

# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

NÚMERO 8

•

2015

---







# ANALES

REAL ACADEMIA CANARIA D BELLAS ARTES  
D SAN MIGUEL ARCÁNGEL

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

Anales : [2015] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Lothar Siemens Hernández y M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez]. - 1.<sup>a</sup> ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2015.

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

D.L. TF 603-2011 - ISSN 2174-1484

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

# ANALES



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ISLAS CANARIAS

2015

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

ANALES 2015

FUNDADOR Y DIRECTOR DE HONOR

Eliseo Izquierdo Pérez

DIRECTOR

Lothar Siemens Hernández

SECRETARIA

M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez

CONSEJO DE REDACCIÓN

Rosario Álvarez Martínez

Fernando Castro Borrego

Federico García Barba

Ana M.<sup>a</sup> Quesada Acosta

CONSEJO EDITORIAL

Rosario Álvarez Martínez

Guillermo García-Alcalde Fernández

Fernando Castro Borrego

Gerardo Fuentes Pérez

Laura Vega Santana

Ana Luisa González Reimers

Carlos Rodríguez Morales

EDICIÓN AL CUIDADO DE

Lothar Siemens Hernández y

M.<sup>a</sup> Salud Álvarez Martínez

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Alejandro Gustavo Suárez Rodríguez

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN

Imprenta Grafiexpress, Santa Cruz de Tenerife

Depósito Legal TF 603-2011

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

### ACTOS DE ACADÉMICOS DE HONOR DE LA RACBA

#### ***Don Martín Chirino López***

##### *Introducción al acto:*

*Introducción de la Presidencia en el acto de homenaje a Don Martín Chirino*  
Rosario Álvarez Martínez

##### *Palabras de encomio:*

*Leyenda del joven y el maestro*  
Leopoldo Emperador Altzola

*Martín Chirino, el escultor de los alisios*  
Ángeles Alemán Gómez

*Homenaje a Martín Chirino*  
Vicente Saavedra Martínez

*Martín Chirino, un arte siempre futuro*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

##### *Intervención del Académico de Honor:*

*Una breve reflexión sobre mi arte*  
Martín Chirino López

*Intervenciones finales:*

*Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife*  
José Manuel Bermúdez Esparza

*Palabras del consejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias*  
Aurelio González González

*Alocución final de la presidenta de la RACBA*  
Rosario Álvarez Martínez

**INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES**

***Don Jorge Gorostiza López, numerario***  
***(Sección de Cine, Fotografía y Creación digital)***

*La pantalla, límite entre realidad y ficción*  
Jorge Gorostiza López

*Espacio, arquitectura, escenografía y lugar*  
*Laudatio y contestación*  
Federico García Barba

***Don Manuel Martín Hernández, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria***  
***(Sección de Arquitectura)***

*Laudatio de don Manuel Martín Hernández*  
María Isabel Correa Brito

*Arquitectura, ética y política*  
Manuel Martín Hernández

***Don Antonio Alonso-Patallo Valerón, correspondiente por Fuerteventura***  
***(Sección de Pintura)***

*Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo*  
Ana María Quesada Acosta

*El parque escultórico de Puerto del Rosario*  
Antonio Alonso-Patallo Valerón

***Don Juan Manuel Marrero Rivero, correspondiente por París***  
***(Sección de Música)***

*Idealidad y sistema*  
*Laudatio del compositor Juan Manuel Marrero*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

*Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad*  
Juan Manuel Marrero Rivero

*Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*  
*Obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto*  
Juan Manuel Marrero Rivero

**Don Virgilio Gutiérrez Herreros, numerario**  
**(Sección de Arquitectura)**

*Puntos suspensivos...*  
Virgilio Gutiérrez Herreros

*Introspecciones elocuentes*  
*Laudatio y contestación*  
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

**Doña Ana María Díaz Pérez, correspondiente por Tenerife**  
**(Sección de Pintura)**

*Laudatio de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez*  
Carmen Fraga González

*Rafael Llanos, químico y pintor*  
Ana María Díaz Pérez

**Don José Luis Castillo Betancor, numerario**  
**(Sección de Música)**

*José Luis Castillo, intérprete de la diferencia*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

*El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto sobre la interpretación musical*  
*Discurso y recital*  
José Luis Castillo Betancor

**ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2015-2016**

**Conferencia del Académico Invitado**

*El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura*  
Juan Bordes Caballero  
(Académico de San Fernando y correspondiente de la RACBA)

**Entrega de los Premios “Magister” y “Excellens” 2015**

*Justificación de los premios y distinciones en 2015*  
*(modalidad ‘Escultura’)*

*Félix Reyes Arencibia, premio “Magister” de Escultura 2015*  
Manolo González Muñoz

*Palabras de agradecimiento*

Félix Reyes Arencibia

*Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio “Excellens” de Escultura 2015*

Leopoldo Emperador Altzola

### **DISTINCIÓN EXTRAORDINARIA “MECENAS DE LAS ARTES” A DON WOLFGANG F. KIESSLING**

*Elogio del coleccionismo*

Fernando Castro Borrego

*Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*

Wolfgang Friedrich Kiessling

*Alocución final de la presidenta de la RACBA*

Rosario Álvarez Martínez

### **ARTÍCULOS CONMEMORATIVOS**

*Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986).*

*La angustia expresionista de un hombre tranquilo*

Nuria González González

*Luján Pérez, tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte*

Manuel González Muñoz

### **OBITUARIO**

*Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte*

Lothar Siemens Hernández

*Juan José Falcón Sanabria, compositor*

Guillermo García-Alcalde Fernández

### **REGISTROS**

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2015

Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2015

Publicaciones de la Real Academia

Índice

## CRÓNICA ACADÉMICA DE 2015

La actividad de nuestra Real Academia se incrementa año tras año. Las noticias que transmitimos al principio de la página web registran con la mayor actualidad la crónica pormenorizada en la medida que anuncian, reseñan e ilustran cada uno de los acontecimientos que genera la RACBA, y también informa sobre las actividades de nuestros académicos en otros foros y por iniciativas externas a nosotros: conferencias, cursos, exposiciones pictóricas, conciertos, etc.

Esas actividades externas no figuran en nuestra crónica académica de cada año, la cual se centra, como es obvio, solo en aquellos actos cuya iniciativa parte directamente de nuestra corporación o de esta en colaboración con otras instituciones. Hay que reseñar que en 2015 hemos tenido que suspender o aplazar algunos actos programados, como algunos ingresos de numerarios que, por imponderables, se han pospuesto para el año siguiente, así como algún curso relevante, como el que iba a impartir en Las Palmas de Gran Canaria en el mes de octubre el Dr. González de Durana Isusi (repetición del efectuado en nuestra sede tinerfeña meses antes), que hubo de ser pospuesto *sine die* por una indisposición de salud del mismo.

La proliferación de actos de la Academia, sobre todo en el trimestre final del año, ha puesto una vez más de manifiesto la precariedad de nuestros medios humanos y económicos para afrontar la gestión. El magro presupuesto que logra reunir la Academia

nos priva de poder financiar el personal necesario para nuestra organización administrativa y cultural. Solo esperamos que las corporaciones públicas canarias, con las que colaboramos cada vez que nos llaman, aumenten las ridículas o nulas aportaciones que nos asignan (siempre sin garantía de continuidad futura), ya que por ley deberíamos recibir un mínimo suficiente para prestar nuestros servicios: unas asignaciones que otorgaran cierta dignidad a una corporación de derecho público y sin ánimo de lucro como es nuestra prestigiosa y veterana Real Academia Canaria de Bellas Artes, que ha subsistido a lo largo de su historia gracias, mayormente, al esfuerzo desinteresado de sus componentes.

\* \* \*

El viernes **9 de enero** inició la Real Academia sus actividades en su sede con un recital de música a cargo del reputado pianista y académico correspondiente de esta corporación don Gustavo Díaz Jerez, quien ejecutó obras de Karol Szymanowski, Isaac Albéniz, Eduardo Soutullo y Maurice Ravel.

El jueves **26 de febrero** a las 16:30 horas la Academia se reunió en sesión plenaria, en la que se aprobaron la memoria y las cuentas de 2014, así como el presupuesto y el proyecto de actividades de 2015. Tuvo lugar a su finalización un animado debate en torno a diversos temas corporativos.

A continuación, el mismo jueves **26 de febrero** a las 19:30 realizó su acto de ingreso en la sede de nuestra corporación, como numerario de la RACBA por el subgrupo de cinematografía de la sección de Cine, Fotografía y Creación digital, don Jorge Gorostiza López, quien pronunció un discurso ampliamente ilustrado sobre el tema “La pantalla, límite entre realidad y ficción”. Le respondió en nombre de la Real Academia el arquitecto y vicepresidente primero de esta corporación D. Federico García Barba.

El domingo **1 de marzo** tuvo lugar en la catedral de La Laguna un concierto sacro integrado por obras del archivo de la propia catedral, recuperadas para su interpretación por el joven estudiante de Musicología José Lorenzo China Sánchez, en base a una selección y estudio de los primeros maestros catedralicios realizados por la presidenta de la RACBA, doña Rosario Álvarez. Se celebró el acto con el auspicio de la Obra Social La Caixa y la Fundación CajaCanarias, y la colaboración de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Se pudieron escuchar después de más de siglo y medio de olvido obras de los maestros Miguel Jurado Bustamante, Domingo Crisanto Delgado y Domingo Rodríguez Guillén, interpretadas por la *Camerata Lacunensis* con un reducido grupo orquestal, bajo la dirección de Francisco José Herrero. Esta recuperación patrimonial dio lugar a la grabación de un disco histórico de la serie *La creación musical en Canarias* del proyecto RALS, que se grabó a lo largo de una semana en una de las salas de la propia RACBA.

El viernes **6 de marzo** se trasladó la Real Academia a Las Palmas de Gran Canaria, en cuyo Gabinete Literario tuvo lugar el solemne acto de incorporación como correspondiente de la RACBA del arquitecto y catedrático de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria don Manuel Martín Hernández, quien disertó sobre “Arquitectura, ética y política”, siendo contestado su brillante discurso por la numeraria de la sección de Arquitectura doña Maribel Correa Brito.

El **20 de marzo**, una veintena de académicos de la RACBA se desplazó a la isla de Fuerteventura,

donde solemnizó su incorporación a la Academia, como correspondiente por dicha isla, el pintor y escultor don Antonio Alonso-Patallo Valerón, alias Toño Patallo, quien disertó sobre “El parque escultórico de Puerto del Rosario”, una impresionante iniciativa suya que ha llenado de arte a la capital mayorera, siendo contestado con un minucioso análisis de su trayectoria y de su obra artística por la numeraria de escultura doña Ana María Quesada Acosta. El acto estuvo arropado por las máximas autoridades de la isla, quienes recibieron al cuerpo académico con todos los honores. Al día siguiente pudieron los miembros de la corporación recorrer las instalaciones escultóricas de la capital, tras haber visitado el día anterior el edificio cultural polivalente en el que se ubica el nuevo gran auditorio de Puerto del Rosario. Patallo regaló, además, a la corporación, para la colección de arte formada principalmente por obras de los propios académicos, un cuadro de su autoría, titulado *Paisaje de Bayuyo*, y prometió enviar también una de sus esculturas a la sede de la RACBA.

El lunes **23 de marzo** apareció publicado en el n.º 56 del Boletín Oficial de Canarias el texto reformado de los estatutos de la RACBA, redacción acometida por la corporación desde 2009 y finalmente aprobados por el Gobierno de Canarias pocos días antes de dicha publicación. Recogen estos estatutos, aparte de correcciones y mejoras del articulado anterior, la ampliación de la Academia con una nueva sección de Fotografía, Cine y Creación digital, y la ampliación de las cinco secciones resultantes a ocho numerarios cada una. Los nuevos estatutos llevan ya tiempo publicados en nuestra página web, y ahora se añade también el pdf de su publicación en el BOC en el repositorio de que consta el apartado “Documentos de la RACBA”.

El lunes **30 de marzo** falleció a los 77 años de edad en Las Palmas de Gran Canaria la historiadora y crítica de arte doña Paloma Herrero Antón, académica correspondiente de la RACBA por Gran Canaria, quien había sido nombrada por el plenario de la Academia como tal el 6 de octubre del pasado año. Su óbito fue muy sentido por todos los académicos,

acudiendo al sepelio en nombre de la Academia el vicepresidente de Gran Canaria don Manuel González Muñoz junto a otros académicos, para acompañarla en su despedida y expresar el pésame a sus familiares en nombre de la corporación.

El sábado **11 de abril** se celebró en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife un multitudinario acto en homenaje del antiguo compositor y director de orquesta tinerfeño don Santiago Sabina (1893-1966), maestro que fue también en el Conservatorio de varias generaciones de músicos insulares. Fue convocado el homenaje por la santacrucera “Tertulia Amigos del 25 de julio”, uno de cuyos destacados miembros, nuestra académica correspondiente de Tenerife doña Ana María Díaz Pérez, fue precisamente la organizadora y mantenedora del evento. Leyó esta, ante un teatro abarrotado de público, una enjundiosa y detallada semblanza del personaje, a continuación de la cual los músicos de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigidos por Ángel Camacho, hijo, interpretaron algunas obras del maestro: su *Danza exótica*, la *Fuga en re menor* y los *Cantos canarios* de Teobaldo Power que instrumentara en su día el maestro Sabina. Fue don Santiago, tras una interesante carrera internacional vinculada a compañías de teatro lírico, el fundador en los años treinta de la Orquesta de Cámara –luego Sinfónica– de Tenerife, en el desempeño de cuya dirección falleció después de treinta años de fecunda labor orquestal en su isla. Actos como el presente, vinculados a la iniciativa personal de nuestros académicos, se suelen anunciar en las ‘noticias’ de nuestra página web, pero no reseñarse en la crónica académica de los Anales de cada año, por estar esta sección dedicada solamente a inventariar los actos propios de nuestra corporación. Pero, de manera excepcional, traemos esta actividad a la presente crónica por tratarse precisamente de don Santiago Sabina, músico elegido como académico numerario de la RACBA en los años cincuenta del siglo XX y que el filtro político del Gobierno Civil tinerfeño recusó entonces, junto con el rechazo a la designación de otros dos, prohibiendo que se incorporaran a la Academia: a la reprobación de Sabina se unió la de don Manuel Bonnín y la de don Antonio Lecuona. Estos últimos,

relajada la censura franquista, entraron por fin en la Academia en los años setenta: don Manuel Bonnín como numerario y don Antonio Lecuona como Académico de Honor. No pudo incorporarse, lamentablemente, entonces a nuestra corporación don Santiago Sabina por haber fallecido en 1966, pero para los miembros de la Academia fue sentido siempre este entrañable maestro, desde su recusación, como un académico *in pectore*.

Del **20 al 24 de abril** se realizó en la sede de la RACBA un curso de fotografía impartido por el numerario de esta especialidad don Efraín Pintos Barate, bajo el título de “Hablemos de Fotografía. Reproducción fotográfica de obras de arte”. Fue convocado este curso práctico para un número reducido de 19 alumnos inscritos (el tope máximo era de 20), quienes recibieron al final sus diplomas acreditativos. En él pudieron practicar y aprender a fotografiar, con técnicas de iluminación aplicadas, diversos tipos de objetos artísticos de las colecciones de la Academia.

El **24 de abril** tuvo lugar en los salones del Museo Canario de Las Palmas el acto público de incorporación a la Real Academia Canaria de Bellas Artes (sección de Música) de don Juan Manuel Marrero Rivero, académico correspondiente residente en París. Disertó sobre el tema “Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad”, corriendo su *laudatio* a cargo del numerario don Guillermo García-Alcalde. El Dr. Marrero ofreció a la RACBA la partitura, especialmente compuesta y dedicada a nuestra corporación, de un cuarteto de cuerdas titulado *Atractivo último de lo imposible*, que fue interpretado al final del acto por cuatro solistas liderados por la concertino de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, Mariana Abacioaie. Para este acto se desplazó a Las Palmas un grupo de directivos y académicos de Tenerife, que se sumaron al cuerpo de académicos de Gran Canaria. El acto acogió en el Museo Canario a un público numeroso, que colmó el aforo de su salón de actos.

El **28 de abril** a las 20:00 horas se celebró en el salón de actos de la RACBA un acto enmarcado en el convenio de colaboración entre nuestra corpora-

ción y la asociación musical de Tenerife ATADEM (ambas presididas por doña Rosario Álvarez y participada la segunda asimismo por varios académicos). Consistió en una conferencia-concierto bajo el título de “Cuando el humo de los barcos aún era humo de habanero... Un viaje sonoro por la Cuba entre los siglos XIX y XX”, que fue impartida por doña Belén Vega Pichaco, destacada profesora de violín y doctora en Musicología por la Universidad de La Rioja, cuya tesis doctoral versó sobre “La construcción de la Música Nueva en Cuba (1927-1946): del Afrocubanismo al Neoclasicismo”. Intervinieron para ilustrar la conferencia los músicos Mara Jaubert (piano), María José Torres Trujillo (soprano) y Luis Alejandro Pérez García (guitarra), quienes interpretaron obras de los maestros Manuel Saumell (1817-1870), Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), Amadeo Roldán (1900-1939) y Ernesto Lecuona (1896-1963).

Del 6 al 10 de mayo se celebró en Canarias la gran Semana Internacional de Órgano promovida por el Festival Europa Vía, con la especial colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Cooperaron también el Auditorio de Tenerife y ambos obispados canarios. Diez organistas y una percussionista, todos de la mayor fama mundial, se congregaron en Tenerife para celebrar el 85.º cumpleaños del maestro Jean Guillou, emblemático decano de los organistas franceses y europeos. Esta efeméride coincidía con el 10.º aniversario del gran órgano de ocho teclados del Auditorio Adán Martín de Tenerife, en el que se pudo interpretar el día 9 una obra de Guillou para ocho organistas más un piano y percusión, tocándose simultáneamente desde los diferentes teclados el singular instrumento construido por Albert Blancafort –también presente–, estreno mundial absoluto, solo posible en el singular instrumento y que es exponente de la sonoridad organística del siglo XXI. Participaron ofreciendo conciertos en diferentes iglesias, además de Guillou, los alemanes Johannes Skudlik, Hansjörg Albrecht, Bernhard Buttman y Jürgen Geiger, los italianos Roberto Bonetto y Giulio Mercati, el polaco Romano Perucki, el inglés Martin Baker, el libanés afinado en Francia Maji Subhy Paul Irénée Hakim y la percussionista

francesa Hélène Colombotti, cuyos recitales se ofrecieron en los órganos históricos de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, Santa Úrsula de Adeje, San Juan y la Concepción de La Orotava y el convento de las Catalinas de La Laguna. Las jornadas culminaron el día 10 en Las Palmas de Gran Canaria, con sendos conciertos en el Auditorio Alfredo Kraus (Jean Guillou) y la iglesia de Santo Domingo de Vegueta. Fueron los principales mantenedores de estos actos los académicos doña Rosario Álvarez Martínez y don Conrado Álvarez Fariña.

El miércoles 20 de mayo tuvo lugar en la sede de la RACBA en Santa Cruz de Tenerife el solemne acto de ingreso como numerario de la corporación del arquitecto don Virgilio Gutiérrez Herreros, cuyo discurso de ingreso llevó por título “Puntos suspensivos...”. La *laudatio* del beneficiario, en nombre de la Real Academia, corrió a cargo del numerario de la sección de Arquitectura don José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.

El 17 de junio se instaló bajo el repostero del salón de actos de la RACBA, para presidir todos sus actos, la escultura-retrato en bronce del nuevo monarca el rey Felipe VI, obra del académico numerario don Manuel González Muñoz, quien realizó gratuitamente la obra para la Academia, corriendo solo por cuenta de esta los gastos de la fundición. El busto presidió ya el acto celebrado al día siguiente de su instalación, y se inauguró por el cuerpo de académicos al iniciarse el primero de los plenarios celebrados el día 29 de junio.

El 18 de junio celebró la Academia el centenario del nacimiento del antiguo académico numerario, el escultor don Enrique Cejas Zaldívar, con un acto público en el que intervinieron la doctora en Historia del Arte y Estética doña Nuria González, que disertó sobre “La ansiedad expresionista de un hombre tranquilo”, y el académico de honor don Eliseo Izquierdo con una sentida “Evocación de Enrique Cejas Zaldívar”, de quien fue amigo. Varios sobrinos del escultor, que asistieron al acto, contactaron al final con la primera conferenciante para ofrecerle fotos de las esculturas que poseen de su tío, un importante material inédito que le servirá



para completar la elaboración del artículo con el que se conmemora el centenario de Cejas Zaldívar y que, finalmente, se publica en este volumen VIII de nuestros Anales.

El **23 de junio** falleció en su domicilio de Las Palmas de Gran Canaria, a los 79 años de edad, el compositor y miembro supernumerario de esta Academia don Juan José Falcón Sanabria, quien había ingresado en nuestra corporación en el año 2002. Numerosos amigos y compañeros académicos acudieron en la tarde de ese día y el siguiente al tanatorio de San Miguel de Las Palmas, así como a su entierro en el cementerio de San Lázaro. Falcón, persona entrañable que ha desarrollado también una enorme tarea en el fomento del género coral en Gran Canaria y en el resto de las islas, está reputado como el compositor más representativo de Canarias en la segunda mitad del siglo XX por la importancia, variedad y recorrido internacional de su creación sinfónica y sinfónico-coral.

El **29 de junio** a partir de las 16:30 horas de la tarde, se celebraron dos plenarios en la Academia, al que concurrieron numerosos miembros, especialmente de las islas de Tenerife, Lanzarote y Gran Canaria. En el primero, de carácter extraordinario, se votó la incorporación al cuerpo de numerarios de dos nuevos miembros: en primer lugar y para la sección de Pintura, la profesora de Dibujo en la Universidad de La Laguna doña María Luisa Bajo Segura, quien figuraba entre los correspondientes en Tenerife desde el año 2004 y que cubre la plaza que deja libre la pintora doña Josefa Izquierdo, quien pidió pasar a correspondiente por no poder asistir a los plenarios y actos de la Academia, y en segundo lugar, se votó y eligió al reputado fotógrafo de Las Palmas de Gran Canaria don Ángel Luis Aldai López como tercer numerario de la nueva sección de Cine, Fotografía y Creación digital.

En el plenario celebrado a continuación con carácter ordinario, se informó a los académicos presentes del devenir de la Academia desde la Junta anterior, y se trataron y resolvieron también diversos temas de gobierno. Se comunicó, asimismo, la aprobación por la Junta de Gobierno de la propuesta

justificada por la sección de Escultura para otorgar este año el premio “Magister” al veterano escultor don Félix Reyes Arencibia, y el premio “Excellens” al también escultor don Cristian Ferrer Hernández, lo que fue aprobado por el plenario, y se acordó que las loas correspondientes fueran pronunciadas por los académicos don Manuel González Muñoz y don Leopoldo Emperador Altzola, respectivamente. Se dio también el visto bueno del plenario para que el conferenciante invitado al acto de apertura del nuevo curso académico 2015-2016 fuera nuestro numerario en Madrid y escultor académico de San Fernando don Juan Bordes.

El mismo **29 de junio** a las 20:00 horas tuvo lugar el acto de incorporación a la RACBA de la académica correspondiente doña Ana María Díaz Pérez, quien desde su nombramiento como académica por Tenerife ha colaborado activamente con la directiva y con los correspondientes voluntarios de Tenerife en las tareas académicas de los lunes y jueves. Doña Ana María Díaz Pérez, doctora en Historia del Arte, disertó sobre “Rafael Llanos, químico y pintor”. El señor Llanos, nonagenario, presente en este acto, fue finalmente felicitado a la par que su panegirista. Entonó la *laudatio* de la recipiendaria la Dra. Doña Carmen Fraga González, quien realizó una completa semblanza de la personalidad investigadora de la Dra. Díaz Pérez.

El **14 de julio**, cerrando ya las actividades públicas de la Academia al iniciarse el verano, tuvo lugar con notable éxito, como en años anteriores, un concierto extraordinario del grupo de cámara *El Afecto Ilustrado*, integrado por Estefanía Perdomo (soprano), Adrián Linares (violín), Diego Pérez (violonchelo), Carlos Oramas (guitarra barroca) y Raquel García (clavicémbalo). Bajo el título de *Aires de ida y vuelta*, en referencia a los antiguos intercambios musicales entre el mundo ibérico y América, interpretaron obras del Barroco hispano de Martín y Coll, Sebastián Durón, Gabriel Bataille, Joaquín García, Juan García de Zéspedes y varias obras anónimas, todas del legado histórico de los siglos XVII y XVIII. Con este concierto concluyeron las actividades públicas de la RACBA.

El **28 de septiembre** se reanudaron las actividades públicas de la Academia al poner esta a disposición su sala de plenarios para la presentación y proyección, a iniciativa del equipo de investigación “Isla Afortunada”, de un documental dirigido por Eduardo Naya sobre la vida y obra del pintor tinerfeño José Peraza González (1930-2005), antiguo profesor de la Escuela de Bellas Artes de Tenerife, cuya viuda, como queda anteriormente reseñado, ha entregado varias obras suyas para la colección de la RACBA.

El **5 de octubre** a las 17 horas se celebraron sin solución de continuidad dos plenarios con asistencia de numerosos académicos. En el primero se votó el nombramiento como numerario por la sección de Pintura de don Juan Guerra, hasta entonces correspondiente por Gran Canaria, y el del pintor don Juan Gopar como correspondiente por Lanzarote. En el plenario ordinario que siguió se aprobó el estado de cuentas, así como el proyecto de actividades para el curso 2015-16 que se presentaría en el acto público de apertura del nuevo curso, que se habría de celebrar al final de la tarde. La presidenta dio la palabra al vicepresidente por Gran Canaria, el escultor don Manuel González Muñoz, quien anunció que la nueva concejal de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, doña Encarnación Galván, le ha ofrecido a la RACBA un salón en el edificio cultural Rodríguez Quegles para que puedan reunirse allí los académicos de aquella isla y acoger a los que vayan desde las otras, así como la facultad de utilizar para sus reuniones y actos la sala de juntas y el espacio para actuaciones que deben ser compartidos con otras entidades culturales que se alojan también en dicho edificio. Pretende que los académicos contribuyan con conferencias y coloquios a las actividades de aquel centro. La presidenta doña Rosario Álvarez resaltó el amigable papel de decidido apoyo desempeñado en la anterior legislatura política por doña Encarnación Galván, como miembro del Parlamento de Canarias, en apoyo y defensa de las peticiones de ayuda solicitadas por la RACBA a dicha institución.

