopolita de la población local. Ese papel de hito en el paisaje, al tiempo que elemento de identificación con una ciudad, con un barrio o con una calle, explica el nuevo interés por los monumentos. Los diseñados por César Manrique en Lanzarote, formalmente tan dife-

rentes, también buscan el impacto visual en el paisaje, la identidad representativa, y una relación con el paseante, que llega a considerarlo un símbolo de modernidad. Como en los monumentos del XIX, los actuales constituyen una exhibición de los poderes públicos, obligados a mostrar su preocupación por la belleza y el bienestar de los ciudadanos, entre quienes el arte cumple un papel comparable.

LA ESCULTURA ES UN CUERPO SEXUADO

La cultura visual del siglo XIX estuvo profundamente condicionada por dos cuestiones esenciales a las que sólo recientemente se ha prestado la debida atención: de un lado, la identidad sexual de hombres y mujeres como elemento fundamental en la creación y en la recepción; y de otro lado, los códigos que en el espacio público y privado genera esa sexualidad diferenciada, que el propio imaginario visual contribuye a crear y difundir.

Es cierto que los papeles sexuales del siglo XIX relegaron a las mujeres a un papel subordinado al hombre. Pero a lo largo del siglo se produjeron profundos cambios, tanto en la consideración social de las mujeres artistas como en su recepción del arte. Es sabido que las mujeres tuvieron vetado el estudio del modelo masculino desnudo, un aprendizaje esencial en el estudio de la escultura, lo que prueba la dimensión fuertemente sexualizada de ésta. Al respecto, resulta muy curiosa una imagen titulada *Sueñe que pinta historia. Modelo de principios del siglo XIX*, de la serie *Pièces sur les arts* (París, Bibliothèque Nationale de France), donde se ve a una artista que dibuja ante un modelo masculino en presencia de su maestro. Es evidente que se trata, como se ha dicho, de una representación imaginaria de carácter preventivo, para justificar moralmente la prohibición de contemplar el cuerpo masculino del natural: se da por hecho que la joven pintora se va a sentir excitada por una observación tan detenida hacia un cuerpo tan bello, lo que va a aprovechar el lúbrico y desagradable maestro para acercarse a ella. De todos modos, a nosotros, espectadores –a las mujeres a las que se dirige– se nos niega –se les niega– la visión frontal. Pero, sobre todo –y es lo que me interesa subrayar aquí– es un modelo trasfigurado por lo artístico: más que un hombre real, como los que dibujan los hombres en las academias, parece una estatua clásica, desprovista de sexo.

Por supuesto, la negación de la sexualidad en el desnudo estatuario fue una ficción, una especie de convención moral que permitía salvar las apariencias. Las estatuas también tenían sexo: el pintor Luis Jiménez Aranda lo pone de manifiesto en su cuadro titulado *En el Louvre (una revelación)* (1881, Pittsburgh, Penn., Frick Collection), donde representó el azoramiento sufrido por una madre al ver que su hija se ha detenido, sorprendida y curiosa, al ver la estatua de un desnudo masculino clásico.

Pero se trata de una representación irónica, ambientada en una época pasada, supuestamente más remilgada que la suya. De hecho, a pesar del decoro que se exigía a las manifestaciones artísticas en el ámbito público, el siglo

XIX constituyó una época privilegiada para la representación del cuerpo y la exploración del erotismo. Una de las esculturas más atractivas en ese sentido fue *La esclava griega* de Hiram Powers (Raby Castle, Staindrop), admirada en el *Crystal Palace* de Londres en 1851, casi como si fuera una resplandeciente esclava real. Cuando recorrió los Estados Unidos de América, tras su éxito en la Exposición Universal, en muchos lugares se dispuso un horario reservado para mujeres y otro para hombres, prueba de que había una mirada diferenciada.

Supuestamente, el discurso vanguardista del siglo XX defendió, frente a estas *perversiones* decimonónicas, que el arte se encontraba por encima del sexo. No hace falta rebuscar mucho en nuestros días para comprobar que los guiños hacia la sexualidad implícita en las estatuas no quedan tan lejos del siglo XIX. En la película *Belfegor, el fantasma del Louvre,* de Claude Barma (1965), por ejemplo, rodada en el Louvre, que trata sobre una misteriosa estatua que cobra vida, se ve a uno de los encargados de la limpieza pasando el paño sobre el pecho desnudo de una estatua clásica. Se diría que, como un nuevo Pigmalión, su deseo va a producir vida.

Incluso alguna de las manifestaciones artísticas impulsadas por el feminismo en el último tercio del siglo XX han recurrido a modelos del XIX, por supuesto para subvertirlos. Por ejemplo, Niki de Saint-Phalle, en *Hon*, de 1966, manipula burlescamente *El Origen del Mundo* de Courbet. En las fotografías de tan curiosa *escultura*, vemos a un público, tan heterogéneo como el que observó *La Esclava griega* en el *Crystal Palace*, que se dispone a entrar por la *cueva* con la mayor naturalidad.

LA PATRIA ES UNA ESCULTURA DE MUJER

La óptica nacional impregna toda la cultura del siglo XIX. La pertenencia a una nación constituyó entonces el primero y más importante rasgo identificativo de un ser humano y de todo su comportamiento, incluido el arte, naturalmente. Cada cual se sentía a sí mismo parte de una comunidad nacional, cuyo origen se remontaba siempre a la noche de los tiempos. Igualmente, toda actividad humana era percibida, en el *orden nacionalista* del mundo, como fruto de esa peculiaridad, destinada constantemente a reafirmarse y a ser contrastada con las demás.

A partir de la Revolución Francesa se configuraron los símbolos nacionales, en los cuales una comunidad de individuos se reconocía a sí misma, atraída por el significado y la forma de ese motivo, frente a los emblemas impuestos de la monarquía absoluta. La imagen de una doncella joven y seductora –por lo tanto deseable– como imagen de la República o de la Libertad sustituyó a las viejas matronas, cargadas de atributos y arropadas en mantos de armiño. La escultura, en tanto que formaba parte de su idiosincrasia aludir al atractivo del cuerpo, jugó un papel esencial en la codificación de esa iconografía, desde los primeros tiempos, como vemos en *La República* (1793, París, Musée du Louvre) de Joseph Chinard, por ejemplo, todavía envuelta en una túnica clásica que la cubre púdi-

camente. Los sucesivos regímenes republicanos del siglo XIX terminaron de formular esa *Marianne* airosa y juvenil, que forma parte de nuestro imaginario, caminando segura hacia el futuro, con los pechos al descubierto. Así fue modelada por el escultor Jules Dalou en *El Triunfo de la República* (1879-1889, Paris, Place de la Nation).

Desde los primeros momentos, pues, y a lo largo de todo el siglo XIX, la representación de la nación como un apetecible cuerpo de mujer se utilizó para erotizar el patriotismo y comprometer a los individuos varones con el estado-nación. El amor a la patria, a la libertad, se configura en términos masculinos. Las imágenes sirvieron para la educación política en esos términos. De hecho, en Francia, esta sexualización de la imagen patria no ha cesado: el hecho de que mujeres como Brigitte Bardot, Catherine Deneuve o Laetitia Casta hayan servido de modelos para *Marianne* prueba hasta que punto, en nuestros días, ha pervivido el componente sexual en la popularización visual del sentimiento patriótico.

Podría parecer que imágenes como éstas habría que encuadrarlas dentro del *kitsch* político. Al fin y al cabo, la vanguardia nos enseñó que el arte era un lenguaje universal por encima de cualquier particularidad de carácter político, cultural o social. La obra de arte no era patrimonio exclusivo de nadie. Todos pueden reconocerse en ella, más allá de cualquier patria. Además, la vanguardia aborreció, como se sabe, de la alegoría tanto como de las servidumbres nacionalistas. Se asumió que los grandes valores –la justicia, la igualdad, la paz– eran universales y no pertenecían a una nación. El arte, como los grandes inventos del mundo moderno –las máquinas– y las grandes ideologías, dirigidas a todos, no puede sujetarse a particularismos que limiten la universalidad de sus aspiraciones.

Sin embargo, nuestro tiempo –y no sólo en el Estado español– ha visto un resurgir de los nacionalismos, con independencia de la existencia de un estado o no que los ampare. Seguramente que los temores de una globalización, de una absorción que elimine los particularismos que enriquecen la condición humana, o el fracaso de las utopías trasformadoras de la vanguardia, se encuentra detrás de este renacer, cuya incidencia en el campo de la cultura visual, y de la creación artística en particular, es enorme.

Algunos ejemplos de las segundas vanguardias en los que la idea de patria está presente, no parecen tampoco haber renunciado al componente erótico que encierra el concepto, aunque sea de un modo muy distinto. Martín Chirino, en *Mi patria es una roca* (1987, Renfe, Colección de escultura contemporánea; Madrid, MNCARS), por ejemplo, recurre a su característica espiral, asociada, aquí más que nunca, con el origen y el retorno, pero es innegable que cobra la forma de un seno, como si fuera una evocación dual de la patria canaria, lo cerrado y lo abierto, la firmeza de la forja que parece moldearse suavemente por el viento, la fortaleza del origen primigenio y la añoranza poética del deseo.

Los premios “Magister” y “Excellens” de 2011 (especialidad de escultura) y la distinción “Protectora de la RACBA”

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar los premios “Magister” y “Excellens” dedicados en 2011 a profesionales de Escultura, recibió varias propuestas justificadas por parte de diversos miembros de la corporación, y tuvo especial consideración a los más razonadamente propuestos y ajustados a las bases que regulan estos premios. De esta manera, tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes escultores:

1. Para el Premio “Escellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, al escultor don **Carlos Nicanor Sánchez Calero**, de Las Palmas de Gran Canaria y residente en Tenerife, cuya loa se encomendó a la Académica Numeraria y profesora de Historia del Arte de la ULL doña Ana Mª Quesada Acosta.

2. Para el Premio “Magister”, que se otorga a un creador veterano de prestigio por su labor significativa desarrollada a lo largo de su vida, a don **Eladio González de la Cruz**, natural de Santa Cruz de Tenerife, cuya loa se encomendó al antiguo Presidente y Académico de Honor de la RACBA don Eliseo Izquierdo Pérez.

Asimismo, y previo acuerdo del Plenario, se le otorgó la distinción de “Protectora de la Real Academia Canaria de Bellas Artes”, de acuerdo con lo que previene el artículo 4º de sus estatutos, a la Dra. doña **María Josefa Cordero Ovejero**, cuya justificación y elogio corrió a cargo de la presidenta Rosario Álvarez.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 3 de octubre de 2011, enmarcada en el acto de apertura del curso académico de la RACBA correspondiente a 2011-2012. Tras instalarse la Academia mientras la ‘Camerata Lacunensis’ cantaba el “Cántico a San Miguel” compuesto para las ceremonias solemnes de la RACBA, fue abierta la sesión en nombre de S. M. el Rey por la Presidenta de la Corporación y se dio paso a los diferentes puntos del orden del día inherentes al acto: lectura de la memoria anual, lección magistral que pronunció el Dr. don Carlos Reyero Hermosilla, y entrega de los premios.

Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" en escultura

Ana María Quesada Acosta

En representación de esta Real Academia me ha correspondido, con gran satisfacción por mi parte, esbozar la trayectoria artística del escultor Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio Excellens de este año. El artista seleccionado reúne, como veremos a lo largo de esta breve disertación, los requisitos contemplados en el reglamento que regula la concesión de este galardón, ya que se trata de un creador canario emergente, de acusada personalidad artística y original técnica, que ha mostrado continuidad vocacional en su dedicación, aspectos, por otra parte, que ya le han hecho merecedor de diversos premios y distinciones.

Carlos Nicanor Sánchez Calero nace en Las Palmas de Gran Canaria en 1974 y tras cursar el bachillerato se traslada a Tenerife, donde actualmente reside, para ingresar en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. Ya desde entonces, su inquieto espíritu le lleva a indagar más allá de lo aprendido en las aulas, forjando un camino que empieza a caracterizarse por la singularidad, el dominio del oficio y la claridad de sus propuestas, inspiradas muchas de ellas en las formuladas por los protagonistas de las vanguardias históricas. Así, recogiendo el testigo, desde el respeto y la admiración y, eludiendo siempre cualquier tipo de proceso mimético, emprende tras finalizar la licenciatura, una producción que pronto se ve recompensada con su participación en distintas exposiciones colectivas, entre las que destaco la celebrada en la Sala Los Lavaderos, bajo el título "Proyecciones del recuerdo", en 2002, año el que también recibe su primer premio de escultura en la XII Bienal Regional de Artes de la Villa de Teror.

En 2006 inicia su primera serie temática, *El bosque inventado*, título que ya nos adelanta distintos aspectos que determinan su producción madura: interés por la naturaleza, gusto por las fábulas y un acusado sentir poético. Dejándose llevar por su desbordante imaginación, que será también una de las constantes de su obra, nos hace deambular a través de distintas piezas, de pequeño formato, por un onírico paisaje modelado por el viento, tallado en madera, en el que hábilmente introduce objetos hallados de forma casual, a los que dota de significado artístico, tal como hizo con una simple barrena que transmuta en un frondoso árbol y que contribuye, como él mismo señaló en un texto a "*dar forma a mi propia naturaleza, mi pequeño*

Inestable I, 2004. Hierro y cuerda. 80 x 40 x 40 cm.

bosque, de formas inexistentes que nada y todo tienen que ver con la realidad".

Este "bosque inventado", de algún modo reaparece años después en su producción, seccionado ahora en distintas partes autónomas, que conforman una misma unidad artística: *Fragmentos de un lugares*, pieza de cánones alargados y esquemáticas formas en las que es fácil advertir la admiración que desde su época estudiantil ha sentido por Giacometti.

Superados los planteamientos conceptuales de esa etapa, el joven escultor prepara una exposición individual que tiene lugar en la Galería Cuatro Tablas de Santa Cruz de Tenerife, titulada *El buscador del Norte*, serie temática con la que siente ahora la necesidad de expresar su estado anímico, fruto de vivencias personales, ofreciéndonos una sincera reflexión sobre las variables del destino. Para ello se vale de figuras prismáticas abiertas y de color negro que, haciendo las veces de jaula, contienen los distintos mecanismos que integran las veletas. Las flechas, tensadas al soporte y confusas, van apuntando en distintas direcciones, conformando secuencias que encuentran su fin en la pieza denominada *la línea de sangre*, visceral ballesta que liberada de la indecisión, parece proyectarse decisivamente hacia el futuro.

Afianzado ya en el escenario expositivo de las islas decide presentarse, en 2008, al premio Manolo Millares de Escultura, y lo hace con dos piezas que nos muestran nuevas facetas. La primera, titulada *1920*, nada tiene que ver con una fecha histórica, como aparentemente puede hacernos pensar si, además, tras una rápida mirada confundimos su forma con un globo terráqueo. El título expresa simplemente el número de cerillas que la integran, a la que debemos sumar la que en un primer plano ofrece al espectador, junto a una caja, induciéndole a contribuir, tras el consecuente incendio, en la creación de una nueva obra. La segunda, con la que obtiene el premio, es un peculiar artilugio elaborado en madera y rueda de acero, denominado *Tenanciro,* que si bien suena a vocablo aborigen, ha sido elegido por ser el resultado de la inversión silábica de Rocinante, recordado caballo de Don Quijote.

Carlos Nicanor nos introduce así en un mundo lúdico, un mundo de juguetes-poemas visuales que lo aproximan a la órbita de Joan Brossa. Con esa intención en mente,

Fragmentos de unos lugares, 2008. Madera y hierro. Medidas variables.

participa en diciembre de ese mismo año en la II edición de Vinal, una original iniciativa en la que once artistas y diversos etnólogos, tras recorrer las bodegas comarcales, se dan cita en una sala de exposiciones con el ánimo de fusionar sus respectivas disciplinas, partiendo de la creatividad como premisa común. Cada uno de los creadores recibió una barrica, artilugio sencillo a simple vista que encierra en su interior una gran complejidad, un objeto que desde ese mismo momento se convierte en materia prima de una nueva creación. La metamorfosis que sufre el tonel a manos de Carlos Nicanor se materializa tras un ejercicio mental, en un poético y dinámico juguete que alterna piezas de madera desbastada con otras elaboradas en hierro, un nuevo objeto que ha dejado atrás su primigenia estructura y que, pese al continuo movimiento que le facilita la rueda dispuesta en uno de sus extremos, sigue aferrado a sus recuerdos. Convertido así en sujeto, explora

En mi vida pasada flirteaba con el azufre, 2008.
Madera y hierro. 58 x 132 x 58 cm.

en las posibilidades metafóricas de la memoria, que finalmente trasmite al espectador, valiéndose de la escritura como material plástico y conceptual: *En mi vida pasada flirteaba con el azufre*, poética y sutil frase que registra en el aro que da nombre a la pieza.

"*Los juguetes son metáforas que ayudan a redefinir un espacio para la vivencia…*", señaló en una ocasión Carlos Nicanor, por lo que no es de extrañar que su inventiva se sintiera tan cómoda preparando su participación en *Juguetería*, título de una exposición colectiva celebrada en 2009, en el Estudio Artizar de La Laguna. Un escaparate de juguetes poéticos e irónicos con los que dio muestras de su talante crítico, condición personal apreciable, por citar un ejemplo, en *Goerge ya no tienes edad para esto*, un aparente avión de papiroflexia con el que alude a la política de George Busch. En esta juguetería tiene también cabida el objeto deseo, *My friend*, significativo y ambivalente título que impone a esta pieza seriada, fundida en latón y pulimentada, que vincula a fantasías sexuales. Un perro sin rostro, de nítida y diminuta silueta, de la que surge una alargada cabeza con clara evocación fálica. Sutil juego de formas que no restan proporción a la escultura y que la convierten en un objeto divertido y seductor, a la par que enigmático.

A lo largo de ese año y durante el siguiente, Carlos Nicanor trabaja con intensidad en una nueva serie inspirada en la Naturaleza, una naturaleza, sin embargo, reinterpretada, sometida a un largo proceso conceptual, en el que va despojando los elementos referenciales. El resultado no es otro que una producción simbólica, enigmática, pero también artificial, ficticia y, por lo tanto, fruto esencialmente de su invención. Nada más elocuente, al respecto, que el

My friend, 2009. Latón. 16 x 13 x 15 cm.

Vaina, 2010. Madera de cedro e hilo. 270 x 50 x 50 cm.

propio título de esta serie: *Antinatura*, integrada por seis piezas que da a conocer en una exposición que permaneció abierta desde septiembre a noviembre de 2010 en el Estudio Artizar.

A mi modo de ver, esta muestra exhibe coherentemente las disquisiciones plásticas que actualmente determinan el planteamiento creativo e intelectual de Carlos Nicanor. Sin dejar de lado el tono humorístico e irónico de sus anteriores trabajos, el creador comienza a transitar en un paraíso singular, en el que las evidencias reales se desvanecen. Nos ofrece ahora entes extraños que sólo habitan en su imaginación, ensoñaciones que tienen la extraña habilidad de formular quimeras en el espectador, fantasías que él mismo gusta alimentar si alguien le pregunta sobre una determinada pieza. Así, en una ocasión, con motivo de la exposición, explicaba a su interlocutor que *Narico* era "*…un pez que vivía en las costas de China, de textura gelatinosa, y que por la incidencia de numerosos temporales en la zona que habita habitualmente ha debido desplazarse hacia el Sur*". Al final de la explicación reconoce que se trata de mera invención.

En esta misma obra me voy a basar para subrayar otro de los rasgos distintivos de este joven escultor: su laboriosidad y constancia. Las piezas de esta exposición son producto de un arduo y duro trabajo que encierra una minuciosa faena artesanal, meses de elaboración durante los que se enfrenta con la materia estableciendo un profundo diálogo con ella, dejándola hablar, y permitiéndole finalmente que sea ésta la que imponga alma y voz al objeto. Múltiples argollas de diminuto tamaño, elaboradas artesanalmente, fueron configurando una cota de malla de hierro que recubre la cámara neumática de una rueda de camión, en un proceso creativo que él mismo, en más de una ocasión, ha definido como "angustioso", pero que evidentemente se torna satisfactorio cuando contempla el resultado final.

Esa misma sensación le acompañó mientras concebía la pieza denominada *Vaina*, pequeños tacos de madera de cedro recortados en forma de prisma que engarzó con hilo, pacientemente, y con ayuda de espontáneos y valiosos colaboradores. Así fue, en realidad, como pudo dar forma a esta sobrecogedora antinatura, un objeto que su intelecto comienza a transformar en el mismo momento en el que se detiene en la playa a contemplar una avispa que de inmediato asocia con una colmena. Se deja vencer entonces por los artificios de la imaginación y procede a descontextualizarla, a reinventarla, transformándola en un elemento autónomo, extraño y mágico, de forma casi arquitectónica, que por su carácter móvil oscila sugerentemente ante el espectador.

Estas antinaturas, todas diferentes, y por tanto dotadas de entidad propia, reflejan un indagar continuo y perseverante, que se hace también palmario en la diversidad de materiales que emplea, rasgo que ha pasado a definir la personalidad actual del artista. A la madera de cedro, hilo, y alambre ya mencionados, se suman los cables de acero de pesca, que insertos en un fragmento de aguacatero, dan

Madera líquida en estado sólida, 2010. Caoba africana y metal. 125 x 55 x 61 cm.

forma a un supuesto y provocativo insecto peludo, de nombre *Punk*, que no deja indiferente a nadie, cuestionando la esencia de la estética. Con caoba africana y tinte azul nos ofrece *Sombra de pez luna*, y en madera policromada de un llamativo color rojo talla con formas caprichosas los *Tres rejos*, mientras que trasmuta el metal asociado a la materia lignaria en una pieza tan paradójica e irracional como lo es su propio título: *Madera líquida en estado sólido*.

Dejando a un lado esta serie y con el ánimo de hacer constar su versatilidad creativa y también su compromiso social, deseo al menos mencionar sus incursiones en espacios naturales, espacios en los que la distinción entre lo público y lo privado no tiene sentido, y en los que arte y naturaleza pasan a formar parte de una sola unidad. Son instalaciones, premeditadamente efímeras, en las que el paisaje contribuye al resultado final, convirtiéndose en esencia del producto escultórico, tal como vemos en su *Flor de Éolo*, o en ese otro trabajo colectivo, en forma de damero de ajedrez, que no puede ser interpretado sin la interacción de los vecinos.

La intención de implicar a los habitantes del lugar en la obra artística y a su vez vincular ésta con el entorno paisajístico, ha sido también el 'leit-motiv' de este proyecto de claras connotaciones ecologistas destinado a la Isla Baja, que lamentablemente, por las situaciones actuales de la economía, no ha podido concretarse: Un gran *Estrella de Cristal*, formada por botellas que deben aportar los ciudadanos, tras insertar previamente un mensaje relacionado con el tema.

Estamos seguros que esta pequeña decepción no le restará ilusión al proyecto que trabaja actualmente y que supone una nueva línea de investigación en su ya consolidada trayectoria. Haciendo gala de sus grandes dosis imaginativas Carlos Nicanor indaga en estos momentos en la escultura sonora, recreando instrumentos musicales, para ofrecernos un nuevo espacio lúdico: el escenario de un auditorio, en el que pueden circular libremente los espectadores, permitiéndoles disfrutar, por una parte, del sentido táctil de la escultura, como ya lo han hecho en sus exposiciones anteriores, y por otra, de las sensaciones auditivas. Una serie nueva, presidida por un enorme piano de una sola tecla, a la que se enfrenta con la minuciosidad artesanal de un Luthier.

Nuestros mejores deseos para esta nueva etapa y nuestra más sincera enhorabuena por el premio que hoy le concede la Real Academia de Bellas Artes de Canarias.

Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" en escultura

Eliseo Izquierdo Pérez

Magister, maestro, *salutem pluriman,* el efusivo saludo y los deseos mejores de esta corporación académica que hoy reconoce y premia tu largo transitar por los senderos del arte del siglo XX. Has sido un apasionado con tu trabajo de escultor; tanta pasión como la que has puesto también en la enseñanza; toda una vida modelando seres humanos, ahormando sensibilidades, transmitiendo saberes e inquietudes, entusiasmos y comprensión por el arte, a la vez que entregado al empeño de arrancarle a la piedra, a la arcilla, al bronce, a la madera su escondido misterio, refugiado en la soledad de tu taller, en las horas que lograbas robarle a otros menesteres imprescindibles para sobrevivir, que pesaron como una losa sobre tu generación, que es también la mía, obligándola a abrirse paso entre las precariedades de un tiempo infeliz; la generación escachada, que dijo nuestro compañero Enrique Lite; la generación que sufrió, mientras crecía, la sangrienta zarabanda de la guerra civil, primero, y luego carencias que hoy parecerán inconcebibles, empezando por la de libertad.

Permíteme que haga girar apenas la moviola del tiempo para devolverte a tu territorio de niño humilde en el barrio santacrucero del Toscal, cualquier mediodía de la posguerra inmisericorde, de regreso de la escuela, y sorprenderte contemplando embelesado, por las grietas de la puerta del taller del maestro Cejas Zaldívar, cómo saltaban en el aire de la mañana las esquirlas del basalto que el escultor iba transformando en grandes bajorrelieves. Los cinceles, las gradinas, los mazos, la cucarda y la uñeta arrancándole a la piedra herida, como a renacidos litófonos, una extraña música que acabaría por cautivarte para siempre.

Un de aquellos días, mientras contemplabas furtivamente el trajín del artista, la puerta se abrió de pronto y Cejas, que también te espiaba sin tú notarlo, apareció ante ti, inmenso, inalcanzable desde tus ojos de niño sorprendido *in fraganti* en su curiosidad. Intentaste huir, pero él, alargándote una moneda te dijo casi imperativamente: Anda, tráeme dos cigarrillos Luki del carrito de enfrente. Dos cigarrillos para calmar desasosiegos, para contrarrestar la tensión que genera el proceso de creación de la obra de arte; pero dos cigarrillos, sobre todo, para que prendiera la llama de la comunicación. Ahora, por fin, ibas a percatarte muy de cerca cómo la piedra, la madera rebelde, la huidiza arcilla o los metales resistiéndose acababan por rendirse dócilmente al artista. Y, mientras otros niños toscaleros se entretenían con los boliches o jugando a piola o a guirgo en la calle empedrada, tú te afanabas, entusiasmado, reuniendo con el rastrillo el reguero de lascas, barro, aserrín o virutas del trabajo diario, al tiempo que te ibas empapando del duro pero hermoso oficio de ser escultor.

Excma. Señora Presidenta, ilustrísimos señores académicos, autoridades, señoras y señores: aquel muchacho de entonces se llamaba Eladio González de la Cruz y ahora lo conocemos en el mundo del arte por Eladio de la Cruz. Nació en Santa Cruz de Tenerife en 1934, cuando en nuestro país se barruntaba que algo muy grave podría ocurrir, y desgraciadamente ocurrió. Creció en medio de penurias, las de aquel tiempo de miseria moral y material. Pero, lejos de amilanarse ante el panorama desolador o dejarse seducir por himnos marciales y palabras grandilocuentes, tuvo el coraje de embarcarse en la aventura de crear, de hacer arte, de ser escultor. Desde aquella mañana en que tras-

pasó por primera vez la puerta del taller del maestro Cejas Zaldívar no dejó de hacerlo ni un solo día, siempre con ilusión y empeño, sin tener en cuenta horas ni minutos, y sin abandonar los estudios de primaria; dura jornada para un niño de su edad, que pronto iba a agrandar más aún, robándole tiempo al sueño, para los estudios nocturnos en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife.

Un día, Enrique Cejas Zaldívar decidió emigrar a América, a Venezuela, soñando con encontrar un mundo mejor, y se lo quiso llevar consigo. Pero Eladio era todavía muy joven para semejante aventura. Por cierto, que no por la ausencia del maestro dejó de frecuentar nuestro joven aprendiz de escultor el taller, en el que ahora trabajaba un extraño personaje del que cualquier día habría que hablar; un ser tan misterioso en su aparición en el panorama del arte canario como en su huida. Unos lo llamaban Juanito el argentino. Otros lo conocían, dentro y fuera de El Toscal, por Juanito el tallista. ¿Quién era? ¿Qué fue de él? ¿Cómo en verdad se llamaba? ¿Qué hacía? ¿Qué obra dejó? Las islas nos deparan de vez en cuando estos enigmas.

Concluidos los estudios en Artes y Oficios, Eladio González de la Cruz es seleccionado, por su expediente académico, para seguir los de grado superior en la recién fundada Escuela Superior de Bellas Artes de la capital tinerfeña, en la que se empezaba a impartir docencia como centro dependiente de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. No debo olvidar en este punto que, tanto la carrera de Artes y Oficios como la de grado superior, pudo realizarlas gracias a la beca de estudios que le concedió el Cabildo de Tenerife. Nuestro artista, siempre que tiene oportunidad, subraya con doble trazo de gratitud y de orgullo haber sido becario de la corporación insular tinerfeña.

En el centro hispalense se graduó de profesor, y, cuando se estableció en la Universidad de La Laguna la Facultad de Bellas Artes, obtuvo la licenciatura. Por entonces era ya catedrático de escultura de escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, por oposición. Su primer destino, aunque por pocos meses, fue el centro de Arte y Diseño de Soria, desde donde vino trasladado al "Fernando Estévez" de Santa Cruz de Tenerife. De ahí la oportunidad que tuvo de formar parte del equipo de profesores que puso en marcha, con carácter experimental, la nueva Facultad de Bellas Artes de la ULL, en el histórico edificio en el que hoy se encuentra asentada nuestra corporación académica.

Eladio de la Cruz contaba treinta y cinco años cuando decidió mostrar por primera vez su trabajo de escultor en una exposición individual. Lo hizo en las salas del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en diciembre de 1969, arropado por un artista clave en el devenir del arte en Canarias en el siglo XX, el pintor y académico de honor Pedro González, que fue también el primer comentarista de su obra. *La escultura de Eladio* –advertía entonces González– *no se aparta en su esencia de la "representación"*. Y, para evitar malentendidos o cualquier interpretación sesgada de sus palabras, añadía casi a renglón seguido: *un ejemplar esfuerzo de clara autenticidad se vuelca intencionadamente sobre la materia y la anécdota para rescatar a ambas de su condición normal y trasladarlas hasta el límite mismo de sus posibilidades sustanciales y metafóricas*; es decir, hasta *el ámbito de la expresividad*. Como señaló oportunamente el profesor Lomana, la figuración está ahí, pero no como pretensión finalista sino como *mero pretexto para el ejercicio formal de volúmenes y masas, de toscas o pulimentadas superficies* para atrapar y fijar ideas, emociones, el destello de una mirada, el vuelo de una mano, la tristeza de unos ojos, el dolor o la soledad.

Si lográramos abarcar y contemplar en su conjunto la obra de creación de Eladio de la Cruz nos encontraríamos en medio de un gran bosque de gestos, de ademanes, de semblantes, de desolaciones, de ternura, de serenidad o de crispación: el ser humano en su compleja existencia. Escultura de signo claramente antropomorfo, sí, pero no entregada a servidumbres de simple verismo; por el contrario, empeñada en apresar rasgos esenciales, simbologías, la huella recóndita o a flor de piel del dolor o la alegría, de la tristeza o la felicidad del ser humano. De ahí el aura de patetismo o de lirismo, de protesta o de resignación que fluye de su obra, en la que Eladio ha sabido conjugar bien inspiración y maestría, arte y oficio artístico. Y no sería sensato ni honesto excluir de ella esa faceta de su tarea de escultor, la llamada obra de encargo, con sus servidumbres, sus condicionantes y sus limitaciones, porque acaso es la que más de cerca refleja el drama de un escultor, de un artista, no digamos en épocas no caracterizadas precisamente por ser de bonanza. Ahora que un horizonte de vacas escuálidas se asoma por las riberas oscuras de la crisis, más de un artista y más de un comentarista de arte,

Eladio de la Cruz. Talla de cuerpo femenino. Colección de la RACBA.

si lo ha ignorado o censurado, va a entender y comprender cuánto tiene de lucha, si se realiza con la dignidad que fue siempre norma de Eladio, y cuanto de renuncia y de sometimientos indeseables esta labor de tipo subsidiario, que, por otra parte, ha sido una constante en la historia del arte.

Tendría que decir mucho más de Eladio de la Cruz, empezando por sus premios, numerosos e importantes, que dan fe de su permanente exigencia de perfección y maestría: cinco primeros premios, desde el madrugador de 1950, logrado a los catorce años, hasta el de la XVI bienal regional del Excmo. Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria, pasando por el de la X muestra regional del Ayuntamiento de su ciudad natal y el de 1971 concedido por el Cabildo de Tenerife. Tendría que comentar sus exposiciones individuales, más de una docena, acogidas todas ellas por la crítica con análisis y comentarios altamente favorables y rubricadas por el éxito. Tendría que extenderme en lo que para su palmarés significa la presencia de obra suya en museos y galerías nacionales e internacionales; su colaboración con "Nuestro Arte", el movimiento artístico de mayor significación y alcance de la segunda mitad del pasado siglo XX en Canarias, de su vinculación con nuestra Real Academia, de la que es miembro correspondiente, etc, etc. Pero el tiempo de que dispongo me lo impide. Sin embargo, y aun a riesgo de que se me pueda reconvenir por excederme un par de minutos del tiempo acordado, quiero insistir en la importancia y significación del fecundo magisterio de Eladio de la Cruz.

Hará ahora cincuenta años que Eladio González de la Cruz y quien les habla nos encontramos por primera vez, con otros jóvenes profesores, algunos recién egresados de las aulas universitarias o de las escuelas de oficios artísticos o técnicos, en una aventura apasionante e inolvidable. Poníamos en funcionamiento las secciones filiales masculina y femenina del Instituto de Enseñanza Media de Canarias, de San Cristóbal de La Laguna, en el barrio de Taco, entonces un polvorín humano dejado de la mano de los poderes públicos, con una población de aluvión que crecía a pasos de gigante y unas carencias educativas irritantes e inadmisibles. Fue una iniciativa valiente y acertada del gran profesor y grandísima persona que era Ángel Pérez. La labor que se hizo allí, dura y áspera en ocasiones, compleja y no siempre bien comprendida incluso por los propios moradores del barrio, nos deparó a todos acaso las mayores satisfacciones y alegrías de nuestra dedicación a la docencia. En aquellas modestísimas aulas improvisadas en un edificio de dos plantas, al final de una calle empinada y estrecha, esmaltada de baches y sin asfaltar, inició Eladio de la Cruz su carrera de profesor de dibujo y artes plásti-

cas. Fue el comienzo de un magisterio que lo atraparía cada vez con más fuerza, y en el que Eladio entregó a sus alumnos lo mejor de sí mismo. Luego vendrían, como ya hemos recordado, los años de docencia en Artes y Oficios Artísticos, en la Superior de Bellas Artes y en la Facultad. Así, más de medio siglo de constante trabajo, prodigando saberes, bonhomía, su capacidad de comunicación, sus cualidades pedagógicas, el difícil arte de ir modelando el alma humana y despertando sensibilidades. Mejor que cuanto yo pudiera decir del alcance de este quehacer lo proclaman las palabras del gran escultor don Manuel Bethencourt Santana, miembro ilustre de esta corporación, quien, refiriéndose a Eladio de la Cruz, dejó escrito que *su labor docente (...) ha dejado huella de su magisterio en momentos difíciles. Un sinfín de discípulos y maestros han salido de manos de este escultor haciendo escuela en las islas, (...) al implicarse en cuerpo y alma en la docencia.* Eladio, y así lo recalca el maestro Bethencourt Santana, siempre ha sabido estar en el lugar justo. Ha trasvasado con generosidad y sin trampas ni tapujos sus muchos saberes, mediante una "docencia ética" en la que han prevalecido a la par la humildad y la exigencia. De ahí que seamos muchos lo que coincidimos con la certera apreciación de Bethencourt: *Pienso que nunca ha engañado a nadie, y en cambio ha dado con algún desagradecido a lo largo de su vida.*

Es por el doble y fecundo magisterio que ha caracterizado la trayectoria humana y artística de don Eladio González de la Cruz por lo que la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel acordó otorgarle, con todo merecimiento, el premio *Magister.* Que se me haya confiado a mí el honroso encargo de transmitirle la felicitación y el aplauso de la Corporación académica y glosar sus valores personales, profesionales y artísticos, me compensa de la pesadumbre de no haber podido participar en su momento en la elección. Y si entonces, avatares de la vida humana me privaron de demostrarle con mi voto mi admiración y mi afecto, hoy lo hago públicamente, proclamando de esta forma su categoría artística y humana y su eficaz sembradura en el campo del arte.

Nombramiento de doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA

Rosario Álvarez Martínez

Como algo excepcional dentro del decurso académico, vamos a hacer ahora entrega del primer título de PROTECTOR concedido por esta Real Academia a lo largo de su historia, un nombramiento para el que se requiere "un compromiso sostenido, no circunstancial, de mecenazgo con la misma". De esta manera y según lo establecido en el Artículo 4º de nuestros Estatutos, en el plenario del pasado 23 de junio se tomó el acuerdo de nombrar PROTECTORA de la Real Academia Canaria de Bellas Artes a la Excma. Sra. doña María Josefa Cordero Ovejero, viuda del recordado y siempre añorado Catedrático de Historia del Arte don Jesús Hernández Perera, que fue Académico de Honor de nuestra Corporación, y ello por sus constantes donaciones artísticas, bibliográficas, documentales y de otro tipo.

La Dra. María Josefa Cordero, bien conocida por todos los universitarios de mi generación por haber recibido de ella clases de Francés en el Bachillerato y más tarde de Lengua y Literatura Latinas en la Universidad, es doctora en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid, después de haber cursado los estudios de Filología Clásica en La Laguna. Fue profesora agregada de Bachillerato y Adjunta de Universidad durante muchos años, habiendo llegado a ocupar una Agregación de Fundamentos de Filosofía e Historia de los Sistemas Filosóficos tanto en la Universidad de La Laguna como en la UNED. A lo largo de su carrera publicó diversos artículos de su especialidad en la *Revista Internacional de Sociología*, en el *Archivo hispalense* y en la *Revista de Ideas Estéticas*. Pero a pesar de esta trayectoria tan meritoria, premiada con la Encomienda de la Orden de Alfonso X el Sabio y una distinción especial del Colegio de Doctores y Licenciados de La Laguna en 1965, la realidad es que todos la conocíamos por ser la mujer batalladora y valiente que se enfrentó al régimen franquista, que defendió a los estudiantes en los primeros enfrentamientos que hubo con los "grises", durante el tiempo en que su esposo fue rector de la Universidad de La Laguna, y la mujer que inculcaba ideas progresistas a sus alumnos. Tuvo la suerte de ser admirada y adorada por su esposo, debido a su gran inteligencia, a su innato don de gentes, a su vasta cultura que la convertía en el centro de cualquier conversación de altura intelectual y, por qué no decirlo, a su vistosa y atractiva figura, cualidades todas ellas que hoy, a pesar de sus 93 años, sigue conservando en gran medida.

Desde que hace dos años y medio accedí a la presidencia de esta Academia, la Dra. María Josefa Cordero nos ha venido visitando regularmente y nos ha ido favoreciendo con diferentes donaciones de libros, de separatas, de fotografías antiguas de obras de arte, de documentos varios que pertenecieron a su marido, etc., lo que ha ido enriqueciendo nuestra biblioteca y archivo, de tal manera que hoy existe una parte de la misma que lleva el nombre de 'Fondo Hernández Perera'. Pero también ha donado a la Real Academia, en documento notarial firmado en este verano, la colección de arte que don Jesús y ella fueron reuniendo a lo largo de los años y que desea sea conservada como un legado único e indivisible en nuestra sede bajo el nombre de 'Colección Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero'. Ella quiere que tanto los ciudadanos de Santa Cruz como nuestros visitantes puedan disfrutar de esta colección de obras de arte, contribuyendo así

al engrandecimiento cultural de nuestra población y a la difusión de nuestro arte. Estas loables intenciones sólo pueden provenir de una persona generosa e inteligente que sabe que ésta es una manera de perpetuarse en el tiempo y de seguir ofreciendo un bagaje cultural a las generaciones futuras.

La Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel le agradece muy sinceramente sus constantes contribuciones y en virtud de ello ha decidido nombrarla PROTECTORA de nuestra Corporación.

NOTA.- Tras recibir de manos de la presidenta el diploma acreditativo, la Dra. Cordero agradeció a la corporación académica y al público presente en el acto tan preciada distinción con vivas y emcionadas palabras, lo cual rubricó el coro entonando los 'aleluyas' del Himno a San Miguel.

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

En el centenario del escultor Miguel Márquez Peñate (1911-1996)

Ana Luisa González Reimers

El centenario del nacimiento de un personaje nos brinda la ocasión de rescatarlo del tiempo y del silencio en el que con frecuencia queda sumergida su huella, con la perspectiva histórica que permite el paso de los años. La conmemoración del nacimiento de un escultor de la talla de Miguel Márquez Peñate, vinculado además a la RACBA desde su nombramiento como Académico de Número en 1986, no puede pasar desapercibida por esta institución, de ahí esta breve semblanza, modesta aportación al recuerdo que él se merece.

En la calle de La Peregrina de Las Palmas de Gran Canaria, puente que une los barrios de Triana y Vegueta, nació Miguel Márquez Peñate el 26 de diciembre de 1911, cuarto hijo del matrimonio formado por Faustino Márquez Padrón y Dolores Peñate López. Junto con sus hermanos Juan, Faustino y Dolores, su infancia transcurrió en una hermosa casona de dos plantas, organizada en torno a dos patios con galerías de madera –el nº 10 del poniente de la calle, actualmente el nº 9–, sede de la familia desde finales de la década de 1890, cuando su abuelo Juan Márquez González trasladó a ese edificio: su vivienda y su renombrado taller de muebles y ebanistería[1]. El niño creció impregnado del ambiente artístico de aquel hogar, rodeado de bellos objetos de madera y delicadas piezas talladas que salían del taller y de paisajes pintados por su padre que reflejan las enseñanzas de Eliseu Meifrén i Roig, recibidas durante su estancia en Canarias (1899-1901). Junto con Juan Botas Ghirlanda, Tomás Gómez Bosch, Francisco Suárez León, Rafael de Avellaneda y Néstor Martín Fernández de la Torre, Faustino Márquez había formado parte de aquel grupo de jóvenes pintores seguidores de este artista catalán, que frecuentaron su taller en el barrio de San Cristóbal, y del que aprendieron a pintar al aire libre, observando la luz y captando el color del natural[2]. La vocación artística del progenitor dejó su fruto en sus descendientes.

Tres de sus hijos seguirían sus pasos en el mundo de la plástica: Dolores se inició de forma autodidacta en los pinceles y realizó una pintura un tanto naif, de gran frescura y sensibilidad en paisajes íntimos y delicados. Familiarizado desde muy joven con las herramientas del taller de ebanistería, la destreza con el formón condujo a su hijo Juan (1903-1980) en 1918 a la recién fundada Escuela Luján Pérez y a tomar clases de dibujo con Nicolás Massieu, continuando su formación en Berlín, adonde marchó en 1922 para estudiar Arquitectura, carrera que abandonó para dedicarse a la escultura, primero en la Academia de Bellas Artes de Charlottenburg como discípulo de Janesch y Breuer y, a partir de 1923, en el taller de Emile Antoine Bourdelle en París, pensionado por el Ayuntamiento de su ciudad natal a raíz del éxito de su primera muestra individual de escultura celebrada ese año en el Gabinete Literario. Abierto a las vanguardias europeas, Juan Márquez se relacionó con el grupo de la Grande

[1] José Miguel Alzola. *Biografía de una calle: La Peregrina*, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria, 2001, pp. 177-179.

[2] Jonathan Allen Hernández, Fernando Castro Borrego. *La modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*, Consejería de Educación, Universidades, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 55-57; Mercé Vidal Sole. *Meifrén*, Editorial Ausa, Sabadell, 1991, p. 61.

Chaumière y con la colonia española de artistas residentes en la capital francesa, de la que formaban parte, entre otros, Domínguez, Dalí, Buñuel y Cossío, y participó en la vida cultural parisina concurriendo a importantes muestras artísticas, donde se ganó el reconocimiento de la crítica materializado en el diploma de honor de la Exposición Internacional de Burdeos (1927) y en la realización del monumento a Jean Jaurés convocado por concurso. Esta brillante etapa se cerró en 1931 cuando, junto a su mujer y su hijo Juan Luis, retornó a la isla para hacerse cago de la empresa familiar[3].

Fue precisamente el vigoroso lenguaje plástico escogido por su hermano Juan lo que determinó en Miguel el ingreso en la Escuela Luján en 1924 a la temprana edad de 13 años, para seguir sus pasos. El ideario de este centro pedagógico que, como en el movimiento 'Arts and Crafts' de William Morris, pretendía aunar el arte y la artesanía, se regía por dos principios fundamentales: respetar la emoción y libertad creativa de cada alumno y hundir las raíces en la realidad insular. El paisaje del entorno geográfico –mar, barrancos y montañas–, la flora autóctona y el campesino isleño fueron continuos temas de inspiración. En la toma de conciencia de la realidad insular jugó un papel fundamental el Museo Canario, dirigido entonces por Juan Bosch Millares, que les abrió sus puertas y les permitió descubrir y valorar estéticamente las piezas de cerámica, las pintaderas y momias del pasado prehispánico. Con Plácido Fleitas, Felo Monzón, Juan Jaén, Santiago Santana y Jorge Oramas compartió Miguel Márquez este taller experimental bajo las enseñanzas de Juan Carló y Eduardo Gregorio. Dignificada la artesanía y liberados del academicismo tradicional, iban almacenando signos visuales de una identidad propia en esa atmósfera creativa donde se valoraba la espontaneidad, y entre profesor y alumno se compartían intereses, enseñanza y respeto[4].

Jorge ORAMAS. Retrato de Miguel Márquez. 1929.

Junto a esta afición por las artes, Miguel destacó pronto por sus aptitudes deportivas, concretamente en el fútbol. Practicaba este deporte en sus ratos libres con otros jóvenes de su edad en los arenales que abundaban en la zona costera de la ciudad, donde comenzaron a celebrarse competiciones organizadas por la colonia inglesa, introductora de este juego a principios del siglo XX junto con el tenis y el golf. Pronto destacó como portero y delantero centro, militando en clubes locales, hasta que fue fichado por el Español de Barcelona en 1932. Además de la cuantía económica determinada, las condiciones del contrato incluyeron la instalación de una industria de placados marmóreos de la patente LAP en la zona de Guinardó de Barcelona, actividad complementaria de Márquez durante esa etapa de Barcelona, conectada a la empresa familiar, interrumpida por la Guerra Civil[5].

[3] "Conversación con Juan Márquez, escultor y decorador", *Aguayro* nº 99, Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1978, pp. 22-23; Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO, *op. cit,* pp. 123; Carlos PÉREZ REYES. *Escultura canaria contemporánea 1918-1984.* Cabildo de Gran Canaria, Madrid, 1984, pp. 166-175.

[4] Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO, *op. cit.,* pp. 115-123.

[5] Información amablemente facilitada por su hijo el arquitecto José Miguel Márquez de Zárate.

Miguel Márquez y su hermana Dolores. Barcelona. 1933.

El deporte lo situó en un nuevo escenario, brindándole la oportunidad de entrar en contacto con el panorama artístico de Cataluña y ahondar en su formación. Fundamental sería el aprendizaje en el taller del escultor Federico Marés Deulovol (Portbou, Gerona, 1893 - Barcelona 1991) y en la Escuela de Bellas Artes de San Jorge, en la que Marés era docente y llegaría a ser director. Este escultor catalán de la órbita del Novecentismo con influencia de Maillol, con una sólida formación iniciada en la Escuela Llotja de Barcelona, continuada en París y Roma, poseía un lenguaje plástico de gran monumentalidad, ya reconocido con el Primer Premio en el Concurso Nacional de Escultura de 1924.

Al dominio adquirido en el tratamiento de la madera durante su primera etapa en la Escuela Luján se sumaría ahora el conocimiento de la piedra, la concepción volumétrica de las formas y el equilibrio de las partes para lograr la armonía en un todo. Con este nuevo bagaje, Márquez participó en diversas muestras durante su estancia en Cataluña hasta el estallido de la Guerra Civil, en la que fue movilizado para combatir en el frente del Ebro, regresando a las islas una vez finalizada la dura contienda. La ciudad de Barcelona marcaría su vida: al poso indigenista de su primera etapa de formación se sumó la impronta del mundo escultórico mediterráneo catalán, y le permitió además conocer a la burgalesa Dolores de Zárate y Méndez, su futura esposa. Vástago de una familia de personajes de Estado, su abuelo don Ramón Méndez Alanís, Abogado de los Ilustres Colegios de Granada, La Habana y Madrid, Catedrático de Derecho Penal, Académico y Profesor de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, Diputado a Cortes y Auditor de División del Cuerpo Jurídico Militar, fue el primer Jefe Superior de la recién creada Policía Gubernativa en Madrid en 1909 y fundador de la policía científica moderna en España, falleciendo en 1915, cuando ostentaba el cargo de Director General de Seguridad. De sus cuatro hijas, Elena fue la esposa de Ángel Ruiz de la Fuente y Sánchez, Ministro de la Guerra en 1922, y Eugenia Méndez Suárez (1881-1953) casó con José de Zárate y de las Cagigas, Inspector Jefe de la Policía en Burgos, ciudad donde nació Dolores en 1918, con la que Miguel Márquez contrajo matrimonio una vez finalizada la guerra[6].

De regreso a las islas en 1939, el joven matrimonio fijo su residencia en Tenerife, ya que el prestigio alcanzado por la empresa familiar en Las Palmas de Gran Canaria, en lo referente a diseño mobiliario y decoración de interiores arquitectónicos, había trascendido a la isla vecina, donde se reclamaban sus servicios. Efectivamente, la colaboración de Juan Márquez con los arquitectos Miguel Martín Fernández de la Torre y José Enrique Marrero Regalado en el diseño mobiliario y decoración interior de edificaciones racionalistas y neocanarias había logrado unos resultados excelentes, especialmente en cuanto a la coordinación y conjunción de estilos, evidentes en ejemplos como el Cabildo de Gran Canaria, Parador de Tejeda o en la remodelación posterior del hotel Santa Catalina. En este sentido, la presencia en Tenerife de la empresa Márquez

[6] *Blanco y Negro,* Madrid, 24.05.1914, p. 23; archivo familiar de José Miguel Márquez de Zárate.

fue imprescindible para muchas obras realizadas durante el Mando Económico, tanto para el mobiliario, organización espacial y decoración interior de domicilios particulares de la burguesía del momento –la casa de Aureliano Yanes Herreros en la prolongación de 25 de Julio en Santa Cruz de Tenerife es un buen testimonio de ello–, como para obras de mayor envergadura, como sería la carpintería y decoración interior del Hotel Mencey en colaboración con el arquitecto Enrique Rumeu de Armas, labor "que superó el concepto de complemento de la arquitectura para, arropándola, conferirle una personalidad más definida"[7], o el mobiliario del primitivo Aeropuerto de Los Rodeos[8]. En el hermano más joven recayó la representación de la empresa Márquez en la isla de Tenerife, a cuyo frente ya figuraba su padre Faustino en 1911 con sede en la calle de La Peregrina de Las Palmas, trasladada a partir de 1931, bajo la dirección de su hermano Juan, a la calle Venegas y Alonso Alvarado de esta población[9]. Al mando de la gerencia de Muebles Interior, situada en la Calle del Castillo de Santa Cruz, en sociedad con el industrial grancanario Diego Vega Sarmiento, Miguel Márquez comenzó a expandir en Tenerife los bellos diseños de interiores con raíces en lo canario, incorporando recursos del pasado histórico al nuevo sentimiento regional, a la vez que se dio a conocer como escultor.

Establecido en la capital tinerfeña, con vivienda y estudio en el entonces nº 48 de la calle Carmen Monteverde, paulatinamente Márquez comenzó a participar en la actividad artística de la ciudad y colaborar con la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos. Ahí inició su tarea docente en 1943, primero como profesor de Carpintería y Ebanistería artística, ampliándola posteriormente a la de Modelado, Vaciado y Talla de la piedra cuando en 1947 se establecieron los estudios de Bellas Artes. Durante ese largo periodo docente de 38 años de duración, mantuvo hasta su jubilación las pautas de libertad de enseñanza adquiridas en la Escuela Luján Pérez, sin imposición de estilos, respetando la idiosincrasia del futuro artista al que estaba formando y limitándose a la orientación técnica. Según testimonios de algunos de sus discípulos más destacados, entre los que figuran María Belén Morales, Eladio de la Cruz, Tony Gallardo y Fernando Betancort, era asombroso su dominio del material, y su generosidad en la transmisión de sus conocimientos y de los secretos del oficio, especialmente en lo relativo a la talla de la madera y la valoración de la veta como fuente de vida en su tratamiento. Heredero del ideario de aquella Escuela, como docente cumplía a rajatabla los principios democráticos de Fray Lesco: "la escuela de tipo libre,… un consorcio espontáneo de maestros y discípulos, un centro en que el profesor depende del alumno y el alumno del profesor, naciendo una doble y recíproca relación de interés y respeto"[10].