El **5 de octubre** a las 20 horas, habiéndose trasladado y reunido los miembros de la Academia en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar el acto solemne de inauguración del curso 2015-2016, bajo la presidencia de doña Rosario Álvarez Martínez, quien expresó unas palabras de bienvenida. El secretario don Gerardo Fuentes leyó un resumen, ilustrado con proyecciones, de las actividades académicas del curso anterior. Al estar dedicado este año el acto a la especialidad de Escultura, pronunció la lección magistral, a título de orador invitado, el afamado escultor, académico numerario de San Fernando y correspondiente de la RACBA, don Juan Bordes Caballero, cuya disertación versó sobre el tema “El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura”. A continuación, se hizo entrega de las distinciones anuales de la Academia determinadas por la sección de Escultura. El premio “Magister” fue otorgado al escultor grancanario natural de Valleseco, afincado desde hace décadas en La Rioja, don Félix Reyes Arencibia, cuya loa corrió a cargo del vicepresidente don Manuel González Muñoz. El premio “Excellens” se otorgó al más joven escultor, también de Gran Canaria, don Cristian Ferrer Hernández, en cuya *laudatio* se explayó el numerario don Leopoldo Emperador Alzola. Ambos galardonados, presentes en el acto, recogieron su diploma y trofeo artístico y escucharon los respectivos corales personalizados que interpretó la *Camerata Lacunensis*. Cerró el acto la presidenta con un breve pero encendido discurso, y luego se trasladó la Academia a un restaurante cercano donde hubo una cena de convivencia de los académicos con los premiados y sus familiares.

Del **6 al 9 de octubre**, habiendo programado los académicos de Gran Canaria para el curso recién inaugurado una serie de cuatro o cinco talleres pedagógicos, liderado cada uno por un académico especialista a fin de mostrar a pocos alumnos escogidos sus técnicas y maneras de hacer, se celebró el primero bajo la dirección de don Guillermo García-Alcalde en el Castillo de la Luz, al contar con la colaboración de la Fundación Martín Chirino de Las Palmas. Fueron cuatro jornadas magistrales y coloquiales dedicadas en esta primera ocasión a la

crítica musical, encaminadas a iniciar y formar en esta especialidad a determinadas personas interesadas en el tema. Constó de diez horas lectivas con sus prácticas, divididas en cuatro jornadas de dos horas y media cada una. El Dr. García-Alcalde expresó luego a sus compañeros académicos su satisfacción por el nivel e implicación exitosa de varios de los alumnos participantes, habiéndose inscrito al taller más de los esperados. También se tuvo constancia del alto grado de satisfacción de los participantes.

Del **21 al 23 de octubre**, en la misma sede del Castillo de la Luz de Las Palmas, donde se aloja la Fundación Martín Chirino, tuvo lugar el segundo taller de los programados por los académicos gran-canarios, y último en este año, pues los siguientes se impartirán durante los primeros meses de 2016. Corrió a cargo del escultor y vicepresidente de nuestra corporación don Manuel González Muñoz, siendo el tema “El arte de pensar el Arte”. También participó en el mismo un grupito más que suficiente de interesados, que elogió las enseñanzas recibidas del maestro escultor. Fueron nueve horas de magisterio y coloquios divididas en tres tardes de tres horas cada una.

El **23 de octubre** dio comienzo en el recinto del Convento de Santo Domingo el *Festival anual de Música Antigua de La Laguna*, que organiza y dirige nuestro numerario don Conrado Álvarez Fariña con el apoyo de la RACBA y de otras entidades culturales. Los últimos conciertos de este festival especializado, en el que participan numerosos artistas primordialmente de las islas, tuvieron lugar los días **14 y 15 de noviembre**.

El **26 de octubre** dio comienzo en la sede de la RACBA un curso especial impartido por el Dr. Pérez Morera, profesor titular de la Universidad de La Laguna, sobre “El arte de la platería”. Estaba especialmente destinado a un número limitado de 20 alumnos, cifra que se colmó. Se desarrolló en cuatro jornadas de tarde, teniendo su continuidad los días **28 de octubre y 9 y 11 de noviembre**. Al final de la última jornada, la presidenta doña Rosario Álvarez presidió el breve acto de clausura con la entrega de los diplomas a los participantes.

El **jueves 12 de noviembre** tuvo lugar en la sede de la RACBA un acto muy especial en homenaje al prestigioso escultor y académico de honor de nuestra corporación desde 2001 don Martín Chirino López. Presidido por la titular doña Rosario Álvarez Martínez, contó con la asistencia de una larga treintena de académicos de honor, supernumerarios, numerarios y correspondientes de la corporación canaria, que acudió a acompañar al homenajeado junto con varios políticos, familiares y público en general. Se sentó a la derecha de la presidenta, en la mesa presidencial, don José Manuel Bermúdez, alcalde de Santa Cruz de Tenerife, y a su izquierda y a la derecha del homenajeado, el vicepresidente de cultura del Gobierno de Canarias don Aurelio González. Ocuparon lugar preferente en la sala, entre otros, y a continuación de todos los académicos, los directores de cultura de los cabildos de Tenerife y Gran Canaria, señores don José Luis Rivero y don Oswaldo Guerra, respectivamente. Abrió el acto la presidenta, dando paso a cuatro breves y enjundiosas alocuciones de los académicos don Leopoldo Emperador, doña Ángeles Alemán, don Vicente Saavedra (quien estando presente pero indispuesto encomendó la lectura de su texto a don Conrado Álvarez) y don Guillermo García-Alcalde. La presidenta le entregó a continuación al escultor su diploma de Académico de Honor, tomando luego la palabra don Martín Chirino para agradecer el acto y hacer una sentida evocación y reflexión sobre su trayectoria y vinculación a las islas, con recuerdo especial de diversos intelectuales de las mismas. Desde la mesa intervinieron a continuación el alcalde don José Manuel Bermúdez, el vicepresidente de cultura don Aurelio González y, finalmente, doña Rosario Álvarez Martínez, que cerró el acto con la lectura de un expresivo texto dedicado al homenajeado. Hubo al final una cena de convivencia en un restaurante cercano a la Academia, donde la cordialidad desenfadada y el buen humor presidió la comida.

El **17 de noviembre** tuvo lugar en el edificio cultural Palacete Rodríguez Quegles de Las Palmas de Gran Canaria la primera intervención del ciclo organizado por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Las Palmas; un ambicioso ciclo de

conferencias, coloquios y actuaciones culturales de carácter divulgativo, en el que se reserva un espacio de tres sesiones para que intervengan “Miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes”. Dentro de este apartado, disertó en este día nuestro vicepresidente de Gran Canaria, don Manuel González Muñoz, sobre el tema “Claves para un acercamiento a la escultura”.

El **19 de noviembre** se inauguró en la sede de la RACBA un interesante programa de pequeñas conferencias y coloquios sobre el tema general “Rehabilitación arquitectónica: presente y futuro”, en el que participaron numerosos arquitectos, dos en cada sesión, hablando de determinados proyectos de rehabilitación en los que han intervenido, su mantenimiento y estado actual. Ha sido promovido y organizado este programa por los arquitectos tinerfeños de la sección de Arquitectura de la RACBA, y este programa podrá ser reforzado con la participación de arquitectos de otras islas, donde se piensa también enfrentar al público con este tipo de debates que ayudan a abrir los ojos al legado arquitectónico de nuestro entorno. La primera sesión, que contó con una extraordinaria afluencia de público, corrió a cargo de los arquitectos invitados don Alejandro Beutell y don Arsenio Pérez Amaral. El primero abordó el tema “Intervenciones en el casco histórico de La Laguna” y el segundo se centró en la reforma de la histórica Casa Franco de Castilla. Las charlas dieron lugar a un animado debate entre los conferenciantes y el numeroso público que se prolongó por casi una hora.

El **22 de noviembre** se produjo una vacante entre los numerarios de la sección de Música de la RACBA al ascender a la categoría de Académico Supernumerario, por cumplir en este día la edad reglamentaria, el Dr. D. Guillermo García-Alcalde Fernández, quien durante sus muchos años de vinculación a nuestra corporación, primero como correspondiente y luego como numerario, ha sido –y sigue siendo– un entusiasta colaborador y un decidido dinamizador de nuestros actos y proyectos. Aunque libera una plaza de numerario para dar paso a un nuevo miembro más joven, retiene, de acuerdo con

los estatutos, todos los derechos y preeminencias inherentes a los numerarios para seguir activo en nuestra casa mientras pueda y lo desee.

El martes **24 de noviembre** tuvo lugar en el Palacete Rodríguez Quegles de Las Palmas de Gran Canaria la segunda conferencia del ciclo reservado a “Miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes”, a cargo del escultor don Leopoldo Emperador Altzola, quien disertó sobre el tema “Memoria y emoción”.

El jueves **26 de noviembre** por la tarde se celebró en la sede académica de Tenerife la segunda sesión de conferencias con coloquio sobre “Rehabilitación arquitectónica”. Intervinieron dos parejas de arquitectos que elaboran sus proyectos al alimón. Los académicos numerarios doña Maribel Correa y don Diego Estévez, del ‘Estudio Correa + Estévez’, disertaron sobre sus rehabilitaciones en La Laguna, del Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores, y a continuación los arquitectos doña María Nieves Febles y don Agustín Cabrera Domínguez, del ‘Estudio Cabrera y Febles’, lo hicieron sobre sus rehabilitaciones en Santa Cruz de Tenerife, del Museo de la Naturaleza y el Hombre y del Museo de Bellas Artes. Numerosa fue de nuevo la concurrencia y sustancioso el debate que siguió a las charlas.

El martes **1 de diciembre** tuvo lugar en el Palacete Rodríguez Quegles de Las Palmas de Gran Canaria la tercera y última sesión del ciclo encomendado a “Miembros de la Real Academia Canaria de Bellas Artes”, una conferencia a dúo, y abierta a la participación del público, a cargo de don Guillermo García-Alcalde y de don Lothar Siemens, quienes abordaron los múltiples aspectos de “La vida musical en Las Palmas de Gran Canaria”. Con tan interesante conferencia, concluyó el ciclo acertadamente promovido por la concejal de cultura del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria doña Encarnación Galván, a quien los participantes agradecieron luego su amable acogida. Ella misma guió a los académicos por las dependencias del edificio que pondrá a disposición de la RACBA en Las Palmas, lo cual se materializará mediante un convenio desde que pueda reunirse con la presidenta doña

Rosario Álvarez y el vicepresidente don Manuel González Muñoz en la capital grancanaria.

El jueves **3 de diciembre** en la RACBA tuvo lugar la tercera sesión del ciclo de conferencias sobre “Rehabilitación arquitectónica”, a cargo de los arquitectos don Virgilio Gutiérrez, numerario de la corporación, y don Eustaquio Martínez, quienes hablaron de varias obras por ellos realizadas. El primero lo hizo sobre la “Rehabilitación de una casa en una roca sobre el mar”, edificación antigua cuya intervención hubo de atenerse a los muchos impedimentos que conlleva la actual Ley de Costas. El segundo disertó sobre diversas rehabilitaciones efectuadas por él en Tenerife, empezando por la del Hotel Mencey. Un largo coloquio culminó la interesante velada, cuya temática ha despertado un gran interés entre el público asistente.

El jueves **10 de diciembre** por la tarde se celebró en la sede académica de Tenerife la cuarta y última sesión de conferencias con coloquio sobre “Rehabilitación arquitectónica”, centrado esta vez en el tema “Paisaje y sostenibilidad”. Intervino en primer lugar el arquitecto don José Sánchez sobre la “Rehabilitación del caserío del Camino Real de Fasnia”, que data del siglo XVII. En nombre propio y en el de la arquitecta doña María Toledo, disertó a continuación don Jorge Heras sobre la reconversión de un almacén de plátanos en vivienda bioclimática, llevada a cabo por ambos en San Juan de la Rambla. Como siempre, se completó el aforo y terminó el acto con un prolongado coloquio, moderado por el vicepresidente y numerario de arquitectura don Federico García Barba, organizador con don Virgilio Gutiérrez de este ciclo, cerrando esta primera fase del mismo la presidenta de la corporación. Es de destacar que este ciclo extraordinario se ha realizado con la colaboración de la Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro del COAC y de la Universidad Europea de Canarias.

El viernes **11 de diciembre**, con la asistencia de numeroso público y escogidas autoridades políticas, tuvo lugar en la sede académica de Santa Cruz el solemne acto de nombramiento del empresario alemán afincado en Tenerife don Wolfgang Friedrich

Kiessling como destacado mecenas de las artes de Canarias. Sostuvo la loa el catedrático de Historia del Arte don Fernando Castro Borrego, quien realizó un elogio del coleccionismo de arte y resaltó la labor de difusión del mismo que lleva a cabo el Sr. Kiessling, al exponer su colección en sus hoteles para solaz de los visitantes y promoción internacional de nuestros artistas. Tras recibir un diploma acreditativo y un obsequio artístico de la RACBA, obra del recordado escultor don Manuel Bethencourt Santana, el Sr. Kiessling agradeció con un improvisado discurso la distinción recibida, abundando en su trayectoria vital como aficionado al arte y coleccionista. El acto se cerró con unas palabras de nuestra presidenta y un breve recital de piano en honor del homenajeado, sobre temas musicales alusivos al mundo animal, por la artista y académica doña Sophia Unsworth. A continuación, la empresa hotelera del Sr. Kiessling ofreció a los asistentes un rico ágape en una de las salas de la corporación.

El viernes **18 de diciembre** solemnizó el pianista don José Luis Castillo Betancor en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria su ingreso en el cuerpo de numerarios de nuestra Real Academia, a la que estaba ya vinculado como correspondiente por Gran Canaria. La impecable *laudatio* del artista fue escrita por el académico, crítico musical y periodista don Guillermo García-Alcalde y, en su ausencia, leída por el decano de los numerarios don Lothar Siemens. El recipiendario disertó sobre el tema “El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto sobre la interpretación musical” y, tras recibir los atributos de académico numerario, interpretó en un breve y magistral recital las sonatas op. 110 y 111 de Beethoven.

El domingo **20 de diciembre** concluyó en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de la capital tinerfeña el XVI Ciclo anual de Música Sacra organizado por nuestra Academia, con la colaboración de la asociación musical ATADEM y el patrocinio del Organismo Autónomo de Cultura de Santa Cruz de Tenerife. Se reprodujo el concierto con música de la primera mitad el siglo XIX de los maestros de la



catedral de La Laguna, cuyo programa es fruto de la investigación de la presidenta doña Rosario Álvarez y de las transcripciones musicales de partituras del archivo catedralicio efectuadas por su discípulo don José Lorenzo Chinae Cáceres. Corrió la música a cargo de la *Camerata Lacunensis* y del grupo instrumental *La Regenta*, bajo la dirección del maestro don Francisco José Herrero. Interpretaron obras, entre otras, de los maestros Miguel Jurado Bustamante, Domingo Crisanto Delgado y Domingo Rodríguez Guillén, el primero andaluz y los otros dos canarios. Este repertorio forma parte de un disco del sello canario RALS, recientemente editado, dentro de la serie de *La creación musical en Canarias*. El templo se vio colmado de un público que degustó estas obras clásicas compuestas en exclusiva para la liturgia de la catedral lagunera.

El martes 29 de diciembre por la tarde, como último acto del año, ofreció generosamente el pianista y nuevo académico numerario don José Luis Castillo, en la sede tinerfeña de la RACBA, un amplio recital de piano dedicado a los miembros de la corporación de Tenerife y al público en general, constituyendo su programa un ambicioso recorrido por obras de Bach, Beethoven, Schubert y Liszt. La presidenta, quien lo presentó, le agradeció vivamente el gesto hacia sus compañeros de Tenerife que no pudieron asistir al acto de su ingreso en Gran Canaria.

\* \* \*

A pesar del escaso presupuesto con que cuenta la Real Academia para sus actos y publicaciones, es evidente que la voluntad y esfuerzo que los miembros de la RACBA realizan genera año a año el milagro de una vitalidad incontestable, aun tratándose de una corporación sin ánimo de lucro, pero cuyos miembros poseen una sana responsabilidad cultural y docente. El voluntarismo de los académicos y de otros generosos colaboradores hacen posible que la corpo-

ración siga adelante, siendo de destacar también el gran número de donaciones de importantes obras de arte y de libros que la Academia recibe cada año.

El catálogo de las obras reunidas hasta mitad del presente ejercicio, pulcramente elaborado por Ana Luisa González Reimers y ya publicado, quedó al poco tiempo superado por el ingreso de nuevas obras recibidas. Son de destacar, entre otras, las aportadas por diversos académicos, como la presidenta doña Rosario Álvarez, donante de varios cuadros, entre los que destaca uno de Filiberto Lallier, y el decano de los numerarios don Lothar Siemens, que trajo un *Fauno* del pintor Néstor Martín Fernández de la Torre. Asimismo, el Museo Canario de Las Palmas regaló un múltiple de Martín Chirino, al igual que don Diego Estévez, que donó otro múltiple de escultor citado; también el Colegio de Arquitectos de Tenerife aportó tres múltiples de artistas canarios –Martín Chirino, Gonzalo González y Juan Gopar–; Lía Ripper, un tapiz con un motivo del Quijote elaborado por su bisabuela la pintora modernista tinerfeña Lía Tavío, y el académico de honor Martín Chirino envió a principios de verano desde la Península una importante escultura espiral y una carpeta con doce grabados de espirales, obras que sí pudieron ser incluidas en el catálogo. Los hijos del antiguo presidente de la Academia don Pedro Suárez Hernández han contribuido con un lote de obras: un dibujo a tinta china de su padre, dos tapices de López Ruiz, una copia de un Ribera y dos esculturas en madera, cuyo gesto generoso agradece la Academia también vivamente, y el empresario Sr. Kiessling envió a la Academia, tras el homenaje que se le tributó y como gesto de agradecimiento, una acuarela de Francisco Bonnín Guérin, pintor del que no existía ninguna obra en nuestra casa.

Según todos los indicios, el año de 2016 se abre con nuevas perspectivas tendentes, aunque sea poco a poco, a consolidar la financiación y la estructura física de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.







## INTRODUCCIÓN DE LA PRESIDENCIA DE LA REAL ACADEMIA EN EL ACTO DE HOMENAJE A DON MARTÍN CHIRINO LÓPEZ

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Se abre esta sesión extraordinaria de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel para rendir justo homenaje al Excmo. Sr. D. Martín Chirino López, escultor canario de talla universal e intelectual de reconocido talento, que fue nombrado Académico de Honor de nuestra Corporación el 30 de abril de 2001 y que, por diversas razones, no había podido visitarnos para recibir la Medalla de Oro y el Diploma acre-

ditativo de su nombramiento. Es por ello que, en el curso de este acto de homenaje, procederemos a entregárselos en reconocimiento a sus numerosos méritos artísticos y a los grandes servicios que ha prestado a las bellas artes en nuestra Comunidad canaria.

Pero antes tendremos el gusto de escuchar las palabras de cuatro compañeros académicos, que van a glosar brevemente su obra y su figura desde



Mesa presidencial. De izquierda a derecha: D. José Manuel Bermúdez, Dña. Rosario Álvarez, D. Aurelio González y D. Martín Chirino

distintos puntos de vista. Son aquellos que mantienen con el artista fuertes lazos de amistad y que, por lo tanto, se han prestado gustosos a participar en este acto para manifestar públicamente su afecto, su estima y su admiración al maestro. Serán, por este orden, don Leopoldo Emperador, escultor; doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del arte; don Vicente Saavedra, arquitecto, y don Guillermo García-Alcalde, periodista crítico musical y compositor. También tendremos el placer de escuchar la sabia palabra del artista, que seguro nos hará disfrutar con sus conocimientos y larga experiencia

en el mundo del arte. A continuación, intervendrán don Aurelio González, Viceconsejero de Cultura, y nuestro Alcalde, don José Manuel Bermúdez, que sentados en esta mesa han querido compartir con nosotros esta sesión académica extraordinaria, lo que nos complace y agrada sobremanera. Y, como en todo acto jubiloso, no podía faltar la música, que de la mano del pianista chileno Javier Lanis pondrá punto final a esta velada tan emotiva, en la que esta Real Academia Canaria de Bellas Artes se ha engalanado para recibir y homenajear a uno de los hijos más ilustres de nuestra tierra canaria.

## LEYENDA DEL JOVEN Y EL MAESTRO

LEOPOLDO EMPERADOR ALTZOLA

**E**n este solemne acto de nuestra centenaria institución, es para mí un inmenso honor dirigir estas sencillas pero emotivas palabras, a quien desde mi juventud he tenido como referente, pero sobre todo como amigo. Por ello, mis palabras estarán condicionadas más por este sentimiento que por los reconocidos méritos de Martín Chirino, Académico de Honor de nuestra institución, que se enorgullece y honra de contar entre sus miembros al más importante escultor español y canario del último siglo. Y lo expresaré mediante un relato.

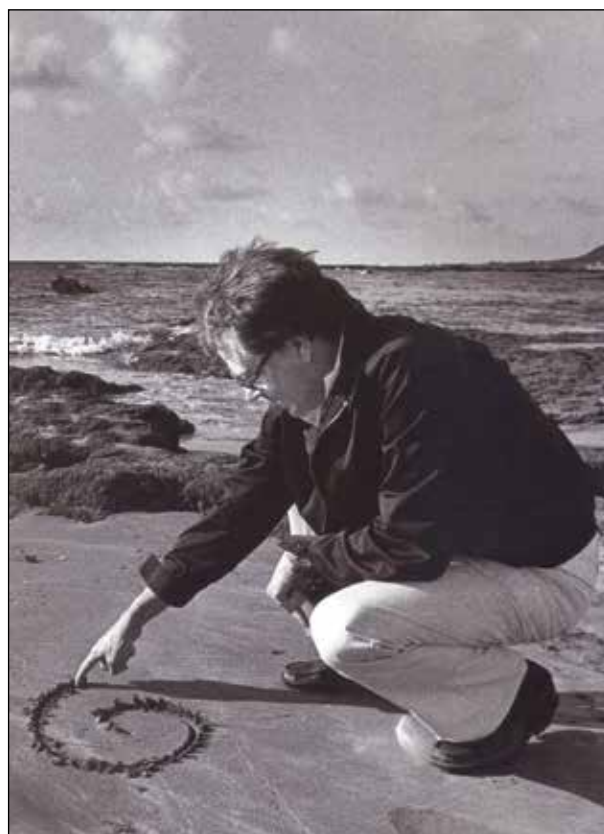
\* \* \*

Eran los tiempos finales del plomo, era una mañana de verano. Un joven andaba ávido buscando respuestas a sus incipientes preocupaciones derivadas de su intuita pasión, escrutaba a cada persona que encontraba en su camino y para no equivocarse llevaba apretado en el bolsillo un pequeño libro, una modesta monografía, su preciado mapa del tesoro que lo orientaría en su búsqueda. Apenas tenía referencias, pero sabía que el maestro estaba allí, tenía la plena certeza de su presencia. Sabía, por lo que había leído, que lo reconocería nada más verlo. Nadie podía ocupar el espacio como él. Así lo imaginaba.

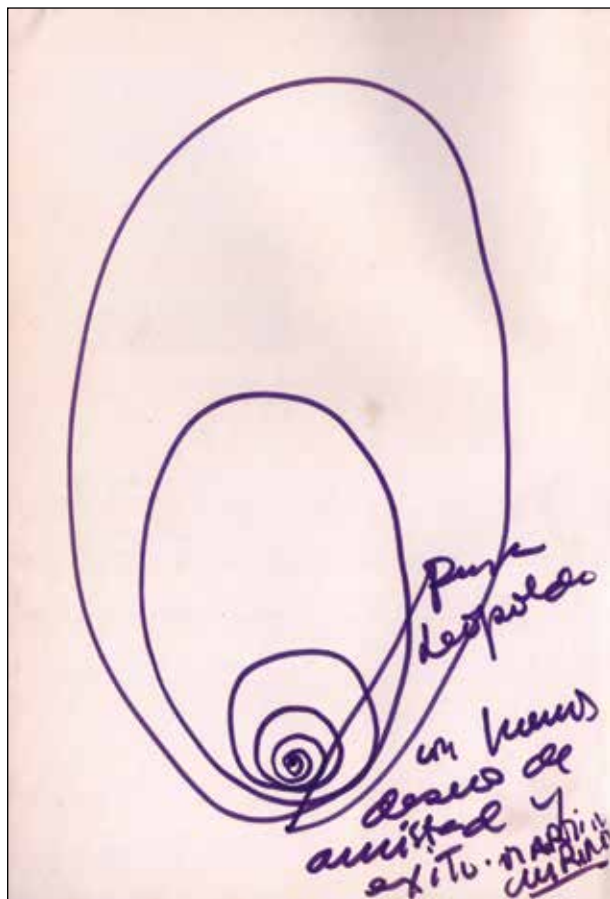
Encontró en la playa a un hombre que, agachado, mientras dibujaba obstinadamente espirales en

la arena, entonaba un soniquete acompasado, rítmico como los sonidos del martillo que al golpear el yunque escribía la partitura del misterio de la creación.

—“Menos es más”.



Martín Chirino



Dibujo de Martín Chirino, 1974

No parecía importarle que la marea desdibujara, una y otra vez, aquel gesto. Era la propia fuerza de la naturaleza la que lo impulsaba a repetir aquel movimiento firme, excéntrico, mágico.

Sin duda, tiene que ser él, pensó el joven, que tímidamente preguntó al hombre, el cual, hincado de rodillas, se fundía en un todo.

—¿Eres tú?

El hombre pegado a la arena, a su tierra, respondió gentilmente sin alzar su mirada, que, absorta, seguía las ondulaciones hipnóticas del agua:

—Soy el hombre que soñó de niño que el horizonte podía desplazarse.

Y a continuación añadió:

—He visto al aire hacer un agujero con su movimiento espiral y excavar la grava y subirla en el aire junto a la arena.

Y mientras el hombre seguía con el dedo inscribiendo aquellas espirales efímeras, el joven lo observaba. Transcurrió así un instante, un fragmento de tiempo que al joven le pareció el transcurrir de la historia, del universo descrito en simple dibujo.

El maestro, entonces, alzó la mirada y al contemplar al joven que lo observaba ensimismado le preguntó:

—¿Qué buscas?

—Quiero llenar de sentido mi obra —respondió el joven—, soy artista.

—¿Cómo...? —dijo el maestro.

Sin ademán incómodo retiró la mirada y continuó a lo suyo, dibujando espirales, y entonces susurró:

—Empieza, pues, a entender que lo que tienes que hacer es desandar el camino, deshacer, a través de lo que sabes.

—Pues, ¿así podré? —preguntó impetuoso el joven.

—Eres libre cuando lo que piensas y lo que haces es armónico —respondió el maestro.

Sin decir más palabras tomó entre sus manos aquel pequeño tesoro que el joven llevaba en su bolsillo y, humedeciendo su dedo índice en el tintero del mar, describió una espiral en sus guardas.

Con el devenir imparable de aquella espiral del tiempo, trazada en las modestas páginas en blanco, la magia de aquel simple gesto transformó al joven en sexagenario y al maestro lo hizo más sabio y joven.

Gracias, Martín, por tu amistad y magisterio de estos cuarenta y tantos años.

## MARTÍN CHIRINO, EL ESCULTOR DE LOS ALISIOS

ÁNGELES ALEMÁN

Los alisios que acariciaban en su infancia la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, en especial las calles del Puerto y el Parque Santa Catalina, suponen para Martín Chirino un grato recuerdo y una inspiración constante. Nacido en Las Palmas, a orillas del Atlántico, este escultor que ha domeñado el hierro para describir las espirales del viento nunca ha olvidado, es más, reivindica cada día su origen a la orilla del océano.

Hace años me describía las calles y las plazas de Las Palmas que él recordaba refrescadas por los alisios. Y ahora, años más tarde, me encuentro con una realidad totalmente tangible, con la idea de que más que espirales o vientos, tal y como él ha ido titulado a sus esculturas, deberían llamarse alisios. Pues son los alisios, esos vientos frescos y húmedos que vienen del oeste, los que han ido marcando sin duda su trayectoria vital y artística.

De hecho, fueron sus primeros compañeros cuando en la playa de Las Canteras se encontró con un adolescente –tenían la misma edad– que sería después su gran amigo, Manolo Millares. Y fue a la orilla de la playa donde empezó, junto a Manolo Millares y a Manolo Padorno, a vislumbrar la posibilidad de una vida fuera de esta ciudad que entonces era pequeña y provinciana.

Años más tarde, estos jóvenes artistas decidirían emprender una gran aventura, un largo exilio. A bordo del barco Alcántara podemos ver aún gracias a la fotografía, aquellos rostros jóvenes e ilusionados,

dispuestos a soltar las amarras que los sujetaban a su isla natal: Martín Chirino, Manolo Millares, Elvireta Escobio, Manuel Padorno y Alejandro Reino. La fotografía del grupo de artistas en cubierta del Alcántara ha sido publicada en muchas ocasiones, pero no por ello deja de ser conmovedora. A estos jóvenes artistas, inquietos y arriesgados, el silencio del público canario –estamos en los primeros años 50– se les hacía insufrible. Necesitaban acercarse a los grandes centros y a la cultura que empezaba a resurgir de la posguerra.

Así pues, vendieron todo lo que tenían y se arriesgaron a la aventura. Cuando miramos con detenimiento esta fotografía de la cubierta del Alcántara, podemos comprobar que ya Martín Chirino tenía la actitud serena y contenida que siempre le ha caracterizado. Era entonces, además, el que mejor conocía Madrid, pues había estudiado Bellas Artes en la Real Academia de San Fernando. Estos años, los que medían entre 1955 y 1959, fueron años duros pero apasionantes, años en los que se produce para Martín Chirino la revelación, el origen de su escultura.

Hay dos o tres años, entre 1955 y 1958, en los que Martín Chirino encuentra trabajo como profesor de inglés. Mientras sus amigos iban abriéndose camino en otras direcciones, él empieza a estudiar a fondo la forja española. Admirador de Julio González, la espiga de hierro castellano a la que se referirá Manolo Millares en su texto, era un claro homenaje



Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del arte

al maestro. Pero también, y eso es algo que resulta fascinante, al duro trabajo de la forja.

Mientras Manolo Millares y Antonio Saura preparaban el nacimiento del grupo *El Paso*, mientras Padorno regresaba a Canarias para seguir escribiendo sus poemas y Alejandro Reino empezaba a conocer el mundo del diseño de mano de los grandes, Martín Chirino empieza a buscar la manera de ir forjando el espacio. El inicio no podía ser más simple, más duro y más humilde: busca una herrería en Cuenca y empieza a trabajar ahí con los metales de desperdicio. Haber visto, como algunos hemos tenido la fortuna, a Martín Chirino golpeando el hierro candente con el martillo, es lo que explica y desentraña, de manera profunda, la belleza de sus esculturas.

Martín Chirino, cuyo origen familiar lo enlazaba además con el trabajo de los metales –su padre era jefe de astilleros en Blandy & Brothers, su hermano

Agustín realizaba muebles de metal casi artesanales–, había encontrado el camino certero. Acudir a Cuenca en los ratos libres, posiblemente solo algunos fines de semana; pasar ese frío violento que a veces hace caminar sobre el suelo helado, ese contacto que iba iniciándose con la fragua y el trabajo físico y agotador que daba forma al mundo de artista, ese período de dos o tres años que apenas se intuye en el relato de su vida, da idea de hasta qué punto fueron años cruciales para Martín Chirino.

Es en ese momento cuando Chirino –siempre amable pero algo reservado, algo alejado de los vaivenes de *El Paso*– decide abandonar las formas corporales de sus figuras tituladas *Reinas Negras*, inspiradas en aquellos “chimbilicocos”, como sus amigos y él llamaban a las esculturas africanas, por una entidad más austera y cercana a ese espíritu castellano que le iba invadiendo.

Se ha escrito mucho acerca de Martín Chirino y de sus elegantes y arriesgadas esculturas. Pero uno de los primeros textos críticos sobre su obra, escrito precisamente por su amigo Manolo Millares, me parece el punto de partida más adecuado para entender lo que el entonces joven escultor creaba con el hierro forjado:

*Un querer salirse en fuerza vertical, caracteriza a la forja escultórica de Chimo, como un terco afán de dibujarse sin la ayuda del suelo, sólo no sé con qué alas... He aquí un hierro que prepara un salto imposible y que anda siempre entre el logro y el fracaso, porque lo volátil se conjuga aquí con el peso tremendo de la tierra que lo contiene y domina en todo momento como a algo muy suyo.*

*[...] Y está claro que, junto a la elevación radiante de una espiga de hierro castellano, se sumerge, pesada, el ancla atlántica de su nacimiento.*

Este texto, firmado por Sancho Negro, seudónimo de Manolo Millares, apareció publicado en la



revista *Punta Europa* en 1958. Describía bien ya una de las características de la escultura de Martín Chirino: la paradójica ligereza de sus hierros, la destreza con la que el escultor intuía, ya desde sus primeras obras en hierro forjado, cómo podrían alzar el vuelo sus esculturas.

Es entonces, en ese trabajo duro y continuado en la fragua, cuando surge lo que se recibe y entiende como su primera obra madura, espléndida aun en su desnudez, la serie de las *Herramientas poéticas e inútiles*. Con ellas expuestas en el Ateneo de Madrid, bajo el nombre de *Los hierros de Martín Chirino*, se encontraron los artistas de *El Paso*. Admirados por su obra, se acercaron a él para invitarlo a participar en las actividades del grupo. En la revista *Papeles de Son Armadans*, con la que habitualmente colaboraban los artistas y teóricos de *El Paso*, publica Martín Chirino, en 1959, un texto hermoso y esclarecedor titulado “La reja y el arado”:

*Aquí es de donde arranca mi obra. En la tierra inestable que piso, ella es una referencia sólida. Pretendo concebirla en el equilibrio y la serenidad. La sitúo en el paisaje infinito como el árbol o la piedra.*

*[...] En su inspiración está vinculada a unas formas de utillaje necesarias y modestas, que nada tienen que ver con una función decorativa... Se hermana perfectamente con el arado o la reja.*

Martín Chirino había iniciado el espléndido camino de su escultura. El camino sembrado de hierros de toneladas que alzan el vuelo como los *Aeróvoros*, de máscaras de África y Canarias unidas, de la espiral del *Viento de Balos*, de las serenas *Ladies* recostadas.

Un camino en el que la presencia de los alisios es continua, ya que, como él mismo me explicaba hace años, atrapar el aire es el mayor reto de la escultura.

En estos años, Martín Chirino ha trabajado duramente en la fragua, instalado en casa hermosa y austera de San Sebastián de los Reyes. De este taller surgen los vientos, las hermosas espirales que Luis

Diego Cuscoy entroncó con los petroglifos aborígenes del Barranco de Balos que se transforman en esos alisios atrapados en el hierro, posiblemente la identidad de Martín Chirino sobre cualquier otra de sus obras.



Manolo Millares, Martín Chirino y Manuel Padorno

Pero también surgen las efectivas y dramáticas *Crónicas del Siglo XX*; las herramientas de los *Inquisidores*, una de las escasas concesiones que Martín Chirino hace al dramatismo constante de *El Paso*; las elegantes y sensuales *Ladies*, como la hermosa *Lady Tenerife* que reposa en Santa Cruz de Tenerife junto al Colegio de Arquitectos, madre de la más tardía y también bellísima *Lady Harimaguada*, en la entrada de la ciudad de Las Palmas.

Pero en esta sucesión constante de obras, en la permanente obsesión por la belleza y el equilibrio, Martín Chirino no olvida sus orígenes y sus compromisos. En 1976, junto a otros artistas e intelectuales canarios, firma el Manifiesto de El Hierro, una demanda de reconocimiento a la cultura canaria que adquiere por primera vez visibilidad. Y esa preocupación unida a los nuevos tiempos que corren en España tiene reflejo en su obra.

En la Galería Juan Mordó expone por primera vez, también en ese año de 1976, el *Afrocán*, una máscara que indaga en las raíces africanas de la canariedad y que preludia, con más de una década de antelación, el discurso de la tricontinentalidad con el que Martín Chirino iniciaría años más tarde el Centro Atlántico de Arte Moderno.

Martín Chirino expone en Madrid, París, Londres y Nueva York con frecuencia. De su orden ascético, de su vida rigurosamente ordenada, siguen surgiendo obras hermosas, elegantes, sólidas en su ligereza. Pero si alguna de sus obras tiene el poder de sobrecoger por su belleza, son los *Aeróvoros*, los devoradores del aire, que fueron bautizados por Maud Westerdahl.

Los *Aeróvoros* despliegan las alas de las espirales y alcanzan el vuelo. Esculturas de hierro forjado cuyo peso alcanza la tonelada, son pese a su tamaño, que puede alcanzar más de cuatro metros de largo como el *Aeróvoro* propiedad del Cabildo de Gran Canaria, uno de los exponentes más asombrosos de la obra de arte: la ligereza del vuelo se impone a la densidad del hierro forjado y son, sin duda, algunas de las esculturas más emocionantes del siglo XX.

Martín Chirino continúa trabajando en la escultura y, pese a su actividad imparable como gestor, primero dirigiendo el CAAM y después batallando para hacer realidad la Fundación Martín Chirino de Arte y Pensamiento, sigue creando belleza con el hierro.

La *Espiral* que alarga su brazo sobre el edificio del Parlamento de Canarias o el *Pensador* que sirve de imagen a la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria son obras de tal belleza y envergadura que, sin duda, hacen posible realizar una acrobacia sobre la realidad cotidiana.

El sueño del artista, el deseo del joven admirador de Julio González que aprendió en Cuenca el oficio del hierro, se ha hecho realidad con creces. Martín Chirino logra, ha logrado, atrapar con el hierro forjado la belleza de los alisios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, A.: *El espacio forjado. Martín Chirino*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.
- *La relación entre la escritura y la pintura en la obra de Manolo Millares*, Madrid, Ediciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- AA.VV.: *Martín Chirino en Tenerife*, Tenerife, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1996.



## HOMENAJE A MARTÍN CHIRINO

VICENTE SAAVEDRA MARTÍNEZ

**M**e quiero sumar a este homenaje de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel al escultor Martín Chirino, recordando cómo conocí al autor y su obra hace más de 50 años.

Empiezo acompañando mis breves palabras con la portada del catálogo que le hicieron sus amigos del taller Ediciones J.B. en 1975, coordinado por Manuel Padorno, aplicándole el adjetivo de “deslumbrador”.

Mi primer encuentro con Martín debió ser en los años cincuenta y seguramente en el centro cultural “Casa de Eduardo Westerdahl y Maud”, porque ese era el lugar por donde pasaba toda persona vinculada a la cultura que viniese a esta isla. A principios de los años 60 tuve la oportunidad de visitar a Martín, junto con Manolo Millares, en su vivienda de San Sebastián de los Reyes, una pequeña casa denominada “El yunque”, proyectada por el arquitecto Antonio Fernández Alba y sorprendente por su magnífica arquitectura, a pesar de la humildad de los materiales empleados en su construcción.

Conocí allí su taller adosado a la vivienda y las obras que guardaba, todas de sus primeros trabajos, de las que me interesó especialmente la serie llamada *Composiciones constructivistas*, quizás porque su esquema cartesiano se acercaba mucho –ya en aquel tiempo yo trabajaba junto con Javier Díaz-Llanos– a nuestra forma de desarrollar los trabajos de ar-



CHIRINO MAGEC. El deslumbrador

quitectura. Chirino partía de unas simples barras rectangulares de hierro y las trabajaba desgajando trozos que giraba o doblaba, siempre dentro de los ejes cartesianos.

En 1958, cuando Martín formaba ya parte del grupo *El Paso*, se celebró una exposición en el Ate-neo de Madrid y posteriormente en la Sala Biosca, en las que participó con esas esculturas constructi-



MARTÍN CHIRINO, *Composición constructivista*



MARTÍN CHIRINO, *Composición constructivista*

vistas. Del catálogo que se editó con tal motivo, entresaco un párrafo del extraordinario escultor Ángel Ferrant:

*Ciertas esculturas de Martín Chirino se despliegan, singularmente, de un modo abierto, prolongándose en extensiones que hay que recorrer como un paisaje o como algo enhiesto que quisiera escalar verticalmente, sensaciones por las que todas las esculturas parecen haberse salido de su tamaño, trayendo al pensamiento el infinito. Yacen o se alzan con ley ortogonal, que se siente más que se advierte, y es así cómo estas esculturas se ligan a la tierra o al espacio.*

Y terminó su texto diciendo: “Martín Chirino es un escultor –de los pocos– que camina de frente”.

En esas primeras obras seguía Chirino el mismo procedimiento de ejecución que desarrollamos en nuestro proyecto turístico de Ten-Bel, consistente en partir de un simple elemento modular que, al realizar un sistema de combinaciones controladas, proporcionaba un resultado complejo e interesante desde el punto de vista formal.



VICENTE SAAVEDRA, proyecto turístico de Ten-Bel

La Universidad de La Laguna, siendo D. Jesús Hernández Perera rector, organizó el año 1967 una exposición memorable en el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que se denominó “Chirino, Fernández Alba, Millares”. Se mostraban obras de los tres autores, consiguiendo enlazar, por calidad, con las últimas muestras históricas de *Gaceta de Arte*. Una de las piezas expuestas resultó ser la obra de Martín Chirino que había llamado mi atención en la visita a su taller en San Sebastián de los Reyes años atrás, que luego adquirimos y ha permanecido en nuestro estudio más de 40 años.

En 1971, empezamos la construcción del edificio del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, que debía incluir el desarrollo del espacio público que cubría las plantas de sótano dedicadas a futuras salas de exposiciones. Propusimos a la Junta del Colegio la contratación de Martín Chirino para realizar una escultura que pusiera en valor ese espacio y, después de su aceptación, comenzamos a trabajar juntos en el desarrollo del tipo de obra que conveniría colocar para ayudar a conformar una plaza.

MARTÍN CHIRINO, *Lady Tenerife*

Los primeros dibujos y esquemas que realizó Martín apuntaban a una versión libre de una figura recostada, y pudimos comprobar cómo se convertía en volumen en los talleres de nuestro amigo Martín Palazón, hasta el momento en que se trasladó al lugar escogido.

Hace muy pocas fechas, debido a su deteriorado estado de conservación, la denominada *My Lady* –hoy *Lady Tenerife*– se sometió a un proceso de restauración y, gracias a la muy generosa y rápida colaboración de la Fundación CajaCanarias, presidida por D. Alberto Delgado, se devolvió a la escultura una nueva juventud.

Durante los tres meses que desapareció la *Lady* de su emplazamiento, se pudo comprobar que también había desaparecido la plaza como espacio urbano, quedando un vacío que alcanzaba hasta la montaña que sirve de fondo. Al volver a colocarla, se aprecia nuevamente que la escultura actúa de fachada virtual de cerramiento del espacio, formándose nuevamente la plaza Arquitecto Alberto Sartoris. El hecho de que la escultura tenga ese color rojo brillante

ayuda a llamar la atención sobre la existencia de esa fachada que cierra la plaza.

*Lady Tenerife* sirvió para la organización de las “Exposiciones Internacionales de Escultura en la Calle” los años 1973 y 1995, en las que participaron 52 escultores, de los que han quedado 41 obras como patri-

MARTÍN CHIRINO, *Lady Tenerife* junto al Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias

monio de esta ciudad. Es importante recalcar que el nivel de los participantes fue altísimo, escogidos con la ayuda de Eduardo Westerdahl y su amigo Pablo Serrano, por lo cual es preciso que las obras que se quieran incorporar a ese legado deban ser escogidas también entre escultores de la máxima categoría.

La integración de esta escultura monumental de Martín Chirino con la ciudad de Santa Cruz de Tenerife y la aceptación unánime de sus ciudadanos —que ya han disfrutado varias generaciones— nos demuestran que fue un gran acierto la elección del escultor y de su obra.

## MARTÍN CHIRINO, UN ARTE SIEMPRE FUTURO

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

La amistad que me une a Martín Chirino, nuestro insigne compañero de honor, es pródiga en vivencias y conversaciones de toda índole: comprometidas en la disección de su paradigma estético, panorámicas y críticas de los fenómenos del arte de los siglos XX y XXI, reveladoras de algunas claves del misterio de la creación como fenómeno intelectual y sensible, y, naturalmente, relajadas cuando el artista cede a la persona humana la versión integral de su ser. Conversador extraordinario en la intimidad familiar, nada deja en reserva con interlocutores en los que confía. La cultura de amplísimo espectro y una erudición sin solemnidad ni petulancia dan a su palabra un brillo singular, un magnetismo privativo.

Siendo así a lo largo de casi tres décadas, las facetas de su poliedro artístico y humano que he llegado a ver son numerosas y diversas. Trato de comunicar algunas en artículos de prensa, pero hay más, inéditas en mi memoria, esperando el impulso de compartirlas. Para esta sesión de homenaje de nuestra Real Academia he querido aludir, al menos brevemente, a una de ellas, no difundida antes a pesar de que su perfil conceptual se me hizo patente desde los comienzos de nuestra amistad. Me refiero a la tensión de futuro que define, entre otros parámetros, la vida y la obra de Martín Chirino. “Abismo siempre futuro” es la naturaleza humana para el poeta Paul Valéry. Nunca he visto a Chirino colmado y satisfecho con sus creaciones, ni le escuché ubicarse al final de nada en su incesante actividad artística ni en sus grandes logros de gestión cultural. En su palabra se descubre que es el futuro lo

que completa el sentido de su obra presente. No como querencia de eternidad, sino como certidumbre del dinamismo movilizador de sus formas y lo que en ellas vibra. Lo contrario sería una actitud conservadora incompatible con su ser. Theodor Adorno escribió que la idea de una obra de arte conservadora es un contrasentido: “Al distanciarse enfáticamente del mundo empírico, anuncian que ese mundo tiene que ser de otra manera; son por ello los esquemas inconscientes de su transformación”.



MARTÍN CHIRINO, *El viento*, 1978. Museu Fundació Juan March, Palma de Mallorca



El arte transforma el mundo, bien lo sabemos, y el artista gestiona el cambio de manera consciente o no. La consciencia es plena en Chirino porque ha nacido de su voluntad, y en ella condensa pensamiento en proporción semejante a la espontánea gratuidad del gesto creador. El pensamiento no condiciona su intuición, pero la proyecta más allá de la realidad inmediata. Las teorías estéticas, idealistas o materialistas han visto en la extensión futura, en el instinto de perpetuidad y su valor fecundante, uno de los sentidos más profundos del arte. En él buscamos un remedo de eternización, dice Unamuno: “Acongojados al sentir que todo pasa, que pasamos nosotros, que pasa lo nuestro, que pasa cuanto nos rodea, la congoja misma nos revela el consuelo de lo que no pasa, de lo eterno, de lo hermoso”. Jean-Paul Sartre viene a decir lo mismo desde la filosofía existencialista: “La obra de arte, tomada en la totalidad de sus exigencias, no es la simple descripción del presente, sino el juicio de este presente en nombre de un porvenir”.

Esa visión y ese instinto son más fuertes que el tiempo y la edad porque se proyectan más allá de la vida. La espiral que hegemoniza el rico catálogo de formas de Chirino es mucho más que un símbolo del pasado de Canarias. Ese trazo turbador se abre por un extremo a la totalidad del espacio y lo abarca intencionalmente. Por el otro extremo se concentra en el núcleo conceptual y orgánico del que todo nace. El gesto es a la vez genesiaco y totalizador, densidad e ilimitación, pasado y futuro. Son las constantes del pensamiento del artista cuando se aísla en su taller y da imagen gráfica al pensamiento antes de fundirlo en forma tangible; también cuando promueve y dirige instituciones de arte, como el *Centro Atlántico de Arte Moderno* en el distrito histórico, o la recién nacida *Fundación Martín Chirino de Arte y Pensamiento* en el Castillo de La Luz, que pugnan por decantar y transformar la espiritualidad de Las Palmas de Gran Canaria y de toda Canarias, así como su proyección al mundo. Ni ha cesado su inquietud por la plena realización del primero, a despecho de los avatares que rebajan el gran proyecto original, ni admite en modo alguno que la segunda se reduzca a un “museo estático”, pese a la belleza y el magnetismo de las esculturas allí depositadas. La exigencia básica es el di-

namismo de la proyección sin límites y esa proyección no es ni puede ser de un instante, sino que se imbrica en el futuro con los sentidos que la definen en el presente y los que ha de seguir descubriendo el porvenir de nuestra especie.

Hablando con palabras aristotélicas, “la belleza es uno de los aspectos de la verdad”. Nada menos que de la verdad, concepto nuclear de la filosofía. Pero la belleza trascendente del arte tampoco es ni puede ser estática ni limita su virtud al tiempo pasado y el tiempo presente. “¿Qué es la belleza de algo –se pregunta Unamuno– si no es su fondo eterno, lo que une su pasado con su porvenir, lo que de ella reposa y queda en las entrañas de la eternidad? ¿O qué es más bien sino la revelación de su divinidad?”.

Nuestro compañero de honor ha vivido y vive todos los fenómenos del arte de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. Los ha vivido como actor protagonista desde los centros irradiantes de la cultura mundial. Su aportación al hoy y el mañana del arte es trascendente y contiene los poderes que movilizan la sensibilidad colectiva. Está en su inteligencia, y en la experiencia de su alta y envidiable edad, el instinto de definir y valorar los grandes hechos, respondiendo sin excepción a los requerimientos que recibe. Pero en instante alguno ha querido comportarse como un oráculo, ni un infatuado gurú. Chirino es cercano y amigable, llano y cordial en el discurso de la relación cultural y social, actitud que también le destaca en el nivel supremo de la autoridad personal y la crítica intelectual. Chirino nunca desciende del cielo del saber para atender a los simples mortales, nosotros, porque el cielo es su espacio natural y su voluntad es abrirlo a todos. Pero en apoyo de estos criterios, añado que no es un espacio de autosatisfacción ni autocomplacencia; no es el cómodo goce de las rentas éticas y estéticas del trabajo creador de toda la vida. Es, por el contrario, el punto de partida al futuro de esa misma creación, expectante de las motivaciones de la persona humana y del artista que aún están por llegar. El abismo siempre futuro de Paul Valéry, asumido por un hombre para la eternidad.

## UNA BREVE REFLEXIÓN SOBRE MI ARTE

MARTÍN CHIRINO LÓPEZ

**E**duardo Westerdahl, en los años sesenta, se preguntaba por la razón por la cual tanto Millares como yo hablábamos de la búsqueda de la identidad; Eduardo Westerdahl me aseguraba entonces que se sentía perplejo ante la coincidencia que tanto él como yo teníamos sobre este pensamiento. Transcribo parte del texto de Eduardo:

*Es curioso el móvil común, la identidad en la búsqueda de estas raíces de Martín Chirino, con las de su amigo Manolo Millares, compañero de lucha desde la más temprana juventud, en unas posiciones distintas y personales del arte, dentro de unas vanguardias más intuitivas que de presiones reales, debido a la soledad de su entorno, a la lejanía de las islas y a la propia situación cultural de aquellos años, distanciados de una influencia exterior directa.*

Eduardo me preguntaba por cuál es mi pensamiento, lo que yo pensaba sobre la identidad, mi texto fue el siguiente:

*La espiral aparece en todo mi quehacer artístico para convertirse en el referente que siempre estará presente en mi trabajo como escultor. La crítica, en ocasiones, asegura que es uno de mis mejores logros y que sin búsquedas exhaustivas o incursiones literarias habría que considerar en esta obra lo que tiene*

*de reflexión sobre mi propia identidad e influencia del territorio que me vio nacer.*



Don Martín Chirino López, escultor

De todos modos estaba convencido de que la espiral, gesto inquietante de origen oscuro, referente mítico que emerge de la memoria de civilizaciones hoy olvidadas para convertirse en enseña de la antigua patria de pueblos y razas, ha quedado como legado misterioso para la difícil interpretación y conocimiento de su historia.

Espiral que desde la profundidad de tiempos ignotos asume una presencia formal en el proceso de mi trabajo escultórico y se instala en la modernidad, asumiendo la tesis de “menos es más”, que me esfuerzo en mantener, para que dentro de su elementalidad esta escultura alcance niveles de expresión y de expansión hasta generar la espiral del viento, forma cerrada y poderosa que le da la fuerza muscular que le dio su origen, el hierro del herrero fabulador que quería acercarse al misterio de la creación.

La magia de la *Espiral del Viento*, hallazgo de mis ancestros, surge inscrita en la dureza de la roca basáltica del Julán, Teneguía o la Zarcita.

Confieso que esta espiral provoca en mí una emoción fuerte y que yo reconozco como el lugar de origen que ha hecho posible mi inclusión en el laberinto del vacío donde se halla mi escultura, para crecer en la pura soledad del espacio y en la intemporalidad de la historia; sin embargo, creo que esta obra escultórica que yo sueño, en la contradicción de nuestra circunstancia, es pura estética que conlleva mi ideología y origen.

Este texto me ha servido de guía en el tránsito de mis preocupaciones, ya que siempre recurro a él como documento riguroso con un discurso que me hace pensar y me coloca de nuevo en el horizonte claro que me lleva desde el origen al universo.



## PALABRAS DEL ALCALDE DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

JOSÉ MANUEL BERMÚDEZ ESPARZA  
Alcalde de Santa Cruz de Tenerife

Felicitación a Martín Chirino por este reconocimiento –justo y merecido–, al que se suma la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, con la que guarda una estrecha relación, sobre todo a través de su obra admirable. Porque son varios los rincones de nuestra capital donde se hace presente el testimonio artístico de este verdadero genio de la escultura.

Los “chicharreros” nos sentimos muy orgullosos del patrimonio escultórico exhibido al aire libre en nuestros paseos, parques y plazas, del que sobresale una preciada colección de arte contemporáneo, surgida de la primera “Exposición Internacional de Escultura en la Calle”. Sin duda, entre sus piezas más sobresalientes figura una fundamental en la dilatada trayectoria de Martín Chirino, como él mismo ha reconocido, *Lady Tenerife*.

Localizada en las Ramblas de Santa Cruz, junto a la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, que tanto ha tenido que ver en la organización y difusión de esta muestra extraordinaria, *Lady Tenerife* es todo un emblema de la ciudad y sus vecinos. Un regalo para la vista y los sentimientos. Una obra por la que estaremos eternamente agradecidos a su autor.