Practicaba la docencia tanto en el aula como en el taller, de ahí esa afabilidad y cercanía con el alumno que sus discípulos destacan, recordando las numerosas ocasiones en las que, vistiendo la bata blanca y rodeado de sus propias herramientas, trabajaba como uno más en el taller de la Escuela, invitándoles a contemplar y participar en su proceso creativo, aprender de su golpe de gubia y de su método de trabajo en la talla directa[11]. Acortadas las distancias, sólo se imponía la autoridad natural que transmitía su maestría. Pronto estas enseñanzas dieron su fruto, ya que contribuyeron, en gran medida, al éxito obtenido por la Escuela de Tenerife en la Exposición Nacional de Escuelas de Artes y Oficios celebrada en Barcelona en 1951, a la que concurrieron 125 centros, en la que fue premiada con la Tercera Medalla. Como profesor encargado del taller de Carpintería Artística, Modelado y Vaciado, Miguel Márquez actuó como delegado del centro en el Stand Canario ubicado en el Palacio de Proyecciones del recinto de la Feria de Muestras, donde se expusieron obras de todas las secciones de la Escuela: dibujos, carteles, ménsulas, relieves, figuras, trabajos de metalistería y carpintería artís-

[7] Alberto DARIAS PRÍNCIPE. *Ciudad, Arquitectura y Memoria Histórica 1500-1981*, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, p. 451.

[8] Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO, *op. cit*, p. 123.

[9] José Miguel ALZOLA, *op. cit.,* p. 181.

[10] Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO, *op. cit*, p. 116.

[11] Información amablemente facilitada por dos de sus alumnos: María Belén Morales y Eladio de la Cruz; Teo MESA. "Miguel Márquez y su obra escultórica", *Aguayro*, nº 204, Caja Insular de Ahorros de Las Palmas de Gran Canaria, julio-octubre, 1993, pp. 20-23.

tica, entre los que destacaba un balcón canario que sorprendió al público por su belleza. En esa ocasión, un nuevo modelo de caballete para modelar, cuyo autor había sido don Arturo López de Vergara, fue elegido por el director de la Escuela de Barcelona, Federico Marés, para imponerlo en su centro[12].

Además de esa fecunda labor docente iniciadora de futuros escultores, los problemas de la Escuela absorbieron gran parte de su vida. Como miembro del elenco de profesores jugó un papel importante en el impulso de ese colectivo para lograr equiparar el centro con los ya existentes y obtener la oficialía de la Escuela en la que, desde 1967, se impartía el mismo plan de estudios superiores de los otros centros existentes en España, (Madrid, Sevilla, Barcelona y Valencia) pero continuaba dependiendo oficialmente de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Aunque el paso a Facultad se obtuvo bajo la dirección de Pedro González y el rectorado de Antonio Bethencourt y Massieu en 1978, las gestiones de dicha solicitud comenzaron desde inicios de la década de 1970 a través de una comisión integrada por el entonces director del centro Carlos Chevilly y representantes del claustro, jugando en ella un papel fundamental Rafael Delgado, especialmente a partir de 1973, cuando a su status de profesor se unió el de Consejero Provincial de Bellas Artes, dada además su conexión con el entonces Delegado de Educación y Ciencias, Juan Salinero García. Para llevar a cabo esa empresa fue decisiva la unanimidad existente entre profesores y alumnos que vivieron y compartieron la preocupación y los esfuerzos para lograr la autonomía del centro, contribuyendo en la búsqueda de soluciones, como fue, entre otras, la elección en 1971 del tema 'Una Escuela Superior de Bellas Artes para Tenerife' como proyecto de fin de carrera del joven futuro arquitecto y discípulo también del centro, José Miguel Márquez Zárate, hijo del escultor[13].

Cabeza de Cristo. Madera. 1929.

Paralelamente a esa encomiable labor didáctica y a su actividad en la Escuela, Miguel Márquez jugó un papel destacado como creador en el escenario artístico del momento. Su participación en la exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Luján Pérez, junto con Plácido Fleitas, Felo Monzón, Juan Jaén, Santiago Santana, Jorge Oramas, etc, celebrada en el nº 91 de la calle Triana en 1929, permite ya apreciar la destreza con la gubia y el formón en el magnífico cofre de tea tallado para esa ocasión, donde ánforas, rascacios y caracolas aluden al mar y a las pintaderas y objetos cerámicos descubiertos en el Museo Canario. Junto a las obras presentadas figuró también una

[12] ANÓNIMO. "Miguel Márquez nos habla de la segunda exposición nacional de Escuelas de Artes y Oficios", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 18-8-1951, p. 4.

[13] Carlos PÉREZ REYES. *op. cit*, p. 317; AAVV: *Aniversario de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna (1978-2003)*, Colección Publicaciones Institucionales, Serie Varios/5, Servicio de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 2007.

Cabeza de Cristo de rostro alargado, facciones estilizadas acentuadas por la barba, conseguida a base de golpes cortos y expresivos de gubia, en el que destaca la dignidad y religiosidad que emana de la representación, donde consiguió tallar la reflexión y el sentimiento de compasión a través del sufrimiento para la redención del pecado. Ese contenido cristológico, y el acercamiento respetuoso al mundo sagrado, será una constante en su producción religiosa, puesta ya de manifiesto en esa primera exposición donde también presentó un torso en piedra, adquirido por el Cabildo Insular, y desnudos femeninos, otro de los grandes temas de su taller. Su rostro adolescente, de melancólica mirada, quedó atrapado en el tiempo en el retrato con el que junto a otras pinturas participó su amigo Oramas en la mencionada muestra[14].

Durante su etapa de formación, que incluye la citada estancia en Cataluña truncada drásticamente por la Guerra Civil, participó en diversas colectivas sobre las que apenas existen referencias, hasta su retorno al escenario insular en la década de 1940. El artista se identificó de nuevo con su entorno en una compenetración absoluta con la naturaleza insular. Y, conservando el equilibrio de volúmenes y la monumentalidad aprendida de su maestro catalán, centró su atención en el cuerpo humano, en la figura humana inserta en su medio, con el propósito de hallar un nuevo ideal alejado de la belleza clásica estereotipada, deleitándose en la nobleza ingenua de los tipos populares. Adquirido un oficio que le permitía trabajar con la misma perfección la madera y la piedra, utilizó siempre la talla directa, tanto con la piedra basáltica –piedras volcánicas de Tenerife y de Fuerteventura, en las que resaltó sus efectos de aspereza o sensualidad en función del mayor o menor pulimento y labrado–, como con diversas maderas: laurel, tilo, barbuzano, ébano o vitacola, sin excluir el sintex o la piedra artificial. Con esta nueva producción participó junto con Cejas y Fernández de Misa en la colectiva de 1947 celebrada en del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz, institución donde expondría al año siguiente y en su muestra individual de 1950. Si en la primera Eduardo Westerdahl lo comparó con Arístides Maillol en cuanto al equilibrio de masas y volúmenes, Emeterio Gutiérrez Albelo supo destacar la espontaneidad y frescura de su obra, trabajada con absoluta honradez, donde concilia el ímpetu creador y la naturaleza y consigue movimiento y ritmo[15].

Desnudo. Madera. Hacia 1968.

[14] Josefa Alicia JIMÉNEZ DORESTE. *José Jorge Oramas*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991, p. 87.

[15] Eduardo WESTERDAHL. "Los escultores", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 9-12-1947; Emeterio GUTIERRÉZ ALBELO. "Miguel Márquez y la Escultura", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 17-6-1950, p. 4.

Efectivamente, la clave estética de sus desnudos femeninos es el lenguaje curvilíneo. Con ritmos curvos consigue establecer la armonía. La línea curva engendra volúmenes, acentúa la forma precisa, eliminando lo innecesario y superfluo. Del material van saliendo formas redondeadas, esculpidas pacientemente en talla directa, a veces en acabados pulidos de cualidades táctiles con texturas sensuales de suavidad única que contrastan con superficies donde la materia habla por si sola en la aspereza de la piedra sin labrar, o con un golpe corto y expresivo de la gubia para conseguir el contraste de texturas en la talla lignaria, con una forma especial de hacer irradiar la luz a través de la superficie de la madera. Son figuras orgullosas de su desnudez que emergen de la materia, dejada sin tallar en la base donde se asientan, como testigo de su origen. Son desnudos majestuosos, de gran dignidad que destilan una reposada sensualidad tratada con mucha admiración y respeto. Insuflados de alma, expresan la emoción que se deriva de la belleza formal, la majestad de la verdad desnuda, la nobleza y prestancia equilibrada, el recogimiento y el pudor, o la timidez en el despertar a la vida en un frágil y naciente cuerpo de adolescente. La tensión anímica recorre el reposo equilibrado y también se manifiesta cuando, con la pierna adelantada, la figura inicia el movimiento de caminar. Difícilmente se puede conseguir una expresión tan acertada de la majestad de la desnudez. Cuando el desnudo es masculino, junto al perfecto conocimiento anatómico destaca la fuerza y la musculatura del hombre, el movimiento y la tensión contenida en un juego de líneas angulosas contrapuestas en distintas direcciones. Uno de sus mejores desnudos masculinos de cuerpo entero es el *Pescador de San Cristóbal* (yeso patinado, hacia 1970), en el que la figura varonil de frente gira su torso a la derecha y, utilizando la mano como visera, otea el horizonte. En un rastreo autóctono, parece querer destacar con ese gesto la identidad del hombre isleño que espera del mar, como tan bien lo expresa García Cabrera en este párrafo: "El paisaje canario es de lejanía. De horizonte. De promesa. Todo nos vendrá del mar"[16].

Pescador de San Cristóbal. Yeso patinado. Hacia 1970.

Precisamente con el desnudo y una cabeza en piedra, el retrato de Eva Rodríguez de Acuña, concursó en la Exposición Regional de Pintura y Escultura celebrada en la Universidad de La Laguna en 1951, donde su obra fue premiada con la Segunda Medalla. Este tema sería también una constante en su producción, en su mayoría cabezas femeninas talladas en piedra, madera o modeladas en terracota. De belleza cálida, suave y misteriosa, introduce rasgos étnicos, con tratamiento geometrizante, de la

[16] Pedro GARCÍA CABRERA. "El hombre en función del paisaje (Escrito para La Tarde)", *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16-5-1930, pp. 1-2.

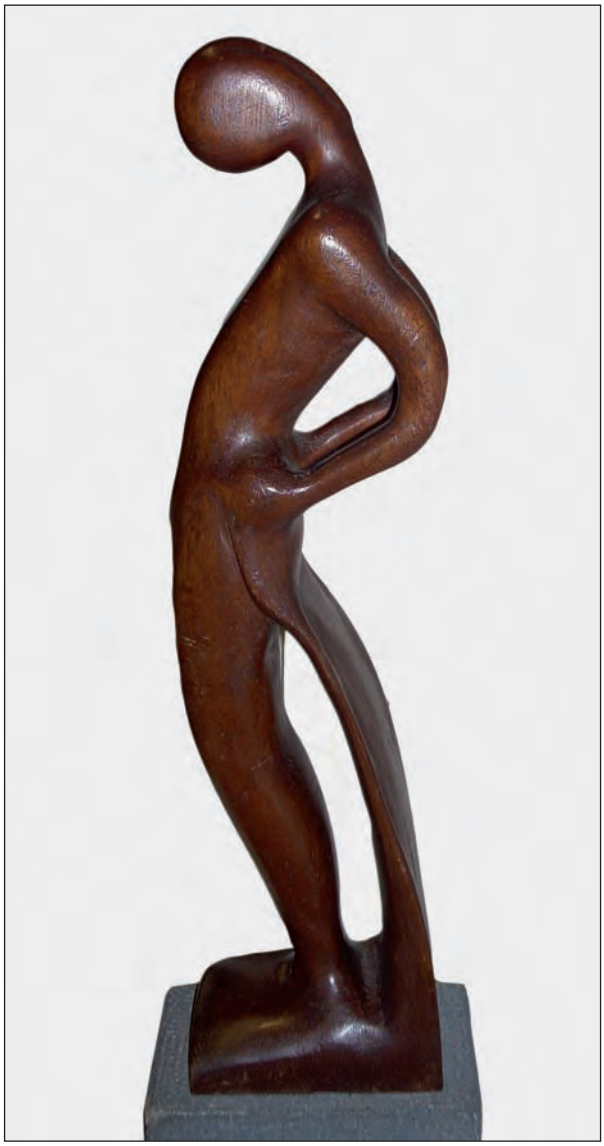
campesina isleña. Son mujeres serenas de ojos rasgados tocadas con pañuelos atados a la nuca o cubiertas con manto que deja sin labrar en contraste con la superficie pulida del rostro. Alguna de estas cabezas sorprende por la captación física y psicológica del personaje retratado y, superado lo individual, alcanza a la vez el grado de lo universal. Son cabezas con algo de esfinge, atemporales, poderosas en su silencio. Realizó también algunos bustos públicos, como los de los poetas laguneros Guillermo Perera Álvarez y Domingo Juan Manrique (1952), ambos en bronce, de tamaño natural, sobre plintos de piedra decorados con flora autóctona, situados en la Plaza del Adelantado de La Laguna. La figura humana sigue siendo la protagonista de grupos escultóricos como *Familia* de la década de 1960, en el que tres cabezas de hombre, mujer y niño aparecen dispuestos verticalmente, o *Pareja* (hacia 1975) donde en una concepción centrípeta, tallados en el tronco de un laurel, un desnudo femenino y otro masculino, adosados por la espalda, se acoplan sensualmente formando un todo en el que, no obstante, se respeta la individualidad genérica de cada figura –¿una reflexión sobre la dualidad del ser?– y se destaca la complicidad de la unión.

El tema de la maternidad, ya tratado en la exposición de 1947, es frecuente encontrarlo a lo largo de su producción, tratado tanto en piedra como en madera, en el que capta el sentido esencial de esa fuente de vida. Eliminado todo lo superfluo, en una *Maternidad* de 1972 destaca la fortaleza de la madre desnuda y serena que porta a horcajadas a su hijo desvalido, refugiado en su hombro, en busca de protección, mientras que en su mano derecha sujeta una bola o manzana, quizás en una reflexión profunda del proceso en el que la condición de mujer, iniciada en Eva, conduce irrevocablemente a la maternidad. En otra de fecha más avanzada, estructurada en un juego de líneas entremezcladas que incluyen la oquedad, la figura apenas sugerida de una mujer vencida y cansada conduce entre sus manos a un niño abrumado, en un caminar lento y abatido. La evolución de su lenguaje en cuanto al sintetismo formal es evidente en la *Maternidad* de piedra volcánica (hacia 1978), en el que el volumen apenas insinuado de una mujer sedente con un niño en brazos emerge de la piedra sin desbastar, contrastando la aspereza y brutalidad del material, que se expresa en su lenguaje propio, con el sentimiento de ternura que emana del grupo.

Maternidad. Piedra volcánica. Hacia 1978.

En ese proceso de depuración formal que inicia a principios de la década de 1960, cuando sintetiza las formas con líneas seguras y contornos precisos, sigue utilizando el ritmo basado en curvas y oquedades, incorporando el vacío, haciendo al espacio partícipe de la escultura en el que se inserta, como se observa en sus *Aguadoras*. El proceso evolutivo es evidente en esta figura femenina que lleva un cántaro en la cabeza, tema presente en su producción desde 1948. Hacia 1970, en esa simplificación formal donde se ha acentuado el ritmo curvilíneo e incorporado el vacío, la aguadora es una figura esquemática, totalmente depurada, cuyos brazos a la cintura se asemejan a las asas de una vasija.

Torero. Síntex. Hacia 1973.



Torero. Madera. Hacia 1973.

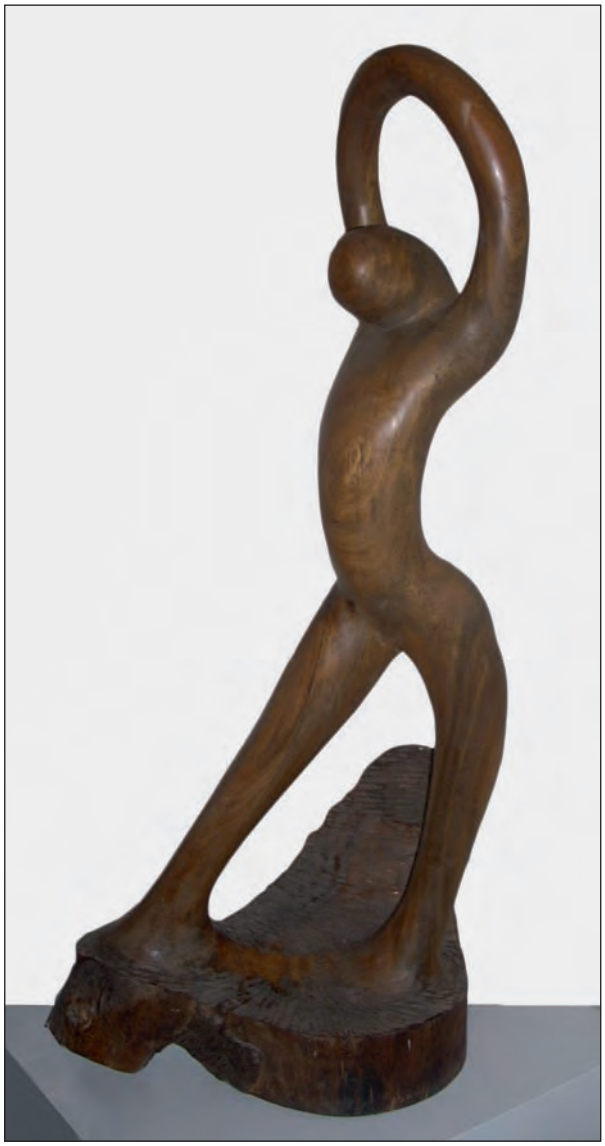
La captación del movimiento en su inicio, cuya tensión es muy superior a la de la expansión del mismo, consigue su mejor materialización en la serie de *Toreros*, con la que obtuvo el Primer Premio de Escultura en la I Exposición Regional de Pintura y Escultura (1960) y con la que participó en colectivas de esa década, entre otras la Exposición de Arte Contemporáneo en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife (1964), el I Salón de Arte Experimental de Canarias, junto con María Belén Morales, José Abad y Juan Quevedo (1965), 5ª Exposición del grupo Nuestro Arte. Homenaje a Julio Tovar (1965) y Homenaje a Miguel Tarquis, director del Museo entre 1958-1968 (1969), además de su individual en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife en 1965. A partir de las suertes del toreo creó una serie de esculturas en las que prácticamente han desaparecido los detalles anatómicos.

Ahora solo interesa plasmar el juego de los volúmenes, las formas estilizadas y especialmente la fuerza y tensión del movimiento en los quiebros del torero y en los lances del capote. Con esa economía de medios, formas esquemáticas, planos que a veces parecen haber sido trazados con tiralíneas, en composiciones de gran dinamismo y tensión, transmiten el quiebro del cuerpo, la seguridad y dominio de la situación, el lucimiento del diestro. En una, la figura estilizada del torero en el giro de la verónica extiende el capote por delante del cuerpo y su ritmo ondulante rompe el aire y, como una proa, se adentra en el espacio. En otra talla de madera capta el momento en el que, con los pies firmes en el suelo, quiebra con la muleta tras su cuerpo y cita al toro para provocar la embestida, resuelto todo en un plano convexo y un juego de líneas entrecruzadas que incorporan el vacío y el hueco. En otra, labrada en sintex, el diestro cita con la muleta por la derecha extendiendo el capote desplegado, mientras los pies en punta reflejan la tensión del movimiento contenido en el impulso del lance. La escultura es monumental pese a su tamaño reducido, ya que estas tallas en madera o en piedra no superan los 70 cm de altura.

Un capítulo importante en la producción escultórica de Márquez lo ocupa el tema religioso, no tanto por su número sino por la profundidad teológica con que ha sido tratado. La compasión a través del dolor y del sacrificio que destila la primera obra religiosa salida de su mano, aún como alumno de la Escuela Luján Pérez, revela el acercamiento respetuoso al tema y un profundo sentimiento religioso. Esa religiosidad se observa en tres crucificados analizados: la talla en madera de vitacola de tamaño natural que preside la Iglesia de Las Mercedes de Santa Cruz de Tenerife, sujeto con cuatro clavos a la cruz; el Crucificado sin cruz, regalo del claustro de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife a don Jesús Hernández Perera en agradecimiento al apoyo prestado en el largo proceso llevado a cabo para la consecución del rango de Facultad, actualmente patrimonio de la RACBA por donación de su viuda María Josefa Cordero; y una pequeña talla, réplica de este último Crucificado, con un ligero cambio en la posición de la cabeza, que en este caso mira al frente. En la estilización y depuración formal de la figura de Cristo, de brazos y piernas largas y manos abiertas y delgadas, según algunos estudiosos muy al gusto románico[17], consigue una gran espiritualidad que contrasta con la talla suelta y expresiva. En las tres piezas, la serenidad y divinidad de la representación, donde se ha eliminado cualquier signo cruento, demuestra un contenido cristológico importante. En su mediación ascendente, es un Cristo glorificado que, superadas las fases del sacrificio y la expiación, ofrece al Padre una completa satisfacción por nuestros pecados. De ahí el carácter atemporal y a la vez la fuerza y el vigor que desprende el rostro, aún con la cabeza desplomada.

El contenido teológico es también evidente en la Virgen con Niño que preside la Capilla del Colegio de los Escolapios, realizada hacia 1960. Suspendida en el aire, cubierta toda su figura fusiforme con un manto azul, solo sobresalen los pies que apoyados sobre los dedos marcan el movimiento ascensional del conjunto. Entre sus manos sujeta a un Niño erguido que, a su vez, extiende los brazos con las manos abiertas en un signo de acogida de toda la humanidad. De nuevo el contenido marianológico se hace evidente en esta representación de la Virgen asunta en cuerpo y alma, glorificada en cuanto madre del Salvador. Resuelto técnicamente con mucha habilidad, todo el conjunto es un caparazón estructural de láminas de madera sujeto sólo en dos puntos a la pared, lo que subraya el carácter etéreo y la sensación de flotar en el espacio. Para el Colegio de San Ildefonso de La Salle esculpió otra Virgen con Niño en piedra artificial (hacia 1971) con un contenido teológico similar. Es una estilizada composición de tamaño natural, donde la Virgen sostiene al Niño de pie con las manos abiertas en señal de acogida. Un manto de elegantes pliegues cubre su cuerpo y deja vislumbrar su anatomía y el movimiento conseguido por el adelantamiento del pie derecho, resaltando la ternura en el rostro esquemático, levemente inclinado hacia el Niño Salvador. Otras Vírgenes salieron también de su mano en los últimos años de su vida. Realizó entonces figuras muy estilizadas en las que prácticamente han desaparecido los detalles anatómicos, donde el hueco ha actuado como origen de la forma. Simples siluetas descarnadas en las que se acentúa aun más la religiosidad.

[17] Carlos PÉREZ REYES, *op. cit.*, p. 328.



Bailarín. Madera (laurel de Indias). Hacia 1982.

A lo largó de su trayectoria se percibe la evolución de su lenguaje pero sin abandonar el respeto por la dignidad del material, el trabajo honrado y sincero y la preocupación por captar el movimiento y plasmar la emoción que se deriva de la belleza formal. En esa evolución mantuvo una gran coherencia, siguió un mismo ritmo estilístico. Sin eliminar la referencia figurativa, en un proceso abstractizante fue despojando de su arte toda concesión al detalle, concentrando su atención en el ritmo y el movimiento. Si comparamos la construcción volumétrica de *Fecundidad* (hacia 1947) con la serie *Toreros* iniciada en los sesenta, con *Figura* de 1964, o *Bailarín* (hacia 1980), se observa esa nueva manera más simplificadora, una estilización y simplicidad volumétrica junto a una valoración del hueco que en muchas ocasiones funciona ahora como eje de gravedad o como origen de la forma. Lo curvo se entremezcla con superficies engendradas por rectas, y las líneas cóncavas y convexas potencian el ritmo y extreman el sintetismo de las formas. Aunque mantiene el contraste entre lo acabado y lo simplemente desbastado, somete ahora a la superficie a un gran pulimento para que la luz participe con un mayor protagonismo. Este proceso de depuración que inicia en la década de los sesenta "es un periodo de gran belleza formal, donde masa, ritmo, curva, hueco y luz se aúnan para dotar a estas figuras de todas sus posibilidades"[18].

Su larga enfermedad, una arterioesclerosis generalizada que desembocó en la amputación de una pierna en 1980, limitó su quehacer, aunque continuó su tarea creadora, motor fundamental en la prolongación de su vida hasta 1996, conservando su lucidez hasta el último momento. La talla de tamaño natural fue sustituida por pequeñas piezas de apenas 15 o 25 cm de altura donde concentra todo ese sintetismo formal. Construidas principalmente en madera, la maestría acumulada en tantos años de oficio le permite, con escasos golpes de gubia, insinuar la forma y conseguir el movimiento o la tensión anímica en el reposo. Su obra nunca es estática. Supo insuflar vida en la madera o en la piedra, en pequeñas esculturas, que siguen siendo monumentales en esa dimensión, a veces construidas con el proceso inverso, trabajadas en negativo, vaciando la materia, cuando es el hueco el que realiza la forma, como en una de sus últimas piezas, *Fraile* (hacia 1991), apenas esbozada, que destila meditación y recogimiento. Ese año participó por última vez en una colectiva, *Artistas plásticos de la Academia de Canarias,* organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en enero de 1991. Al igual que sus compañeros de la Academia, de

[18] *Idem*, p. 319.

Virgen con Niño. Madera (ébano). Hacia 1990.

la que formaba a parte desde 1986, participó con cuatro obras, tres desnudos, uno en ébano y dos en vitacola, y un torero, reproducido en el Catálogo, conservado hoy en la biblioteca del domicilio de su hijo, frente al sillón de lectura que mira el encuentro de la Isla con el mar[19].

Un creador tiene la libertad de escoger y trabajar desde su propia singularidad. Para el oficio de escultor la exigencia es una constante y continua demostración de superación y virtuosismo. Su andadura en toda una trayectoria, no exenta de dificultades, necesita la distancia del tiempo para ser contemplada y analizada. El centenario del nacimiento del escultor Miguel Márquez ha permitido contemplar su obra, adentrarse en el significado de sus creaciones, captar el contenido espiritual de cada una de ellas, desentrañar su razón de ser, y poder así valorar la vigencia de un arte sólido, independiente, fruto de una postura coherente y una visión propia del mundo circundante, sin someterse a los vaivenes del gusto o a los dictámenes de una época.