Cada vez que nos referimos a este patrimonio escultórico, reiteramos un llamamiento al cuidado por parte de todos, igual que lo hacemos, por extensión, para el conjunto de los bienes públicos. Insistimos permanentemente en que todos hemos de ser los primeros “guardianes”, si cabe la expre-



Don José Manuel Bermúdez

sión, de nuestra ciudad, mediante un compromiso activo, en el que no podemos estar solos, sino que necesitamos la implicación activa y decidida de toda la ciudadanía.

En colaboración con el Colegio de Arquitectos y otras entidades, durante los últimos años hemos realizado un trabajo importante para la restauración de muchas de estas esculturas sembradas por toda

la ciudad. Ha sido una labor costosa, al mismo tiempo que ilusionante, pues entendimos que esa tarea sirve para revitalizar todo ese legado artístico y restaurar las “heridas” causadas a algunas piezas.

Sin embargo, hemos de reconocer que esa minoría incívica que actúa contra esos bienes, igual que sucede con el mobiliario público, los jardines o las propias fachadas de viviendas y locales, no cesa en su empeño. La erradicación de ese tipo de actitudes no va a resultar fácil. Pero también les aseguro que no vamos a bajar la guardia, porque ni el Ayuntamiento ni la inmensa mayoría de los vecinos

podemos consentir que nadie desluzca o pretenda destruir nuestro patrimonio común.

Por eso, quiero decirle al homenajeado, al maestro Martín Chirino, que trataremos de actuar cuanto antes en la reparación de las pintadas aparecidas, nuevamente, sobre la piel de otra de sus grandes obras en la ciudad, *El sueño de los continentes*.

Reiterar la felicitación y la gratitud al distinguido académico, igual que la admiración y el respeto hacia la Real Academia Canaria de Bellas Artes, que prestigia a Santa Cruz con su presencia y actividad en la ciudad, sellada hace más de 165 años. Enhorabuena.

## PALABRAS DEL VICECONSEJERO DEL GOBIERNO DE CANARIAS

AURELIO GONZÁLEZ GONZÁLEZ  
Viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias

U no se aproxima a la obra de Martín Chirino e indefectiblemente se siente atrapado por la reflexión del poeta y filósofo portugués



Don Aurelio González González

Fernando Pessoa cuando dice que “el arte nos libera ilusoriamente de la sordidez de ser”. La obra artística de Chirino, que hoy ingresa con todos los honores y sobrados méritos en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, como la de tantos escritores, nos ayuda a vivir la dureza de la vida con esa otra propuesta vital que es su obra escultórica.

Porque Martín Chirino no es solo un escultor, un artista. Es, por encima de todo, un pensador, un filósofo, un hombre que vive y observa la vida para devolvérsela luego convertida en arte, en una serie de objetos con efectos estéticos a través de una sugerente exposición de volúmenes y formas. Unos volúmenes y unas formas que nos invitan siempre a la reflexión, a la imaginación y hasta a lo onírico. La obra de Chirino surge de la reflexión y nos conduce a la reflexión.

Cuando observo la obra del “herrero de las espirales”, como se le ha llamado, recuerdo irremisiblemente la producción de otro gran artista canario, Cristino de Vera. En este caso podríamos afirmar, como hace el poeta y filósofo lusitano Fernando Pessoa en su *Libro del desasosiego*, que “la literatura es el arte casado con el pensamiento”. Cristino y Martín son filósofos antes y después que creadores plásticos. Son artistas que hacen del pensamiento arte.

Y no debe extrañar esta presencia del pensamiento en la escultura y en la pintura. En realidad toda creación artística nace de la reflexión, de la imagina-

ción y de la experiencia de la vida. Ya lo dijo el pintor germano-suizo Paul Klee: “el arte no reproduce lo visible sino que hace visible lo que no siempre lo es”. Ni siquiera la fotografía artística se resigna a ejercer ese cometido.

La incorporación, hoy, de Martín Chirino, a la nómina de académicos de honor de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes constituye un acto de estricta justicia cultural que honra al protagonista y nos honra a todos.

## ALOCUCIÓN FINAL DE LA PRESIDENTA DE LA REAL ACADEMIA

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

**D**icen que nunca es tarde si la dicha es buena, y es esto lo que podemos aplicar esta noche a este acto de homenaje a nuestro admirado y querido amigo el escultor don Martín Chirino.

Desde que accedí a la presidencia de esta sesquicentenaria e ilustre Corporación en 2009, me propuse ir recuperando a todos aquellos artistas que habiendo sido nombrados académicos en tiempos anteriores, no habían hecho su preceptivo acto de ingreso por diversas razones ajenas a la directiva de esta Academia. Y de esta manera fueron ingresando todos de forma sucesiva, a los que se sumaron pronto los académicos de nueva designación, con lo que en poco tiempo se fueron completando las cuatro secciones entonces existentes. Pero nuestro amigo Martín Chirino se resistía. Académico correspondiente en tiempos de la presidencia de don Pedro González por vivir fuera de las Islas, fue designado Académico de Honor el 30 de abril de 2001, como dije al principio, en un plenario bajo la presidencia de don Eliseo Izquierdo, en el que también fueron nombrados Académicos de Honor nuestra eximia soprano María Orán y el mencionado pintor Pedro González.

Su trabajo incansable en el taller de San Sebastián de los Reyes en las afueras de Madrid, los múltiples viajes y exposiciones individuales y colectivas tanto en España como en el extranjero, su labor de gestión al frente del CAAM de Las Palmas de

Gran Canaria y del Círculo de Bellas Artes de Madrid, así como su labor de asesor en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, entre otras múltiples tareas artísticas, además de la recepción de premios y distinciones diversas, de las que destaco su nombramiento como Académico honorario de la Real Academia de San Fernando de Madrid el pasado año 2014, en la que ingresó con un discurso sobre “La fábula del herrero”, lo mantenían tan ocupado que apenas tenía tiempo de pensar que aquí en Tenerife, una isla en la que también tenía amigos, además de muchas obras emblemáticas públicas encargadas por sus instituciones, un grupo de artistas de diversas disciplinas, de críticos y de historiadores del arte y de la música, ansiaban acogerlo en esta casa y compartir con él diálogos y coloquios sobre el mundo del arte. Bien es verdad que Martín Chirino se sentía académico de la Corporación canaria desde hace ya muchos años y siempre que podía acudía a los actos de ingreso de nuestros compañeros de Las Palmas, aquellos que coincidían con sus estancias en su ciudad natal. También últimamente asiste a algunas de las reuniones que todos los lunes primeros de mes los académicos de allá celebran en el Museo Canario de la capital grancanaria, donde se habla, se discute y se toman iniciativas sobre las distintas actividades a desarrollar en aquella isla; pero, como ya dije antes, Martín se resistía a visitarnos.

Yo, con la insistencia que todos saben me caracteriza, cada vez que coincidía con él, le comentaba

que en nuestra sede santacrucera teníamos ya una notable colección de obras de arte de casi todos nuestros académicos, tanto de los del presente, que puntualmente habían ido regalando una obra con motivo de su ingreso, como de los del pasado, y que faltaba en la colección una obra suya. Y él siempre me prometía que nos enviaría una, lo que no se ha cumplido hasta este año. Recuerdo con agrado, por la animada conversación que sostuvimos, la cena de académicos celebrada en Las Palmas, tras el ingreso del compositor grancanario residente en París, Juan Manuel Marrero, el pasado 24 de abril. Fue en ella donde me comunicó que enviaría inmediatamente a la Academia una pieza de su autoría. Tras todos los trámites correspondientes, la obra

llegó en el pasado mes de junio con gran alegría por mi parte y del grupo de académicos con los que comparto las tardes de trabajo de los lunes y jueves aquí en esta casa. Y tras confeccionarle la pertinente base, la situamos en la sala II que está dedicada a las obras contemporáneas. Se trata de un múltiple de la escultura original en hierro forjado de 2003, que participó en la exposición “Martín Chirino, Memoria”, celebrada en la abadía de Santo Domingo de Silos y que organizó el Centro de Arte Reina Sofía en aquel año. Nuestra pieza está realizada, en cambio, en bronce patinado en negro y es el número 71 de la edición limitada de 75 reproducciones de esta escultura que lleva por título *El viento. Espiral de la rosa*. El original se expuso recientemente



Entrega de medalla y diploma



en la magna exposición que realizó de Chirino la Fundación CajaCanarias. Es una escultura en forma de caja que exhibe en su parte superior una espiral abierta de caras anchas que se eleva pausadamente sobre sí misma, a modo de rampa. La caja contiene una hermosa carpeta con doce grabados de técnica mixta representando diversos modelos muy sugerentes y atractivos de espirales, esa forma tan querida por su autor, sobre la que siempre vuelve una y otra vez, trabajando sus diversas variantes, y de la que también habla con pasión y yo diría que con obsesión, porque constituye su gran motivo inspirador, al buscar todas las posibilidades que encierra. Oigamos lo que nos dice sobre ella:

*Debo confesar que no sé por qué la espiral –emblema mágico de los primeros pobladores de mi tierra– me tiene atrapado como si el agujero negro del que emerge esta forma me hubiera absorbido.*

*Obras de hierro sólidas y pesadas que de manera ficticia quieren volar y elevarse; y que como las espirales del cosmos ejercen un enorme poder de seducción sobre mí. Espirales de una y otra vez pero que nunca se repiten; cada nueva espiral significa el punto de partida para volver, como si todos mis ciclos de trabajo se desarrollaran de igual manera, y tal vez sienta la evidente inseguridad que nos atterra ante lo desconocido en el momento decisivo de la creación.*

Este texto que viene recogido en la mencionada carpeta, y al que también alude Jorge Semprún en las hermosas palabras que dedica al artista en ella, explica una parte de su obra. Nosotros estamos muy orgullosos de poder contar con esta pieza en nuestra colección y esperamos poder exponer estos grabados tan dignamente como se merecen en un futuro no muy lejano. Pero aquí y ahora quiero agradecerle, Martín, en nombre de la Academia y en el mío propio, este valioso regalo, al mismo tiempo que te transmitimos todo nuestro aprecio y admiración por esa larga y fructífera carrera en servicio del arte, llevando el nombre de Canarias por todo el mundo. Estamos muy felices de que formes parte de esta Real Academia, que a lo largo de sus 166 años de historia ha tenido momentos de gloria gracias a la labor de sus miembros, y estamos convencidos de que vas a seguir colaborando con nosotros en esta etapa en la que es tan necesaria la defensa del Arte con mayúsculas y de la Alta Cultura frente a la trivialidad y vulgaridad que nos rodea. Gracias maestro por estar aquí con nosotros.

Y ahora vamos a dar paso a unos minutos de música, en los que el pianista chileno Javier Lanis va a interpretar *Seis variaciones sobre un tema original* en Fa mayor, op. 34, de Beethoven y *Toada-Jongo* de la Suite brasileira n.º 3 de Óscar Lorenzo Fernández (1897-1948).





INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS.  
DISCURSOS Y *LAUDATIONES*



## LA PANTALLA, LÍMITE ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

JORGE GOROSTIZA LÓPEZ

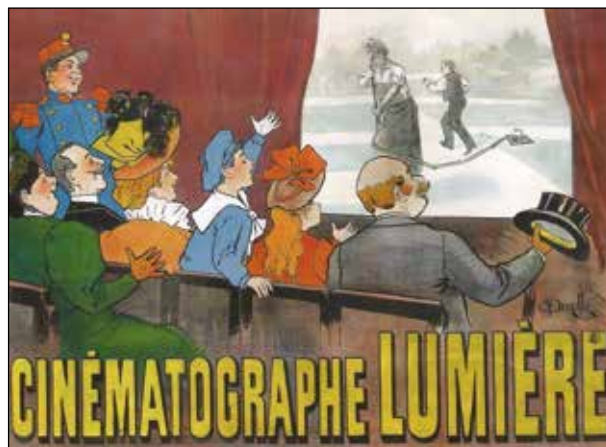
**A**nte todo quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a D. Lothar Siemens Hernández, a D. Gerardo Fuentes Pérez y a D. Federico García Barba, quienes me propusieron para pertenecer a la Academia, y a todos los académicos que apoyaron mi incorporación a esta prestigiosa institución. Una institución que conozco y admiro desde hace muchos años gracias a una persona que siempre consideré excepcional, Dolores Trujillo Castro, la primera mujer numeraria integrada en esta Academia y mi abuela paterna.

Antes de iniciar mi discurso también quiero agradecer a la Academia, en nombre de todos los profesionales cinematográficos, el acierto de haber agregado la nueva sección de Cine, Fotografía y Creación digital, en la que, con la incorporación de mi admirado Efraín Pintos hace unos meses, entraba en esta Academia la Fotografía.

Este acto de hoy para mí significa un enorme estímulo para proseguir con mi trabajo, por ello, tras muchas dudas, he decidido que mi discurso no recogerá o recopilará aquello sobre lo que ya he escrito, sean las relaciones entre cine, arquitectura y ciudad, la escenografía cinematográfica, la cinematografía en Canarias o algún estudio sobre un cineasta en particular, sino que me arriesgaré internándome en una cuestión que me preocupa y que me ha deparado mi recientemente finalizada y aún no defendida tesis doctoral. Es decir, la relación de la realidad de este siglo XXI con la representación de la imagen

en movimiento, del Cine y, en definitiva, de la ficción, y para ello he elegido como protagonista a la pantalla, ese lienzo vertical, blanco y aparentemente accesorio. Un instrumento que todos conocemos y que, como veremos, está cada vez más presente en nuestra vida cotidiana.

Lo mejor es comenzar por el principio, o por lo que se ha considerado el principio en la mayoría de las historias del séptimo arte, por aquel 28 de diciembre de 1895 cuando los hermanos Lumière hicieron una proyección pública en un sótano, denominado Salon Indien, debajo del Gran Café, que fue la primera vez en que se cobró a los espectadores por asistir al nuevo espectáculo. No se sabe exactamente qué dimensión tenía la pantalla sobre la que



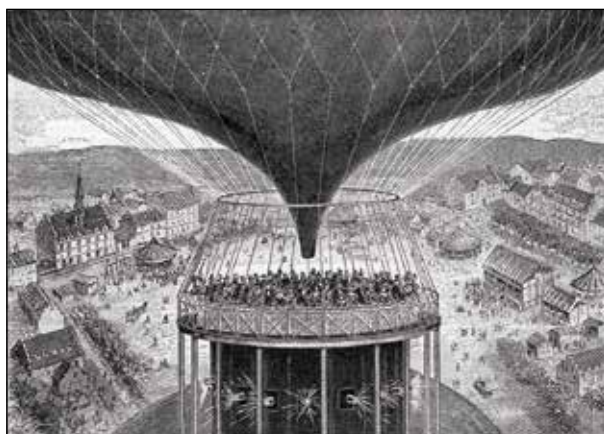
Cartel de Auzolle

se proyectaron aquellas imágenes, pero por el cartel que creó Marcellin Auzolle ese mismo año, quizás el primer cartel cinematográfico de la historia, se sabe que había unas cortinas delante de esa pantalla, similares a los telones teatrales, que se descorrerían para dejar paso a las proyecciones, como si fuera necesario ocultar aquel misterioso lienzo donde aparecerían las imágenes en movimiento.

Pronto hubo teatros que se adecuaron a las proyecciones cinematográficas, como se puede comprobar en las imágenes representadas en los anuncios de la Edison Vitascope Company de 1896, de Luman H. Howe, cerca de dos años después, y de la American Entertainment Company de 1900. Las pantallas se colocaban en la embocadura del escenario y los proyectores en el patio de butacas o en el interior del escenario, por lo que, en este último caso, la cinta había de montarse al revés para que el público pudiera verla al derecho, sobre todo a causa de los intertítulos, que hubieran aparecido en la pantalla de forma completamente ilegible.

En las siguientes décadas proliferó por todo el mundo una nueva tipología arquitectónica, la de los cines, en los que, con una estructura interna muy parecida a la de los teatros, se exhibían las películas, como ejemplo se pueden mencionar tres de ellos diseñados en Tenerife por el arquitecto José Enrique Marrero Regalado: el Baudet, construido en 1936, así como el Rex y el Víctor, ambos de 1954, de todos ellos solo está en funcionamiento el último y además de un modo casi milagroso.

Al mismo tiempo hubo pioneros que intentaron aumentar las posibilidades de las imágenes en movimiento y uno de ellos fue Raoul Grimoin-Sanson que en 1900 presentó el Cinéorama en la Exposición Universal de París. En este espectáculo los espectadores entraban en un edificio, ascendían por una escalera y llegaban a lo que simulaba ser la barquilla de un globo aerostático en el interior de un cilindro de cien metros de diámetro, se apagaba la luz y comenzaba una proyección sobre las paredes del cilindro, viéndose la ascensión desde un globo



Cinéorama

real que partía de París, seguida de imágenes aéreas de Niza, Biarritz, Túnez, Southampton y, finalmente, una corrida de toros en Barcelona. Este efecto se lograba gracias a diez proyectores sincronizados que estaban en una cabina, justo debajo de los espectadores, pero, desgraciadamente, Grimoin-Sanson no había previsto el enorme calor generado por estos aparatos que en la primera exhibición provocó el desmayo de los proyccionistas. El espectáculo no volvió a repetirse, pero la idea, inspirada en los panoramas que todavía existen en varias partes del mundo, de eliminar el límite entre realidad y ficción, como veremos, será recurrente.

Otro ejemplo fue el Hale's Tour que, inventado por el bombero George C. Hale en 1903, consistía en un vagón de tren en cuya parte delantera se había colocado una pantalla, donde se proyectaban unas películas filmadas por unos esforzados y casi suicidas camarógrafos situados en la parte delantera de una locomotora en marcha, al mismo tiempo el vagón se movía y se oían sonidos propios de un viaje en tren. La ilusión era casi perfecta, pero no se debe olvidar que las películas no tenían color, sino que eran en blanco y negro.

En los cines antes mencionados también se intentó unir realidad y ficción, por ejemplo, en los denominados "cines atmosféricos", cuyo arquitecto más

conocido fue John Eberson. Estos edificios tenían la decoración de una determinada época o país, casi siempre exótico, y en el interior de la sala, rodeando al patio de butacas, había templete, partes de edificaciones e incluso vegetación simulada, mientras que el techo imitaba al cielo y las luces se iban apagando como en el atardecer. Algunos de estos son el Orpheum Theatre, Wichita (1922), donde Eberson incluyó una escultura con su efigie en una de las metopas del techo; el Majestic Theatre, Houston (1923), y el Paradise Theatre, Chicago (1928), de estilo “Renacimiento francés” que el propio Eberson denominaba su “obra maestra”<sup>1</sup>. Habría que situarse en uno de estos cines, por ejemplo, de estilo árabe, mientras se proyectaba una película que sucediese en esa región y cómo el espectador se vería sumergido en la ficción de la pantalla y al mismo tiempo en la realidad de una decoración exótica.

A pesar de todos estos aditamentos, la dimensión de la pantalla no había sufrido grandes modificaciones hasta que Abel Gance rodó su película *Napoleón* en 1927, en la que, cuando no falta mucho para su finalización, dos cortinas laterales a la pantalla se descorren y, de repente, comienza a proyectarse una imagen el triple de grande de lo normal, en algunas secuencias con imágenes sincronizadas entre las tres y en otras independientes entre sí e, incluso, con virados de colores distintos, como cuando cada una de las tres pantallas tiene los colores azul, blanco y rojo, formando la bandera francesa, en una secuencia cargada de patriotismo. A pesar de esta innovación, la película no tuvo demasiado éxito porque otra nueva tecnología se estaba haciendo célebre: el sonido sincronizado con la imagen.

Sin embargo, la idea de aumentar el tamaño de las pantallas no se desechó y la aparición de otra tecnología, la televisión, hizo disminuir la asistencia a los cines, y la industria cinematográfica contraatacó

haciendo que el espectáculo fuera más colosal, agrandando las imágenes que podía disfrutar el público. El más conocido de estos sistemas fue el CinemaScope y, significativamente, su primera película fue *La túnica sagrada* (*The Robe*, Henry Koster, 1953), un drama histórico en el que se exaltaban los valores de un cristianismo muy “sui generis”. Los cines tuvieron que aumentar el tamaño de sus pantallas ampliándolas hacia los lados y los cineastas también modificaron su punto de vista al contar con encuadres más alargados, excelentes para los planos generales de paisajes y las composiciones con grandes masas de extras.



Escena de *Esto es Cinerama*

El Cinerama fue aún más allá y amplió dos veces más la pantalla tradicional al proyectar películas rodadas con tres cámaras siempre sincronizadas, cuyas imágenes se superponían, ampliando la dimensión de lo visto por el público y colocando un sistema de sonido para cada pantalla con el que se intentaba conseguir aun un mayor acercamiento a la realidad. La primera película de este sistema fue un documental, *Esto es Cinerama* (*This Is Cinerama*, Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper, Gunther von Fritsch, Mike Todd Jr., 1952), en el que se introducía al espectador en diversos vehículos, desde un avión a un vehículo de una montaña rusa, para que tuviera la sensación, a veces incómoda, de estar volando a ras del suelo o cayendo. Este sistema tuvo un gran problema, al

<sup>1</sup> REID, George: “The Originator of «Atmospheric» Design Builds His Masterpiece”, en *Exhibitors Herald and Moving Picture World*, 27 de octubre de 1928, p. 36.

ser su pantalla aún más grande que la necesaria para proyectar en CinemaScope, se precisaba más espacio para albergarla, por lo que no todos los cines pudieron adaptarse para sus proyecciones. Además, al estar rodadas las películas con tres cámaras, cada una de ellas tenía un punto de fuga diferente, por lo que algunas veces, muy pocas, se notaba un desfase peculiar en la perspectiva total, como sucede en una secuencia de la primera película de ficción rodada en este sistema, *La conquista del Oeste* (*How the West Was Won*, Henry Hathaway, John Ford, George Marshall, 1962), que se desarrolla dentro de un casino en un barco de río. El intento de incluir al público en el espectáculo quedaba claro, incluso, en la publicidad de Cinerama: “Los parpadeos silenciosos proporcionan acción, el *Cantor del Jazz*<sup>2</sup> introdujo el sonido y el Technicolor mostró al sujeto en color natural. Pero es Cinerama, y solo Cinerama, el que rodea al espectador con movimiento, color y sonido tan reales —con un impacto tan dinámico— que formas parte de cada secuencia genial”. Este texto va acompañado de dos fotografías: en una se ve a un espectador que cae por una montaña rusa y en la otra por unas cataratas, mientras tiene la boca abierta en un grito congelado, no se sabe si de terror o de estupor.

La relación entre lo que se ve en la pantalla y lo que está fuera de ella le interesó pronto a los cineastas. *The Countryman and the Cinematograph* (William Robert Paul, 1901) tiene solo un plano, se está proyectando una película que muestra a una bailarina, entonces un campesino sube al escenario y la confunde con una mujer real, la película proyectada cambia y se ve un tren entrando en una estación y el campesino se asusta, por último, la película vuelve a cambiar y hay una escena bucólica con el propio campesino que se reconoce en la pantalla y se señala, rompiendo con la ilusión, porque el protagonista probablemente se acaba de dar cuenta de que las

imágenes proyectadas no son la realidad, al no poder estar él en dos lugares al mismo tiempo. Más elaborada es la aguda e interesante sátira planteada por el gran Buster Keaton en *El moderno Sherlock Holmes* (*Sherlock Jr.*, Buster Keaton, 1924), en la que el protagonista entra en la pantalla donde se está proyectando una película y se queda desconcertado



Cartel de *Sherlock Jr.*

porque, cada vez que cambia un plano de esa película, va pasando de la puerta de una casa al pedestal de una estatua en un jardín, a la calzada de una transitada calle, un acantilado, una jungla entre dos leones, un hoyo en el desierto donde, además, casi es arrollado por un tren, una roca en medio del océano y un bosque nevado, hasta que regresa al jardín. A partir de ese plano la cámara avanza, los límites de la pantalla por donde ha entrado Keaton se convierten en el encuadre y el protagonista se integra en la película. Estos bruscos cambios entre ambientes y naturalezas opuestos supuso un alarde técnico, muy alabado en su momento, que se lograba cambiando de plano, pero manteniendo al actor siempre en el mismo lugar con respecto al encuadre de la cámara.

Estas entradas y salidas de la pantalla se hicieron más “físicas” cuando se ideó dotar a la pantalla plana

<sup>2</sup> Se refiere a *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), una de las primeras películas sonoras que tuvo éxito de taquilla.



de solo dos dimensiones de una tercera, de relieve, de forma que las imágenes “salieran” literalmente de la pantalla para avanzar sobre el espectador. En los años veinte un artículo sobre el olvidado inventor húngaro Dimitri Daponte, quien, gracias a las deficiencias de su visión había, al parecer, inventado un sistema de cine en relieve, se titulaba: “¡Películas que Saltan desde la Pantalla!”<sup>3</sup>. Pero tuvieron que pasar dos décadas y surgir la competencia económica que supuso la popularización de la televisión, antes mencionada, para que la industria cinematográfica de Hollywood comercializase un sistema de tres dimensiones, con películas filmadas con cámaras que tenían dos negativos y dos objetivos situados a la misma distancia a la que están los ojos de un ser humano. Para poder recomponer esas dos imágenes se necesitaban unas gafas que tenían un cristal rojo y otro azul, y que debía ponerse cada espectador para percibir el relieve. Una de las primeras películas rodadas en este sistema fue *Bwana, diablo de la selva* (*Bwana Devil*, Arch Oboler, 1952) y ya en su cartel se muestra lo que iba a percibir el espectador. En su parte superior se ve un león saliendo de una pantalla y un texto: “¡Un león en tu regazo!”, en la inferior una bella joven cuyos brazos salen de otra pantalla y otro texto: “¡Un amante en tus brazos!”<sup>4</sup>, es decir, peligro y erotismo. Este último se intensifica y es el único reclamo que aparece en el cartel de otra película posterior, *The French Line* (Lloyd Bacon, 1954), en el que puede leerse “J. R. en 3D!”, “¿Necesitamos decir más?”. J. R. es la actriz Jean Russell, cuyo nombre se asociaba a su anatomía y, por ello, no era necesario decir nada más. Los afiches de las películas en 3D son bastante significativos de lo que se podía ver en ellas: dos vaqueros y la garra de un ser extraño entrando en un patio de bu-

tacas, en *Wings of the Hawk* (Budd Boetticher, 1953) y *El monstruo de la Laguna Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954), respectivamente, así como la cabeza de una muchacha a punto de que le claven un cuchillo y un hombre golpeado cayendo sobre las cabezas de los espectadores que parecen defenderse de la agresión levantando sus brazos, en *Los crímenes del museo de cera* (*House of Wax*, André de Toth, 1953) y *El hombre en tinieblas* (*Man in the Dark*, Lew Landers, 1953). E incluso en la portada de un cómic de Wonder Woman se ve a un dinosaurio saliendo de una pantalla de un cine y a la superheroína saltando desde su palco, tirando sus gafas con cristales rojo y azul, mientras exclama: “¡Ese monstruo en la película en 3-D está realmente saltando fuera de la pantalla!”, la ficción tendía a convertirse en realidad. El sistema en tres dimensiones no se usó siempre para películas de acción, o más o menos eróticas, Alfred Hitchcock lo empleó en *Crimen perfecto* (*Dial M for Murder*, 1954) y hay secuencias que pierden su sentido cuando la película se ve solo en dos dimensiones, como una conversación entre el asesino y el instigador del crimen, que en medio tienen una lámpara colocada sobre una mesa situada cerca de la cámara, que se interpone entre los espectadores y los intérpretes, percibiéndose como un elemento simbólico y ominoso ante los hechos que van a suceder a continuación. La ilusión de realidad también se intentó mediante el sonido, y un ejemplo es el sistema Audioscopiks que lanzó la Metro Goldwyn Mayer en los años treinta y cuya publicidad decía “¡Audioscopiks hará saltar las audiencias anuales!”, ya que era “¡La mayor novedad desde las películas sonoras!”<sup>5</sup>. Además, se intentó que hubiera olores dentro de las salas cinematográficas con sistemas como el AromaRama, con el que se estrenó *Behind the Great Wall* (Carlo Lizzani, 1959) y el Scent-O-Vision, patentado por Hans Laube en 1959, que consistía en un ventilador

<sup>3</sup> FARMER, Weston: “Movies that Leap From the Screen!”, en *Modern Mechanix*, enero de 1929, p. 158.

<sup>4</sup> En el cartel español de la película se eliminó a la muchacha, en nuestro país solo se quedó el exotismo sin el erotismo.

<sup>5</sup> Publicado en varias revistas, por ejemplo, en *Motion Picture Daily* en 1936.

Escena de *Crimen perfecto*

situado en el respaldo de la butaca que impulsaba los aromas hacia el espectador que se encontraba detrás. Con este sistema incluso se llegó a estrenar *Scent of Mystery* (Jack Cardiff, 1960), rodada en España y promovida por el magnate Mike Todd Jr., que, además, estaba rodada en 70 mm, en vez de la cinta habitual de 35 mm, y con ocho canales de sonido. Muchos años después, ya en la década de los ochenta, surgió el Odorama, con la película *Poliester* (*Polyester*, John Waters, 1982), que incluso llegó a exhibirse en el Cinematógrafo Yaiza Borges de Santa Cruz de Tenerife, en cuya propaganda se podía leer: “Por primera vez una nueva dimensión en las películas” y “¡Te Sonará tu nariz!”, faltando a la verdad al decir que era la primera vez e incidiendo en el olor como otra nueva dimensión, ya que solo era una tarjeta que se facilitaba a los espectadores al entrar, dividida en una serie de compartimientos numerados. Cuando en la pantalla aparecía el número correspondiente, el público raspaba el compartimiento

y olía la tarjeta, pero, teniendo en cuenta a su director y sus tendencias, muchos de los olores eran bastante nauseabundos.

Todas estas sensaciones –visuales, auditivas y olfativas– se han reunido recientemente en el denominado 4D, una denominación que pretende superar al cine en 3D, pero que se convierte en un absurdo si se piensa que la cuarta dimensión aún es imposible de percibir en una sala cinematográfica. Posteriormente ha aparecido el 4DX en el que, además de lo antes mencionado, el público es rociado con agua mediante aspersores y se simula la sensación de ir a gran velocidad con boquillas de aire colocadas en los asientos como los aspersores, es más, dentro de la sala se produce niebla y viento. Este sistema está implantado sobre todo en el Extremo Oriente y Sudamérica, y parece que comienza a serlo en Europa. La sensación de realidad aumenta con las nuevas tecnologías y el espectador siente estar inmerso en la acción de la película.



Muchos avances relacionados con las pantallas han ocurrido en exposiciones universales y otros eventos similares. Uno de ellos fue la *American National Exhibition*, que se celebró en Moscú en 1959, en plena Guerra Fría, para mostrar al pueblo soviético los avances obtenidos en los muy capitalistas Estados Unidos de América. En ella se exhibió la película, o mejor, la *multipelícula*, ya que se proyectaba en siete pantallas al mismo tiempo, *Glimpses of the USA*, creada por la pareja de arquitectos Charles y Ray Eames, dentro de un edificio también ideado por ellos, una gran cúpula denominada Kaiser Dome. En las películas se mostraba la vida estadounidense incidiendo en sus logros materiales. Algunos años después, en 1964, se celebró la Feria Mundial de Nueva York, donde Charles Eames volvió a exhibir un sistema de multipantallas, esta vez dentro de un edificio diseñado por el arquitecto Eero Saarinen, el pabellón de la, en aquel momento, avanzada IBM, una estructura con forma ovoidal, donde el público ocupaba sus puestos en un graderío que ascendía hasta introducirse en el ovoide dentro del que había muchas pantallas en la que se proyectaban numerosas imágenes. Es curioso que estas multipantallas influyeran en el cine, y en esos mismos años directores como John Frankenheimer y Richard Fleischer declararon que la visión del espectáculo creado por Eames en Nueva York les influyó para plantear secuencias de sus películas *Grand Prix* (*Grand Prix*, John Frankenheimer, 1966) y *El estrangulador de Boston* (*The Boston Strangler*, Richard Fleischer, 1968). En ellas la pantalla se dividía para mostrar acciones que sucedían al unísono, empleando un procedimiento denominado “split-screen”, usado ya desde las primeras décadas del siglo XX, sirviendo, sobre todo, para mostrar conversaciones telefónicas en las que cada uno de los personajes ocupaba una pantalla. Precisamente, una de estas sirvió para burlar a la censura, ya que los protagonistas de *Indiscreta* (*Indiscreet*, Stanley Donen, 1958) parecían estar acostados en la misma cama, a pesar de encontrarse cada uno en un lugar dife-



*Indiscreta*, escena pantalla partida

rente mientras hablaban por teléfono. Este juego se ha repetido en películas como *Aeropuerto* (*Airport*, George Seaton, 1970), en la que un piloto parece mirar a una muchacha que acaba de salir de la ducha, y más intencionadamente en la recreación del cine de los sesenta, *Abajo el amor* (*Down with Love*, Peyton Reed, 2003), donde los protagonistas, mientras hablan por teléfono cada uno en una pantalla, realizan acciones mucho más explícitas.

En todos los casos anteriores las pantallas tenían unas dimensiones similares, hasta que en los años ochenta surgieron los IMAX, uno de los primeros denominado Géode, diseñada por el arquitecto Adrien Fainsilber en 1985 en París, edificaciones que albergan enormes pantallas esféricas sobre las que se proyectan películas rodadas en grandes negativos para así lograr un mayor detalle. Estos IMAX han aumentado sus dimensiones en los denominados OMNIMAX, cuyas pantallas han perdido sus límites al ser esféricas, introduciendo aún más a los espectadores en el espectáculo.

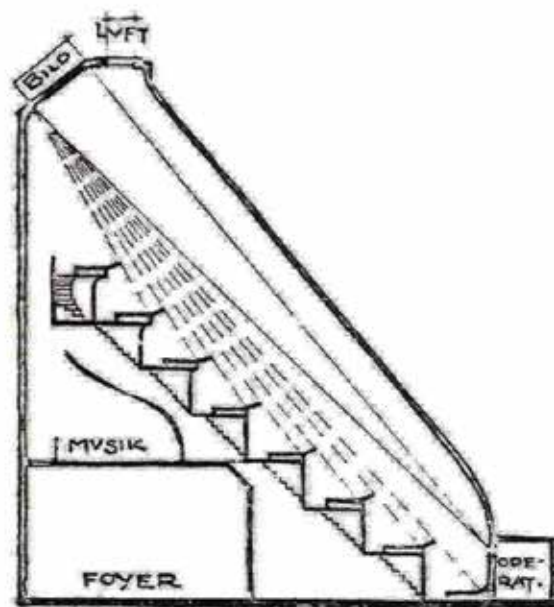
Si hasta este momento se ha hablado sobre las pantallas, ahora es conveniente hacerlo de la posición del público delante de ellas. A principios de los años treinta<sup>6</sup>, surgen en Estados Unidos los denominados “drive-in”, donde los espectadores veían las

<sup>6</sup> Richard M. Hollingshead lo patentó el 16 de mayo de 1933.

películas proyectadas en grandes pantallas al aire libre sentados dentro de sus automóviles, con un sistema de sonido individual por coche. También hubo otras variantes como la posibilidad de estar sentados, incluso, dentro de avionetas, como en el caso del *Fly-In Drive-In* de Belmar, New Jersey, abierto en 1948 y que podía albergar a quinientos automóviles y veinticinco aeroplanos. Este espectáculo prácticamente desaparecido sobrevive como un remedo en algunos lugares como el *Sci Fi Drive In Theatre* de Disney World, donde se cena dentro de imitaciones de automóviles de los años cincuenta, en el interior de un recinto que parece una explanada con cielo y estrellas falsas, mientras se proyectan audiovisuales en una pantalla no demasiado grande.

El público también puede estar ante las pantallas acostado en vez de sentado. Ya en los años veinte el arquitecto Bruno Taut había hecho unos dibujos para un proyecto de cine para espectadores acostados en el que la pantalla estaba situada en el techo y la cabina de proyección en la parte inferior, mientras que las camas de los espectadores estaban en gradas, debajo de las que estaban el foyer y los músicos. Taut planteaba este cine para personas enfermas que no podían levantarse. Más recientemente se han sustituido asientos por camas en algunos cines, como en las primeras filas del Electric Cinema en Portobello, Londres, así como en la Velvet Class del Blitzmegaplex de Yakarta, en Indonesia, y en la sala Beanie del Tgv Cinema de Kuala Lumpur, en Malasia. Salas que no tienen relación con la idea benéfica planteada por Taut, sino que están planteadas para personas que pueden y quieren pagar mucho más por sus entradas para ver las mismas películas que otros espectadores, por el solo hecho de sentirse diferentes. Lo importante no es la película, la posible obra de arte que se va a disfrutar, sino el estatus de quien la va a ver.

El espectador también puede estar cerca del agua o flotando sobre ella. En el primer caso en las proyecciones al aire libre en una plataforma colocada encima de un río en el *River Bed Cinema*, del Doku-



Cine para espectadores acostados, Bruno Taut

fest, Prizren, celebrado en Kosovo, y en el segundo caso en una balsa especialmente diseñada para albergar a las butacas y a la cabina de proyección en el lago Nai pi Lae de la isla Kudu, en Tailandia, donde se celebra el festival *Archipiélago Cinema*, Films on the Rocks; también flotaban los espectadores que asistieron al evento *L'Odyssée de Pi: Cinéma sur l'eau*, estreno de la *La vida de Pi* (*Life of Pi*, Ang Lee, 2012), sentados en lanchas, con chaleco salvavidas incluido, en la Piscina Pailleron de París, el 5 de diciembre de 2012. Otra variante es la de los espectadores que, en bañador y dentro de piscinas inflables de plástico, asisten a proyecciones al aire libre en el Hot Tub Cinema de Londres. Como puede comprobarse desde lo más serio en festivales reconocidos hasta lo más lúdico en sitios que no invitan al recogimiento necesario para el disfrute cinematográfico.

Continuando con los lugares donde se colocan pantallas para asistir a proyecciones cinematográ-

ficas, no debe olvidarse que las edificaciones se han ido transformando y los teatros se convirtieron en cines, como el Bijou Theatre de Bridgeport, en Estados Unidos, que mientras se celebran las proyecciones, además funciona como cafetería; pero también se han empleado otras edificaciones, como el anfiteatro romano de Pula, en Croacia, donde se celebran proyecciones durante el veterano *Pula Film Festival*, que este año celebrará su edición número sesenta y dos. Al mismo tiempo, las multisalas cinematográficas proyectan no solo películas, sino también obras de teatro, ballet y óperas en directo, desde lugares muy lejanos a donde están situadas esas salas<sup>7</sup>.

Si hasta ahora se ha hablado de espectáculos públicos, es interesante tratar sobre los celebrados en el interior de los domicilios. Ya en 1912 se publicaban informaciones<sup>8</sup> sobre el Home Kinetograph, un pequeño proyector preparado para exhibir películas en las casas particulares. Unos años después ya se decía que “al fin la persona interesada en las películas o en la fotografía tiene una oportunidad real de seguir su talento natural para una de las dos y al mismo tiempo entretenerse con la otra. Un equipo completo, incluyendo película virgen, cámara y proyector, está siendo ahora manufacturado y ofrecido al público”<sup>9</sup>, y poco después ya se daban noticias<sup>10</sup> de habitaciones de proyección perfectamente equipadas. Este equipamiento evidentemente incluía las pantallas que en muchos casos se vendían de for-

ma que quedaran ocultas tras tapices<sup>11</sup> o cuadros<sup>12</sup>, como si fueran algo indecente que no debía mostrarse. Como sucedió en el cine comercial, también en el doméstico se promovió el 3D, incluso con procedimientos que podía llevar a cabo cualquiera con sus propios medios en su domicilio<sup>13</sup>; asimismo, también han aparecido las grandes pantallas domésticas, por ejemplo, en Skyline Residence, de Belzberg Architects, construida en Los Ángeles en 2007, en la que se proyectan películas sobre una pared de la fachada lateral de uno de los dos edificios que conforman la casa.

Los espectáculos domésticos sufrieron una enorme revolución con la aparición de la transmisión de imágenes por medios electrónicos, algo que ya se había anticipado en el cine de ciencia ficción, por ejemplo, con la enorme pantalla de *Himmelskibet* (Holger-Madsen, 1918), los videoteléfonos de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927) y *High Treason* (Maurice Elvey, 1930), así como el videoportero de *Una fantasía del porvenir* (*Just Imagine*, David Butler, 1930). Pero la película donde se muestran más pantallas es *La vida futura* (*Things to Come*, William Cameron Menzies, 1936), desde la de sobremesa hasta la gigantesca que ocupa el centro de la inmensa ágora en el centro de la ciudad, pasando por las interiores en una vivienda y en un espacio público.

Las pantallas de los televisores domésticos también han ido aumentando, desde la creada por Hugo Gernsback para su WRNY Television, a finales de los años veinte, que solo tenía 3,8 centímetros de lado, hasta las actuales que pueden llegar a más de tres metros en su lado mayor, y no se debe

<sup>7</sup> Un ejemplo es la programación de los Yelmo Cineplex de Santa Cruz de Tenerife que, en 2015, ha incluido dramas del National Theatre londinense y, en directo, ballet del Royal Opera House y el Bolshoi, así como óperas desde el Metropolitan Opera de Nueva York.

<sup>8</sup> *Edison Works Monthly*, vol. 1, n.º 2, octubre de 1912.

<sup>9</sup> DELAWAY, Merwin: “Make and project your own movies”, en *Illustrated World*, abril de 1917, p. 187.

<sup>10</sup> En *Motion Picture News*, junio de 1920.

<sup>11</sup> Anuncio de Coutard aparecido en *Movie Maker* en 1929.

<sup>12</sup> Publicidad de Pict-o-screen en *Movie Maker* en 1946.

<sup>13</sup> ESMOND, William G.: “Movies in three dimensions: How to adapt any 8 or 16 mm movie camera and projector to take and show stereo movies”, en *Mechanix Illustrated*, agosto de 1953, pp. 146-150.



Pantalla en el ágora de *La vida futura*

olvidar que también se han ideado televisiones que emiten en tres dimensiones desde principios de los años treinta<sup>14</sup>.

Volviendo a las grandes pantallas domésticas y el cine de ciencia ficción, en *Desafío total* (*Total Recall*, John McTiernan, 1990) los protagonistas veían las noticias matutinas en una parte de una pared y luego toda esa pared se convertía en un

paisaje bucólico. Yendo aún más lejos, en *El atlas de las nubes* (*Cloud Atlas*, Tom Tykwer, Andy y Lana Wachowski, 2012) los protagonistas entran en una miserable y oscura habitación y al pulsar un mando, todas las paredes se convierten en cualquier imagen que deseen, incluso una vista de la inundada metrópoli en la que están, la Neo-Seúl del 2144.

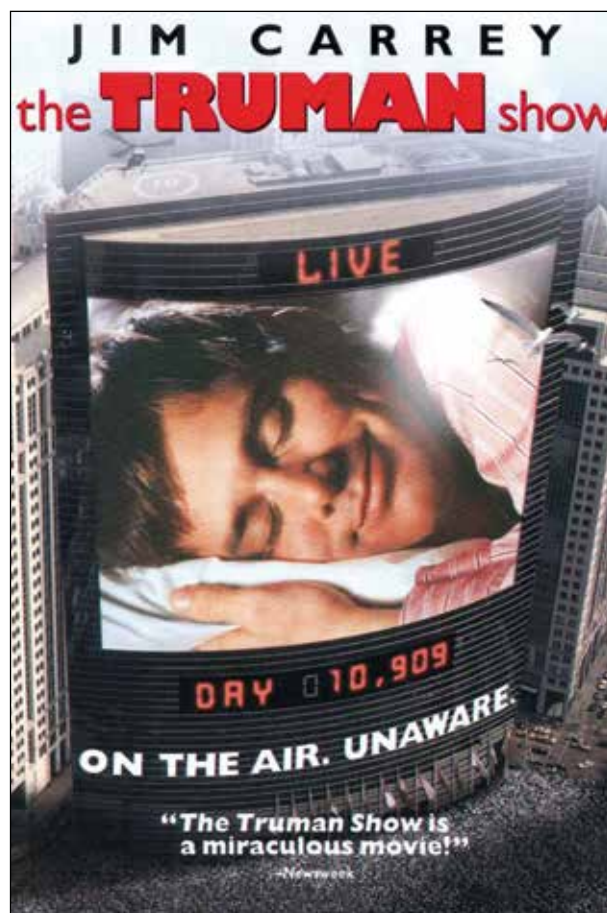
Grandes pantallas que ya había previsto George Orwell en su novela *1984*, y mostradas en la película del mismo título (*1984*, Michael Radford, 1984), que no solo sirven para adoctrinar a los sufridos súbditos del estado totalitario, sino que también son como cá-

<sup>14</sup> Por ejemplo, el sistema explicado en "Television in Three Dimensions", en *Modern Mechanics*, febrero de 1931, p. 67.



maras que permiten al Estado ver todo lo que sucede en el interior de las humildes moradas. La idea de la vigilancia todopoderosa se ha repetido en programas televisivos lamentables, como *Gran Hermano*, un nombre tomado precisamente de Orwell, y también en películas como *EDtv* (*EDtv*, Ron Howard, 1999), en la que se contrataba a un joven para que las cámaras de televisión grabasen todo lo que hacía, pero sobre todo en *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), donde una persona desde su nacimiento vivía en un pueblo ficticio, sin poder evitar ser el objeto de múltiples cámaras que retransmitían sus acciones a millones de telespectadores. La ficción también puede vivirse gracias a los videojuegos, que en su variante de acción en primera persona permiten conducir automóviles de gran cilindrada, por ejemplo, en *Gran Turismo 5* (Kazunori Yamauchi, 2010), pilotar aeroplanos con *Flight Simulator X* (2006) o, incluso, convertirse en el superagente más famoso del cine con *007 Legends* (2012), todos ellos mediante gafas u otros dispositivos que eliminan los bordes de las pantallas e introducen al espectador-jugador en un nuevo mundo. Videojuegos que en el futuro podrían ser como los descritos en *her* (*her*, Spike Jonze, 2014), no solo en tres dimensiones, sino también ocupando gran parte de una habitación y conectando correo electrónico y otras aplicaciones al juego.

Las pantallas también se sitúan en otros lugares, incluso en vehículos; ya en los años treinta se habitó la parte de detrás de camiones para convertirlos en salas de proyección<sup>15</sup>, pero también dentro de trenes para entretener a los viajeros<sup>16</sup> y en la actualidad en automóviles, tanto delante para saber por

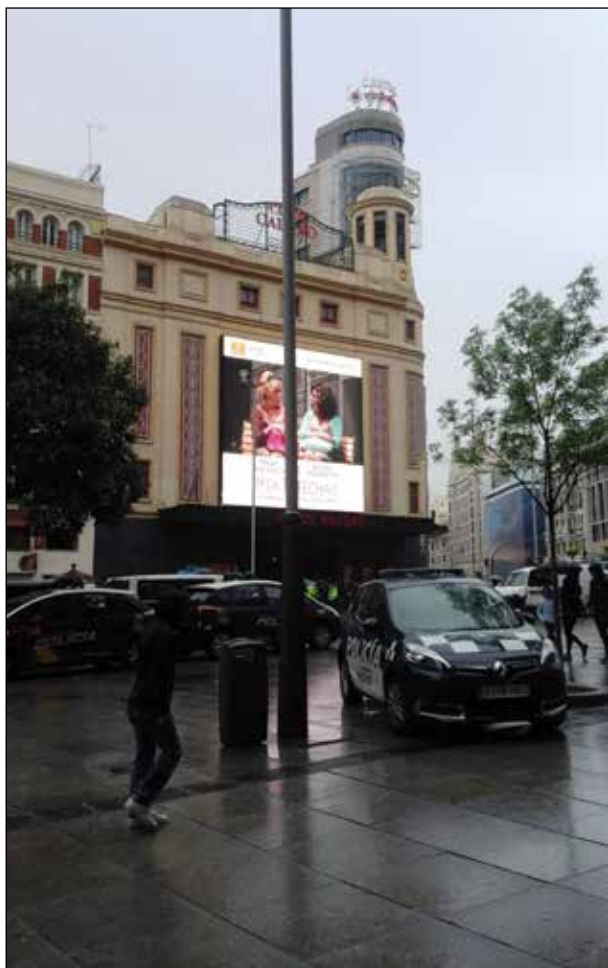


Cartel de *El show de Truman*

dónde hay que ir como detrás para entretener a los niños, y en autobuses, llegando a convertirse sus carrocerías en pantallas donde durante el trayecto se puede ver publicidad y al llegar a las paradas información sobre las líneas y sus paradas. También ha habido pantallas en otros vehículos, como en los barcos, las grandes salas de trasatlánticos como el *Carinthia* y el *France*, que tenía dos pisos para que no se juntasen los pasajeros de clases diferentes, y en los barcos actuales con dos tipos de pantallas, también en grandes salas que se usan más para otra clase de espectáculos y en las cubiertas superiores al aire libre para proyectar, sobre todo, vídeos musicales.

<sup>15</sup> Como el camión de aproximadamente diecisiete metros de longitud para sesenta plazas que se describe en "Movies Travel to Town in a Trailer Theater", en *Popular Mechanics*, agosto de 1938, p. 248.

<sup>16</sup> En 1946 la American Locomotive ya lo anuncia en las revistas como "El teatro que viaja a 90 millas a la hora".



Cine Callao (Madrid). Fotografía: Jorge Gorostiza

Además, se han instalado pantallas en los aviones desde los años veinte, y es curioso que algunos sistemas surgieran durante la Segunda Guerra Mundial para entretener a los heridos que eran evacuados<sup>17</sup>. En otros casos se inventaron sistemas para proyectar al unísono tanto en la primera clase como en la turista<sup>18</sup>. Unos años después se coloca-

ron pantallas, casi televisores, en el techo y hoy en día muchos aviones llevan pantallas en la trasera de todos los asientos para que el pasajero situado detrás tenga acceso a películas, series e información sobre el viaje. En el futuro parece ser que el interior del propio fuselaje se convertirá en una gran pantalla, como el autobús que antes se mencionaba, en el que se podrá ver el cielo y todo tipo de información y entretenimiento que se desee.

Si hasta ahora se ha hablado de pantallas situadas en interiores, a partir de ahora se verán las que se han colocado en exteriores, una de las primeras, la enorme y curvada que ocupaba casi toda una fachada del Pavillon de l'Électricité et de la Lumière en la *Exposition internationale des arts et techniques*, celebrada en París en 1937, creada por el arquitecto y escenógrafo cinematográfico Robert Mallet-Stevens. Antes se mencionó la película *her* (*her*, Spike Jonze, 2014) y en ella hay grandes pantallas tanto en interiores como en exteriores, y en una secuencia un ave rapaz en una de ellas parece querer atrapar al protagonista que está sentado en un bordillo en la calle. Otra película de ciencia ficción en la que aparecían pantallas es *Están vivos* (*They Live*, John Carpenter, 1988), pero en ella se usan para transmitir mensajes subliminales de obediencia hacia la autoridad: “cóformate”, “consume”, “compra”, “obedece”, “cásate y reproducete”, etc.

Las proyecciones sobre edificios ya no son una novedad, incluso sobre algunos emblemáticos, como sucedió en el Museo Guggenheim de Nueva York, obra de Frank Lloyd Wright, en la *YouTube Play - A Biennial of Creative Video*, celebrada entre el 22 y 24 de octubre de 2010. Los edificios así se convierten también en inmensas pantallas sobre las que se proyecta o directamente desde las que se proyecta, por ejemplo, en los mostrados en películas de ciencia ficción como *Edicto siglo XXI: prohibido tener hijos* (*Zero Population Growth*, Michael Campus, 1972), *Blade Runner* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982), la antes mencionada *El show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) y *Babylon* (*Babylon A. D.*, Mathieu

<sup>17</sup> “Movies for Passengers on Long Plane Hops”, en *Popular Science*, junio de 1946, p. 129.

<sup>18</sup> “Double Feature!”, en *Popular Mechanics*, abril de 1960, p. 125.