[19] La mayoría de las obras aludidas en este artículo, salvo las esculturas oficiales y religiosas y las conservadas en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife y en Las Palmas de Gran Canaria, así como en la sede de la RACBA, forman parte de la colección familiar de su hijo José Miguel Márquez Zárate y su nieto José Miguel Márquez Martinón. A ambos, junto a sus respectivas esposas, deseo manifestarles mi gratitud por permitirme acceder a ellas y por toda la documentación tan amablemente facilitada para ahondar en el conocimiento humano y artístico de Miguel Márquez.

El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Juan Pantoja de la Cruz

Carlos de Millán Hernández
Presidente del Consejo Consultivo de Canarias

Divinis flammeis visionib. freqventer
Admoenit et virtvtis magnae mai
iestatis martyrii caelestivm virgin
imminentivm ex partib orientis
exsibitvs pro voto Clemativs v. c.
de proprio in loco svo hanc basilica
voto quod debebat a fundamentis
restitvit si qvis artem svper tantam
maiiestatem hvivs basilicae vbi sanc
tae virgines pro nomine. XPI - San
gvinem svvm fvndervmt corpus alicvlvs
deposverit exceptis vircinib. sciat se
sempiternis tartari ignib. pvniendvm[*]

ORDUÑA, marzo 1729. INVENTARIO DE BIENES

"Otro quadro crezido deSanta. Ursola con las onze mill vírgines consumarco sobre Dorado".

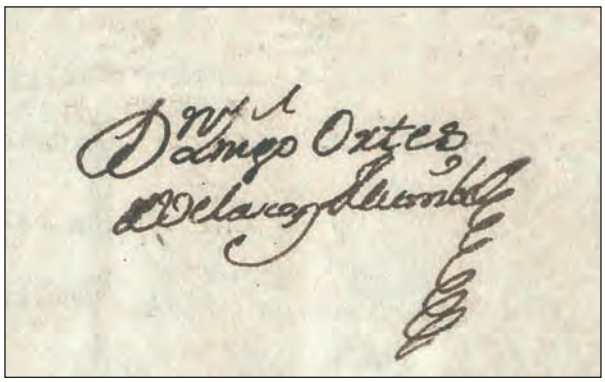
Así figura el cuadro de Santa Úrsula y las once mil vírgenes en el inventario de muebles, alhajas, pinturas y objetos existentes en la casa-palacio de *don Iñigo* en la Villa de Orduña[1], realizado el día 22 de marzo de 1729 por el alcalde y juez ordinario de dicha jurisdicción, Miguel de Zamitiz junto con don Íñigo Melchor y María Ignacia Ortés de Velasco y Munibe y los testigos don José de Ibarrola, clérigo presbítero beneficiado de la iglesia de esa ciudad y vecinos, Ángel de Osorio, Juan Antonio de Pardo y Domingo de Aldama[2].

[*] Texto de la inscripción de *Clematius*. Sobre su veracidad, sentidos y citas del enunciado *vid.* Wilhelm, Levison, *Das werden der Ursulalegende,* en *Bonner Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande*, hft. 132, 1927.

[1] A principios del siglo XIII, Orduña, pertenecía al rey Fernando III de Castilla hasta que su hermana doña Urraca contrajo matrimonio con el señor de Vizcaya Lope Díaz de Haro, que recibió del rey como dote los Señoríos de Orduña y Valmaseda.

[2] Cf. Archivo del marqués de la Alameda.
Como expresa Gómez Vozmediano "el patrimonio histórico propiedad de las actuales casas nobiliarias conforma un formidable acervo cultural en manos privadas (…)". "Siempre ha sido un reto conservar adecuadamente esta masa documental, a lo que se añade que ponerla al servicio de la sociedad con frecuencia no es económicamente viable ni mucho menos rentable para los dueños de estos archivos patrimoniales, que a menudo corren grave riesgo de permanecer ignorados durante más tiempo, cuando no de desaparecer o dispersarse", en *Archivos Nobiliarios españoles: pasado, presente y ¿futuro? Tipología documental e investigación modernista*, 2007, pp. 129-130.

Este palacio, con aspecto de torre tardía, de estilo renacentista, adosado a la muralla medieval, se construyó en el s. XVI en unos solares cerca de la iglesia parroquial en la entrada de la ciudad, tras el incendio de 1535 que asoló a casi toda la Villa, para domicilio y residencia de Íñigo Ortés de Velasco y López de Marquina, muerto en 1580[3], y de su esposa, María de Salazar y Arbieto, que dirigió la finalización de los trabajos, en la iglesia de Santa María, de la capilla de *don Iñigo* (también de la Inmaculada Concepción), cerrada con una suntuosa reja plateresca (1584) y una reducida sacristía (1585). A ella se debe el encargo de la reja, según el contrato firmado por ésta el 26 de julio de 1582, fijándose, entre otras condiciones su precio (400 ducados), así como otros gastos añadidos para costear su desplazamiento, pesaje y colocación[4].



1.FIRMA DE IÑIGO ORTÉS DE VELASCO Y MUNIBE.

La reja de la capilla está compuesta por tres calles: las laterales se apoyan sobre un friso de piedra y se reparten en travesaños circulares decorados con hojas de acanto y columnas estriadas con capiteles corintios. Por los detalles en la ejecución de la reja (con figuras humanas, guirnaldas, cabezas de ángeles, etc.) y dimensiones puede considerarse como una de las principales rejas de titularidad privada de nuestro país.

2.Reja de la Capilla de IÑIGO ORTÉS DE VELASCO. 1584. Orduña.

En 1660, a petición de su descendiente Alonso Ortés de Velasco se toma declaración jurada de los maestros nombrados por la justicia de esa ciudad para recibir el retablo de la capilla (de la Inmaculada Concepción).

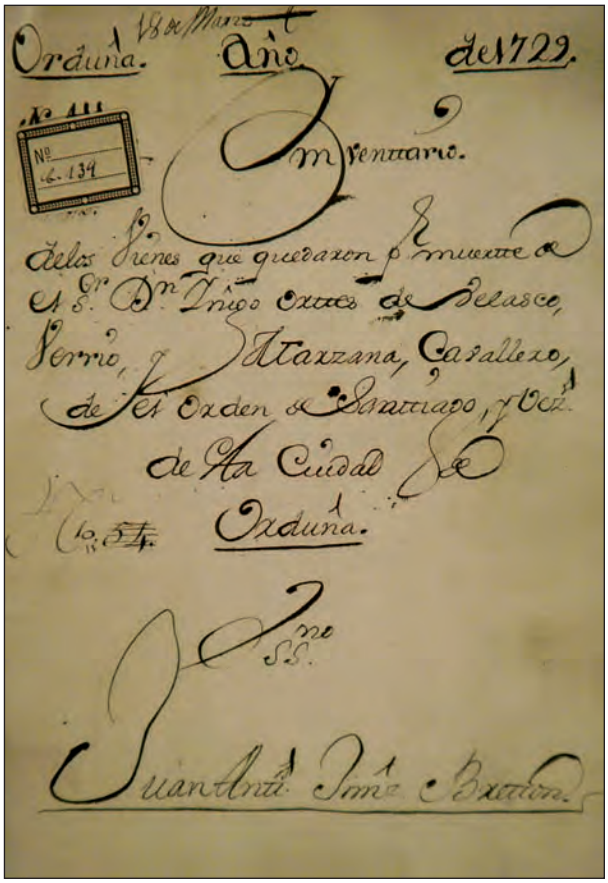
La fachada principal del palacio se encontraba en la zona sur del edificio en el que aún se observa el hueco de puerta –hoy cegada– rectangular, con dovelas entre dos columnas sostenidas por plintos y en la cima un escudo en piedra del siglo XVI con las armas de la familia Salazar.

La misma heráldica, trece estrellas, ostenta el escudo que corona el palacio de los condes del Valle de Salazar en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, sede actual del obispado nivariense.

En la fachada levante del palacio se observa una obra posterior sostenida por tres arcos de medio punto sobre columnas cilíndricas y capiteles moldurados así como un escudo cuartelado de madera parecido al de la citada capilla de *don Iñigo*. Los dos primeros cuarteles han perdido, por el tiempo, los dibujos y relieves. En el tercer cuartel figuran las cinco panelas puestas en sotuer y en el cuarto, los veros de los Velasco.

[3] Los Ortés de Velasco, familia vizcaína de muy calificada nobleza, se formó de dos linajes: los Ortés y Velasco, teniendo el primero su origen en San Julián de Mena y el segundo en Quijano. Vid. TOLA DE GAYTÁN, Marqués de. *Linajes vizcaínos. Los Ortés de Velasco, Marqueses de la Alameda*. En Boletín de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, año VI, Cuaderno III, pp. 309-321.

[4] Archivo Histórico de Protocolos de Vizcaya, núm. 1076.
En la capilla figura la siguiente inscripción: HESTA CAPILLA I REXA MANDARON HACER LOS ILRS. SEÑORES ÍÑIGO ORTES DE BELASCO DNA. MA. DE SALACAR. SU MUJER. PARA ELLOS I SUS HEREDEROS I SVCESORES.- ACABOSE LA CAPILLA EL AÑO DE 1581. Y en la Reja: ACABOSE LA REXA AÑO DE 1584.

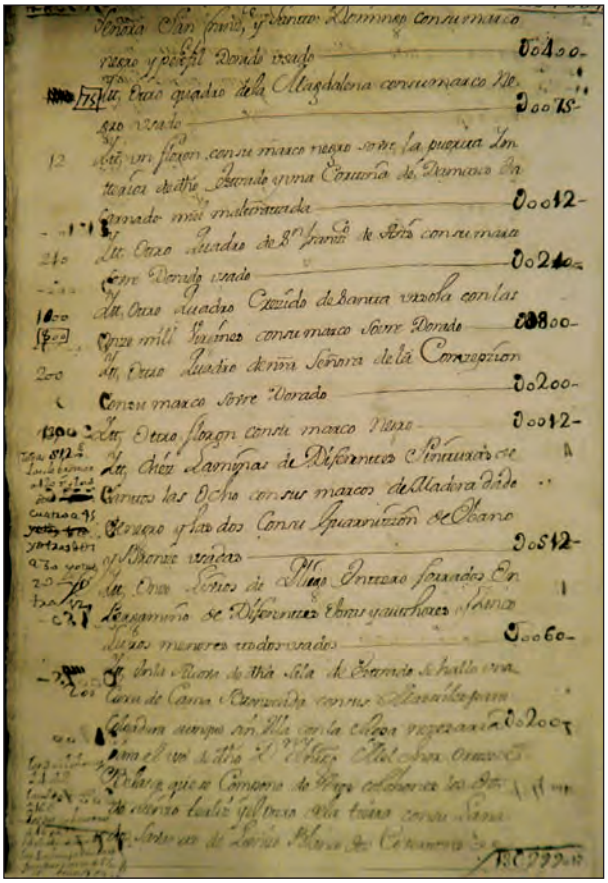

Orduña. Año de 1729.

Inventario.

de los bienes que quedaron por muerte de el Sr. Dn. Iñigo Ortes de Velasco, Verrio, y Marzana, Cavallero, de el Orden de Santiago, y Vez.o de la Ciudad de Orduña.

Juan Antº Jimz Bretton.

3.Portada del inventario de bienes de Íñigo Ortés de Velasco y Munibe. 1729. Archivo del marqués de la Alameda.



4.Fragmento del inventario de bienes de Íñigo Ortés de Velasco y Munibe, 1729, conteniendo el lienzo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. Archivo del marqués de la Alameda

En el siglo XVIII se añadió al palacio un adosado que oculta, bajo una misma cubierta para ambas edificaciones, de madera y tejas, parte de la sillería y los dos cubos circulares esquineros de la torre original, así como algunas piezas de roble que integraban el alero primitivo.

Según el asiento de los bienes muebles, joyas, obras de arte y objetos pertenecientes a Íñigo Ortés de Velasco de la Puente y Marzana, caballero de la orden de Santiago, y su mujer, María Rosa de Munibe e Idiáquez, el lienzo de "Santa Úrsula y las once mil vírgenes" sin referencia a su autor [Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608)] se halló después de describir de manera general los bienes (pinturas, muebles y objetos artísticos) existentes en la antesala del cuarto recibidor al pasar al cuarto de estrado y antes de inventariar el contenido del oratorio del palacio.

5.Firma de Juan Pantoja de la Cruz.

Santa Úrsula y las once mil vírgenes de Pantoja de la Cruz

Esta obra, la primera firmada[5] por Pantoja de la Cruz (la firma "Joannes Pantoja dela +"), tres años antes de su fallecimiento (1608), fue realizada por orden de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III: "Más, en 9 de junio de 1605, un quadro de las Once Mil Vírgenes, en manteles alimaniscos de tres baras y dos tercias de ancho y dos baras y dos tercios de alto, muy acabados y con gran multitud de figuras y adornos que está en el oratorio de su Magestad; entreguele en Valladolid a Hernando de Rojas, guardajoyas 3.300 reales"[6]. Así lo certifica Catalina de Zúñiga, condesa de Lemos y camarera mayor de la reina, en Madrid, el 30 de diciembre de 1607.

De la tasación de lienzos encargada al pintor de cámara por la reina, éste de las once mil vírgenes es el que alcanza mayor precio, ascendiendo su cifra a 3.300 reales, –según Pantoja– "por el mucho trauajo que tiene". Dos años antes el pintor había ejecutado ya otro encargo real singular a petición de Felipe III y de la reina Margarita sobre sus hijos, el príncipe don Felipe (posteriormente Felipe IV) y de la serenísima infanta doña Ana (futura esposa de Luis XIII y madre del rey Luis XIV)[7].

Es más verosímil que el lienzo de "Santa Úrsula y las once mil vírgenes" lo pintara Pantoja no en Lisboa[8] sino en Valladolid por razón de la fecha de la tela, realizada en el quinquenio (1601-1606), cuando la familia real reside en esa ciudad de Castilla en la que había nacido –y no en Madrid- Juan Pantoja de la Cruz, discípulo de Sánchez Coello, una vez convertido en retratista oficial de la Corte, tras la subida al trono de Felipe III.

6. Pedro Perret: *Felipe III*. Grabado calcográfico. 1596. Biblioteca Nacional de España

[5] Como pintor de cámara, Pantoja se limitaba a poner en sus obras: "Regia Magestatis Philipp 3 Camerarius Pictor".

[6] Según R. de Aguirre, "De obras de devoción figuran una copia de las Tentaciones de San Antonio, del Bosco; la Expectación de la Virgen y unos cobres representando a San Antonio de Padua y San Diego de Alcalá; pero el trabajo que alcanza mayor precio en la tasación es el llevado a cabo en los mantelillos del Oratorio de Palacio representando las Once mil Vírgenes, que se aprecia en 3.300 reales", *Juan Pantoja de la Cruz, Pintor de Cámara*. Documentos relativos a la pintura en España, Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, 1922, pp. 17-22.

La cuenta de las obras que Juan Pantoja de la Cruz presentó de su arte para el servicio de la reina y por su mandato desde principios del año 1600 hasta finales del año 1607 es numerosa: de la infanta doña María (9.03.1603), de la reina (6.12.1603), del rey (14.1.1604), las Tentaciones de San Antonio ().6.1605), del príncipe (9.7.1605), de la reina lienzo entregado en Madrid (2.2.1607), del príncipe y de la infanta doña Ana (20.2.1607), etc.

[7] La infanta apenas había nacido cuando fue prometida en matrimonio por intervención del pontífice Pablo V Borghese. Reina de Francia y regente con el cardenal Mazarino a la muerte de Luis XIII, con el que contrajo matrimonio a los 14 años.

[8] Así, se sostiene que "el más importante continuador en la Corte, si bien carece de su exquisita sensibilidad es Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1532 –sic– Madrid, 1608)". Formaron el taller de Coello, el respeto a éste le lleva a no firmar ningún retrato hasta su fallecimiento. Una de las más antiguas obras conservadas corresponde a Santa Úrsula y las once mil Vírgenes, probablemente efectuada en Lisboa, a donde acompaña a la Corte, pues existen reminiscencias del estilo lusoflamenco, *El siglo del Renacimiento*, obra colectiva de Ávila, Buendía, Cervera, García y Sureda. Madrid, 1998, p. 241.

Juan Agapitu y Revilla, citando a Martí y Monsó, recoge las razones de la estancia de Pantoja en Valladolid, que "ardía en fiestas durante la permanencia en ella de la fastuosa Corte de Felipe III" en aquellas fechas: por las capitulaciones matrimoniales de su hija Mariana con Miguel de Reynalte en 1602; por la tasación de los bienes del pintor Diego de la Puente en 1605 y finalmente por la ejecución y terminación de determinados encargos de retratos y lienzos (entre otros "la Resurrección", de tipo manierista, para el Hospital de Valladolid y "la Inmaculada Concepción", que se encuentra en el Convento de Jesús y María de la misma ciudad).

Más recientemente – María Kusche[9] y Jesús Urrea Fernández[10]– apoyan la estancia del pintor, en esas fechas, en Valladolid en la composición de fondo del paisaje (magnífica vista urbana del río, paseo del Espolón, caballerizas, barcaza sobre las aguas, presa, aceñas y parte del llamado Puente Mayor, que identifican con la ciudad del Pisuerga), que se ve desde la ventana abierta del cuarto del palacio de los condes de Benavente que aparece en el lienzo de la infanta Ana María Mauricia de Austria conservado en el Kunsthistorische Museum de Viena.

El pintor, incluso, permaneció en Valladolid por algún tiempo, después del regreso de la Corte a Madrid, ya que el 10 de junio de 1606 firmó con Bartolomé Carducho las condiciones para pintar el retablo de la Iglesia del Convento de San Agustín.

7. Casa-Palacio de Íñigo Ortés de Velasco. Orduña.

EL LIENZO ANÓNIMO SOBRE EL MARTIRIO DE SANTA ÚRSULA Y LAS ONCE MIL VÍRGENES DE VALLADOLID

En el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, con número de inventario CE0904, se encuentra una pintura al óleo, con datación 1470-1500, lienzo gótico-flamenco sobre el "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes".

Ferreiro Alemparte[11] considera que los dos cuadros del "Martirio de Santa Úrsula" son gemelos y atribuye la autoría de ambos a Pantoja de la Cruz, fijando como fecha de ejecución el año 1605 por las cuentas de las obras del pintor.

Sin embargo, solamente un lienzo aparece firmado por Pantoja, por lo que no existe duda alguna, en relación con este lienzo, sobre su autor ni sobre el momento de su realización.

Kusche[12], en su trabajo sobre Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores publicado en 2007, se refiere únicamente al lienzo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, del citado pintor de cámara sosteniendo que pertenece a una colección particular. En el comentario al lienzo señala que en el Escorial existe un cuadro del mismo tema pintado por Juan Gómez según un dibujo de Tibaldi. Y añade" *se comprende que Pantoja no creyese apta esta escena tan cruel del*

[9] KUSCHE, M., *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, 1964, p. 159.

[10] URREA FERNÁNDEZ, Jesús, *Valladolid en un lienzo de Pantoja*, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA), Tomo XLIV, 1978, pp. 494-499.

[11] *La leyenda de las once mil vírgenes*, Universidad de Murcia 1991, p. 228.

[12] KUSCHE, *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores,* Fundación Arte Hispánico, *Madrid 2007*, p. 224.

8. Anónimo: *Martirio de Santa Úrsula y once mil vírgenes*. Óleo sobre lienzo. 147,5 x 175,5 cm.
© Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

martirio para el gusto de la Reina Margarita y que buscase un modelo mucho más suave, donde el martirio apenas es visible e inmediatamente recibe su recompensa".

Pijoán[13] mantiene que el cuadro de las "Once mil Vírgenes que debe (de) ser el que está en la colección Verástegui, (…) pintado en 1605. Pantoja se inspiraba en pìnturas flamencas y así como ese lienzo copia a Memling"

[13] Pijoán, *Summa Artis*, Historia General del Arte, XXIV, Madrid 1970, p. 516.

El encargo al pintor, sin embargo, en nuestra opinión consistía más que en realizar dos cuadros idénticos o en hacer más grata a los sentidos la escena de la muerte por causa de la fe de las víctimas, en copiar un lienzo (al óleo), no de Memling sino anónimo, de origen flamenco, sobre el martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes (de 1500 aproximadamente) que se encontraba en el Convento de las Dominicas de la Aprobación de Valladolid y que, tras la desamortización de Mendizábal, pasó al citado Museo de Escultura.

9. MEMLING. Arca-relicario de Santa Úrsula. 1489. *Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Bruges*.

Por ello, la composición y la distribución de las distintas escenas del martirio, imágenes, arquitectura, paisaje, ropajes, etc., proceden, más que de la inventiva de Pantoja o de la *combinación de varios modelos* (Kusche), del original de la pintura que le sirve de referencia.

El lienzo que tenía que copiar se viene considerando como parte de un conjunto de reliquias, objetos y otros muebles reunidos por la Infanta Clara Eugenia y donado por Magdalena de San Jerónimo al citado convento dominico.

No era la primera vez que Juan Pantoja de la Cruz recibía el encargo de copiar una obra anterior (de Tintoretto, Moro, Sánchez Coello, etc.), pues entre las múltiples copias resaltan los retratos del Emperador Carlos V –de Tiziano– y del rey Felipe II (Real Biblioteca, Sala principal o de impresos, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y Museo Lázaro Galdiano), o de Isabel de Valois (Museo del Prado) o las Tentaciones de San Antonio, que en las cuentas de sus obras se atribuye a la "ynbençión de Gerónimo Bosque", al ser reconocido, Pantoja, en la Corte como un buen copista, que repetía con gran precisión el original.

LA COPIA DEL MARTIRIO DE SANTA ÚRSULA DE PANTOJA DE LA CRUZ

Juan Pantoja de la Cruz reproduce el lienzo conforme con el modelo anónimo que sigue el esquema representativo del arca-relicario, en madera, de Santa Úrsula, pintado por Hans Memling (1440-1494), discípulo de Roger van der Weyden, Hospital de San Juan, Brujas, pintado al óleo en 1489[14], o la serie de las Agustinas de Brujas, que originalmente estaba en el Convento de las Hermanas Agustinas de Brujas y actualmente en el Groeningmuseum, atribuido al Maestro de la Leyenda de Santa Úrsula[15], pero aumentando su tamaño (de 1.67 cm x 1.89 cm. del original a más de 2.79 cm x 2.03 cm, ya que el lienzo está recortado por los extremos, perdiendo parte del edificio junto al templete y algunas imágenes que aparecen en el original), suprimiendo algunos detalles (como la campana de la torrecilla del pabellón cubierto) y eliminando, entre otros, el ángel asomado a las murallas que anticipa a Santa Úrsula el martirio), corrige defectos e incorpora finalmente nuevos elementos originales[16] (como, en el cielo, ángeles con coronas y palmas de las vírgenes y mártires y la recepción de las almas que son trasladadas por los ángeles y recibidas por un coro celestial en la entrada de la mansión eterna de los bienaventurados).

La aparición de ángeles con coronas y palmas conduciendo las almas de las mártires a la gloria –sostiene Ferreiro Alemparte– "puede estar relacionada alusivamente con la liberación de Colonia cercada por el ejército (…), pues según la redacción de la primera *Passio Ursulae,* una vez consumado el martirio, cuando los bárbaros se disponían a saquear las naves, creyeron ver en los aires once legiones de guerreros armados y aterrorizados por esta visión levantaron el cerco y se dieron a la fuga"[17].

[14] En el arca se conservan las reliquias de Santa Úrsula y se guarda en el Hospital de San Juan de Brujas. La caja está decorada con las escenas y sucesos históricos de la vida de la Santa, decorada con un gran colorido, personajes y numerosos detalles.

[15] Pintor flamenco del siglo XV. Se le atribuye el nombre por razón de las pinturas realizadas sobre las escenas de la vida de Santa Úrsula.

[16] *Vid.* MARCOS VILLÁN, *Martirio de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes,* en URREA FERNÁNDEZ, Jesús, Pintura del Museo Nacional de Escultura. Siglos XV al XVIII (II). Valladolid, 2001, pp. 47-49.

[17] *La leyenda de las once mil vírgenes. Sus reliquias, culto e iconografía*, ob. cit. p. 229.

10. PANTOJA DE LA CRUZ. *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, 1605. Óleo sobre lienzo. 2,79 x 2,03 cm. Colección particular.

Se diferencia también en la luz y en el colorido de las prendas de las vírgenes y en el fondo del cielo, más claro y nítido en la obra de Pantoja que el tenebroso y oscuro tono del original.

El lienzo de Pantoja supera el original. No refleja en el lienzo rastro de obra alguna en la emblemática Catedral de Colonia (construida entre 1248 y 1880). La torre sur del templo más importante de Alemania aparece totalmente terminada sin ningún acompañamiento de instrumento de desplazamiento de materiales pesados. Se suprime deliberadamente la grúa medieval con polea, que recoge la pintura de la escena previa a la muerte de Santa Úrsula la arqueta de 1489 y, entre otros, Antón Wormes en su grabado de Colonia de 1531 y que permaneció hasta bien avanzado el siglo XIX.

La ejecución del lienzo es casi perfecta y minuciosa en los detalles. Por ello, Pantoja prescinde de las casi eternas obras de la Catedral, que aparecen en la copia concluidas. Nadie podía imaginarse en 1605 que una máquina de construcción con un aguilón montado sobre un eje giratorio, para elevar pesos o desplazarlos, pudiera convertirse por el transcurso de los años en símbolo o seña de identidad de la ciudad de Colonia.

11.Pantoja de la Cruz: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Detalle de la torre sur de la catedral de Colonia, sin la grúa medieval.

12. Armas de Urbina. Casa-Palacio del Marqués de la Alameda.

El cuadro de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de Pantoja de la Cruz en el Palacio del marqués de la Alameda

La copia de la pintura "Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Pantoja de la Cruz, junto a otras obras de arte, se trasladó en el s. XIX desde Orduña a la ciudad de Vitoria a la casa-palacio del marqués de la Alameda, construido en los años 1731-1735 por Bartolomé Ortiz de Urbina, sobre la muralla baja de la antigua ciudad medieval, cuando por matrimonio se une este linaje con los Ortés de Velasco[18] y la prosperidad de Orduña, como lugar estratégico, mercantil (con ferias y mercados) y de paso entre el interior (Castilla) y la costa (Mar Cantábrico), enlace preferente para Flandes e Inglaterra, empieza a declinar, singularmente en 1841 con el desplazamiento de la Aduana de Orduña al litoral y el florecimiento de Bilbao.

El valioso lienzo de "Las lágrimas de San Pedro" del Greco, descrito en el mismo inventario como *"cuadro de*

[18] El V conde de Villafuertes, Ignacio Luis de Zavala y Salazar nacido en Tolosa (1802-1842) y diputado general de Guipúzcoa (1830), contrajo matrimonio el 31 de mayo de 1836 con María Josefa Ortés de Velasco y Urbina (1816-1889), hija de Iñigo Ortés de Velasco y Esquivel (1797-1825) y de Teotiste de Urbina y Salazar (1797-1825) III marquesa de la Alameda, padres de Federico de Zavala y Ortés de Velasco, VI conde Villafuertes, muerto sin sucesión y de José de Zavala y Ortés de Velasco, IV marqués de la Alameda (1842-1916). Contrajo matrimonio con Trinidad Ortiz de Bustamante y Unceta, padres de Tomasa de Zavala y Ortiz de Bustamante.