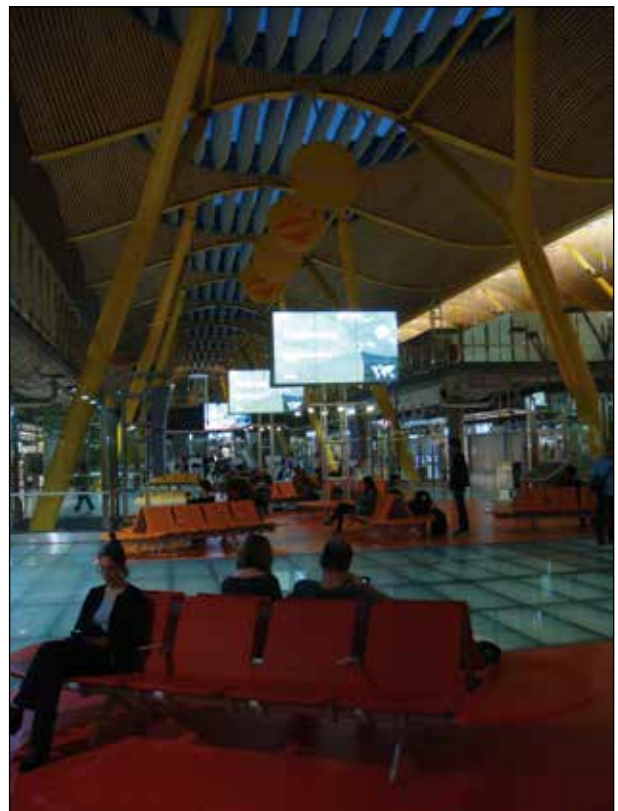
Kassovitz, 2008). Algo que ya sucede en muchos enclaves de nuestro mundo como Piccadilly Circus en Londres, Times Square en Nueva York, Shibuya en Tokio, la Yonge-Dundas Square en Toronto e, incluso, en la plaza de Callao en Madrid. Las pantallas también ocupan grandes edificios deportivos, por ejemplo, en el AT&T Stadium de los Dallas Cowboys, en Arlington (Texas), construido en 2009, en cuyo interior hay tres mil pantallas LCD Sony y una inmensa pantalla rectangular cuyos lados miden cuarenta y nueve por veintidós metros, es decir, mil setenta metros cuadrados. Será difícil que algún espectador mire hacia la pista de juego, hacia lo real, teniendo delante esa enorme pantalla que le mostrará hasta los más mínimos detalles de los deportistas. Otro ejemplo de edificio deportivo es el Arena Al-Rayyan de Doha, que se



Pantallas en autobús. Fotografía: Jorge Gorostiza



Pantalla urbana, Santiago de Chile.  
Fotografía: Jorge Gorostiza



Pantallas en terminal T4 Barajas (Madrid).  
Fotografía: Jorge Gorostiza



está construyendo para el Mundial de Fútbol de Qatar en 2022, cuya fachada será toda una gran pantalla; de hecho, en uno de sus vídeos promocionales se puede leer “Football inside in and out”, o sea, que los espectadores ya no necesitarían estar dentro del edificio para ver los eventos deportivos que se celebren en directo en el interior.

Hasta ahora se ha hablado de pantallas en espectáculos colectivos, en este último apartado se hará sobre las que sirven a espectáculos individuales. Uno de los primeros fue el Kinetoscopio, inventado por William Kennedy Laurie Dickson en 1888 mientras trabajaba para Edison, en el que se pagaba por mirar en un visor individual una película, alguna de ellas rodada en uno de los primeros estudios cinematográficos, el Black Maria, que giraba sobre sí mismo para aprovechar la luz diurna.

Muchos años después, en 1962, Morton L. Heilig patentó el Sensorama, en el que un espectador se sentaba delante de una pantalla quedando envuelto y viendo una película en tres dimensiones, en color, con sonido estereofónico y, además, recibiendo olores, viento y vibraciones –algo como el 4D antes mencionado, pero de forma individual–; sin embargo, el espectáculo no tuvo demasiado éxito comercial. El mismo Heilig creó en 1960 el Telesphere: dos pantallas que se ponían delante de los ojos como si fueran unas gafas y en las que se veía la televisión, un aparato parecido a las TV Glasses que el antes mencionado Hugo Gernsback creó en 1963. Dos años después, el Dr. Ivan Sutherland de la Universidad de Utah inventó un casco, denominado The Sword of Damocles (La espada de Damocles), que permitía ver imágenes generadas por ordenador en tres dimensiones. Estos cascos de realidad virtual siguieron fabricándose, por ejemplo, el Virtual Research VR-4 de principios de los ochenta y el creado por la NASA en 1985. El último ejemplo por el momento de artefacto individual son las Google Glass que salieron al mercado en 2014. Estas gafas permitían hacer fotografías y vídeos, escuchar música, buscar en Internet, guiarse con un navegador y casi todo lo que permite hoy en día un ordenador, sin embargo, a pesar de sus aparentes ven-

tajas, gracias a satisfacer tantos usos, fueron retiradas a principios del año siguiente. Las gafas han acercado las pantallas a los ojos y se está experimentando con prototipos de lentillas pegadas a la córnea que permiten ver lo que se ha denominado realidad aumentada, con un sistema multicapa integrado en la lentilla que se compone de una capa de cristal líquido, filtros polarizadores para formar los píxeles y un microchip que transforma estos píxeles en letras o signos. Se ha dejado para el final la pantalla individual más usada en la actualidad, la del teléfono móvil, que permite ver imágenes en movimiento y, sobre todo, incluso en los más modestos y antiguos, captar imágenes como si fuera una cámara cinematográfica.

Hoy en día todos los seres humanos, sin poder evitarlo ni controlarlo, están continuamente rodeados de pantallas y no solo en sus casas, sino también en las vías públicas, medios de transporte, establecimientos comerciales y administrativos.

Al mismo tiempo, como anticipó Orwell, la imagen de cualquier persona está siendo captada por múltiples cámaras, desde las que están en las calles hasta las de los cajeros automáticos, pasando por las instaladas en las fachadas e interiores de muchas edificaciones, y que se recogen en monitores que no se sabe muy bien dónde están, quién los está viendo, cómo se almacenarán esas imágenes, ni el uso que se les dará... Parece que no hay defensa frente a esta apabullante intromisión en la privacidad humana.

En la primera mitad del siglo pasado, regímenes totalitarios, como el comunista y el fascista italiano, ya habían planteado que el cine es un arma. Ahora más que nunca el ciudadano debe defenderse ante la agresión de la imagen en movimiento y dispone de un dispositivo, el teléfono móvil, con el que poder grabar y luego difundir a través de las redes todo aquello que quienes dominan el mundo no desean que se conozca. Nunca antes hasta ahora la humanidad ha estado tan rodeada de pantallas e imágenes en movimiento, hasta ahora tampoco era posible una democratización real de esos medios. Afortunadamente, aún cabe la esperanza.



## ESPACIO, ARQUITECTURA, ESCENOGRAFÍA Y LUGAR

FEDERICO GARCÍA BARBA

Este es un momento interesante para nuestra corporación, pues ingresa como académico de número un colega arquitecto, Jorge Gorostiza, que se ha distinguido por desarrollar una prolífica trayectoria en un campo diverso al de su profesión, el de la investigación, la crítica y la difusión cinematográfica. Con ello, la joven sección de Cine, Fotografía y Creación digital se amplía con alguien que ha acumulado un extraordinario conocimiento en lo que se refiere al llamado Séptimo Arte. Repasando su esfuerzo de décadas resulta sorprendente el volumen y la calidad de sus aportaciones sobre el tema a lo largo de su ya extensa producción: una quincena de libros interesantísimos, cientos de artículos en todo tipo de publicaciones especializadas, intérprete y productor ocasional de documentales y películas. E, incluso, ha regentado una sala de exhibición de películas en alguna ocasión.

Pero, para mí, lo notable de su trabajo ha consistido en explicarnos el carácter insustituible del cine para establecer esa relación biunívoca entre el espacio y las narraciones que nos introducen en los caracteres de nuestra época.

Con el transcurso del tiempo uno se va dando cuenta de que, en muchos casos, preferimos el relato a la realidad. Es más, ha llegado a ser tan importante lo que nos cuentan como lo realmente vivido. Ambos aspectos forman parte indisoluble de nues-

tros recuerdos vitales sin una jerarquía discernible. Vivimos en un mundo narrado en el que a menudo necesitamos que alguien nos explique lo que ocurre. Como *Rosebud*, esa palabra enigmática que nos remite a aquellos recuerdos felices de la niñez, añorados al final de su vida por el *Ciudadano Kane* en la famosa película de Orson Welles.

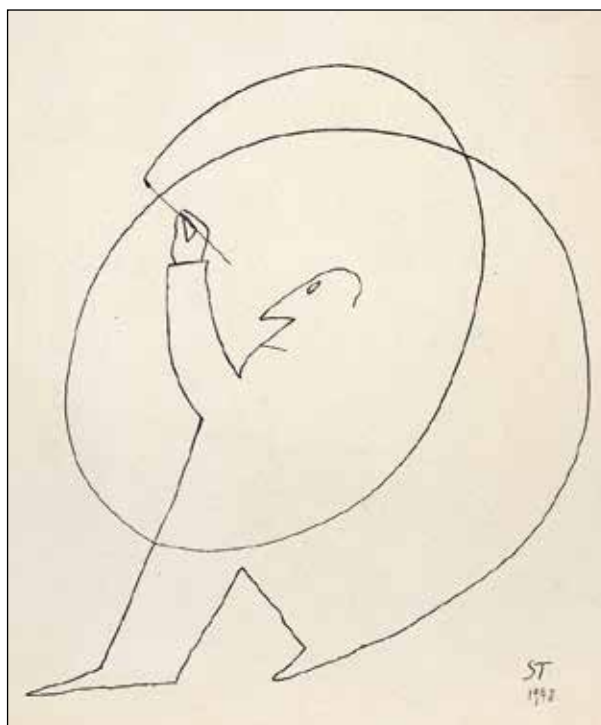
El narrador adquiere así un papel esencial para nosotros: el de aquel que nos permite adentrarnos en las complejidades del mundo a través de una perspectiva determinada, que implica simplificación y elección particular. A este respecto, a mí especialmente me interesa en las artes cinematográficas esa construcción de la visión del espacio que nos rodea y como algunos la reconfiguran a partir de su reducción a la bidimensionalidad. Es lo que ha acabado haciendo magistralmente el cine y luego ha sido aprovechado por esas nuevas formas de mostrarnos la realidad a través de la innumerable pléyade de artilugios tecnológicos que nos rodea actualmente, como la televisión, los ordenadores o los teléfonos.

### ESPACIO Y LUGAR

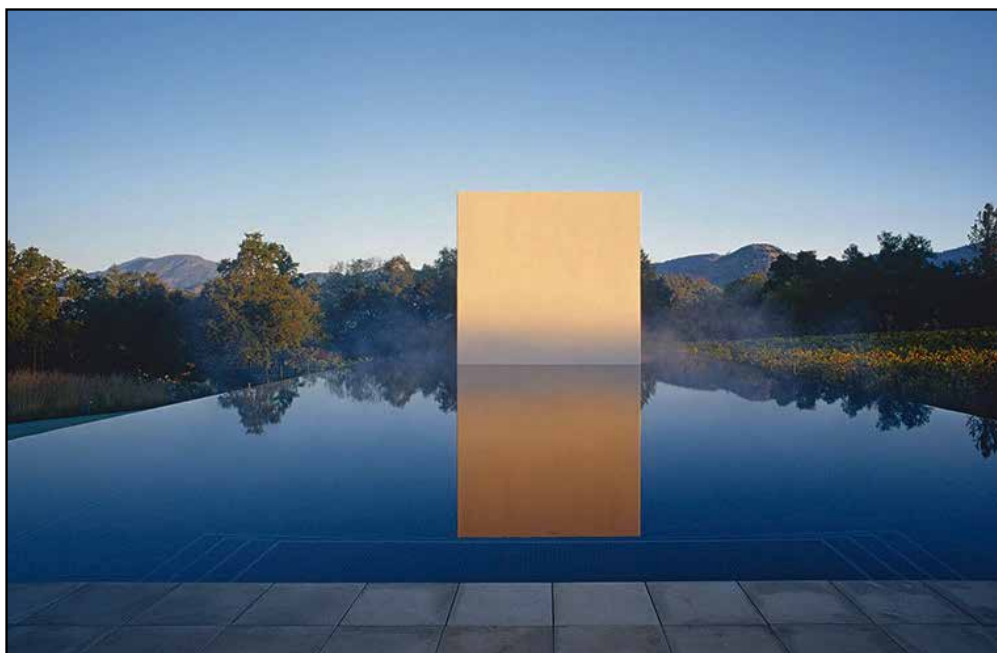
Los arquitectos solemos vivir en un mundo profesional caracterizado por la fijación y el interés en el espacio. Pero ¿qué es el espacio?, ¿qué significa para nosotros la idea de lugar?

Para Newton, siguiendo también a Euclides, el espacio es esa reducción a la abstracción que tendría una componente esencialmente matemática y física, un contenedor universal que abarcaría la totalidad de los objetos. Una construcción intelectual y una herramienta para reconstruir la realidad virtualmente. Para determinados filósofos alemanes preocupados por estas cuestiones —con Martin Heidegger a la cabeza— lo anterior quedaría distinguido con el vocablo *raum* (habitación o *room* para los anglosajones). Para él, el espacio es algo que entronca con la percepción individual y se refiere al recinto que se encuentra cerrado, limitado visualmente. Podríamos interpretar esa habitación como el fragmento que podemos abarcar de la vasta e inasible totalidad conceptual que es el espacio. Una selección narrativa como la que propone el cine.

La idea del espacio para Aristóteles estaría indisolublemente ligada al concepto de *topos* o lugar, entendido este como un recinto con unas cualidades específicas que es identificable por un nombre concreto. Podría ser también un espacio limitado por



La representación del espacio. Saul Steinberg, 1948



La representación del lugar en la escultura contemporánea. *Stone Sky*, Calistoga. James Turrell, 2005

fronteras que son reconocibles porque han sido denominadas. Para Heidegger, el hombre existe en el espacio al dar lugar al espacio. Es decir, al nombrarlo.

Para el filósofo español Félix Duque, en la misma línea, es lugar aquel espacio que se ha rozado, abriéndose en el bosque como un claro, para acabar librándose de lo denso a la búsqueda de un sitio donde desarrollar la habitación para nuestra especie. Una violenta actividad contra natura que está en el origen de la civilización.

¿Qué es sino el espacio cinematográfico? Un lugar que ha sido seleccionado, desbrozado y reconstituido para ofrecernos un entorno en el que realizar una narración determinada.

#### EL ESPACIO EN LA HISTORIETA DIBUJADA

A la búsqueda del espacio abstracto y ese lugar concreto en el mundo, hallamos enfrascado a nuestro autor durante muchos años. Desde su juventud,



*El pequeño Nemo en el País de los sueños.* Windsor McCay, 1910

Jorge Gorostiza parece alguien interesado por entender dónde y cómo se producen los procesos de transformación del espacio en lugares inteligibles.

De ahí su primera inclinación al cómic y las historietas dibujadas, ese arte curioso que nos muestra en viñetas una representación del espacio y del mundo para construir historias sorprendentes, dedicadas inicialmente a los niños y luego apropiadas con pasión por los adultos. Y que ha acabado fascinando lógicamente a numerosos cineastas.

Aunque él no suele referirse habitualmente a ello, es indudable la influencia del arte de la historieta en la forma en que se ha desarrollado el cine en el último siglo. No solo por su utilización como herramienta para la configuración de los llamados *storyboards*, esos guiones dibujados que algunos cineastas emplean para prefigurar sus obras, sino también por cómo ha sido imaginado el espacio realista y el de la fantasía cinematográfica, sobre todo en el género de la ciencia ficción.

Un ejemplo magistral de ello es *Little Nemo in Slumberland*. Una serie semanal, creada por el dibujante Windsor McCay, que introduce con rigor y por primera vez a la ciudad y a los espacios arquitectónicos en el universo de las tiras cómicas. En esas historietas creadas al comienzo del



*Ciudadela.* Arzach. Jean Giraud - Moebius, 1975

siglo XX, vemos a su protagonista, *Nemo*, pasear de viñeta en viñeta –y de sorpresa en sorpresa– por la tierra de los sueños acompañado por el *Rey Morfeo* y todo tipo de disparatados personajes. Es curioso que uno de ellos, *Imp*, sea un aborigen africano procedente de las islas Canarias. Lo que describe McCay de alguna manera en ese conjunto de relatos es una reflexión satírica de los miedos y sensaciones que se producen durante el sueño. Son peripecias insertas con todo lujo de detalles en esos entornos urbanizados característicos de la ciudad americana del cambio de siglo. McCay los utiliza para subvertir la percepción del espacio creándose todo tipo de situaciones inverosímiles sobre el papel.

Jean Giraud, también conocido por *Moebius* entre los aficionados al cómic, es otro autor al que el espacio le ha interesado sobremanera. Solía decir que no tenía una especial propensión hacia la arquitectura hasta que descubrió a *Pequeño Nemo* y sus oníricas representaciones urbanas. Lo cierto es que las vertiginosas imágenes de ciudades situadas en remotos planetas, que ofrecen un fondo casi protagonista a sus curiosas historias, han tenido una influencia decisiva en numerosas obras cinematográficas posteriores del género de la ciencia ficción.

La imaginación desplegada en su última producción por *Moebius* nos ha ofrecido lugares fantásticos teñidos de una poesía y una frescura sin igual. Son espacios que nos invitan a soñar en otros mundos posibles, en ciudades fantásticas y otras formas de habitación surreal. Y esa capacidad inigualable ha sido aprovechada y saqueada sin ningún tipo de vergüenza por otros autores, sobre todo en el cine y los más recientes videojuegos, como ocurre con las arquitecturas y los recintos urbanos futuristas de la tenebrosa ciudad de Los Ángeles, imaginada por Ridley Scott en su película *Blade Runner*. Son recreaciones claramente deudoras de las ideas de este dibujante recientemente fallecido.

## ARQUITECTOS Y SU REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA Y CINEMATOGRÁFICA

Ya desde su época de estudiante de arquitectura en la vecina isla de Gran Canaria, Gorostiza hacía una interpretación personal sobre el papel social y cultural de los arquitectos. Casi al acabar la carrera en 1986, inicia una colaboración en la revista *Basa*, en el momento de expansión de ese medio de expresión que hemos tenido los arquitectos canarios y que se desarrolló desde 1982 hasta 2006.

En 1988, aparece en su número 7 el que podríamos considerar como uno de sus primeros textos publicados, que titula “Mon oncle Le Corbu”. En este artículo primerizo, Gorostiza nos descubre que se puede categorizar a los personajes a los que se admira como miembros de la propia familia.

Allí se refiere a Charles Édouard Jeanneret, alias *Le Corbusier* –el demiurgo Corbu–, al que nos presenta como un tío próximo. Pariente que se respeta porque, según él, nos ofrece un ejemplo al que referirse para construir la propia personalidad. Nunca he sabido realmente cuál es el significado de ese seudónimo en francés. *Corbeau* es la palabra de ese idioma más próxima, por lo que pudiera ser una referencia despectiva de alguien que lo tildaba como el que lidia con los cuervos.

Decía entonces nuestro académico cercano sobre *Le Corbusier*:

*Cuando entré en la Escuela (de Arquitectura) ya no estaba de moda, a mis profesores no les gustaba y criticaban muchos sus ideas. Incluso entre mis compañeros alguno llegó a decirme que era fascista, gravísimo pecado en aquellos años. A mí me impresionaba, y como a un pariente, aunque lejano y extranjero se le perdona todo, yo no me lo creí. Solo me dejó un librito que se llamaba “Mensaje a los estudiantes de arquitectura”, yo me sentí orgulloso por la*





Monsieur Hulot en *Playtime*. Jacques Tati, 1967

*deferencia, lo leí ávidamente, no me sirvió de mucho; todavía lo recuerdo como una especie de panfleto voluntarioso, hábil y emocionante.*

Se ve que Gorostiza buscaba en ese personaje el héroe en evolución al que tomar como referencia. Pero, ya desde entonces, no estaba muy convencido con sus formas y maneras. Con esa arrogancia presente en muchos arquitectos que acaban construyendo religiones personales.

En ese mismo texto hacía una referencia a otro curioso pariente, el Sr. Hulot, un *alter ego* en las pantallas del juguetero cineasta Jacques Tati. Como se dice en esa confesión:

*Por esa época redescubrí en el cine a otro tío carnal, se llamaba Hulot, el pobre sufría lo indecible con los herederos de mi otro tío: las casas modernas no funcionaban o lo hacían al revés, se perdía en las oficinas cristalinas del nuevo París. El propio Tati*

*decía “prefiero vivir en un barrio antiguo y humano que en medio de una red de autopistas, aeropuertos y carreteras y todo el barullo de la vida moderna”.*

Se ve que en aquel momento ya había hecho una elección. Frente a la arquitectura, las artes visuales y la cultura cinematográfica ofrecen relatos mucho más interesantes y acordes con una percepción contemporánea. Además, algunos personajes del celuloide le proporcionaban una visión más afín a su manera de mirar el mundo que la de aquel primer maestro de pájaros de mal agüero, *Le Corbusier*. Para Jorge, nuestro entorno social y cultural es rotundamente imperfecto y es mejor intentar comprenderlo desde el juego y la ironía de los relatos.

En 1990, nos ofreció un trabajo de análisis y crítica de mayor densidad, titulado “La imagen supuesta. Cuatro arquitectos de película”, que también publicaba en *Basa*. Posteriormente, ese texto



*Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti presentan la maqueta del Duomo de Florencia a Cosimo de Medici. Giorgio Vasari, 1560*

seminal daría lugar a un intenso libro dedicado a la percepción que la propia sociedad tiene de los arquitectos. Y, sobre todo, de la representación cinematográfica de los arquitectos como personajes de película a lo largo del siglo XX.

En él se remontaba a las formas icónicas del pasado, aquellas que la cultura visual había ido añadiendo a lo largo de los siglos. Al principio, mosaicos, frescos y pinturas para luego integrar también el teatro y la novela como medios de expresión colectiva que se han desarrollado con la historia de la humanidad. Gorostiza ejemplifica esa evolución en la representación del papel de los arquitectos en uno de los frescos que Giorgio Vasari realizó para el Palazzo Vecchio hacia la mitad del siglo XVI. Allí Vasari representaría al



*El sueño del arquitecto. Thomas Cole, 1840*

arquitecto Filippo Brunelleschi, acompañado del escultor y orfebre Lorenzo Ghiberti, mostrando en una actitud de sumo respeto la maqueta del Duomo de San Lorenzo a su mecenas Cosimo de Medici.

Un cambio radical en las maneras y posición del arquitecto ante la historia se iría produciendo en el ideario colectivo en los siglos subsiguientes. Hasta llegar al artista de la Escuela del Hudson, Thomas Cole, que nos ofrecería una visión radicalmente diferente. En su obra *El sueño del arquitecto*, de 1840, nos presenta a un arquitecto aislado, situado en lo alto de una columna y rodeado de un paisaje onírico de edificios que le sirven como inspiración y referencia. Allí aparecen templos clásicos acompañados de pirámides egipcias y catedrales del gótico más estilizado. Para Cole, el arquitecto se ha situado en una romántica posición de independencia absoluta, y el arte de la construcción y sus reglas han pasado a ser su única preocupación como artista.

Es casi un momento de plenitud en el que se evidencia la radical posición de ese arte. La arquitectura es estática, trata de fijar en un canon de belleza para la materialidad construida que los hombres introducen en el espacio. En una de esas obras magníficas de Shakespeare que es *La tempestad*, en su despedida del reino del Espíritu, Próspero lo expresa con mayor aliento poético:

*Las torres coronadas de nubes, los suntuosos palacios, los templos solemnes, el inmenso globo mismo y todo cuanto contiene se disolverá y, lo mismo que se ha desvanecido esta apariencia insustancial, no dejará nada tras de sí: estamos hechos de la misma materia que los sueños y nuestra corta vida se cierra con un sueño.*

Thomas Cole quiso representar así esa ensoñación que tanto conforta a los arquitectos. Un momento de quietud absoluta donde los edificios han adquirido su belleza profunda y perfecta, aquella a la que, como diría Alberti, no se le puede añadir más ni sustraer nada.

Un sueño al que, sin embargo, el cine se aproxima a una mayor vecindad. Porque la realidad es cambiante y nada queda fijado definitivamente. El caos acaba imperando sobre el orden, y la naturaleza de la vida es la de una mutación constante y enriquecedora. Como volvería a remarcar Próspero al final de su parlamento:

*A cinco brazas de profundidad yace tu padre; de sus huesos se han hecho corales; son perlas lo que fueron sus ojos; nada de él desaparece sino que sufre un cambio oceánico transformándose en algo rico y extraño.*

Tal como Gorostiza nos sigue describiendo en su artículo, esa evolución del perfil público de los arquitectos sufre un cambio radical al comienzo del siglo XX. Coincide con la eclosión de numerosos fenómenos artísticos que se suelen englobar en el llamado Movimiento Moderno, como el *Expresionismo* alemán, el *Esprit Nouveau* de Le Corbusier, la *Bauhaus* de Gropius y otros muchos. La entrada en el relato colectivo de las imágenes en movimiento daría lugar así también a una transformación de la representación del arquitecto. Para ese trabajo, Jorge Gorostiza hace un inventario exhaustivo de esos personajes que representan a una profesión artística y selecciona finalmente cuatro representantes icónicos cuya intensidad parece interesarle especialmente.

El primero de ellos es Kjalmar Poelzig, interpretado por Boris Karloff en la cinta *The Black Cat*, dirigida por Edgard G. Ulmer en 1934. Una referencia directa al arquitecto expresionista Hans Poelzig que colaboraría con el director en la creación de los escenarios de esa película, al igual que había hecho previamente en 1920 en el *Golem*. Esta es una definición de un personaje siniestro que trata de dominar la realidad transformándola en un escenario maquínico en el que esclavizar a aquellos que lo rodean. De acuerdo a la visión de Ulmer, el arquitecto se ha transformado en un demente que usa a sus congéneres para todo tipo de experimentos satánicos. Me recuerda a algunos con los que he tenido la suerte de tratar.



El demoníaco arquitecto Kjalmar Poelzig, interpretado por Boris Karloff, en *El gato negro*. Edgard G. Ulmer, 1934

No es un enfoque muy conciliador sobre el papel de los arquitectos en el momento en que se está produciendo la eclosión de ese llamado Movimiento Moderno. Esa transformación estética radical a la que antes he aludido y que se relaciona con el primer racionalismo de gente como los ya citados Le Corbusier, Gropius, etc. Y también la contribución de innumerables e interesantes arquitectos alemanes como Mies van der Rohe, Erich Mendelsohn y el mismo Poelzig. Esa personificación de los arquitectos como seres demoníacos coincidiría con la eclosión de un momento cultural y político convulso, el que corresponde a la Gran Depresión en Europa. Para Ulmer, serían unos personajes exclusivamente preocupados por encontrar las claves del funcionamiento del mundo, a través de la estética y de la numerología que se expresa en lo geométrico. Es una alusión al orden oculto implícito en la Cábala como algo destructivo y nefasto. La cinta exuda así un antisemitismo encubierto.

Un segundo personaje radicalmente diverso que elige nuestro autor es el del inefable Howard Roark.

Es una visión triunfalista del arquitecto moderno que retrata cinematográficamente de una manera eficaz King Vidor en 1949. Aquí se nos presenta al artista como un idealista irreductible y solitario, obsesionado hasta la paranoia con sus ambiciones y cuyo ideario está inspirado en las ideas conservadoras de la novelista Ayn Rand. Es una perspectiva más benevolente que la anterior en la representación de estos profesionales artesanos. Aunque también describe a la profesión aquí en ese papel de especímenes de carácter intratable, rodeados de egolatría y obstinación, que no transigen en sus ideas espaciales ni en cuestiones estéticas. Para Gorostiza, es otro ejemplo de la idea de los arquitectos como individuos —en sus palabras— “inquebrantables, indómitos y bastante pesados”.

Se dice que Roark, interpretado por un proteico Gary Cooper, estaba inspirado en Frank Lloyd Wright, un arquitecto famosísimo en esos años en los Estados Unidos. Y todo un personaje que curiosamente no ha sido retratado en el cine, a pesar de sus increíbles peripecias personales. Wright se ca-





Gary Cooper en el papel del arquitecto Roark, de la película *El Manantial*. King Vidor, 1949

racterizaba por su gran extravagancia, su arrogancia y sus líos de faldas recurrentes. Sin embargo, era también alguien obsesionado con la belleza, que logró plasmar en una arquitectura sumamente original de esencias y raíces plenamente americanas.

Decía Wright: “Cuanto más vivo más maravillosa se convierte la vida. Si ignoras estúpidamente la belleza, pronto te encontrarás sin ella. Tu existencia se empobrecerá. Pero si inviertes en ella, permanecerá contigo el resto de tus años sobre la tierra. Un gran arquitecto no se hace fomentando una actitud cerebral sino cultivando y enriqueciendo su corazón”. Todo un personaje carismático que ha ofrecido inspiración para numerosas generaciones de arquitectos del siglo XX.

Más adelante en ese mismo artículo, Gorostiza selecciona una nueva figura más cercana de archi-

tecto. Pertenece al film *Dos en la carretera*, rodado por Stanley Donen en 1967. Es Mark Wallace, interpretado en esta *road movie* por el actor inglés Albert Finney. Wallace es un arquitecto de éxito para el que su trabajo, sin embargo, solo es un medio para ganar dinero y permitirle vivir una vida desahogada. La arquitectura que realiza no tiene aquí la mayor importancia frente al tema principal de la película, el matrimonio y el transcurso de los años en pareja. Una circunstancia sobre la que el protagonista reflexiona y recuerda a lo largo de un viaje en coche por las campiñas de Francia, junto a la maravillosa Audrey Hepburn.

Posiblemente, lo que le interesó a nuestro recopilador es el carácter rutilante, alegre y triunfador de este tipo de profesional, para quien conquistar a la mujer más guapa, elegante y chic, poseer los vehículos más lucidos, y disfrutar y divertirse todo



Frank Lloyd Wright hacia 1930

lo posible es mucho más importante que desarrollar una arquitectura personal y reconocible.

Parece señalarse que esa búsqueda exclusiva del lado placentero –y de los recursos para conseguirlo– lleva implícita la propia destrucción a esa especie de hedonistas que se aplican con ahínco a ello. Y ese efecto lo centra Gorostiza en su reseña sobre la película, en la evolución de las relaciones entre los sexos –y del matrimonio como relación tóxica– cuando explica que “la crisis de la pareja se produce no solo con el paso del tiempo sino por la creciente dedicación del arquitecto a su trabajo, empujado por su, al parecer, único cliente que le obliga a viajar fuera de su residencia descuidando su vida familiar”.

Esta figura encarna de alguna manera la expresión de una época maravillosa, la que se corresponde a las décadas que transcurren entre las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial y la primera Crisis del Petróleo. Un tiempo alegre en que la paz está garantizada y las necesidades más básicas están cubiertas para la mayor parte de los que tuvieron la suerte de vivir en Norteamérica y Europa. Lo podríamos interpretar como un tiempo en que los problemas solo surgen de

la interacción entre las personas en su vida cotidiana y a la búsqueda de una felicidad inalcanzable en su plenitud soñada.

Pero Gorostiza siguió explorando en el reino de los mitos de la arquitectura para llegar a otro personaje que le interesaría entonces sobremanera: el director de cine Peter Greenaway. Y de él, lógicamente, su cinta *El vientre del arquitecto*, rodada en 1987.

Yo descubrí a este autor a partir de una película anterior que considero extraordinaria, *El contrato del dibujante*. En esa historia ambientada en la época final del barroco británico –y construida como una intriga de misterio con asesinato, relaciones ilícitas y traiciones incluidas–, se nos mostraba a su protagonista, un altanero artista contratado para dibujar una serie de paisajes de una mansión situada en la campiña inglesa, enredado en una serie de relaciones confusas y complejas.

Lo interesante de esa película para mí es el magnífico trabajo de recreación estética y formalización de encuadres paisajísticos emparentados con la pintura de la época. Lo más inspirado de esa obra, en mi



Albert Finney y Audrey Hepburn en *Dos en la carretera*. Stanley Donen, 1967



*El contrato del dibujante.* Peter Greenaway, 1982

opinión, es el logradísimo ambiente que rememora el momento en que la rica nobleza británica dedicaba gran parte de su tiempo a la reformulación artística del territorio en sus mansiones campestres. Se trata de planos y encuadres cinematográficos que enmarcan la acción y que funcionan como primorosos escenarios en los que es posible rastrear referencias a notables pintores como Georges de La Tour, Caravaggio, Rembrandt y Vermeer. El complemento añadido de la magnífica música serial de Michael Nyman –inspirada en las partituras de Henry Purcell– acaba de completar un fresco extraordinario en el que la historia adquiere verosimilitud como expresión inserta en la cultura de un momento histórico determinado.

En la posterior, *El vientre del arquitecto*, Greenaway nos presenta a otro personaje que afronta su profesión de una manera diferente a los que ya se han relacionado. La trama nos presenta al arquitecto Stourley Kracklite como alguien en el momento en que se entera que está al borde de la muerte. Lo que coincide con el momento en que está organizando una exposición sobre el iluminista Étienne Louis Boullée en Roma. Todo a su alrededor se desmorona paulatinamente mientras sufre, además, la traición completa de aquellos que le son más próximos. Solo le queda una salida: el suicidio.

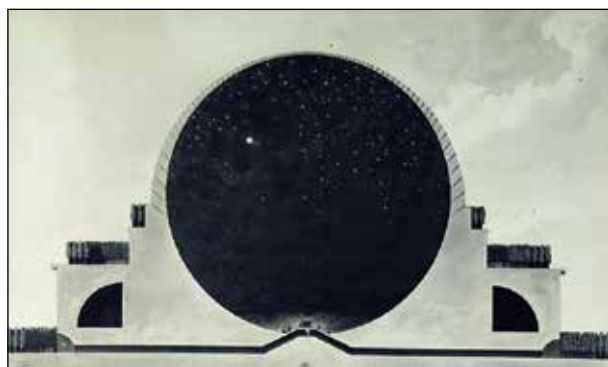
Es curioso entender por qué Gorostiza elige a este personaje para representar el papel de los arquitectos



*El vientre del arquitecto.* Peter Greenaway, 1987

a finales del siglo XX. Es casi una premonición. Se trata de un tipo que, a pesar de una brillantez intelectual y artística manifiesta, está condenado inexorablemente al fracaso social y a una consiguiente autodestrucción. En esa descripción que realiza, su impresión se apoya en el propio Greenaway, en unas manifestaciones del cineasta aparecidas en la revista *Arquitectura Viva* en 1988.

Allí, en aquella entrevista, explicaba sus razones para considerar a un arquitecto como protagonista de una película: “El arquitecto ha llegado a convertirse en un chivo expiatorio. Especialmente en Gran Bretaña, se le tiene por responsable de todos los problemas urbanos”. A pesar de que muchos han visto hasta hace poco a la arquitectura como una profe-



Cenotafio a Newton. Étienne-Louis Boullée, 1784

sión glamourosa, algo que ha sido exacerbado por los medios de comunicación, esa percepción ha caído de repente en el mayor de los descréditos en estos primeros años del nuevo milenio. Para Gorostiza, Kracklite es un escapista que apenas construye, un teórico sin teorías inteligibles que lucha por seguir teniendo un lugar en el mundo a pesar de sus desgracias. “El último de una casta a punto de extinguirse”, según sus palabras.

Parecería que los más dotados, aquellos con una vasta acumulación cultural –y admiradores de la historia, de ahí el homenaje recurrente al Panteón de Adriano ya Boullée–, están condenados a la marginación en relación a un arte que depende de numerosos avatares que el propio artista no puede controlar: financiación extensiva, mecenas cultos o analfabetos, complejas técnicas constructivas que ejecutan otros, colegas envidiosos, críticos lacerantes, etc. Como en el cine como veremos más adelante.

#### DIRECTORES ARTÍSTICOS

En el momento de ampliar sus pesquisas para la redacción de *La imagen supuesta*, el libro sobre los arquitectos como figurantes del séptimo arte, nuestro autor había detectado ya más de 170 papeles de esa profesión en películas de todo tipo. En ese texto sobre la arquitectura en el cine, Gorostiza hace un inventario sobre las cuestiones genéricas que interesan de la profesión a los cineastas para incorporar a sus construcciones ficcionales. Entre otros, se refiere –e ilustra con numerosísimas películas– a temas como el misterio de la configuración del proyecto, la enseñanza del oficio, el proceso de la ejecución de las obras, la propia vida privada de los arquitectos y la importancia del viaje como proceso de aprendizaje y expansión del conocimiento disciplinar. Resulta también curioso cómo le embarga descubrir a arquitectos que, en un momento dado, se han dedicado a trabajar como directores cinematográficos.

Como ocurrió con el gran Nicholas Ray, o con Wim Wenders, que también dedicó un tiempo a la arquitectura. Algo que, en este último caso, es posible intuir en sus obras. Por ejemplo, en ese fascinante fresco urbano que es *El cielo sobre Berlín*, una ciudad grisácea habitada en un espacio paralelo por ángeles retornados. Hoy, en su afán coleccionista de datos, ha localizado ya varios miles de ejemplos más. Pero, a pesar de buscar con ahínco, parecería que todavía no haya encontrado un personaje de arquitecto al cual realmente admirar y que le satisfaga en su forma de relacionarse con sus congéneres.



Damiel, el ángel vagabundo mira Berlín desde lo alto, en *El cielo sobre Berlín*. Wim Wenders, 1987

Posiblemente, debido a ello, su mirada fue girando en una progresión creciente hacia otro campo más promisorio: el de los directores artísticos, teatrales y cinematográficos. Una profesión que construye milagrosamente espacios bidimensionales en los que enmarcar historias y narraciones que le resultan más gratificantes.

Y es que, seguramente, fue una deriva casi natural. Siguiendo con las manifestaciones de Greenaway, se puede establecer esa relación:

*Hay una clara analogía entre el proceso de fabricación de una película y el de un edificio. Como los realizadores, los arquitectos conciben grandes pro-*



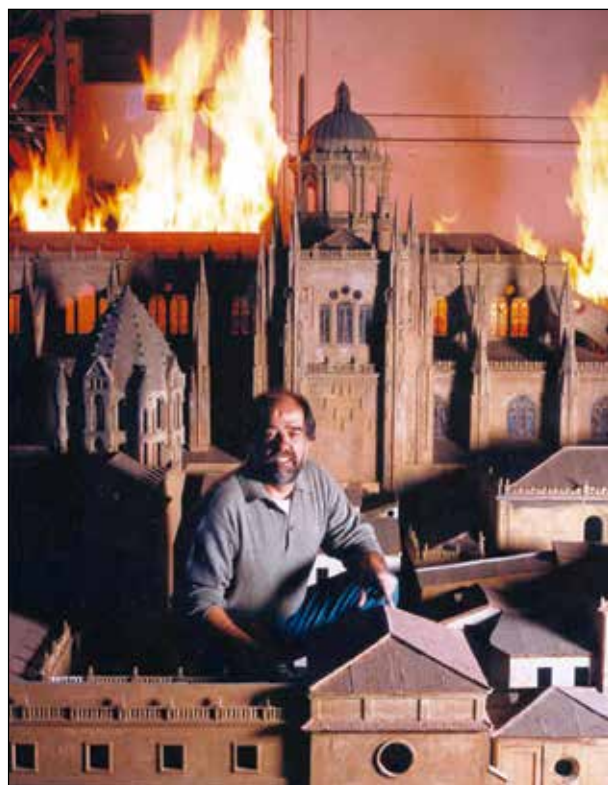
*yectos que ponen en juego importantes presupuestos y que acaban por no realizarse nunca. Además, en torno a las dos profesiones se encuentra la misma muestra heterogénea de personajes: organizadores, productores, financieros, críticos, público, etc. Después de haber empleado tiempo, dinero e imaginación, tanto el arquitecto como el realizador pueden, a fin de cuentas, ver cómo se echa a perder el proyecto.*

Para Gorostiza, la dirección artística cinematográfica es “un oficio que utiliza instrumentos de otras antiguas disciplinas, como la escenografía teatral o la arquitectura”, entre las que parece estar a mitad de camino, entre la realidad material de la arquitectura y la ficción pura y efímera de la escenografía.

Durante mucho tiempo los escenarios cinematográficos se construyeron de cartón piedra, representando lugares imaginados que adquirirían un cierto viso de realidad por mor del encuadre de la cámara. Más adelante, a mediados del siglo XX, se emplearían también para la recreación de estos relatos los sitios concretos al ser más factible el movimiento masivo de los equipos y las personas.

Unos marcos arquitectónicos y paisajísticos que añadían un plus de autenticidad a las ficciones narradas. Pero con el tiempo se iría volviendo al recurso de la escenografía reconstituida al permitir una variabilidad y ajuste muy superior al que ofrecerían los escenarios reales. Y es que los medios de estos artesanos son muchísimo más amplios en esa tarea de recrear el espacio y configurar un simulacro de los lugares cotidianos para la pantalla. Porque lo que vemos en las películas no deja de ser una ensoñación, una reconstrucción de la realidad que sirve como marco para narrarnos historias sorprendentes e inspiradoras en algunos casos.

Como vemos en la obra de esos insignes “constructores de sueños”, como los denomina Gorostiza. He traído aquí algunos ejemplos escogidos al azar



Decorados de Reyes Abades para *Tuno negro*.  
Pedro Barbero y Vicente Martín, 2001



Biblioteca del Estado de Berlín. Hans Scharoun y  
Edgar Wisniewski, 1967-1978

de este arte hoy especialmente desconocido con los que ilustrar esas ideas que les estoy ofreciendo. Son escenografías magistrales sobre las que se apoyan algunas películas españolas que nos han inducido a creer en una realidad que realmente no existe.

O también, la increíble expansión de las tramos en las producciones operísticas contemporáneas que nos introducen en un universo artístico de una densidad de matices sin igual. Son esfuerzos contemporáneos que contribuyen a la espectacularidad de la ficción relatada desde la reconstrucción del espacio.

Para mí, no obstante, sigue siendo más importante experimentar la emoción de los lugares reales, esa sensación inefable que te embarga cuando recorres por tus medios el espacio concreto. Y sientes esa atmósfera real que te envuelve, con la forma en que el sitio es bañado por la luz, el rumor de los ruidos y silencios compartidos, las texturas que rozas en barandillas y paneles, y el olor que te envuelve de los materiales empleados. Como ocurre con la maravillosa Biblioteca del Estado que Hans Scharoun construyó en Berlín hace ya medio siglo, para albergar los ricos fondos de la Fundación del Patrimonio Cultural Prusiano.

De acuerdo a lo que él mismo nos ha manifestado, al final lo importante es reconocer los caracteres de esa construcción del espacio que caracteriza nuestro tiempo. Un momento en el que se entrecruza crecientemente la realidad con la ficción para crear un lugar mixto de nuevo cuño que nos acompaña constantemente allá adonde vamos. Y es que toda esta interrelación entre arquitectura y cine está en la base de la cultura visual que hegemoniza nuestro presente y que disfrutamos y padecemos a la vez.

Y espero que en tu peregrinar por las artes de la arquitectura y la cinematografía te hayas acercado a ese ideal que buscas. Y estés más próximo a identificar cuál es ese modelo de comportamiento cultural que te interesa.

Gracias, Jorge, por tu esfuerzo. Por investigar en todo este vasto universo de las imágenes en movimiento y tratar de explicarnos cuáles son las claves de la ficción en que vivimos. De las construcciones narrativas y, especialmente, de los caracteres de esos nuevos lugares en los que nos hemos ido adentrando casi sin darnos cuenta atraídos por la magia de los relatos que se nos ofrecen.

## LAUDATIO DE DON MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

MARIBEL CORREA BRITO

Es un gran privilegio estar aquí con todos ustedes en este acto de solemnización para recibir al doctor arquitecto Manuel Martín Hernández como Académico correspondiente. Me honra, de manera muy especial, que pueda sumarse a los miembros de nuestra corporación.

No hemos estudiado juntos ni yo he vivido la esencia de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas donde fue profesor y director tanto tiempo. Pero, desde mis primeros años en el mundo de la arquitectura, siempre he tenido su referencia. He constatado con sorpresa las descripciones que hacía sobre nuestras primeras obras y cómo las analizaba tan detalladamente, con esa exactitud y grado de observación tan precisa y acertada que siempre le han caracterizado. Sabedor, instruido y crítico, sus artículos siempre aportaban algo más allá y yo me preguntaba cómo sería esa persona que definía tan sugestivamente las obras ajenas aportando nuevas visiones sobre ellas.

Y como la distancia es una gran inspiradora de admiraciones, creo que siempre se ha mantenido así, de forma mutua, a lo largo del tiempo.

Aunque hemos seguido ambos nuestros recorridos profesionales, curiosamente hemos coincidido en contadas ocasiones y siempre en ceremonias notables, conferencias o actos de entrega de los Premios Oráa de Arquitectura y ahora aquí, en esta sesión pública, donde voy a exponer

seguidamente su gran actividad en el mundo de la arquitectura, como investigador, teórico, crítico, docente y ejecutor de proyectos de arquitectura y urbanismo.

Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1954. Arquitecto por la Universidad de La Laguna en 1977 y Doctor Arquitecto por la entonces Universidad Politécnica de Las Palmas en 1984, donde presentó una tesis sobre “El Concepto de Tipología en Arquitectura”, en la que ya demostraba entonces que indagaba sobre una serie de reglas para la interpretación de la “tipología” como vía racional para el conocimiento de la arquitectura, definiendo los conceptos de *Tipo arquitectónico*, *Prototipo*, *Arquetipo*, *Estereotipo*, *Modelo*, que arrojaban luz sobre las relaciones entre ellos y demostraba que la arquitectura se ayuda de la tipología como disciplina formal para proyectar el objeto arquitectónico. Todo ello recogido a posteriori como programa didáctico en su temario docente y desarrollado en sus publicaciones y conferencias.

Desde que terminó la carrera, ha ejercido como profesor de “Teoría de la Arquitectura” en la Escuela de Las Palmas de Gran Canaria, primero como profesor titular y desde 1997 como catedrático de Universidad. Ha impartido también cursos de “Historia de la Arquitectura”, “Arquitectura Doméstica”, “Intervención en el Patrimonio Edificado” y conducido seminarios de “Proyecto Fin de Carrera”, especial-



mente en trabajos de patrimonio y de cooperación al desarrollo en África y América Latina. También es profesor de la Universidad de Guadalajara (México) desde hace quince años, donde imparte cursos de máster y doctorado.

Ha sido Director de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas y es actualmente director del Departamento de Arte, Ciudad y Territorio y miembro del Consejo de Gobierno de la Universidad.

Ha impartido cursos y seminarios sobre “Teoría de la Arquitectura”, “Proyecto y Ciudad”, “Arquitectura del Habitar”, “Arquitectura Contemporánea”, “Patrimonio Arquitectónico y Urbano” o “Arquitectura en Canarias” en una serie de instituciones y universidades, entre estas últimas las mexicanas de Guadalajara, Autónoma de Puebla y Morelos, la Universidad de San Andrés de La Paz (Bolivia), el Politécnico de Milán, el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, el Centro de Cooperación Española en La Antigua Guatemala o la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia en Nueva York, entre otras.

Ha sido *Visiting Scholar* en la Escuela de Arquitectura, Planeamiento y Preservación de la Universidad de Columbia en Nueva York y en la Escuela de Arquitectura de la Universidad McGill de Montreal (2003-2004).

Fue asesor del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas y ha sido miembro de Comisiones del Patrimonio Arquitectónico en representación del Colegio de Arquitectos de Canarias y de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria –a la que representa en este momento en la Comisión del Cabildo insular–.

Para citar algunas de sus publicaciones más importantes hay que clasificarlas en cinco grupos:

El primer grupo trata sobre los temas de Teoría de la Arquitectura y Proyecto Contemporáneo, donde hay que empezar citando su libro *La Invención de la Arquitectura*, publicado en Madrid en 1997, donde se plantea un análisis de los términos básicos que



Manuel Martín Hernández, *La invención de la Arquitectura*, 1997

definen la arquitectura y sus operaciones, así como la crisis y redescubrimiento de sus paradigmas fundamentales. Según la introducción de Francisco Jaurata, “una lectura detenida de estas páginas es una excelente aproximación, tanto a una comprensión crítica de la arquitectura moderna como de los problemas que se articulan en torno a la cultura contemporánea”.

Hay que destacar también ensayos como “El sentido del ‘proyecto’ en la cultura moderna” (*As-trágalo*, 1995), “La tarea de los arquitectos” (*Basa*, 2001) o los fundamentales “For (a) theory (of architecture)”, publicado en *The Journal of Architecture* en 2008, y “Vers une théorie et une critique

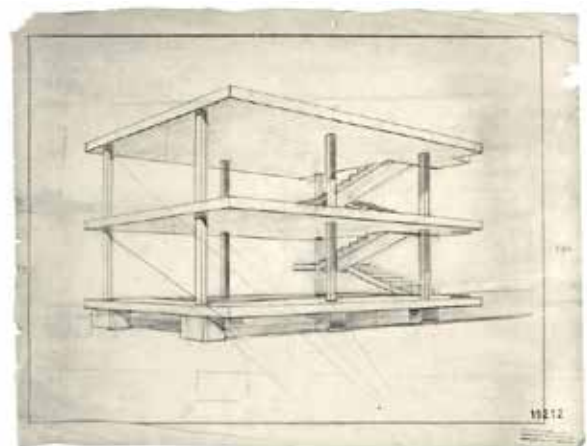
de l'architecture" en el libro colectivo editado por Kenneth Frampton y Hélène Janniére *La critique en temps et lieux*, de 2009, donde se traen a primer plano las cuestiones de la temporalidad, de la modificación y las estrategias abiertas de proyecto, de la recuperación de la política, de lo público y de la participación colectiva frente a las estéticas impuestas.

El segundo grupo trata sobre los temas de Arquitectura Doméstica, citando en primer lugar la reciente obra "La casa en la arquitectura moderna: Respuestas a la cuestión de la vivienda", publicado en la colección de arquitectura de la editorial Reverte el pasado año. En este libro, un capítulo titulado "Tipos y mecanismos" narra que durante la segunda década del siglo XX se desarrollaron una serie de estrategias arquitectónicas para enfrentarse a la revolución moderna en las maneras de habitar. Las investigaciones funcionales, espaciales y formales –acompañadas siempre por el aparato constructivo que proponían las nuevas técnicas y los nuevos materiales– dieron lugar a una enorme casuística tipológica de la que *La planta libre*, ejemplificada con la casa *Domino* de Le Corbusier, es, quizás, la solución más característica; *La caja funcional* ilustrada con *La casa Meyer* de Le Corbusier y Pierre Jeanneret que así la explicaban a la señora Meyer, en octubre de 1925:

*Hemos soñado hacer para usted una casa que fuera lisa y simple como un cofre de bellas proporciones y que no se viese perturbada por los múltiples incidentes que crean un pintoresquismo artificial e ilusorio, que no causan buen efecto bajo la luz y que contribuyen a aumentar el tumulto de los alrededores. Nos oponemos a la moda que reina en este país y en el extranjero de casas complicadas y llenas de tropezos. Creemos que la unidad tiene más fuerza que las partes. Y no crea usted que la lisura sea efecto de la pereza; por el contrario, es el resultado de planes largamente madurados. Lo simple no es fácil...*



Manuel Martín Hernández, *La casa en la arquitectura moderna: Respuestas a la cuestión de la vivienda*, 2014



Le Corbusier, la casa *Domino*

A continuación, habla de la *destrucción de la caja*, con las tipologías fragmentadas de Wright; *Soportes y losas*, con El Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe; *El espacio en doble altura*, mediante la casa Cook del atelier de Le Corbusier; *El Raumplan*, desarrollado por Loos y Josef Frank; *La promenade architecturale*, llamaba así por Le Corbusier refiriéndose al paseo que el visitante de sus edificios debía recorrer para alcanzar todas sus piezas; *La estructura binuclear* con las casas Lusk y Rosembaum de Frank Lloyd Wright; *Casa con patio* en L o T de Breuer y Mendelshon, o *La casa con tres patios* de Mies Van der Rohe; *La casa centrífuga* con Wright en las llamadas *casas de la pradera* o la *descomposición analítica* de formas escultóricas de la casa particular o la casa de artista.

En definitiva, este tratado viene a demostrar y afirmar que “mucho de lo que se dice y se hace hoy en materia de vivienda ya se dijo y se hizo durante el período que recorre este libro (de finales del siglo XIX a los años cincuenta del siglo pasado) y que aspira a evitar que los arquitectos contemporáneos pierdan el tiempo inventando lo que ya lleva muchos años inventado”.

Además, deben citarse los ensayos “La pregunta por el habitar moderno”, incluido en *Teorías de la Arquitectura*, un libro homenaje a Ignasi de Solà-Morales publicado por la Universidad Politécnica de Cataluña en 2003, y los textos teóricos “A vueltas con el habitar”, donde comunica que “una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla y que ellos, sus habitantes, serán los que den todo su sentido a la casa y la definan como tal”. Incluso, otro ensayo con Beatriz Guerrero “Modelos de vivienda” (2005) o “La vivienda social: problemas y propuestas” con Vicente Díaz, publicado en la revista *Basa* del Colegio de Arquitectos en 2008.

El tercer grupo se relaciona con la investigación desarrollada en estos últimos años en torno a los temas de *Hábitat y Desarrollo*. Hay que destacar, sobre todo, *Un modo de afrontar la ciudad africana* con Vicente Díaz y Eugenio Rodríguez, publicado en 2014

y resultado del premio internacional de ensayo “Casa África” conseguido el año anterior, siendo una llamada a la especialización y la cooperación para poder abordar el proyecto y el urbanismo en África.

También hay que citar la edición del libro el pasado año (junto a Vicente Díaz), resultado de las *Jornadas Internacionales de Arquitectura y Cooperación al Desarrollo*, celebradas en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas.