13.PANTOJA DE LA CRUZ: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Fragmento del cielo.

mediocuerpo pintura de Sn. Pedro con su marco negro vien tratado", se encuentra en la Fine Art Gallery (San Diego, California)[19]. Y un lienzo sobre "San Agustín", parecido –en cuanto a la temática y uso tenebrista de la luz– al cuadro "San Agustín en oración" del pintor José de Ribera (1591-1652) que forma parte de la colección del Museo del Prado, se está analizando para determinar su autor.

En el palacio del marqués de la Alameda al que se refiere G. Von Humboldt como "una *casa dispuesta en su interior, según la costumbre del país, Habitaciones grandes al estilo de iglesias*", que a su vez guardaba su propia colección de pinturas, entre otros lienzos, una Magdalena que Lorenzo Prestamero, en su *Guía de Forasteros en lo respectivo a las tres bellas artes de Pintura, Escultura y Arquitectura*, atribuye a Tiziano y otros lienzos que después se añadieron, por dos enlaces matrimoniales, procedentes de la casa del marqués de Legarda, como el retrato de Antonio de Salcedo Hurtado de Mendoza, de Bartolomé Esteban Murillo, permaneció el cuadro de Santa Úrsula y las once mil Vírgenes hasta finales del siglo XX (1999).

Los Ortés de Velasco llegaron a reunir, como se desprende del inventario de 1729, un importante número de pinturas[20]. El lienzo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes llegó a posesión de éstos después del fallecimiento de la reina Margarita de Austria en El Escorial el 3 de octubre

[19] Cf. COSSÍO, *El Greco*, 4ª edición al cuidado de Natalia COSSÍO DE JIMÉNEZ, Madrid, 1983, p. 251.

[20] Los Ortés de Velasco, llegaron a amasar, como se desprende el inventario de 1729, un importante número de valiosos lienzos que servían de decoración a su casa-palacio.

"Zinco cuadros amodo delos zinco sentidos consus marcos negros.
"Otro quadro dela Samaritana consu marco demadera negro"
"Un quadro grande dela adorasión delos Reyes consu marco negro".
"Otro quadro mi cresido denro señor, n^{ra}Sra SFrnsco. y S^{o} Domingo consu marco negro y perfil dorado usado".
"Otro cuadro de S Franz^{co} de Asis consu marco sobredorado usado".
"Otro cuadro denra. dela Consepsión consu marco sobredorado".
"Un quadro de S^{n} Miguel consu marconegro usado".
"Otro de nraS^{ra} sin marco vastanteusado".
"Otro dela Magna sin marco vastanteusado".
"Otro lienzo de Sta Catalina sin marco ni vastidor usado".
"Otro de S^{n}Esteban consu marco negro usado".
"Otro de ^{n}Lorenzo consu marco negro y usado".
"Otro de la consepz^{cion} denra S^{ra} sin marco usado".
"Un quadro de S^{n}MiguelArchangel sin marco mui usado".
"Otro de Sta Catalina sin marco mui usado" (Probablemente es el lienzo al que alude Prestamero como de Leonardo Vinci).
"Un quadro del Salvador demedio cuerpo consu marco negro usado".
"Otro quadro demedio cuerpo conla efigie denraS^{ra} con su marconegro usado".
"Otro quadro cresido consu marco negro cuia Historia se Ignora mui usado".
"Otro de cuerpo entero sin marco con la pintura deunaSeñora delacasa".
"Otro de cuerpo entero conmarco alparecer dealguien Historia y a usado".
"Otro con laHistoria deS^{ta} Susana".
"Otro con la Historia dela creasión delmundo consu marcousado".
"Un quadro denraS^{ra} delCarmen Cuerpo entero"
"Otro de nraS^{ra} de la Soledad con marco mui maltratado muiusado".
"Otro demedio Cuerpo de S^{ta}Monica consu marco negro usado".

14. Palacio del Marqués de la Alameda.

de 1611 a la edad de veintisiete años[21]. Y antes del conocido incendio que arrasó el Real Alcázar de Madrid en 1723 (24 de diciembre), en el que se perdieron más de 500 cuadros de la colección real (de Rubens, Tiziano, Tintoretto, Durero, El Greco, El Bosco, Brueghel, Da Vinci, Urbino, Corregio etc.).

Es la época todavía en la que el poder efectivo del reino lo detenta Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), V marqués de Denia, IV conde de Lerma y, desde 1599, I duque de Lerma y cardenal en 1618[22].

Ya el rey Felipe II, el 13 de septiembre de 1598, en sus últimos días descubre ante sus hijos (Clara Eugenia y Felipe) *su cuerpo repulsivo, horadado de llagas* acreditando la fugacidad de la vida, el poder y la soberanía y, dando gracias al Salvador por haberle colmado en vida de tantos bienes y reinos, se lamentaba de no tener un hijo capaz de conservarlos y predecía: *Me temo que lo han de gobernar.*

[21] La Real Audiencia de Manila, Filipinas, da cuenta a esas islas dela nueva España de la muerte de lacaro doña Margarita mira señora y a que tenemos muy gran deconfianza dequemejor su carolien Vida y suvita muerte estaenelcielo gozando ya dela coronoa grande degloria (…)". *Carta de la Audiencia de Manila, sobre las exequias a la Reina Margarita de Austria*, Archivo General de Indias, Filipinas 20, R, 6, N.52.

[22] El Papa Paulo V lo hizo Cardenal, cuya condición de prelado le salvó la vida.

15. MANUEL MARIANO RODRÍGUEZ Y BARTOLOMÉ GONZÁLEZ SERRANO: *Felipe III*. Grabado calcográfico. Ca. 1749. Biblioteca Nacional de España

Veintidós años después, Felipe III abrazando el mismo crucifijo de plata que acompañó a su padre y al Emperador Carlos V en sus últimos instantes de vida, dando cuenta a su conciencia de sus años de gobierno, reiteraba: "*Si me diera vida el Cielo, cuán de otra suerte gobernara*".

Con razón decía Cánovas del Castillo que Felipe III "dejó del todo sueltas –en Gómez de Sandoval– las riendas del estado, que con mano tan firme habían hasta allí regido su antecesores"[23] (…). Mientras que Felipe II, por su gran experiencia y larga práctica, todo lo discutía, ventilaba y resolvía por su propio consejo, Felipe III, o Lerma

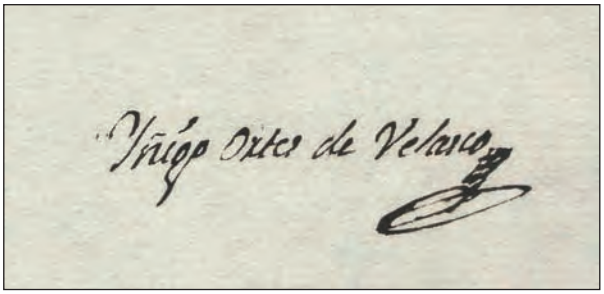
[23] *Bosquejo histórico de la Casa de Austria en España*, Málaga 1892, pp. 177-179.

en su nombre, se entregaban casi por completo a las deliberaciones de los Consejos"[24].

Emulando la afición del soberano por la pintura, el duque de Lerma, en aquellos años gran coleccionista y mecenas, llegó a reunir y acumular una notable colección artística, pintura, escultura, relicarios, etc. En 1602 encarga a Juan Pantoja de la Cruz su retrato, de cuerpo entero, con armadura, daga, espada y bastón de mando, casi idéntico (salvo el campo de batalla en el fondo) al realizado por Pantoja a Felipe III en 1598. Más tarde el duque de Lerma encargaría a Rubens su efigie ecuestre, que actualmente se conserva en el Museo del Prado, composición que hasta esa fecha estaba reservada para el Monarca.

Rubens llegó a Valladolid en 1603 como embajador del duque de Mantua y pintó, entre otros, el retrato de Lerma a caballo y un tema de la historia de la filosofía griega: "Demócrito y Heráclito". De su paso por Madrid, El Pardo y El Escorial, quedó impresionado de la buena y abundante pintura española (influída por Tiziano y el último manierismo): "*Estoy sorprendido de la calidad y cantidad de los cuadros, pero moderno no hay nada que valga*".

Tras la caída del duque de Lerma, gran número de sus bienes y obras de arte, pinturas, etc., así como las joyas, pinturas y bienes muebles de su privado Rodrigo de Calderón, marqués de siete iglesias[25], ajusticiado el 21 de octubre de 1621, festividad de Santa Úrsula, se vendió en las más importantes almonedas del siglo XVII (como la de Gaspar de Haro, VII marqués del Carpio o la del propio Rodrigo de Calderón).



16.Íñigo Ortés de Velasco

17.Pantoja de la Cruz: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Detalle de la llegada a Colonia.

[24] "Era aquella princesa, al decir de todos, muy viva y astuta, y empleaba grandes artificios para ganar la voluntad del rey, (…). Merecíala, en verdad, por la excelente aptitud que demostraba para las cosas de gobierno; pero dominado ya el marido por el duque de Lerma y vigilada siempre ella por la duquesa, nunca pudo conseguirla (…). Después de infructuosa y larga lucha abandonó Doña Margarita el intento de mezclarse con el gobierno; pero con tanto disgusto propio, que solía decir el embajador imperial, que habría preferido ser monja de Gratz, su patria, a ser reina en España de tal suerte" (ob. cit. p. 187).

[25] La adquisición o dádiva de lienzos era frecuente. Así, el conde de Aremberg le comunica por carta a Rodrigo de Calderón el envío de un cuadro de Rubens y otros lienzos. "Y como me hadicho V.S. haze un monasterio en Valladolid y que en la almoneda del Duque de Arschot se hallaba un Salvador con los doze aposteles hechos por la mano de Rubens VS^{ria} conoce y son muy estimados por emular hechos con gran quidado y la mayor parte al natural me a paresido cosa a proposito enviarlo a VS^{ria} y assi las tengo va emballadas no aguardomdo otra cosa sino la comodidad de embiarlo". Archivo General de Simancas, CCA, VID, 34, 31.

EL CUADRO *EL MARTIRIO DE SANTA ÚRSULA Y LAS ONCE MIL VÍRGENES DE PANTOJA DE LA CRUZ* EN EL INVENTARIO DEL REAL ALCÁZAR DE MADRID DE 1636

En 1606 la Corte abandona Valladolid y regresa a Madrid. Atrás queda la breve estancia de los reyes en el palacio de la Ribera de Valladolid, que estuvo decorado por una importante colección de pinturas (Andrea del Sarto, Veronés, El Bosco, etc.)[26], algunas de las cuales se desplazaron inmediatamente a Madrid, al palacio de El Pardo y al Real Alcázar, entre ellos, el lienzo "El martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes", de Pantoja de la Cruz.

A partir del año 1700, ante la guerra de sucesión y el cambio de Casa Real (de los Austrias a los Borbones) otros lienzos se llevaron al palacio real de San Pablo en Valladolid y hacia el palacio del Pardo en Madrid, tras el abandono de la quinta real de *la Ribera*, con frecuentes inundaciones del caudal del río Pisuerga, y su derribo en 1761 por el arquitecto Ventura Rodríguez, con autorización del rey Carlos II.

En el inventario del Real Alcázar de Madrid de 1636, residencia de los monarcas españoles desde Carlos I hasta Felipe V, realizado durante el reinado de Felipe IV por el guarda Joyas Simón Rodríguez "ayuda de Furriera de su Mag. Cargo que se le haze de las pinturas de la guardajoyas que estaban al de J.º Gómez de la Mora, lo cual hace por horden de su Mag, que Dios la guarde".

"En la Pieza sesta angosta, sobre el panadero" aparece con el número 2.184:

"**Un lienço, grande al olio, de las once mil virgines, unas en navios y otras que las están martirizando, es de la mano de Juan de la Cruz".**

En los sucesivos inventarios de pinturas del Real Alcázar de 1666 y 1686 (pues a partir de 1700 el lienzo consta como propiedad de los Ortés de Velasco), el cuadro de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de Pantoja de la Cruz, ya no se refleja en los inventarios reales.

[26] Sobre el inventario de los cuadros y objetos de arte de la quinta real llamada *La Ribera*, en Valladolid, Cf. Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, Tomo XIV, pp. 153-160.

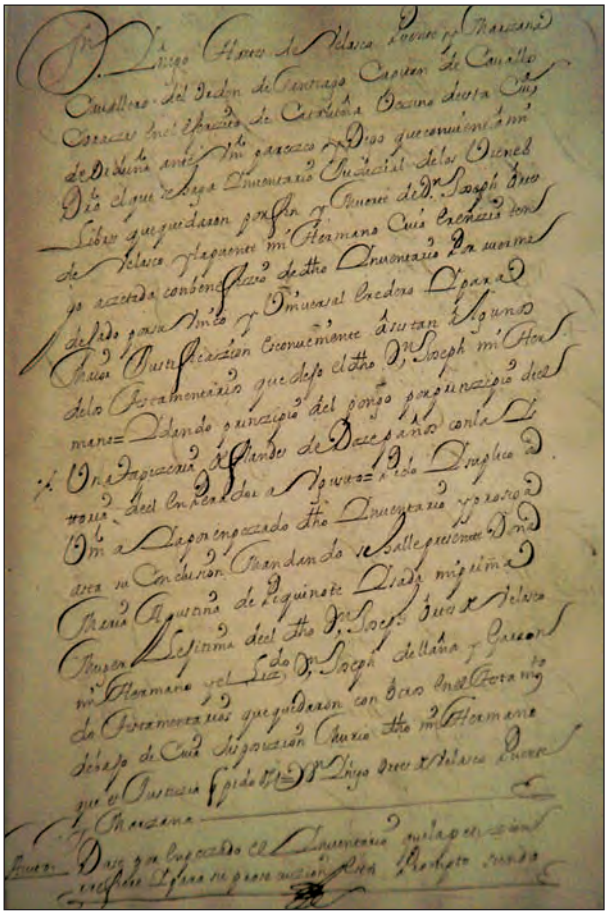
18.FÉLIX CASTELLO: *Vista del Alcázar de Madrid*. Óleo sobre lienzo. Ha. 1630-40. Museo Arqueológico Nacional, depositado en el Museo de Historia de Madrid.

ORDUÑA, SEPTIEMBRE DE 1720. INVENTARIO DE BIENES DE JOSÉ ORTÉS DE VELASCO

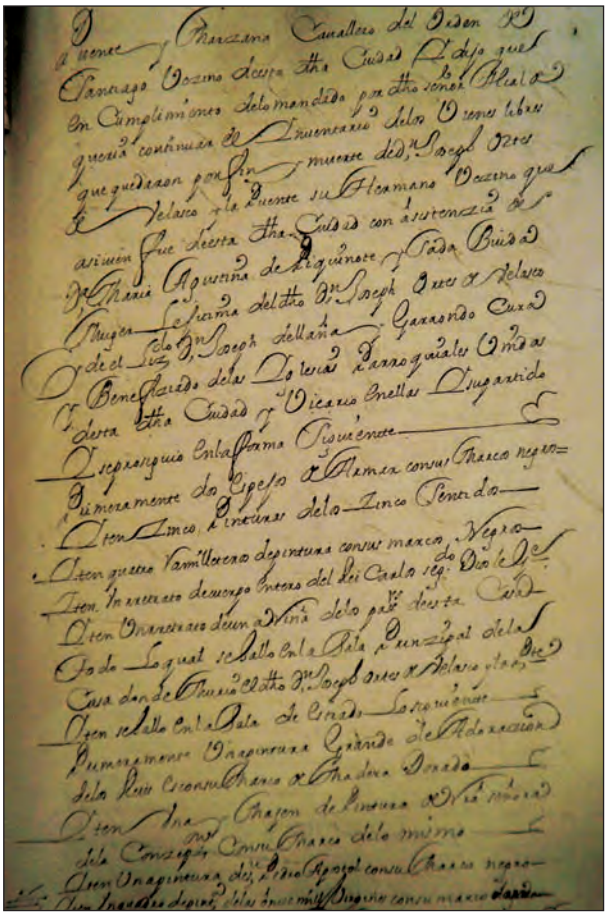
Íñigo Ortés de Velasco de la Puente y Marzana adquiere el cuadro de Pantoja de la Cruz "*Santa Úrsula y las once mil vírgenes*" tras el fallecimiento de su hermano primogénito Joseph Ortés de Velasco, en su condición de heredero universal. Así, se recoge en el inventario realizado en la ciudad de Orduña el 13 de septiembre de 1700, cuyo documento original se guarda en el Archivo del marqués de la Alameda, actualmente en depósito para su digitalización en la Fundación "Sancho el Sabio".

Según el citado inventario: "Íñigo Ortés de Velasco de la Puente y Marzana cavallero del Orden De Santiago Vecino deesta Ciudad Dijo que en Cumplimiento delo mandado por dho señor Alcalde queria continar el Inventario delos Vienes libres que quedaron por fin y muerte de Dn. Joseph Ortes de Velasco y la Puente su Hermano Vezino que asimien fue deesta dha Ciudad con asistenzia del Dª María Agustina de Liquinote y Sada Biuda Mujerlegitima del dho Dn Joseph Ortes de Velasco y de el Lizdo Dn Joseph dellana y Garando Cura y Benefiziado delas Iglesia Parroquiales Ambas desta dha Ciudad y Vicario enellas Isu partido".

"Se prosiguió enlaforma Siguiente:
Primeramente dos espejos con sus marcos negros
.Ytten Zinco Pinturas delos Zinco Sentidos



19.Continuación del Inventario de bienes de José Ortés de Velasco. 1720. Archivo del marqués de la Alameda.



20.Inventario de bienes de José Ortés de Velasco en el que aparece descrito el lienzo de las once mil vírgenes. 1720. Archivo del marqués de la Alameda.

Ytten quatro Camilleros de pintur consis marcos Negros.

Ytten un retrato decuerpo entero del Rei Carlos segdo. Dios le Ga

.Ytten Unretrato de una Seña delos pass deesta Casa.

Todo Loqual sehallo enla Sala Principal de la Casa donde Murio el dho Dn Joseph Ortes de Velasco de la Pte

.Ytten sehallo enla Sala de estrado Lo siguiente

Primeramente Unapintura Grande deAdorazion de los Reies consu marco de Madera Dorada.

Una Imajen de Pintura de Ntra Señora dde la Concepción Consu marco delo mismo

Ytten una pintura de San Pedro Apóstol consu Marco negro

Ytten. Un quadro depint,ª, delas onze mill Virgines consu marco dorado"

El lienzo del martirio de Santa Úrsula probablemente fue adquirido por José Ortés de Velasco de la Puente a través de algún familiar, entre otros, posiblemente de Francisco de Berrio Marzana, caballero de Santiago, casado con Ana María Ordoñez Lezama, que estuvo en la Corte durante el reinado de Carlos II, o bien por compra directa o a través de intermediarios o en alguna almoneda de la época.

Ya que en los inventarios anteriores de los bienes que pertenecieron a los ascendientes de Íñigo Ortés de Velasco

de la Puente Marzana en el archivo del marqués de la Alameda no aparece mencionado el cuadro del martirio de Santa Úrsula, hasta la sucesión de José Ortés de Velasco en 1700.

En 1808, durante la invasión francesa, el lienzo *El martirio de Santa Úrsula* se encontraba en Orduña cuando las tropas napoleónicas cercaron la ciudad. Iñigo Ortés de Velasco Esquivel, al frente de la corporación local, negoció con aquellas tropas su paso por la ciudad evitando el saqueo de sus bienes y obras de arte. Posteriormente, contrajo matrimonio con Teotiste María de Urbina y Salazar, hija de Ramón de Urbina y Gaytán de Ayala, tercer marqués de la Alameda, desplazándose seguramente con este motivo el lienzo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* de Orduña a la casa palacio del marqués de la Alameda en Vitoria.

La posibilidad de su adquisición por compra directa o subasta no debe descartarse por cuanto los Ortés de Velasco adquirieron un gran número de propiedades y otros bienes de terceros. Así, en el archivo de protocolos de Madrid, figura la venta de diversos lienzos procedentes de la almoneda de los bienes del VII marqués del Carpio (1689-1691), en la que aparecen obras de Tintoretto, Tiziano, Pedro de Vos, etc., vendidos, en 1689, a Dn. Diego Ortiz de Velasco[27]. Ya en fecha más reciente, en 1835, Iñigo Ortés de Velasco, marqués viudo de la alameda, gentil hombre de cámara de S.M., senador del reino y caballero gran cruz de la real y distinguida orden de Carlos III, adquirió al convento de Santa Clara de Vitoria, dos lienzos de San Pedro y San Pablo (copias de José de Ribera).

Historia de Santa Úrsula y las once mil vírgenes en el lienzo de Pantoja de la Cruz

El lienzo de Juan Pantoja de la Cruz reproduce la historia del martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes. En un extremo de la pintura, a la izquierda, el rey cristiano acompañado de su virtuosa y discreta hija Úrsula que había ofrecido su virginidad al Esposo celestial: la escena representa, en un templete, la sumisión de Úrsula in-

[27] Confróntese F. Muñoz González, *El mercado español de pinturas en el S.XVII*, Madrid 2008, p. 411 y siguientes.

21. Pantoja de la Cruz: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Recibiendo la bendición de despedida de su padre.

22. Pantoja de la Cruz: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Determinación de una figura encadenada.

clinada ante su padre, aceptando bondadosamente la propuesta de matrimonio con el hijo de un poderoso rey pagano, siempre que se le concediera un plazo de tres años durante el cual su prometido se haría instruir en la fe cristiana. Al lado, en el exterior, los embajadores y representantes del rey no bautizado con los miembros de la corte presentan sus credenciales y la solicitud del enlace. Desde la ventana se observan las tropas con jinetes y estandartes protegiendo el encuentro.

Fuera del baldaquino del rey una mediana figura con aspecto humano, sujeta con una gruesa cadena de hierro con la que probablemente se pretende simbolizar el mal, las debilidades y los vicios en general.

A continuación, se contempla la partida de Úrsula cubierta con una corona de princesa y despedida por su padre, quien no puede contener el llanto con su mano izquierda en el momento antes de atravesar Úrsula la pasarela de acceso al barco. En la entrada del navío es recibida por un paje de rodillas que sostiene la correa de un dócil perro que puede interpretarse como la fidelidad. Dentro y en diversos navíos de vela, la comitiva de vírgenes, algunas coronadas como signo de distinción de las restantes acompañantes. Podrían ser éstas probablemente las diez damas de noble cuna, cada una acompañada por mil doncellas, a las que se refiere la historia del martirio, en su viaje de peregrinaje hacia la ciudad de Roma.

Al fondo, a la izquierda, apenas perceptibles se ven las figuras de las vírgenes saliendo de sus lugares y ciudades de origen.

En la embarcación principal, adornada con tres escudos heráldicos, los instrumentos de viento anuncian la salida de las naves y miembros de la tripulación elevan las anclas.

Las ciudades y lugares del largo trayecto aparecen fortificadas a la derecha del fondo del lienzo.

En el mismo plano central, el martirio de la Santa y de sus compañeras con espadas y arcos a su llegada a la ciudad de Colonia asediada por los hunos. Detrás de Úrsula, el Romano Pontífice Ciriaco.

Es sorprendente la habilidad de Pantoja para pintar las imágenes, casi en miniatura, de las múltiples acompañantes de Úrsula. El pintor se deleita en esta faceta detallando individualmente, con técnica segura y suelta las figuras,

23.PANTOJA DE LA CRUZ: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Desplazamiento de las vírgenes.

24.PANTOJA DE LA CRUZ: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Las ciudades fortificadas en el fondo del lienzo.

25.PANTOJA DE LA CRUZ: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. El suplicio.

26. PANTOJA DE LA CRUZ: *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*. 1605. Con el Príncipe de los hunos.

rostros, expresiones, manos, bordados y adornos de las doncellas. El dominio de los detalles nos recuerda el señorío de actuar al que se refiere Gracián[28] cuando señalaba que "la naturaleza comienza pero el arte se perfecciona", como fácilmente se puede constatar en el perfecto dibujo de las cabezas de las vírgenes ricamente engalanadas esperando serenamente la decapitación. Con gran sensibilidad, Pantoja, representa sus gestos sin inquietud alguna por la muerte.

El príncipe de los hunos, con un cetro en la mano derecha y un cinturón ataviado con la figura de un dragón, al encontrarse con Úrsula, quedó prendado de su belleza, pero viéndose rechazado por ella, la retiene con la mano izquierda y ordena su muerte asaeteada con una flecha[29]. Desde las murallas y torres de la ciudad, sus habitantes presencian el sacrificio de las mártires, decapitadas por guardar su virginidad por amor a Dios[30]. La decapitación es la muerte que recibían las personas de alto rango. Era

[28] *El hombre en su perfección*, Madrid 1996, p. 65.

[29] Según FERREIRO ALEMPARTE, la virgen coronada que aparece en el lienzo anónimo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes que se encuentra en Valladolid –en la escena del martirio– no representa a Santa Úrsula, que no muere por espada. "Se trataría –afirma– entonces de la reina de Sicilia que se dispone a correr la suerte de sus cuatro hijas Babila, Juliana, Victoria y Aurea. No se ve, pues, el martirio de Santa Úrsula asaetada, que sin duda se representó en la parte recortada, ya fuese de manera real en el suelo, ya sugerido en el cielo, en un recuadro", ob. cit. p. 229.

[30] Dice San Agustín, "tampoco ésta es objeto de honra por ser virginidad, sino por estar consagrada a Dios". *Sobre la santa virginidad*, 8.

"la muerte del ciudadano romano –como nos recuerda Lorite Cruz[31]– que el mismo San Pablo exige para él en su condición de nacimiento".

Tras el martirio, los hunos –según la tradición– pretendieron saquear las naves, pero ante la visión de once legiones de guerreros armados, aterrorizados abandonaron el asedio huyendo y quedando los habitantes de Colonia libres del encierro, quienes posteriormente encontraron los cuerpos de las vírgenes.

El lienzo se completa con dos grupos formados por siete ángeles que, desde el Cielo sobre la escena del martirio, dos las reciben con coronas y palmas del martirio y cinco trasladan sus almas en forma de cuerpos desnudos a la Morada Celestial, siendo recibidas a la izquierda por otra congregación de ángeles músicos y cantores.

Con ello, Pantoja para representar la Gloria se aparta del modelo y de la tradición de los renacentistas flamencos y sigue el arquetipo de ángeles con grandes alas portando en las manos coronas de flores y palmas más parecidos a los espíritus celestes escorzados del *martirio de San Mauricio* de Domenico Theotocópuli, cuadro que el rey Felipe II encargó al Greco para el Monasterio de El Escorial para la capilla noroccidental de la Basílica (que se aleja de las formas tradicionales y moldes italianos), sustituyendo enteramente la escena del Cielo del lienzo original de composición rígida y de escasa luz: una sábana en forma de red donde cuatro reducidos ángeles, uno en cada extremo, recogen las almas de las vírgenes.

[31] *Los modelos iconográficos de las santas mártires, una lectura de la mujer libre*, Congreso virtual sobre historia de las mujeres, 15-31 de octubre de 2011.

Esxposiciones del cuadro del *Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes*

Desconocida prácticamente hasta el siglo XX la obra del "martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, del pintor Juan Pantoja de la Cruz, se expuso, por primera vez en la exposición ***Mirari***, celebrada en la Sala Amárica desde el 22 de diciembre de 1989 al 15 de febrero de 1990 en Álava. Posteriormente, el cuadro se presentó en otra exposición, de la Fundación Santander Central Hispano, durante los meses de diciembre a febrero de 2000 y 2001 en Madrid.

El 13 de junio de 2000, el Ministerio de Educación y Cultura declaraba que "la obra es de gran interés iconográfico y una de las primeras de este autor que aparecen firmadas, existe referencia de que la misma fue encargada por la reina Margarita de Austria y una vez concluida entregada en el año 1605 en Valladolid".

"No se mostraba escaso de sus ondas,
antes, con aguas hondas que engendraba,
los bajos igualaba, y al liviano
barco daba la mano, el cual, volando
atrás iba dejando muros, torres.
Con tanta priesa corres, navecilla,
que llegas do amancilla una doncella,
Y once mil más con ella, y mancha el suelo
de sangre, que en el cielo está esmaltada.
Úrsula, desposada y vírgen pura,
mostraba su figura en una pieza
pintada; su cabeza allí se vía
que los ojos volvía ya espirando".
(*Garcilaso de la Vega, égloga segunda*).

Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa

Carlos Rodríguez Morales

Próximo a cumplirse el cuarto centenario de su nacimiento, la biografía y la obra del pintor Gaspar Afonso de Quevedo (La Orotava, 1616-1670…) presentan tantos aspectos de interés como retos para la historia del Arte isleño. Tras una posible primera formación en Tenerife, en julio de 1633 entró como aprendiz por un año en el obrador del maestro Miguel Güelles en Sevilla[1], ciudad en la que contrajo matrimonio en 1638 y donde se mantuvo hasta enviudar en 1649. De regreso a su tierra natal, retomó una vocación religiosa de juventud –fue ordenado *de epístola* y más adelante *de misa*[2]– y combinó su ministerio sacerdotal con el ejercicio de la pintura al menos hasta 1670, cuando en los documentos hasta ahora conocidos se pierde su rastro[3].

Su catálogo evidencia un doble influjo sevillano y nórdico, como han estudiado Tarquis, Hernández Perera y, sobre todo, Fraga González, valoración que se afianza al haberse confirmado ya su estancia formativa en Andalucía y con la paulatina identificación de fuentes grabadas flamencas que le sirvieron directa o indirectamente de modelo para componer algunas de sus pinturas. Estos cimientos estilísticos no son excepcionales en la pintura isleña del Barroco; antes bien, pueden considerarse elementos que la definen junto a una querencia americana que confiere *personalidad* a nuestra plástica de los siglos XVII y XVIII.

No obstante, Gaspar de Quevedo destaca en este panorama por su aprendizaje y por sus quince años de presumible actividad profesional en Sevilla; es decir, por haberse formado y haber trabajado en uno de los centros artísticos del momento. También porque con este bagaje se estableció en Tenerife, donde ejerció durante al menos dos décadas más el arte de la pintura, atendiendo encargos de tema religioso y retratos, con especial éxito entre la aristocracia. Sus dos aprendices documentados, Feliciano de Abreu y Vicente González, no serían tal vez los únicos. Fue sin duda un autor de prestigio, que acomodó formas y modelos foráneos al gusto isleño, aunque está todavía por determinar el alcance de su influencia y la atractiva posibilidad de que junto a él se formase Cristóbal Hernández de Quintana –el pintor más representativo del Barroco canario– planteada por Fraga González[4].

Expresión de todo esto es un repertorio sólido de obras –dos firmadas y el resto atribuidas– el más notable por calidad y volumen de un autor canario hasta su tiempo. Quedan por precisar, sin embargo, cuestiones importantes, como los frutos de su etapa sevillana y las circunstancias del final de su vida, pues se ha considerado incluso un posible retorno a *España*.

[1] Rodríguez Morales, Carlos: "El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias", en *Laboratorio de Arte*, 20. Sevilla, 2007, pp. 131-139.

[2] Fraga González, Carmen: *El licenciado Gaspar de Quevedo. Pintor canario del siglo XVII*. Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 18-21.

[3] Fraga González, Carmen: "Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27. Madrid-Las Palmas, p. 564.

[4] Fraga González, Carmen: "La formación de Cristóbal Hernández de Quintana: la pintura del siglo XVII en La Orotava", en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*. La Laguna, 1990, t. IV, pp. 147-160.

En este trabajo damos a conocer una representación pictórica de San Miguel Arcángel en colección particular de La Orotava que ahora le atribuimos basándonos en un estudio formal, que nos permite además añadir una nueva prueba de su afición por utilizar como fuente la estampa nórdica, así como plantear algunas consideraciones sobre este tema iconográfíco en su catálogo[5]. Es un óleo sobre lienzo (165 x 111 cm) que muestra en un rompimiento de gloria al arcángel de cuerpo entero triunfante sobre el demonio, sometido bajo sus pies y al que se dispone a herir con una lanza que empuña con su mano derecha.

El cromatismo coincide con el habitual en el catálogo del clérigo pintor, con notable presencia del ocre refulgente indicativo de lo sagrado, de los espacios y personajes celestiales. Pero es en el diseño, en la reproducción de algunos elementos y, de forma particular, en la fisonomía donde advertimos una contundente cercanía respecto a otras obras suyas. El rostro de San Miguel se aproxima *familiarmente* a los de otros ángeles pintados por él y especialmente al de la Virgen en los lienzos de la *Inmaculada de la familia Lercaro* (Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife), la *Inmaculada con Felipe Machado* y la *Anunciación* (Iglesia de Santa Catalina, Tacoronte)[6]. Coinciden el esquema volumétrico, el planteamiento de los ojos, la nariz y los labios –carnosos al centro y muy finos en los lados–, el gusto por sonrosar mejillas y párpados, y el detalle de dejar una oreja semicubierta por el cabello.

En sus líneas principales, la figura de San Miguel se ajusta al patrón fijado por una estampa de Hieronymus Wierix a partir de Martín de Vos (1584), un modelo muy difundido en Europa y América que numerosos artífices siguieron al pie de la letra o, como Quevedo, con ciertas licencias. En efecto, no se trata de una traslación literal sino de una adaptación en la que coinciden algunos elementos sustanciales, particularmente la disposición de las piernas –adelantada la izquierda descubierta hasta el muslo– y de los brazos. Resulta bien elocuente la divisa miguelina QVIS SICVT DEVS –*Quién como Dios*– inscrita en círculo en el ángulo superior izquierdo, tras la mano derecha del arcángel, abierta en el caso de la estampa y con el puño cerrado en el de la pintura.

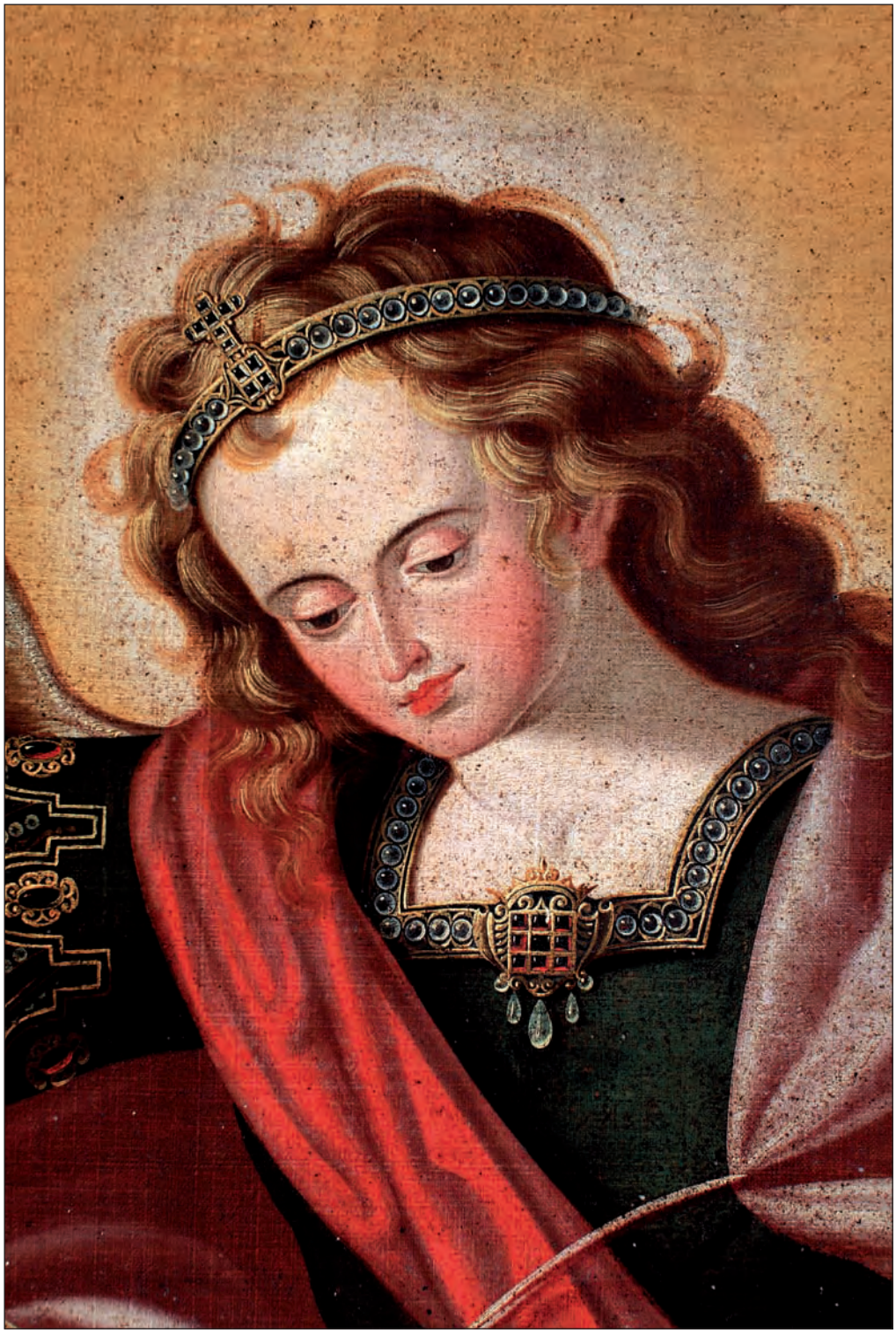
Quevedo mantuvo, a grandes rasgos, el esquema del fondo: nubes oscuras que se abren en diagonal desde los pies del santo y perfilan su aureola, plana y sin cabezas de querubines sobrevolándolo. En la zona inferior, Satanás también figura sometido, aunque desechó figurarlo extendido como híbrido de ángel y serpiente para hacerlo boca abajo, de frente y con apariencia monstruosa: de piel rojiza, alado y con cuernos, escupe fuego y *sostiene* llamas en las manos. Esta variación propicia que el rostro de San Miguel se incline hacia su derecha –y no hacia su izquierda como sucede en el grabado–, pues busca con su mirada al príncipe de las tinieblas. El atuendo presenta también ciertas semejanzas, sobre todo la disposición del faldellín –abierto sobre la pierna derecha–, el perfil inferior de la coraza, el cuello rectangular y el gusto por representar adornos, como el joyel sobre el pecho o los galones dorados de aspecto metálico que, en el caso de la pintura, destacan sobre el monótono verde del traje. Sin embargo, el pintor resolvió de una forma personal y mucho menos dinámica las mangas, el calzado, las alas y el manto, lo que contribuye a que la composición final pierda elegancia respecto a su –parcial– modelo.

Además, añadió la lanza que el arcángel sostiene en su mano derecha y sustituyó la palma que lleva en su mano izquierda, en la estampa, por una balanza. Es decir, el mensaje triunfante y victorioso sobre el mal propuesto por el modelo se enriquece con un elemento que alude a la condición de San Miguel como pesador de las almas. La pintura tiene así una misión edificante y didáctica, pues ilustra a los devotos espectadores sobre la necesidad de sumar méritos cuyo *peso* supere al de los pecados para salir del purgatorio y alcanzar la gloria. De esta idea, reforzada y alentada por la Contrarreforma, dan testimonio las numerosas cofradías y cuadros de Ánimas de los templos canarios[7]. El propio Gaspar de Quevedo fue, como clérigo,

[5] Agradezco a Juan Alejandro Lorenzo que me comunicase la existencia de esta pintura considerada por él obra de Gaspar de Quevedo, y a la familia propietaria su disposición para estudiarla y publicarla. Las fotografías que aquí se reproducen han sido realizadas por Fernando Cova del Pino, a quien agradezco también su amabilidad.

[6] Facciones muy parecidas presenta también la Virgen en un lienzo que la muestra en actitud orante, conservado en la Iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, muy cercana a los pinceles de Gaspar de Quevedo, como invita a pensar también su cromatismo.

[7] Sobre este tema, véanse los trabajos de ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana: *La pintura de cuadros de Ánimas en Tenerife*. Mancomunidad de Cabil-



Atribuido a Gaspar de Quevedo: *San Miguel Arcángel* (detalle), hacia 1650-1670. Colección particular. La Orotava, Tenerife. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

Hieronymus Wierix, a partir de Martín de Vos: *San Miguel Arcángel*, 1584. Fotografía: British Museum, Londres.

Atribuido a Gaspar de Quevedo: *San Miguel Arcángel*, hacia 1650-1670. Colección particular. La Orotava, Tenerife. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

capellán de la cofradía establecida en la Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de La Orotava[8], y parece probable que a él se deba la introducción de este tema iconográfico en las Islas o, al menos, algunos de sus ejemplares más antiguos e influyentes: el que le hemos atribuido en la Iglesia de San Francisco del Puerto de la Cruz[9], que realizaría en fecha posterior a junio de 1654[10], y el de la Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación de La Victoria de Acentejo, que le atribuyó Hernández Perera[11], adquirido en La Laguna entre 1668 y 1672, y que debe valorarse por lo tanto como una de sus últimas obras[12].

La figura del arcángel que preside la apretada composición del cuadro de Ánimas portuense procede también de la estampa de Wierix a la que nos hemos referido, de la que el pintor tomó la posición de piernas y brazos, la forma del ala izquierda y, *grosso modo*, la de la coraza tan ceñida a la piel, como en el grabado, que deja ver el ombligo y la musculatura. Además, introdujo en un caso y sustituyó en otro los elementos que porta San Miguel en sus manos: una cruz sencilla y larga en la derecha que se apoya en uno de los dos platos de la balanza que sostiene en la izquierda. La lectura de este instrumento –que en vez de la palma aparece también en la pintura de colección tinerfeña– se justifica aquí totalmente en el contexto del juicio particular de las almas, que es el tema iconográfico del cuadro y su clave aleccionadora[13].

La cabeza del arcángel en las dos obras pictóricas que venimos estudiando concentra algunas de las aportaciones más significativas de Quevedo respecto a su modelo; ya hemos señalado el cambio de postura y las facciones, que también en el ejemplo del Puerto de la Cruz coinciden con las de ángeles y representaciones marianas de su catálogo. A esto ha de sumarse el tratamiento del pelo, de tonos rojizos, y la presencia en ambos casos de una diadema presidida por una cruz dorada con piedras engastadas; este recurso decorativo no figura en la estampa de Hieronymus Wierix, pero sí en otras del mismo tema que debió conocer el autor canario.

Nos referimos muy especialmente a una grabada y editada en 1585 por Petrus de Iode[14], sin duda conocida por Quevedo pues, como nos ha advertido Ángel Muñiz, debió servirle de modelo para componer el *retrato* del príncipe de las milicias celestiales del cuadro de Ánimas de la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Encarnación, en La Victoria de Acentejo. Así lo indican la idéntica postura de las piernas, el vuelo del faldellín y la empuñadura de la espada, en forma de cabeza de ave. También el joyel con aspecto de querubín alado sobre el pecho y el propio corte del cuello de la coraza[15]. Pero, como en las pinturas de colección particular y del Puerto de la Cruz, el arcángel porta balanza en vez de palma y en la mano derecha,

dos, Plan Cultural y El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1981; y MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Miguel, el arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1991, pp. 209-268.

8 FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *El licenciado Gaspar de Quevedo…*, *op. cit.*, p. 24.

9 RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana*. Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias. Islas Canarias, 2003, p. 134.

10 Fue entonces cuando el capitán Juan de las Nieves Ravelo –que ahora sabemos era pariente del pintor– adquirió el sitio y el derecho de patronato de la capilla donde permanece el lienzo, hoy en el segundo cuerpo de un retablo de factura posterior. Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (en adelante, AHPT): *Sección histórica de Protocolos notariales*, 1.403, escribanía de Bartolomé Hernández, ff. 106r-107v, 13/6/1654.

11 Recogida por FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Gaspar de Quevedo. Pintor del siglo XVII*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1977, pp. 57-59.

12 IZQUIERDO GUTIÉRREZ, Sonia María: *La Victoria. Patrimonio religioso*. Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo. Artemisa Ediciones. Tenerife, 2004, p. 46.

13 Sobre esta *faceta* devocional de San Miguel en el entorno y en la época de estas pinturas podemos citar que en 1680 el capitán Juan Francisco de Franchi Alfaro y Lugo dotó, como "deuoto de las benditas ánimas del purgatorio" la celebración anual de un oficio por las de sus padres y abuelos, en el convento agustino de la villa, que debía incluir un "sermón para feruorisar a los fieles a esta deuoción tan grande". Estipuló también que si él o los *suyos* encargaran "un quadro del glorioso San Miguel con el retrato de mi padre, aian de tener obligación de tenerlo siempre en la capilla maior, y de allí quitarlo para ponerlo en el túmulo que se hiçiere en dicho ofiçio de Ánimas". AHPT: *Sección histórica de Protocolos notariales*, 3.032, escribanía de García González Viera, ff. 143v-144r, 22/8/1680.

14 The British Museum, número de registro F,1.75.

15 Agradezco a Ángel Muñiz Muñoz su amabilidad al comunicarme –y permitirme avanzarlo aquí– este hallazgo, fruto de sus investigaciones sobre las fuentes grabadas de la pintura canaria.

Atribuido a Gaspar de Quevedo: *Ánimas del Purgatorio*, hacia 1654. Iglesia de San Francisco de Asís. Puerto de la Cruz, Tenerife. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

libre y abierta en las estampas citadas, sostiene una cruz larga que sirve también como arma contra el diablo, idea que pudo tomar de un grabado de Wierix a partir de Martín de Vos editado en 1585 por Ioannes Baptista Vrints[16]. Además, la posición del antebrazo y de la mano al cogerla remiten, por ejemplo, a otra estampa de Wierix, algo posterior (1619)[17].

El San Miguel *inventado* por Quevedo a partir del modelo propuesto por la estampa de Wierix del cuadro de Ánimas del Puerto de la Cruz sería, a su vez, modelo para artistas isleños posteriores. Así lo atestiguan las representaciones del arcángel que presiden el lienzo anónimo del mismo tema de la Iglesia de San Juan Bautista de La Orotava[18] y el de la Iglesia de San Marcos de Icod de los Vinos, pintado por José Tomás Pablo hacia 1750-1752[19]. Llama la atención, no obstante, un detalle presente en el lienzo de colección particular que se repite en el de Ánimas de La Orotava: San Miguel sostiene la balanza directamente por el brazo y no por una cuerdecita –en ambos casos rota– de la que pendería el fiel.

Hay otros ejemplos que demuestran la influencia de este mismo grabado de Wierix en la pintura isleña. Así, pudo inspirar también a Cristóbal Hernández de Quintana para componer la figura del ángel que conduce un alma a la gloria en el cuadro de Ánimas de la Catedral de La Laguna, como sugieren, aunque con algunas variantes, la disposición de las piernas, el gesto del rostro y de los brazos, la forma de resolver el cuello de la coraza o el que ésta se resuelva como segunda piel. Deudoras de esta interpretación quintaniana son las representaciones de San Miguel en los cuadros de Ánimas de las iglesia de San Pedro de El Sauzal, San Francisco de Icod de los Vinos y Nuestra Señora de los Remedios de Yaiza.

La presencia y la pervivencia de modelos grabados en la pintura barroca canaria es notable y es uno de los factores que justifican su arcaísmo, fruto de la reiteración de modelos renacentistas y manieristas[20]. Pero esta valoración debe ser matizada en el caso de Gaspar de Quevedo, más cercano cronológicamente a aquellas estampas y en ese sentido también más afín desde un punto de vista estilístico. Sucede con las obras aquí estudiadas, pero también con otras de las que ya se habían señalado sus fuentes. Así, la *Asunción de la Virgen* de la Ermita de Nuestra Señora del Carmen de La Orotava se basa en una estampa de Bolswert a partir de Rubens[21]; la *Sagrada Familia* del Monasterio de Santa Clara de La Laguna adapta otra de Johann Heinrich Löffler; la similitud del *Descanso en la Huida a*

[16] The British Museum, número de registro 1868,0612.552.

[17] The British Museum, número de registro 1859,0709.3148.

[18] LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la Iglesia de San Juan Bautista, La Orotava*. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. La Orotava, 2008, pp. 48.

[19] CALERO RUIZ, Clementina: "Cuadro de Ánimas de José Tomás Pablo en la iglesia del antiguo convento de San Francisco. Puerto de la Cruz", en *Revista de Historia Canaria*, nº 173. La Laguna, 1983, pp. 245-246. RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986, p. 484.

[20] PÉREZ MORERA, Jesús: "Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria", en *Revista de Historia Canaria*, nº 176. La Laguna, 1992, pp. 207-225, p. 209.

[21] PÉREZ MORERA, Jesús: "Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas…", art. cit., p. 213.

Petrus de Iode: *San Miguel Arcángel*, 1585. Fotografía: British Museum, Londres.

Egipto de la Ermita de Santiago de Tahíche respecto a alguna pintura andaluza sugiere, asimismo, la existencia de un modelo común[22]; y el *retablo* presidido por la *Inmaculada de la familia Lercaro* recuerda a frontispicios de algunas ediciones de la época[23].

A estos ejemplos ya conocidos se puede añadir la *Misa de San Gregorio* de la Iglesia de San Juan de La Orotava, cuya evidente cercanía a Quevedo ha señalado Lorenzo Lima[24], y que deriva, como él mismo nos ha advertido, de una composición de Durero llevada a la estampa por los Wierix[25]. Así lo avalan el planteamiento general, la figura de Cristo con las insignias de la Pasión y la actitud de ciertos personajes, particularmente el papa y el concelebrante arrodillados ante el altar y los clérigos que en segundo plano sostienen un incensario y la tiara pontificia.

[22] RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: "El pintor Gaspar de Quevedo…", art. cit., pp. 135-136.

[23] MUÑIZ MUÑOZ, Ángel: "El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife", en *El grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 2008, p. 36.

[24] LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado del Farrobo…*, *op. cit.*, pp. 126-127.

[25] HOLLSTEIN, F. W. H.: *Dutch and flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*. Rotterdam, 2004, t. IV, pp. 112-115.

Atribuido a Gaspar de Quevedo: *Ánimas del Purgatorio*, hacia 1668-1772. Iglesia de Nuestra Señora de la Encarnación. La Victoria de Acentejo, Tenerife. Fotografía: Fernando Cova del Pino.

Todo esto insiste en la familiaridad con la que Gaspar de Quevedo recurrió a este tipo de fuentes, un método de trabajo habitual entre los pintores, incluso entre los grandes maestros[26]. Queda clara, además, su capacidad de interpretarlas, transformarlas y personalizarlas, ya fuera tomando *prestados* planteamientos generales o elementos concretos; en ninguno de estos casos la copia es íntegra y aún tratándose de figuras independientes –nos referimos a las representaciones miguelinas– el resultado es fruto de una suerte de *collage* y no de una pura repetición, un rasgo que puede interpretarse en clave de madurez creativa.

La incorporación de este San Miguel hasta ahora inédito al catálogo de Quevedo refuerza su importancia como *primer* pintor barroco canario, contribuye a afianzar su personalidad plástica y permite conocer mejor sus recursos compositivos, en particular los de ascendencia nórdica difundidos por la estampa. A la vez, animan a confiar en que nuevos hallazgos y nuevos esfuerzos investigadores perfilen mejor su trayectoria y su influencia en la pintura isleña.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESTARRIOL JIMÉNEZ, Juana: *La pintura de cuadros de Ánimas en Tenerife*. Mancomunidad de Cabildos, Plan Cultural y El Museo Canario. Las Palmas de Gran Canaria, 1981.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Gaspar de Quevedo. Pintor del siglo XVII*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1977.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: "Nuevos datos sobre la vida y la obra del pintor Gaspar de Quevedo", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27. Madrid-Las Palmas, 1981, pp. 559-577.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: "La formación de Cristóbal Hernández de Quintana: la pintura del siglo XVII en La Orotava", en *Serta Gratulatoria in honorem Juan Régulo*. La Laguna, 1990, t. IV, pp. 147-160.

[26] NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1998.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *El licenciado Gaspar de Quevedo. Pintor canario del siglo XVII*. Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, 1991.

HERNÁNDEZ PERERA, Jesús: "Arte", en *Canarias*. Fundación Juan March. Madrid, 1984.

IZQUIERDO GUTIÉRREZ, Sonia María: *La Victoria. Patrimonio religioso*. Ayuntamiento de La Victoria de Acentejo. Artemisa Ediciones. Tenerife, 2004.

LORENZO LIMA, Juan Alejandro: *El legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista, La Orotava*. Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. La Orotava, 2008.

MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Miguel, el arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*. Aula de Cultura de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 1991.

MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, Domingo: *La Iglesia de San Marcos Evangelista de Icod y Vida del Siervo de Dios fray Juan de Jesús*. Excmo. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Cabildo de Tenerife, CajaCanarias. Icod de los Vinos, 1991.

MUÑIZ MUÑOZ, Ángel: "El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife", en *El grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*. Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 23-41.

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza y sus fuentes grabadas*. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. Madrid, 1998.

PÉREZ MORERA, Jesús: "Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria", en *Revista de Historia Canaria*, 176. La Laguna, 1992, pp. 207-225.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita: *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 1986.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Cristóbal Hernández de Quintana*. Gobierno de Canarias. Islas Canarias, 2003.

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: "El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias", en *Laboratorio de Arte*, 20. Sevilla, 2007, pp. 131-139.

TARQUIS, Pedro: "El arte del siglo XVII en Tenerife. Gaspar Deque, pintor de filiación flamenca", en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 25 de febrero de 1952.

TARQUIS, Pedro: "La pintura clásica de La Orotava. Gaspar de Quevedo (V, VI y VI bis)", en *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 25 y 30 de agosto, y 2 de septiembre de 1958.

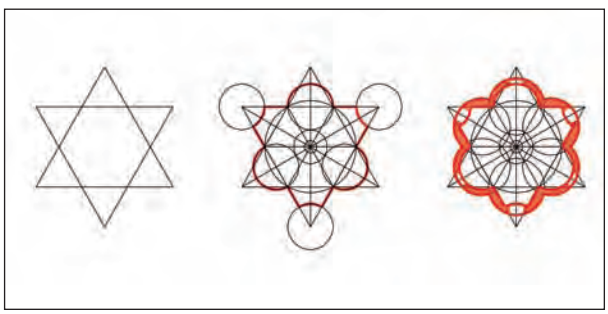
Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría

Federico García Barba

Borromini es considerado uno de los principales innovadores de la historia de la arquitectura e iniciador de la revolucionaria arquitectura barroca. Frente a los trucos y escenografías de sus contemporáneos, siempre tuvo una confianza absoluta en la geometría como principal herramienta para la construcción arquitectónica. Aquella que logra la más correcta interrelación entre espacialidad y estructura de soporte.

Su obra se basó siempre en simples elementos geométricos, triángulos y círculos, y cuya traslación y manipulación espacial mediante prismas, cilindros y casquetes esféricos se tradujo en una arquitectura admirada desde siempre y, sin embargo, difícilmente reproductible. Innumerables colegas de su época, y con posterioridad, quisieron copiar sus iglesias e imitar su estilo inigualable, siempre con escaso éxito.

La cupula de la iglesia de San Carlino alle Quatro Fontane. Francesco Borromini, 1641.



Iglesia de Sant'Ivo alla Sapienza. Francesco Borromini. Interpretación geométrica de los elementos espaciales que originan la planta.

Borromini usaría el triángulo y el círculo en su arquitectura en su papel de metáforas recurrentes e imágenes que se relacionan con el cristianismo. El triángulo equilátero como simbolismo de la Santísima Trinidad, aquella compuesta por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. El círculo como representación del infinito, la eternidad de Dios en un mundo sin final.

En 1599 nacía Francesco Borromini en la ciudad de Lugano, en el borde italiano de los Alpes. Relacionado desde su niñez con las familias de conocidos arquitectos renacentistas como Domenico Fontana y Carlo Maderno, el joven Borromini estaba ya trabajando en las grandes obras de Roma en la segunda década del siglo XVII. Unas magnas construcciones que abarcaban tanto la arquitectura y la

ingeniería como el urbanismo, para dotar a la sede de la Cristiandad con un empaque y boato en correspondencia al creciente flujo de peregrinos que cada año visitaba la ciudad.

Obras urbanas que se remontaban a un siglo atrás, cuando el papa guerrero Julio II dio comienzo a la reconstrucción de la basílica vaticana bajo la dirección de Bramante. A lo largo de ciento cincuenta años, la ciudad del Tíber estuvo sujeta una profunda transformación, debido al impulso de más de una veintena de sus sucesores en la cátedra de Pedro. Todo ello hasta llegar al pontificado de Paulo V, miembro de la familia Borghese, durante el cual Maderno, en su condición de arquitecto principal de la Congregazzione della Reverenda Fabbrica, estaba finalizando la ingente tarea de San Pedro, desarrollada por Miguel Ángel con el remate de la cúpula central y la construcción del cuerpo de fachada principal de la iglesia.

Una época intensa en obras, necesitada de toda una multitud de operarios, artistas y técnicos relacionados con el manejo de la piedra como Miguel Ángel, Maderno, Bernini o el propio Borromini, entre muchísimos otros. Este último había iniciado su carrera como pedrero especializado hasta alcanzar los conocimientos propios de la arquitectura, después de una amplia formación como escultor decorativo. Finalmente, había llegado a ser el ayudante más apreciado de Maderno. Sin embargo, una vez desaparecido éste último, la carrera de Borromini sufriría un revés decisivo con su apartamiento de la responsabilidad de guiar el acabado de los trabajos de la basílica y la encomienda de esa responsabilidad a Gian Lorenzo Bernini, por razones que nada tuvieron que ver con su capacidad técnica y sí con sus escasas habilidades sociales.

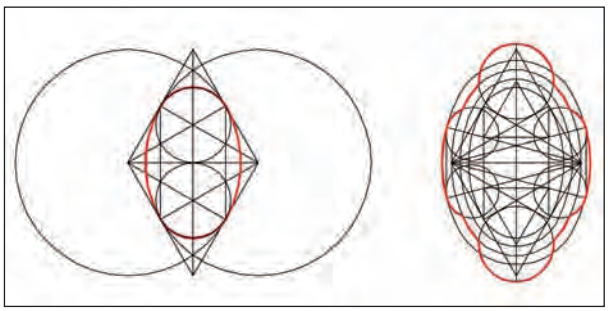
Quedaría Francesco Borromini condenado a la realización de obras menores dentro del movido panorama romano de la primera mitad del siglo XVII. Trabajos en los que podría demostrar sobradamente un conocimiento así como una inventiva que lo llevó a traspasar los límites de las convenciones al uso. También superar la crítica más despiadada de sus

El curioso remate en espiral de la linterna de la iglesia de Sant'Ivo. Borromini, 1645.

coetáneos e imponer con ello una nueva manera de hacer arquitectura. El problema principal para él sería su irreductible carácter y su incapacidad social, lo que hizo finalmente que su obra quedara limitada a una muy escasa serie de edificios y construcciones de menor entidad. Entre ellas, las iglesias de San Carlino alle Quatro Fontane y San Ivo alla Sapienza destacarían como sus trabajos principales.

Tal como reconoce en su tratado inacabado *Opus architectonicum*, Borromini basaba sus creaciones solo en la autoridad de algunos de sus predecesores, principalmente en los arquitectos y constructores de la antigüedad clásica, y también en los ejemplos de Miguel Ángel, cuyos originales diseños tuvo que ayudar a rematar en los años finales de la construcción de la basílica de San Pedro.

Pero Borromini creía además fervientemente en el ejemplo infalible de la naturaleza como la fuente



Iglesia de San Carlino. Francesco Borromini, 1641. Esquema geométrico del diseño de la planta.

de inspiración principal para la obra de arte: la naturaleza como representación del concepto de la divinidad, a la manera en que era entendida en los siglos XVI y XVII, y la arquitectura como imitación de lo natural, de acuerdo también a lo expresado por Alberti en sus tratados. Para los arquitectos de esa época y su contexto cultural, el trabajo del arquitecto consistía fundamentalmente en la representación de la perfección y la armonía natural a partir de la referencia a los restos y modelos heredados de la antigüedad griega y romana. Las ideas platónicas sobre lo natural, reflejadas en los escritos de Galileo, por ejemplo, se expresarían principalmente a través de las matemáticas, las relaciones numéricas y la combinatoria de los cinco sólidos pitagóricos, componentes que explicarían las formas visibles en el mundo.

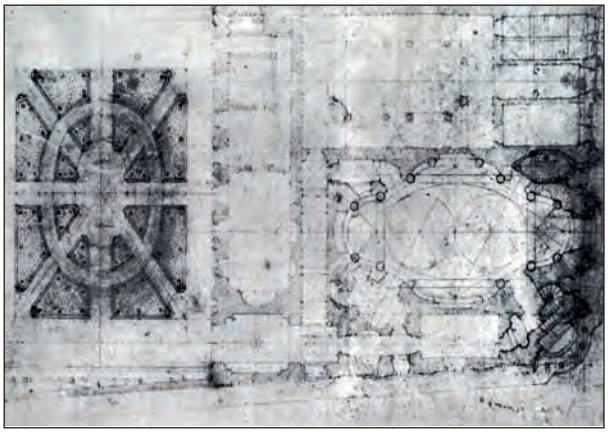
Afirmaba Galileo que *el gran libro de la Naturaleza está escrito en el lenguaje de la matemática y son sus caracteres triángulos, círculos y otras figuras geométricas, sin las cuales es imposible comprender una sola palabra de él*.

Yendo más allá, Alberti consideraba que las iglesias debían responder necesariamente en su trazado al círculo y a la esfera como formas que reflejan la máxima aproximación a una perfecta simetría y, con ello, constituirían el emblema más representativo de la belleza implícita en la idea de Dios. Los grandes tratados de Serlio y Alberti, intérpretes del único texto conocido sobre arquitectura clásica, los vitrubianos *Diez Libros de Arquitectura*, constituirían la fuente de inspiración para una arquitectura cuyo fundamento trata de recuperar la noción de belleza relacionada también con la proporción de la figura humana.

Los elementos geométricos más sencillos constituirían así la base para el desarrollo de edificios religiosos cuya simbología quiere expresar esa idea de perfección y de interpretación de lo natural como imagen representativa de la divinidad. El abandono de la planta en cruz latina a favor de la griega, más simétrica y ordenada, tendría que ver con este esfuerzo de simplificación y de construcción de relaciones claras y netas, asociado a esa buscada adherencia trascendente.

En 1634, Borromini recibió el primer encargo independiente de su carrera, la construcción del monasterio e iglesia de San Carlino alle Quatro Fontane, destinado a albergar la sede de la orden española de los Trinitarios Descalzos. Un trabajo por el que no quiso cobrar y que le catapultaría a un reconocimiento inmediato entre sus contemporáneos. En un emplazamiento sumamente difícil, en la intersección de las Stradas Pia y Felice, realizaría una de las obras maestras de la arquitectura de todos los tiempos. Ese lugar había surgido como parte del esquema urbano establecido por Sixto V cuarenta años atrás, y allí se habían construido las cuatro fuentes que son elementos esenciales para entender el peculiar tridente viario que define la Roma barroca.

Tres años más tarde, el arquitecto iniciaría el trazado de la cimentación de la curiosa iglesia de planta inclasificable que forma parte del complejo. Es fácil imaginarse sus largas noches en vela frente a unas resmas de papel, intentando hallar las reglas geométricas con las que poder llevar a la realidad la arquitectura imaginada, o más bien presentida emborronando con carboncillo y unos precarios instrumentos de dibujo, reglas y compases de madera, intentando extraer el orden de una masa informe de rayas y garabatos. Unos documentos que han llegado hasta nuestros días y que se conservan en la colección gráfica del Museo Albertina de Viena.



Diseño original para el convento e iglesia de los Trinitarios Descalzos. Grafische Sammlung Albertina, Viena.

Concentrado en su saber y dominando la rabia de observar a sus adversarios lograr mayores favores en la corte de los papas, probablemente Borromini se dejó guiar por el entusiasmo para demostrar inapelablemente sus capacidades en una obra inigualable. Un edificio, cuya disposición y claridad espacial viene produciendo una admiración sin límites desde entonces, como contraposición a su escueta sencillez y austeridad material.

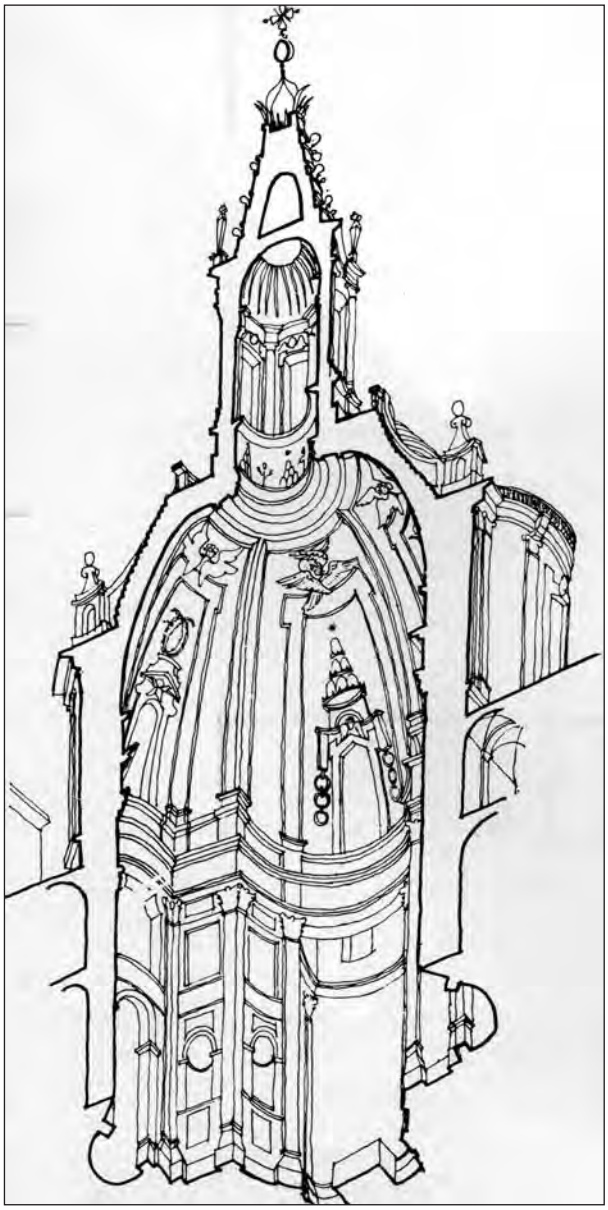
Una idea había desde el inicio, y era que el diseño de la iglesia de San Carlino alle Quatro Fontane partiría de la figura del óvalo, trazada de acuerdo al sistema de triangulaciones inventado años atrás por Serlio. Una articulación geométrica de dos pares de triángulos equiláteros de distinta dimensión, conjuntados formando un rombo y una estrella de David entrelazados y que permiten dibujar fácilmente apoyados en sus vértices una forma ovalada simple. Esta sería sin duda la base para la novedosa cúpula elipsoidal y el fluido tambor de soporte.

Durante varios años, mientras la estructura del sótano crecía, el arquitecto hizo sucesivas aproximaciones para generar la disposición definitiva de la planta, conformando dos capillas laterales de escasa profundidad y dos espacios semicilíndricos en los dos extremos del eje mayor del óvalo, uno para el altar mayor y otro simétrico enfrente desde donde se produce el acceso en unas condiciones urbanas sumamente difíciles. La geometría del edificio quedaría establecida definitivamente por un octágono irregular alargado donde encajaría el conjunto de curvas de la planta, permitiendo la transición hacia la cúpula mediante semicasquetes esféricos que rematan los elementos cilíndricos verticales y soportan el grueso entablamento de enlace entre ambos volúmenes espaciales.

Este esquema sencillo de organización espacial es muy difícil de apreciar en una primera lectura de los documentos interpretativos convencionales –plantas y secciones– pero que, sin embargo, se presenta con toda su belleza y serenidad en una visita al lugar. La simpleza conceptual y la totalidad espacial se perciben entonces con un solo recorrido visual, una vez se atraviesa la puerta principal, pudiendo así comprenderse admirativamente todo el alcance de la genialidad del arquitecto.

En 1643, casi diez años después del encargo de San Carlino, curiosamente por intercesión de Bernini, su principal rival en la corte de los papas, Borromini es nombrado arquitecto de la Universidad de la Sapienza. Este cargo le permitiría realizar una segunda iglesia cuya construcción supondría también un campo experimental para la consagración de la espacialidad barroca. Muchos autores han considerado desde entonces el brillante volumen creado en Sant Ivo alla Sapienza, como su mejor obra.

Aquí el arquitecto vuelve a recurrir a sus apreciados círculos y triángulos equiláteros, organizados sobre una única estrella de David. En este caso, para conformar una iglesia de planta central y capillas laterales integradas. El trazado se organiza sobre puntas alternas y para ello se disponen tres círculos en los vértices exteriores y otros tres en el centro de los lados de los triángulos, formándose así interiormente la característica forma de la planta de la iglesia. Afuera, el arquitecto dispone seis círculos iguales concéntricos que definen la característica volumetría exterior del edificio. Entre ambas caras se construye el soporte que permite encajar los esfuerzos provenientes de la estructura de la cúpula superior, los empujes laterales y la transmisión del peso total del conjunto.



Esquema axonométrico representativo del espacio interior de Sant'Ivo alla Sapienza. Dibujado por Christian Norberg Schulz para su libro, Arquitectura Barroca. 1980.

El espacio interior se remata con una cúpula formada por gajos esféricos que, como señalaría Anthony Blunt, efectúan una reducción paulatina hacia el centro de los elementos de la planta hexagonal y con ello, de la totalidad del espacio inferior. Sutilmente se dispone un entablamento y unas ventanas superiores que ignoran la forma cóncava de los arcos de circunferencia volcados hacia el interior de la planta. El efecto expansivo conjunto genera un efecto dinámico altamente expresivo.

Con ello, Borromini logra su ideal de espacio unitario, estableciendo una continuidad total desde el suelo hasta la linterna que remata la cúpula. Efecto que se construye sobre la base de elementos geométricos totalmente simples, planos verticales, sectores cilíndricos y gajos esféricos que, junto a la luz, establecen un recinto interior de una grandeza luminosa sin par.

Estas dos obras, junto con alguna otra construcción menor como el Oratorio de San Felipe Neri, ejemplifican la importancia del carácter del artista en su voluntad de llevar a cabo sus ideas por encima de cualquier otra consideración. A pesar de la escasez numérica de sus obras y frente a su incapacidad para interactuar positivamente con la sociedad de su tiempo e, incluso, con el desprecio de muchos de sus contemporáneos, Francesco Borromini ha pasado a la historia como uno de los más brillantes artistas que nos ha legado el barroco italiano.

Vista interior de la cúpula de la iglesia de Sant'Ivo. Foto: Deivand, Flickr.

DE NUESTRO ARCHIVO

Laudatio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso en la Real Academia Canaria de BB.AA. Octubre 1992

Jesús Hernández Perera
Académico de Honor de la RACBA

Constituye para mí un excelso honor la encomienda que nuestra Real Academia de Bellas Artes me hizo en pasados meses de dar la bienvenida a nuestra institución, en su Sección de Arquitectura, al Académico electo y distinguido Dr. Arquitecto Ilmo. Sr. don Salvador Fábregas Gil, en la ocasión solemne de su ingreso en la corporación.

Me embriaga y enorgullece esta inmerecida confianza con que me distingue superlativamente la Dirección de la Academia, hasta el punto de que me siento abrumado por tan señalado encargo, y lamento no haberlo cumplido antes por considerar que mi palabra no era apta para ensalzar los eminentes méritos de quien desde hoy accede a sentarse entre los miembros de número de este prestigioso instituto.

Por otra parte, debo hacer constar que una emoción intensa me embarga cuando se enmarca la sonora fecha de su investidura académica en un salón lleno para mí de poderosos recuerdos y vivencias de mi andadura política municipal, ya lejana en el tiempo, pero impregnada de inmenso cariño por esta ciudad y el ejemplo de dedicación y entusiasmo que en estos asientos recibí de mis sucesivos Alcaldes y de tantos Concejales con quienes compartí casi una década las apasionantes tareas de impulsar el progreso y bienestar de los ciudadanos de Santa Cruz de Tenerife.

Consciente de la imprescindible responsabilidad cultural de toda municipalidad que se estime, agradezco personal y corporativamente al actual Ayuntamiento y a su Exmo. Alcalde la hospitalidad que hoy brinda posada a esta peregrina Academia de BB. AA. de San Miguel para albergar tan fausta ceremonia en este noble Salón de Sesiones, adornado en su bóveda y vitrales con el más erudito y prestigioso programa iconológico del Archipiélago, al que ha dedicado sugeridor estudio el profesor de la Universidad de La Laguna Fernando Gabriel Martín.

El magno salón se acomoda así cumplidamente a la solemnidad del fasto con que la Academia inicia hoy su nuevo curso, y a la justeza de los poderosos argumentos que han conducido a la investidura pública del Doctor Arquitecto Salvador Fábregas Gil, porque pocas veces ha estado tan justificada esta predilección del cuerpo académico, expresada con absoluta unanimidad en acuerdo de mayo de 1983.

El arquitecto Salvador Fábregas (centro) el día de su ingreso en la RACBA, flanqueado por el presidente de la misma, el pintor Pedro González (izquierda) y el Dr. Jesús Hernández Perera (derecha).

* * *

Nacido en Granada hace sesenta y un años, y después de sus estudios de Ciencias Exactas y de la carrera de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Madrid, culminada con sobresaliente brillantez, tras realizar un "stage" en París con los arquitectos franceses, grandes Premios de Roma, Camelot, De Mailly y Sehrfuss, en el estudio a pie de obra del Gran Palacio de Exposiciones C.N.I.T. en La Defense, y obtener el Primer Premio del Concurso Nacional para el Auditorio al aire libre de los Festivales de Santander, en colaboración con Cabrera del Real y García Sanz en 1958, inicia al año siguiente su actividad profesional en Las Palmas de Gran Canaria. Aquí fija su residencia, vinculándose desde entonces a las más destacadas actuaciones arquitecturales, universitarias y culturales del Archipiélago, en el que su preparación, sabiduría y solvencia le han confirmado como una de las personalidades prestigiosas de la cultura artística canaria, que nunca se ha desvinculado de toda iniciativa y novedad surgida en Europa y América que afecte al ancho campo del progreso arquitectónico.

Su carrera isleña está jalonada de constantes y sucesivos logros, entre los que no son los menos meritorios los relacionados con su seria y eficaz labor universitaria y docente, a poco de haber obtenido en 1966 el título de Doctor Arquitecto por la Universicad Politécnica de Madrid, cuando fue nombrado en 1969 profesor de Elementos de Composición-Proyectos 1º de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en la Sección Delegada de Las Palmas, en la que desempeñó una meritísima tarea en medio de las dificultades iniciales del centro, luego transformado en Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas, que le designó para el curso 1976-77 Profesor encargado de Proyectos Fin de Carrera.

En el campo profesional y corporativo, su voz y su talento han conocido una creciente audiencia, siendo escuchado en muy distintos organismos no sólo del ámbito insular, sino en lejanos foros de consulta y decisión arquitectural. Durante una década (1962-72) actúa como arquitecto y jefe de Servicios Técnicos del Instituto de la Vivienda en su Delegación de Las Palmas, para ser elegido luego en el bienio 1972-74 Presidente-Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, en años en que el organismo se proyectó en iniciativas de amplísimo eco cultural, como fue, entre otras, la gran Exposición de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife de 1973-74, de huella imborrable para la ciudad y las islas.

En ese momento, el Consejo Superior de Arquitectos de España le elige miembro de su junta rectora, y más tarde, en 1980, el mismo Consejo Superior le designa Vocal de la ponencia encargada de redactar el primer texto de Ley de Edificación, y posteriormente en 1985 Colaborador del Presidente para el Área Mundial. Por el Ministerio de Hacienda se le reclama como Vocal titular del Jurado Territorial Tributario de Las Palmas (1976), y en 1982, ya con el Gobierno democrático, Vocal de la Comisión Superior de Urbanismo de la Junta de Canarias. Tras su elección como Académico en la Sección de Arquitectura por la Real de San Miguel en 1983, el Obispado de Canarias le distingue como miembro de la Comisión del Patrimonio Artístico y Documental de la Diócesis.

Su probada honestidad y rigor le acarrean numerosas comisiones en muy diferentes oportunidades de decisión arquitectónica en las distintas islas del Archipiélago, desde la resolución del Concurso de Ideas para el Santuario del Cristo de La Laguna en 1962, hasta el de Anteproyectos del nuevo Estadio Insular promovido en 1978 por el Cabildo Insular de Gran Canaria, miembro del jurado que dictaminó el concurso de ideas para la rehabilitación y ornato de los edificios y campus universitario de La Laguna, y del concurso de anteproyectos para el nuevo Ayuntamiento de Telde (1982), la reordenación territorial en Jandía (Fuerteventura, 1984) o el Polideportivo cubierto del Ayuntamiento de Pájara (1988).

Con una Mención de Honor se le premió en 1985 en el concurso de ideas para el proyecto Edificio de Congresos y Actividades Comunitarias de Granada, su ciudad natal, entre otros 85 trabajos presentados de toda España. Y el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias le propuso en 1984 y 1988 para el Premio "Antonio Camuñas" que convocó la Fundación de este nombre, así como le instó a integrar la comisión de concesión de Becas de Investigación de 1986.

Entre sus vinculaciones con el extranjero, es digno de ser resaltado su nombramiento por la Asamblea General de "Urbanismo y Comercio, URBANICOM" celebrada en Roma en 1974 como Administrador de esa Asociación Internacional en representación de España, junto a otros

ocho miembros europeos. Un significativo reconocimiento a su obra creativa fue la invitación a participar en la Exposición Mundial de Arquitectura organizada en 1979 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el prestigioso MOMA.

* * *

Si toda esta copiosa trayectoria social y corporativa le ha granjeado una reputación que desborda los límites del territorio canario, la labor creadora de Salvador Fábregas aún impresiona más por la altísima calidad de su buen hacer, la vigorosa personalidad de su estilo volcado a los más variados cometidos arquitecturales, y la asombrosa exigencia técnica con que concibe sus diseños y proyectos, que han impuesto su nombre y su huella en la edificación de nuestras islas, hasta el punto de alzar su estro a la más alta consideración como arquitecto y tracista en el arte canario de este siglo XX.

Extensa es su proyección en el campo de la vivienda, tanto en edificaciones de arquitectura tradicional, viviendas unifamiliares y colectivas, como en sus notables concepciones urbanísticas en los polígonos de Las Remudas, con su millar de viviendas (1.112 exactamente) de carácter social, Arinaga, San Fernando de Maspalomas, Santa Lucía de Tirajana, Vecindario y el Polígono Cruz de Piedra.

En la vertiente industrial, Tenerife le debe la fábrica de cigarrillos "La Lucha", y en el plano comercial, a más de edificios para oficinas y entidades bancarias, es el diseñador del Centro Comercial "Faro-2 y Faro-1" en Gran Canaria. Como no podía ser menos en el auge experimentado en las últimas décadas por el turismo, la mano de Salvador Fábregas ha tenido ocasión de dar forma a los hoteles Concorde y Sansofé, así como a otras residencias turísticas de Las Palmas y Arrecife de Lanzarote. Su impronta ha quedado bien patente en complejos extrahoteleros en Maspalomas-Costa Canaria, así como en bien pensados restaurantes en Bandama y en Pájara.

Asimismo, el ponderado y funcional diseño de Fábregas afecta a muy variadas construcciones docentes, como el Colegio San Ignacio de Loyola en Las Palmas, varios Co-

Complejo turístico de 'Apartamentos Biarritz' en Playa del Inglés, Gran Canaria.

Exterior y detalle interior del Hotel Concorde en Las Palmas de Gran Canaria.

legios Nacionales en esta ciudad, Moya, Gáldar y Valleseco, y el Centro de Formación Profesional de Arucas, en donde ha podido explayar sus nutridas experiencias educativas de muchos años de profesorado universitario.

De sus obras proyectadas y aún sin ejecutar, recordemos, entre otras de contenido cultural, su anteproyecto para el nuevo Museo Canario en el solar del antiguo convento (luego cuartel) de San Francisco de Las Palmas, y el del Centro Cultural de Guía de Gran Canaria. Su vocación universalista le ha movido con valentía a enviar a la UNESCO un ambicioso y meditado anteproyecto para el Concurso Internacional de la nueva Biblioteca de Alejandría, que constituye un alarde de vigor técnico y creador.

Hay también en nuestro nuevo Académico un capítulo de arquitectura religiosa que, aunque menos extenso por la actual coyuntura eclesiástica, no deja de dar a su labor una amplitud de miras y contenidos no frecuente en nuestros días. Se le debe la autoría del Monasterio de Clausura de las Carmelitas Descalzas en Las Medianías de Telde, y también un proyecto de Seminario de Teología en La Laguna, Tenerife, que no se ha llegado a construir.

Mas en este campo de la arquitectura sacra tal vez la tarea más importante y decisiva de Fábregas Gil sea la ingente labor de restauración monumental que tiene realizada y en marcha para la conservación de la Catedral de Santa Ana de Las Palmas, y en el resanamiento del Palacio Episcopal canariense. Además de la limpieza de las fachadas y el embellecimiento del interior de este último, es bien notorio el nuevo aspecto que ha tomado el costado oriental de los jardines del Palacio prelacial de la Diócesis, al incorporarle, con cuidado y respeto arqueológico, conforme a la idea defendida en la prensa desde hace años por ese espíritu selecto y esforzado valedor del patrimonio artístico insular que es José Miguel Alzola, las nobles piedras neoclásicas con que alzó el gran escultor y arquitecto José Luján Pérez el trascoro y los costados del coro catedralicio, un día desmontado por una discutible ocurrencia del Obispo Pildain, y durante años de deterioro almacenado en la cripta de Santa Ana.

Con aceptación aún más aplaudida se está acogiendo la labor del Dr. Fábregas en la cabecera del templo catedralicio, para completar los espacios destinados a la exposición del tesoro y archivo capitular y hacer accesible mediante una ancha escalinata la última planta, hasta ahora apenas visitable a través

de las escaleras de caracol que dispuso a fines del siglo XVIII el arquitecto Diego Nicolás Eduardo.

Estos trabajos, ya muy avanzados y próximos a su conclusión, quedan cobijados bajo el espacio abovedado con que Eduardo cubrió la cabecera del templo, tras el hastial Este que da a la Plaza del Pilar Nuevo. Pero dejan irresoluta la siempre inacabada iglesia del Sagrario Catedral que el canónigo lagunero dejó prevista en su plano del Archivo Histórico Nacional, dado a conocer por Antonio Rumeu de Armas en su magno estudio "Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias", recientemente impreso con el título de "Canarias y el Atlántico".

Iniciada su edificación después de la muerte de Diego Nicolás Eduardo en 1798 por su discípulo y continuador José Luján Pérez, de acuerdo con el alzado por éste diseñado según las directrices de su maestro, el "Frontispicio" tantas veces reproducido, es bien sabido que sus muros exteriores no llegaron nunca a la altura de las cornisas y que sus pilastras estriadas jónicas se van deteriorando año tras año, poniendo una deplorable estampa de ruina y abandono junto a la fachada principal Oeste de Santa Ana. No sólo por la escasez de recursos que, aun antes de fallecer Luján Pérez en 1815, determinó la Guerra de la Independencia de 1808-1814, sino también por la Desamortización que desde 1835 dejó disponible como iglesia parroquial del Sagrario el templo de los Agustinos (antes se utilizó la iglesia jesuítica de San Francisco de Borja que había dejado vacante la expulsión carolina de los padres ignacianos en 1767), la construcción del Sagrario al costado Norte de la Catedral se vio cada vez más remota e innecesaria.

Pero los muros lujanescos, inacabados y ruinosos, continúan desafiando al tiempo al pie de la torre Norte. Y han impresionado desde el primer momento la sensibilidad de Salvador Fábregas, y mucho más desde que en 1980 fue encargado de la restauración del templo catedral. Tan a pecho tomó la empresa de dar conclusión al ruinoso edificio, aun reconociendo que no es ya de recibo el primer destino de Sagrario fijado por Eduardo, que redactó y publicó a su costa en 1983 "Las nuevas trazas del lado Norte del monumento Catedral de Las Palmas", en edición reducida de cien ejemplares numerados.

Monasterio de la Carmelitas Descalzas en las medianías de Telde (Gran Canaria).

Son muy expresivas las consideraciones con que arropó sus elegantes diseños del más puro estilo neoclásico, ideados tras concienzudos análisis de los planos de Eduardo y Luján y los muros alzados hasta el primer cuarto del siglo XIX. Con verbo sosegado, pero contundente, Fábregas argumenta que la continuación y terminación de la Catedral de Las Palmas, Monumento histórico-artístico nacional, no es un problema económico, que no lo es, ni un problema político, que no existe, ni por supuesto religioso. Es sólo, dice con toda razón, un problema de indiferencia urbana. Y significaría hoy, continúa, la creación de trabajo, la movilización de oficios que declinan y agonizan, la coronación de un monumento que espera un siglo de la atención de la sociedad, la culminación de un escenario monumental urbano de primerísimo orden, negligentemente olvidado. También, concluye, la utilización por el colectivo social, mediante un correcto enfoque de espacios renovados, para su provecho cultural, cívico y religioso. Sería la obligada contribución de la sociedad de hoy a este símbolo de cinco siglos de la historia de la cultura canaria.

Su proyecto de 1983, que no intitula desde luego 'Iglesia del Sagrario Catedral', sino 'Nuevas Trazas del lado Norte' del templo, presenta en seis planos de diseño admirable y límpido clasicismo un edificio de plan central modulado en orden jónico en la fachada Oeste, según inició Luján Pérez, con un frontón clásico tanto en la puerta como en la altura de la cornisa del ático que enlaza con la del primer cuerpo de la torre Norte. En él se inserta una

gran sala ochavada cubierta por una cúpula octogonal de 24 metros de diámetro, con ocho parejas de nervios que apean sobre pilastras acanaladas de orden dórico-ático, la cual remata en linterna y cupulín coronado por una esfera. Una torrecilla, también ochavada, culmina a menor altura el vértice NW.

La fachada lateral Norte de la calle de San Marcial conserva otra torre cilíndrica muy del gusto de Diego Nicolás Eduardo, y abre dos hornacinas de medio punto con escaleras de acceso al gran salón central que, incluso sin cubrir, podría destinarse en principio a un centro de estudios, cultural y social, que pueda llenarlo de contenido. Preside todo el proyecto un afán de enlazar con las líneas de Eduardo y Luján, sometiéndolas a una rigurosa obediencia a los proyectos vitruvianos, lo que da a la obra un solemne y armonioso clasicismo que enlaza sin distonías con la envoltura neoclásica que Eduardo alzó habilísimo para encerrar la elegante "Hallekirche" gótica de los arquitectos del siglo XVI, Pedro de Llerena, Juan de Palacios, Martín y Pedro Narea.

Con este hermoso proyecto, acompañado por unas breves pero enjundiosas notas, el nombre de Salvador Fábregas queda acreditado también como estudioso historiador de la catedral grancanaria, y ha de unirse a los escritores que han ido desgranando las vicisitudes del templo, desde Viera y Clavijo a Millares Torres, Marco Dorta, Rumeu de Armas, L. Benítez Ynglott, S. Cazorla, Lobo Cabrera. Ha venido a repetir una proeza semejante al imprescindible "Informe" de Diego Nicolás Eduardo, cuya sagaz indagación sobre lo que dejaron construido sus antecesores del siglo XVI, sin ayuda de planos y diseños, constituye un documento de primerísimo rango que espera aún una buena edición crítica.

Pese a que sus "Nuevas Trazas" de 1983 produjeron fuerte impacto en la opinión insular, la propuesta de terminación del lado Norte de la catedral de Santa Ana no se tradujo de inmediato en el comienzo de los trabajos. No se desanimó Fábregas por ello, y fruto de su tenaz propósito de dar cima al programa de Eduardo iniciado por Luján, es la valiosísima y espléndida monografía que ha querido traer hoy ante nuestra Academia como Discurso de Ingreso, una publicación que desde sus admirables textos y cuidadísimas láminas honra superlativamente a su autor y a la vez prestigia a nuestra institución, que queda vinculada a tan impresionante empresa.

No le arredró la suerte frustrada que tuvieron los proyectos bosquejados por el arquitecto Secundino Zuazo en 1957 y 1962, a requerimiento del Obispo Pildain, en estilo neogótico ajeno a los muros alzados por Luján Pérez, pues el prelado desistió de su construcción y se demolió la raquítica fachada iniciada.

De esas ideas recogió, sin embargo, Fábregas, su destino cultural, no exclusivamente sacramental y, ampliando su reflexión sobre las "Nuevas Trazas" de 1983, con objeto de lograr un más completo aprovechamiento del solar del nonato Sagrario eduardiano, se entregó con tesón y buen criterio a plasmar un mucho más ambicioso plan constructivo que, aun en estado de proyecto, es sin duda una de las arquitecturas más conspicuas y originales que se hayan soñado para enriquecer el patrimonio artístico y monumental del Archipiélago: "*Trazas para la terminación del lado Norte de la Catedral de Las Palmas*, Discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, 1991".

Las once láminas de litografía, que son por sí solas espléndidas grabaciones artísticas, y los veinte planos de minucioso diseño, de cuya limpidez y primor no hay hasta ahora edición comparable en las Islas, merecen ser exhibidas permanentemente como otro preciado tesoro entre los muchos que la Catedral canariense ha acumulado en cinco siglos. Las cuarenta densas páginas de texto que acompañan a las ilustraciones, bastantes de ellas con más dibujos aclaratorios, índices, bibliografía, un detallado presupuesto económico de los presumibles costos de su realización, y unas eruditas reflexiones estéticas e históricas, no sólo rubrican el trabajo de Fábregas y el devenir del templo catedralicio, sino también [se nos muestran] como texto de esteticista y pensador de muy ancha cultura artística y arquitectónica, algo muy poco común por estas tierras.

Queda patente una vez más en sus diseños el profundo respeto con que recoge la herencia de Diego Eduardo y de Luján, y hasta se hace eco del desechado proyecto del ingeniero Miguel de Hermosilla y su pleito con el canónigo lagunero. También le siguen importando plenamente los mandatos de Vitruvio, pero ahora le enriquecen además

los tratados de Alberti, de Serlio, de Vignola, de Palladio y Scamozzi, de Juan de Arfe; "La Divina Proporción" de Luca Pacioli le da pie para jugosos análisis y de pauta para instaurar en los planos una armónica simetría de matemático rigor, obediente a la regla de oro y al cociente ideal 1,618.

Por entender que no son coincidentes los planos publicados por Enrique Marco Dorta, las "Trazas" prescinden de la cúpula de media naranja diseñada por Luján en el conocido "Frontispicio de la Catedral de Canaria". El gran salón, ahora cuadrado de 22'50 m. de lado, el mayor posible hasta el límite de la torreta de la esquina, lo que le permite una simetría pentapartita al ser divisible en cinco cómputos de 4'5 m, sigue constituyendo el núcleo del edificio, con capacidad para 500 personas sentadas, pero flanqueado en dos de sus costados por galerías en corredor en dos plantas que se asoman por balcones al salón nuclear, cuya menor altura permite superponerle otra sala de conferencias capaz para 150 personas en la tercera planta. Toda el área es aprovechada en planta de semisótano para aparcamiento de hasta 30 automóviles o como almacenes.

La cubierta que dispone el autor sobre el salón cuadrado nuclear es una luminosa bóveda truncopiramidal alzada sobre un ático horadado por cinco ojos de buey en cada lado. El tocho plano de la bóveda de espejo, subdividido en casetones por dobles nervaduras perpendiculares, queda iluminado por nueve claraboyas con luz natural cenital. Es solución de sorprendente efecto, que proporcionará considerable claroscuro a los casetones cajeados que se disponen en los faldones, como también empleó en el cañón de la bóveda del escenario. Aquí el arquitecto acude a casetones cuadrados para dar énfasis cromático a las superficies cóncavas, como gustaba hacer a Alberti, a su discípulo Bernardo Rossellino en el romano Palacio Venecia, o a Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Medicea de Florencia, en parejo clima de limpidez geométrica y estética abstracta.

En la subdivisión de los soportes de la bóveda central, acaso el autor recuerde la singularísima cubierta plateresca que hizo famosa en San Francisco de Baeza el gran arquitecto Andrés de Vandelvira y conocemos por traza de su hijo Alonso, lo que tal vez constituya un sugestivo préstamo del Renacimiento altoandaluz. Otras alusiones cinquecentistas serían los tímpanos triangulares con que decora los balcones interiores del gran salón, a veces alternando con frontoncillos de arco rebajado en la fachada Norte y en el airoso balcón sobre la puerta de ingreso desde la calle Obispo Codina.

Bastarían estas notas, que podrían extenderse a muchas páginas del más sugestivo comentario, para destacar esta monumental arquitectura como una creación de altísima importancia, de singular originalidad y a la vez obediente respecto al legado neoclásico del eximio Diego Nicolás Eduardo, como éste lo tuvo para con las pautas gótico-platerescas de la catedral quinientista, y cumplido final de una fábrica cinco veces centenaria, cima de la arquitectura y de las Islas Canarias.

* * *

Con mi felicitación cordial al nuevo ilustre Académico, y mis parabienes a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel por el acierto con que ha sabido llamar a su sillón de numerario al Dr. Arquitecto don Salvador Fábregas Gil, quiero unir mi voz con el nuevo compañero y con la corporación en el deseo de que este sueño de tracista ilusionado pueda materializarse algún día para prestigio de nuestro patrimonio cultural y ornato de un escenario urbano que la ciudad de Las Palmas no debe dejar ni un día más negligentemente olvidado.

OBITUARIO

María Rosa Alonso. Recuerdo de una gran defensora del arte en Canarias

Eliseo Izquierdo Pérez

No por esperada ha sido menos dolorosa la desaparición física de la escritora y profesora María Rosa Alonso Rodríguez, académica de honor de esta Real Academia desde el año 2005, que falleció en la madrugada del veintiocho de mayo en la ciudad tinerfeña del Puerto de la Cruz, donde residía últimamente. Con ella pierde la cultura en las islas uno de sus pilares más firmes, robustos y de más sólido prestigio intelectual. Contaba ciento un años de edad; larga existencia humana que dedicó hasta casi los últimos momentos de su vida a defender y difundir, con rigor, valentía y vigor los atributos y las singularidades de la canariedad bien entendida y comprometida, su cultura y su arte. Lo hizo, además, desde campos tan diversos como la literatura, el periodismo, la enseñanza y la investigación. Nació en Tacoronte el 28 de diciembre de 1909. Estudió en Madrid Filosofía y Letras. Impartió docencia largamente. Escribió y peleó con denuedo desde su refugio de San Cristóbal de La Laguna, la ciudad donde transcurrió parte importante de su vida. Defendió con tesón sus postulados de mujer independiente, adelantada a su tiempo, políticamente instalada en la izquierda, lo que le valió más de una persecución, sinsabores varios, problemas académicos y el exilio en Venezuela durante diez años [1958 a 1968]; una década de docencia de la que se benefició la Universidad de los Andes, de Mérida, en la que enseñó Literatura como profesora titular. En 1994 fue investida doctora *honoris causa* por la Universidad de La Laguna. El Instituto de Estudios Canarios, del que fue activa y entusiasta promotora en 1932 y su primera secretaria, la distinguió con el nombramiento de miembro de Honor, igual que la Asociación de la Prensa de Tenerife. En 1987 recibió el Premio Canarias de Literatura. El Cabildo de Tenerife le otorgó en 1982 la Medalla de Oro de la Isla. En su amplia producción bibliográfica sobresalen el monumental estudio *El Poema de Viana* [1952 y 1991] que fue su tesis doctoral, *En Tenerife una poetisa. Victorina Bridoux de Mazzini. 1835-1862* [1940, 1988 y 2001], *Manuel Verdugo y su obra poética* [1955] y *La luz viene del este* [1999]. A ella hay que sumar su ingente labor periodística, con presencia constante en la prensa insular y nacional. Una amplia selección de sus artículos publicados entre 1930 y 2002 está recogida en los dos volúmenes de *Todos los que están fueron*, publicados en 2008 por el Ayuntamiento de La Laguna y el Gobierno de Canarias, que además le dedicó el Día de las Letras canarias en 2010, con motivo de su centenario. María Rosa Alonso manifestó siempre su interés y preocupación por todas las cuestiones relacionadas con el arte en las islas. Se mantuvo atenta a la evolución de los fenómenos artísticos del siglo XX y su influjo en los artistas canarios. Su curiosidad intelectual le llevó a reseñar con puntualidad y con tanto rigor como sabor, a lo largo de más de veinte años, la presencia de los creadores plásticos canarios en el panorama insular, nacional e internacional, sobre todo en las páginas de *Revista de Historia* de la Facultad de Filosofía y Letras de la ULL, desde 1987 titulada *Revista de Historia Canaria.* Pero, además, la profesora Alonso Rodríguez, a principios de los años cuarenta del siglo anterior, ante la inexistencia de un censo de pintores nacidos en el archipiélago o que habían trabajado hasta en-

tonces en las islas, básico para iniciar el necesario estudio, que tampoco se había acometido hasta el momento, de la presencia y la aportación de nuestros artistas al panorama de las artes plásticas, tanto a nivel regional como nacional, se impuso la tarea de elaborarlo sin demora. Fruto de su empeño y entusiasmo fue la publicación en 1945 del *Índice cronológico de pintores canarios*, en la citada *Revista*. El trabajo, si bien sería andando el tiempo sobrepasado, tuvo el mérito indiscutible de ser el primero que se llevó a cabo en el archipiélago sobre la materia y el punto de arranque para los estudios que muy pronto comenzaron a aparecer sobre nuestros creadores plásticos.

La Real Academia tuvo muy en cuenta estos y otros factores, entre los que no era el menor el apoyo que con su autoridad moral y su sapiencia prestó siempre al desarrollo de las artes en Canarias, para distinguirla con el título de académica de honor, que, por su estado de salud, no pudo recoger.

Para nuestra Corporación fue motivo de orgullo tener en su seno a la doctora María Rosa Alonso Rodríguez. Su memoria se mantendrá viva, por la dimensión excepcional de su legado cultural.- E. I.

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia

2011

Presidenta
Rosario Álvarez Martínez

Vicepresidente
José Luis Jiménez Saavedra

Secretario General
Gerardo Fuentes Pérez

Tesorero
Francisco González Afonso

Vocales
Ana María Quesada Acosta
Maribel Nazco Hernández
Fernando Castro Borrego

Composición de la Real Academia

al 31 de diciembre de 2011

Académicos de Honor

- Martín Chirino López, 2001.
- Maria Orán Cury, 2001.
- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001.
- Cristino de Vera Reyes, 2005.
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011.

Académicos Supernumerarios

- Luis Cobiella Cuevas, 1993.
- María Belén Morales Gómez, 1998.
- Salvador Fábregas Gil, 1992.
- Armando Alfonso López, 2002.
- Gonzalo González González, 1996.
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008.
- Juan José Falcón Sanabria, 2002.
- Vicky Penfold, 1986.
- Rubens Henríquez Hernández, 2001.

Académicos de Número

Sección de Pintura

- Manuel Martín Bethencourt, 1986.
- Fernando Castro Borrego, 1994.
- Izquierdo Hernández, 2004.
- Juan José Gil Socorro, 2004.
- María Isabel Nazco Hernández, 2008.
- Ernesto Valcárcel Manescau, 2009.
- Félix Juan Bordes Caballero, 2009.

Sección de Escultura

- María del Carmen Fraga González, 1985.
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008.
- Gerardo Fuentes Pérez, 2008.
- Ana María Quesada Acosta, 2008.
- Juan López Salvador, 2009.
- Leopoldo Emperador Altzola, 2009.
- *Vacante.*

Sección de Arquitectura

- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985.
- José Luis Jiménez Saavedra, 2004.
- Vicente Saavedra Martínez, 2008.
- Luís Miguel Alemany Orella, 2009.
- Federico García Barba, 2009.
- Maribel Correa Brito, 2009
- *Electo: Diego Estévez Pérez.*

Sección de Música

- Lothar Siemens Hernández, 1984.
- Rosario Álvarez Martínez, 1985.
- Carmen Cruz Simó, 1992.
- Francisco González Afonso, 2008.
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008.
- Conrado Álvarez Fariña, 2008.
- *Electa: Laura Vega Santana.*

Académicos Correspondientes en las Islas

Tenerife

- María Luisa Bajo Segura, 2004.
- Jesús Pérez Morera, 2009.
- Carlos Rodríguez Morales, 2009.
- Carlos Millán Hernández, 2010.
- Eladio González de la Cruz, 2010.
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Fernanda Guitián Garre, 2011

Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986.
- José Miguel Alzola González, 1988.
- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007.
- Antonio María González Padrón, Telde, 2009.
- Ángeles Alemán Gómez, 2009.
- José Dámaso Trujillo, Agaete, 2010.
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010.
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010.
- José Luis Castillo Betancor, 2011

La Palma

- Mª Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009.
- Manuel Poggio Capote, 2009.

La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010.

Lanzarote

- Antonio Félix Martín Hormiga, 2005.

Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005.

ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- Matías Díaz Padrón, 1988 (Madrid).
- Juan Bordes Caballero, 1988 (Madrid).
- Ismael Fernández de la Cuesta González, 1988. (Madrid).
- Graziano Gasparini, 1988 (Venezuela).
- Guillermo González Hernández, 1988 (Madrid / Málaga).
- Agustín León Ara, 1988 (Madrid).
- Simón Marchán Fiz, 1988 (Madrid).
- Pedro Navascués Palacio, 1988 (Madrid).
- Enrique Nuere Matauco, 1988 (Segovia).
- Víctor Pérez Escolano, 1988 (Sevilla).
- Rafael Ramos Ramírez, 1988 (Madrid).
- Luis Alberto Hernández Plasencia, 1988 (Madrid).
- Ana María Arias de Cossío, 1991 (Madrid).
- Carlos Reyes Pérez, 1991 (Madrid).
- Jesús Ortiz Fernández, 1992 (Barcelona).
- Carlos Cruz de Castro, 2001 (Madrid).
- Tomás Marco Aragón, 2001 (Madrid).
- Antonio Tomás Sanmartín, 2001 (Valencia).
- Víctor Nieto Alcaide, 2003 (Madrid).
- Felicia Chatelain Santisteban, 2004 (La Habana).
- María Salud Álvarez Martínez, 2007 (Sevilla).
- Gustavo Díaz Jerez, 2007 (Madrid).
- Benigno Díaz Rodríguez, 2007 (Barcelona).
- 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)

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. Director: Eliseo Izquierdo Pérez

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.*- 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 Luís 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. - 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.- 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.*- 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.*- 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.*- Carmen Fraga González: *Obituario: Juan José Martín González.- 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.-* Rorario 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.-* Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo XVIII.-* RACBA: *Justificación de los premios 'Excellens' y 'Magister' de Arquitectura en 2010.-* José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Elogio de Francisco Bello y Manuel Monterde, detentores del Premio "Excellens" en 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" en Arquitectura.-* Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de "En paz", para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.-* 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. (Gonzálo 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?.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2010.- 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 de Música) leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo Izquierdo Pérez. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo.* Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola DE LA TORRE. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música.* Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música) leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Mª 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 graus 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.

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.
- Luís Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luís 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 PÉREZ. 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 de Pedro GONZÁLEZ, M. 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 enero de 2001. Textos: Eliseo IZQUIERDO, Manuel BETHENCOURT SANTANA y María Luisa BAJO SEGURA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2000.
- Pepa IZQUIERDO: *Azoteas.* Exposición con motivo de su ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (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 CASTRO BORREGO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

DISCOS

- Manuel BONNIN: *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 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: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ. Editado con la colaboración del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.

Índice

7 Sumario

9 Crónica académica de 2011

Ingresos de Académicos. Discursos y *laudationes*

Doña María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla
(Sección de Música)

17 Presentación de la musicóloga Mª. Salud Álvarez Martínez
Lothar Siemens Hernández

19 El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768)
Mª. Salud Álvarez Martínez

Don Benigno Díaz Rodríguez, correspondiente por Barcelona
(Sección Música)

37 *Laudatio* del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez "Nino Díaz"
Lothar Siemens Hernández

41 Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura "Las siete vidas de Elohim", para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia, y estrenada en este acto.
Benigno Díaz Rodríguez

Don José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria
(Sección de Música)

55 *Laudatio* del pianista José Luis Castillo Betancor
Rosario Álvarez Martínez

61 Palabras de agradecimiento y ofrenda musical
José Luis Castillo Betancor

Acto de apertura del curso 2011-2012, 03-X

Conferencias del Académico Invitado

65 Escultura decimonónica y gusto moderno
Carlos Reyero Hermosilla

Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" de 2011

79 Otorgamiento de los premios en 2011. Modalidad Escultura

81 Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" en Escultura
Ana María Quesada Acosta

87 Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" en Escultura
Eliseo Izquierdo Pérez

Distinciones

91 Nombramiento de doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA
Rosario Álvarez Martínez

CONFERENCIAS Y ARTÍCULOS

95 En el centenario del escultor Miguel Márquez Peñate (1911-1996)
Ana Luisa González Reimers

107 El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Juan Pantoja de la Cruz
Carlos de Millán Hernández

125 Gaspar de Quevedo, San Miguel Arcángel y la estampa
Carlos Rodríguez Morales

135 Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría
Federico García Barba

DE NUESTRO ARCHIVO

Ingreso del arquitecto don Salvador Fábregas Gil en octubre de 1992, al conmemorarse en 2011 su 80º cumpleaños

143 Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso en la Real Academia Canaria de BB. AA.
Jesús Hernández Perera +

OBITUARIO

153 María Rosa Alonso. Académica de Honor, in memoriam
Eliseo Izquierdo Pérez

REGISTROS

157 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2011

159 Composición de la Real Academia. Año 2011

161 Publicaciones de la Real Academia

165 Índice

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
ISLAS CANARIAS

CABILDO DE TENERIFE