El cuarto grupo engloba la abundante bibliografía en torno al *Patrimonio Arquitectónico*, donde se han seleccionado tres ensayos teóricos: “La inter-



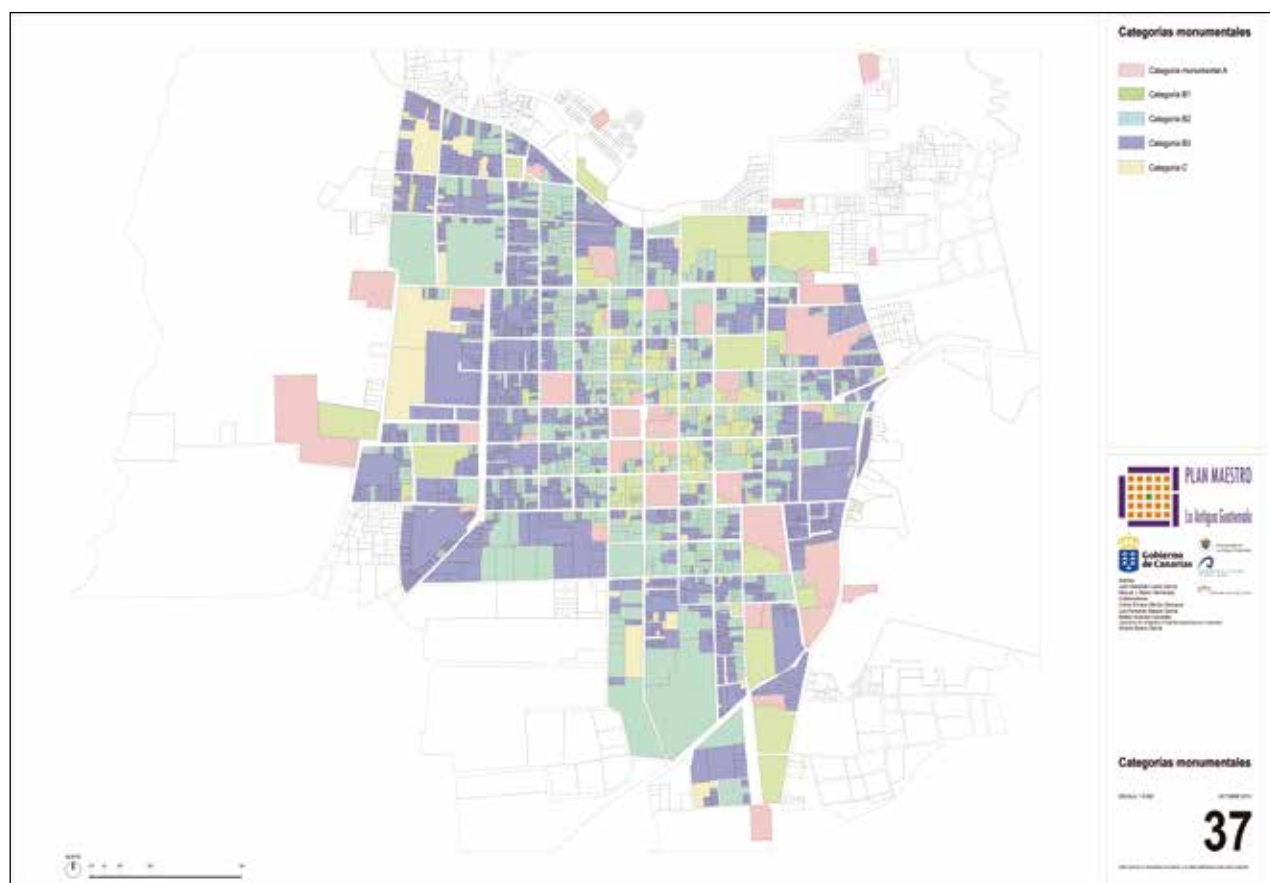
Manuel Martín, Vicente Díaz y Eugenio Rodríguez,  
*Un modo de afrontar la ciudad africana*, 2014

vención en el patrimonio y el planeamiento”, que aparece en el libro colectivo *La reconstrucción de los centros urbanos*, publicado por el Ayuntamiento de Las Palmas en 2002; “Cuatro miradas (y una introducción) acerca de la relación entre la Historia de la Arquitectura y la Arquitectura”, ponencia presentada en el congreso *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, y “Architecture from Architecture: Encounters between Conservation and Restauration”, publicado en la revista de la Universidad de Columbia *Future Anterior* en 2007, donde se analiza el encuentro entre la Historia de la Arquitectura y el Proyecto en los procesos de Intervención sobre el Patrimonio arquitectónico, y la necesidad de poseer una cierta

preparación capaz de ver en el propio hecho arquitectónico las líneas de su futuro desarrollo.

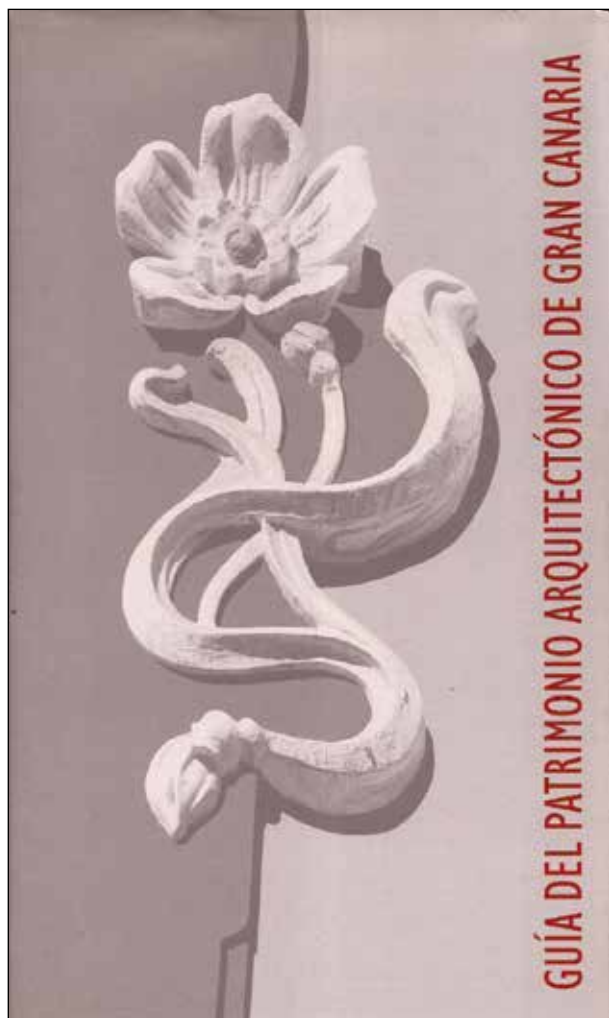
De entre sus trabajos de planeamiento publicados, debe destacarse el *Plan Maestro de La Antigua Guatemala. Ciudad Patrimonio de la Humanidad* (con Juan Sebastián López García y otros autores), editado por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 2012.

En el quinto grupo, es la *Arquitectura en Canarias* la que ha merecido su atención, destacando, por ejemplo, la *Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria*, escrita con Saro Alemán, Juan Sebastián López y Fernando Gabriel Martín y editada por el Cabildo Insular de Gran Canaria en 2005.



Manuel Martín, Juan Sebastián López y otros,  
*Plan Maestro de La Antigua Guatemala. Ciudad Patrimonio de la Humanidad*

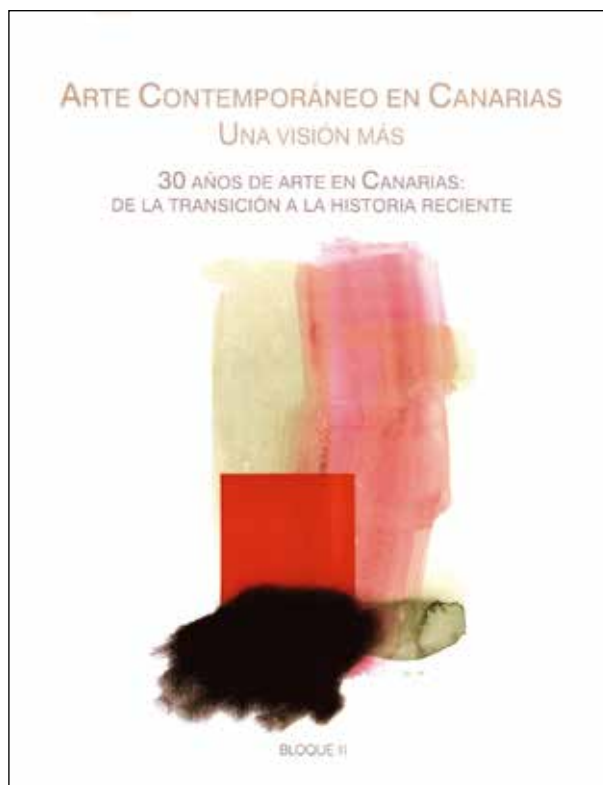




*Guía del Patrimonio Arquitectónico de Gran Canaria, 2005*

También ha intervenido en la *Introducción al Arte en Canarias*, editada por el Centro Atlántico de Arte Moderno con el capítulo “Eclecticismos y Racionalismos” y en el *Arte Contemporáneo en Canarias* de la Fundación Mapfre con “Arquitecturas contemporáneas en Canarias”, resultado de un ciclo de conferencias que se paseó por algunas de nuestras islas.

Hay que destacar también los textos críticos a que dieron lugar su presencia en tres jurados del Premio Oráa del Colegio de Arquitectos, así como los dos artículos sobre la “Arquitectura doméstica



*Arte contemporáneo en Canarias. Una visión más, 2008*

en Canarias”, publicados en los últimos números de la revista *Basa*, donde la reflexión se centró tanto en la vivienda unifamiliar como en la de promoción pública, y donde fueron el lugar, la tipología, la forma, la repetición o la colectividad los elementos del análisis.

De sus trabajos de catalogación del patrimonio arquitectónico realizados desde los años noventa hasta ahora (y siempre en colaboración con compañeros del departamento de Arte, Ciudad y Territorio), deben citarse los realizados para el planeamiento de varios municipios y centros históricos de Gran Canaria: Telde, Arucas, Agüimes, Gáldar, etc., destacando el *Catálogo de Edificios y Entornos de Interés Arquitectónico* para el Plan de Ordenación Urbana de Las Palmas. Por su significación internacional debe citarse también el *Catálogo de Bienes Culturales de las Aldeas circundantes de La*



Programa de revalorización del Patrimonio Cultural en el barrio tradicional de la Isleta

Antigua Guatemala, del Programa INTERREG III de la Unión Europea.

De los estudios y trabajos de planeamiento, merecen recogerse el *Plan Especial de Protección y Reforma Interior del Entorno de la calle Perojo* de Las Palmas (1998-2002); el *Proyecto La Isleta Participa* del Gobierno de Canarias, realizado por un amplio equipo de colaboradores, desarrollando tareas de participación, y obteniendo por ello el Segundo Premio Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, y el *Plan Maestro de La Antigua Guatemala*, encargo del Gobierno de Canarias y la UNESCO, terminado en 2012.

En este momento está colaborando con la Universidad de Guadalajara (México) en el “Estudio de

las transformaciones de las ciudades costeras de los estados mexicanos de Jalisco y Nayarit”.

Y para finalizar, tal como expresaba en la introducción de esta *laudatio*, en virtud de los amplios y relevantes méritos a los que he hecho referencia, por sus obras, escritos, publicaciones, ensayos e investigaciones; por su gran obsesión y labor estudiosa de *construir un saber y un conocimiento sobre la arquitectura*; por su extensa carrera docente y de dirección en la Escuela de Arquitectura de las Palmas; por el brillante discurso titulado “Arquitectura, ética y política”, y por todo lo demás expuesto, me congratulo de que el doctor arquitecto Manuel Martín Hernández ingrese como Académico correspondiente en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.





## ARQUITECTURA, ÉTICA Y POLÍTICA

MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

*Dedicado a la memoria de mis padres*

Quiero empezar mostrando mi agradecimiento a los proponentes de mi candidatura: a José Luis Jiménez Saavedra –que ya no está con nosotros y a quien dedico un sentido homenaje con este texto–, a Federico García Barba y Maribel Correa Brito –quien me ha concedido el honor de hacer mi *laudatio*–, así como a los miembros de la Academia por aprobar mi ingreso en ella.

José Luis Jiménez insistió en proponerme como miembro de la Academia y la imagen del frontispicio de la *Idea della Architettura Universale* de Vincenzo Scamozzi (1615) resume, a mi entender, sus motivos: según me dijo, la Teoría de la Arquitectura debía estar también representada en la Academia. Siguiendo la tradición de la tratadística –y a pesar del desprecio actual a la teoría y la crítica de la Arquitectura–, vemos en la hermosa alegoría de la arquitectura de Scamozzi que en la base están la *theorica* (teorética, conocimiento), con un libro en la mano izquierda, al mismo nivel que la *experientia*.

Como recuerda el profesor de la Universidad McGill de Montreal Alberto Pérez-Gómez, la arquitectura no es solo un asunto estético o tecnológico, sino fundamentalmente ético, dada la dimensión política que su conceptualización como bien común



Vicenzo Scamozzi, frontispicio de *Idea della Architettura Universale*, 1615

posee<sup>1</sup>. En una sola frase están los tres términos que dan título al presente texto. A lo largo de esta presentación me gustaría reclamar desde el discurso arquitectónico y para el arquitecto ese estatuto eminentemente político<sup>2</sup> y por lo tanto ético. Y cuando hablo de arquitecto me refiero al diseñador de edificios y de intersticios urbanos, urbanista, paisajista... y también historiador, crítico, teórico.

Podríamos empezar citando a Stanford White, socio del estudio McKim, Mead & White (arquitectos que proyectaron prácticamente todo lo que había que construir entre 1880 y 1920 en el área de Nueva York) y quien hace más de cien años dijo: “The first rule of the architect is... to get the job!”<sup>3</sup> –algo justificable solo en tiempos de penurias–; o bien, al influyente Philip Johnson afirmando (y ya con más de setenta y cinco años) que él actuaba como una prostituta<sup>4</sup>, apropiándose además descaradamente de las ideas de otros, y recordemos que después de haber ayudado a fundar el partido nazi en EE.UU. Pero no es esta la relación arquitectura-ética a la que quiero referirme hoy aquí, pues sería tal vez demasiado fácil.

## ARQUITECTURA Y PODER

De todos modos, hay, efectivamente, una veta de la relación ética-arquitectura que tiene que ver con el poder. Y aquí hay imágenes conocidas, como la de los arquitectos Albert Speer y Leonhard Gall con Hitler en Munich (1936), o el plano de Le Corbusier para Addis Abeba, la capital de Etiopía (1937), enviado a Mussolini para conseguir el encargo de proyectar la nueva ciudad (lo que provocó con el tiempo, por cierto, la ruptura con sus socios Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret).



Albert Speer y Leonhard Gall con Adolf Hitler en Munich, 1936

<sup>1</sup> PÉREZ-GÓMEZ, Alberto: “The Case for Hermeneutics as Architectural Discourse”, en DUNIN-WOYSETH, H. y NOSCHIS, K. (eds.): *Architecture and Teaching*, Lausanne, EAAE, 1998, p. 23.

<sup>2</sup> *La reflexión sobre la arquitectura, como crítica de la ideología concreta, “realizada” desde la propia arquitectura, sólo puede ir más allá y alcanzar una dimensión específicamente política*, nos dice Manfredo TAFURI en “Para una crítica de la ideología arquitectónica”, en TAFURI, M., CACCIARI, M. y DAL CO, F.: *De la vanguardia a la metrópoli*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 78.

<sup>3</sup> Citado en BENEDIKT, Michael: “The first rule of the architect”, en OWEN, Graham (ed.): *Architecture, Ethics and Globalization*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009, p. 105.

<sup>4</sup> ...I am a whore and I am paid very well for building highrise buildings. De un encuentro de 25 eminentes arquitectos reunidos en la Universidad de Virginia en Charlottesville en noviembre de 1982, citada en SCHULZE, Franz: *Philip Johnson: life and work*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996, p. 376.

En su incisivo y documentado análisis acerca de las relaciones entre la arquitectura y el poder, Deyan Sudjic<sup>5</sup>, sabe de qué manera la arquitectura ha sido utilizada por diversos dirigentes políticos para seducir e impresionar, para ser recordados y demostrar, incluso, hasta qué punto el país y sus riquezas les pertenecen. La arquitectura como instrumento de propaganda es tan antigua como su propia historia, pero hoy esa manipulación –más que evidente en los regímenes de dudosa legitimidad o en las corporacio-

<sup>5</sup> SUDJIC, Dejan: *La arquitectura del poder*, Barcelona, Ariel, 2007.

nes multinacionales más depredadoras— continúa incluso en democracias asentadas y a ella se prestan sin aparentes dudas éticas algunos de los arquitectos más reputados del *star system*. Vemos así cómo la relación históricamente existente entre la arquitectura y el poder hace de la arquitectura, muchas veces, un instrumento también de dominación. Se entenderá así la definición de la arquitectura por Georges Bataille (en su “Architecture” de 1929) como “diques que oponen su lógica y su autoridad majestuosa a todos los elementos que disturbren el poder que representan”<sup>6</sup>. Con todo, tampoco es esta relación la que desarrollaré aquí.

Me interesa más bien la lectura que hace Neil Leach en “El arquitecto como fascista”, un capítulo de *La an-estética de la arquitectura*<sup>7</sup>, un libro, por cierto, donde, en el título original, Leach juega con la palabra inglesa *anaesthetics* que puede significar tanto an-estética como anestésico: la “anestesia arquitectónica”, pues. En este capítulo no se trata tanto de ver cómo la arquitectura es usada y apropiada por diversas formas políticas autoritarias —y mucho menos de tildar al arquitecto como fascista—, sino de cómo la cultura arquitectónica lleva consigo —muchas veces sin ser consciente de ello— un abuso de poder. ¿Cuál sería la versión más clara de este fenómeno en la arquitectura? Precisamente la sustitución de las preocupaciones éticas por las estéticas. De ese modo, a través de ciertas estrategias de seducción, la arquitectura se convierte en un simple juego formal destinado al consumo, ausente de cualquier discurso como no

sea la apropiación de una terminología y unas formas artísticas vacías. Preocupada solo de las apariencias, la arquitectura aparece así en estos casos como instrumento de dominio y control. Es el arquitecto quien decide cómo y de qué modo habitar, ejerciendo un cierto poder sobre la sociedad y usurpando así el espacio de libertad de los individuos.

#### SOBRE LA ARQUITECTURA Y EL HABITAR

Para entender esto mejor vamos a acercarnos ahora a la palabra “arquitectura”<sup>8</sup>. Dividámosla de esta manera: “arqui-itectura”; ambos términos tienen un origen griego: *arjé* (*ἀρχή*) y *téjne* (*τέχνη*). *Téjne* es la producción de algo, la aplicación de procedimientos para producir una cosa, un artificio, la *poíesis* (*ποίησις*). Es lo que hemos traducido como “técnica”; pero no olvidemos que también significaba “arte” (“habilidad”, “modo de hacer”). *Téjne* como arte y técnica, pues. La *arjé* se sitúa más allá, es la causa, el origen, el punto de partida. Pero una vez que en la *téjne* el arte y la técnica —que no son categorías opuestas— se han satisfecho (y así encontramos en buena parte de los textos clásicos la definición de la arquitectura como “arte de construir”), ¿qué puede significar esa *arjé*? ¿Cómo llegar a esa *arqui-* que completa la *-itectura*? Vayamos al origen de la arquitectura misma.

Veamos el texto fundacional de Vitruvio sobre ese origen; lo leemos en el capítulo primero del segundo de sus *Diez libros de arquitectura* (siglo I a.n.e.): después de descubrir el fuego, los hombres se empezaron a reunir en torno a él y a emitir sonidos. “Con ocasión del fuego —dice— surgió entre los hombres [...] la vida en común”<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> BATAILLE, Georges: “Architecture”, en *Documents* 2, mayo 1929, citado en HOLLIER Denis: *Against Architecture*, Cambridge (MA)-Londres, The MIT Press, 1992, p. 47. El que Le Corbusier dedicara su *La ville radiieuse* (1935) “a la Autoridad” es un síntoma de esa aspiración a ordenar la vida de los demás desde la arquitectura y el urbanismo. Ver el capítulo “Quest for Authority” de FISHMAN, Robert: *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*, Cambridge (MA), MIT Press, 1982, pp. 235 y sig.

<sup>7</sup> Ver LEACH, Neil: “El arquitecto como fascista”, en *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, pp. 39 y sig.

<sup>8</sup> Ver MORALES, José Ricardo: *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 141 y sig.

<sup>9</sup> VITRUVIO: *Los diez libros de arquitectura*, edición de Agustín Blázquez, Barcelona, Iberia, 1980, pp. 35-36.

Preguntando por el origen de la arquitectura estamos, sin duda, hablando del habitar, que es lo que en esencia justifica, permite y persigue la arquitectura<sup>10</sup>.

Hace algunos años, Henri Lefebvre intentaba encontrar las diferencias entre una política y unas técnicas para el hábitat y el sentido verdadero del habitar. El hábitat es lo que construimos, el resultado de la puesta en obra de todos estos operadores: arquitectos, promotores, constructores, administra-

ción...<sup>11</sup>; pero habitar es otra cosa, “es apropiarse de algo”, es decir, “hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio”<sup>12</sup>. Si en el hábitat se satisface la *téjne*, es en el habitar donde se completa la arquitectura. Aquí está, a mi entender, el origen, la *arjé* que buscábamos.

Leamos ahora al poeta peruano César Vallejo en uno de sus poemas en prosa:

*Las casas nuevas están más muertas que las viejas,  
porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de  
hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la aca-  
ban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla*<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Aparece en muchas definiciones, veamos solo esta de Steen Eiler Rasmussen: la arquitectura “delimita el espacio para que podamos habitar en él”, en *La experiencia de la arquitectura*, Madrid, Mairca Celeste, 2000, p. 15.



Cesare Cesariano, *El origen de la arquitectura según Vitruvio*, 1521

Este fragmento señala la importantísima diferencia que existe entre una casa que suponemos perfecta —donde todo ha sido previsto desde el proceso de proyecto, atenta a todas las innovaciones tecnológicas, y construida después con precisión—, y la realidad, esa condición obstinada que obliga a la presencia de sus habitantes. Estos serán los que den todo su sentido a la casa, la definan como tal. Dado que no existe habitar sin habitante, es la acción de habitar justamente la que convierte los espacios en lugares, es decir, en espacios practicados, de los que el habitante se apropia, en arquitectura por tanto, porque esta no puede existir sin habitantes.

En una de las primeras historias completas de la arquitectura publicadas en el siglo XIX, la de James Fergusson en 1856, se apunta una idea absoluta-

<sup>11</sup> “Los nuevos conjuntos autosuficientes están marcados por su carácter funcional y abstracto”, según una lógica en la que interviene el formalismo ingenuo de los arquitectos bienintencionados, el cientifismo tecnocrático de los administradores públicos y el abierto mercantilismo de los promotores. LEFEBVRE, Henri: *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península, 1969, pp. 35 y sig.

<sup>12</sup> LEFEBVRE, Henri: *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península, 1971, p. 210.

<sup>13</sup> VALLEJO, César: “Voy a hablar de la esperanza”, en *Poemas póstumos I* (1923/1937-1938).



mente fundamental en el entendimiento del papel de la arquitectura en la sociedad y la cultura. Lee-mos en su introducción:

*Históricamente tratada, la arquitectura deja de ser un simple arte, que interesa solo al artista o al cliente, para constituirse en uno de los más importantes complementos de la historia [...] dando vida y realidad a muchas cosas que, sin su presencia, serían difícilmente entendidas*<sup>14</sup>.

Desde entonces, en muchos textos del siglo XX sobre la arquitectura, su realidad social y colectiva es una constante. Basta recordar a tres grandes maestros del siglo para corroborarlo. Louis H. Sullivan en 1901: "... el estudio crítico de la arquitectura no es simplemente el estudio directo de un arte, [...] sino que se convierte en un estudio de las condiciones sociales que la produjeron"<sup>15</sup>. Hendrik P. Berlage diez años más tarde: "La arquitectura puede, pues, definirse como arte social, incluso el único arte verdaderamente social"<sup>16</sup>. Aldo Rossi en 1968: "Arquitectura en sentido positivo es una creación inseparable de la vida y de la sociedad en la cual se manifiesta; es en gran parte un hecho colectivo"<sup>17</sup>.

Para el citado Lefebvre hay unas prácticas espaciales que se revelan a través de su representación y su producción, es decir, desde su percepción y desde su concepción. Este es el espacio arquitectó-

nico de las escuelas de arquitectura y la profesión de arquitecto. Pero –dice Lefebvre– por el camino se ha olvidado algo más complejo, no codificable, no directamente reconocible, que él identifica con el espacio vivido. Este es el espacio de los habitantes y usuarios, con todos sus imaginarios y símbolos asociados<sup>18</sup>. Este espacio vivido, que existe además del espacio percibido y del espacio concebido, es un "espacio otro" eminentemente político que busca encontrar el lugar de lo colectivo y que es, precisamente, el que produce el espacio. "El espacio (social) es un producto (social)", acaba diciendo.

### ÉTICA Y ARQUITECTURA

Hay en la palabra "habitar" un sentido último que hay que resaltar ahora. El término procede del latino *habitare* que tiene la misma raíz que *habitus* (que hemos traducido como "hábito") y que tiene que ver con los comportamientos y costumbres adquiridos mediante mecanismos casi siempre sociales. El *habitus* latino traduce el *éthos* (*ἦθος*) griego. Este último significaba originalmente "estancia", el lugar donde se mora, para evolucionar hacia el lugar (ahora metafórico) desde el que se vive, es decir, el carácter y el comportamiento<sup>19</sup>. Y aquí es donde quería llegar, pues este término, *éthos*, es el que hemos traducido como "ética". Hay, por lo tanto, una relación profunda que identifica el habitar –entendido como razón y consecuencia de la arquitectura– con la ética. Y esto no es casual. Ahora entenderemos el porqué de la ética en el discurso sobre la arquitectura.

<sup>14</sup> FERGUSSON, James: *A History of Architecture of all Countries*, Londres, John Murray, 1856, vol. 1, p. 4.

<sup>15</sup> SULLIVAN, Louis H.: "A Terminal Station" (1901), en *Kinder-garten Chats (revised 1918) and other writtings*, Nueva York, Wittenborn Art Books, 1976, p. 24.

<sup>16</sup> BERLAGE, Hendrik Petrus: "Beschouwingen..." (1911), traducción italiana en *Architettura, Urbanistica, Estética*, Bologna, Zanichelli, 1989, p. 219.

<sup>17</sup> ROSSI, Aldo: "Architettura per i musei" (1968), traducido en *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 202.

<sup>18</sup> Ver el capítulo 1 de LEFEBVRE, Henri: *La producción del espacio* (1974), Madrid, Capitán Swing, 2013. Es el "tercer espacio" al que también se refiere el geógrafo SOJA, Edward W.: *Thirdspace*, Malden (MA)/Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

<sup>19</sup> Ver GÓMEZ, Carlos: "El ámbito de la moralidad: ética y moral", en Carlos Gómez y Javier Muguerza (eds.): *La aventura de la moralidad*, Madrid, Alianza, 2012, pp. 19-20.



Ha habido en los últimos veinte años una alta producción editorial que analiza esta relación, empezando por el clásico de Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 1997; o el congreso de la asociación de escuelas de arquitectura europeas (EAAE/AEEA) celebrado en 1999 sobre *Ethics in Architecture*; también la publicación de la *Bienal de Venecia*, 2000, donde Massimiliano Fuksas, su director, pedía más ética y menos estética –con muy poco éxito, hay que decirlo–; la definición del “arquitecto ético” de Tom Spector en 2001, o la relación de la ética arquitectónica con fenómenos como la globalización que se recoge en *Architecture, Ethics and Globalization*, editado por Graham Owen en 2009, y otros muchos textos más. En cambio, hay una

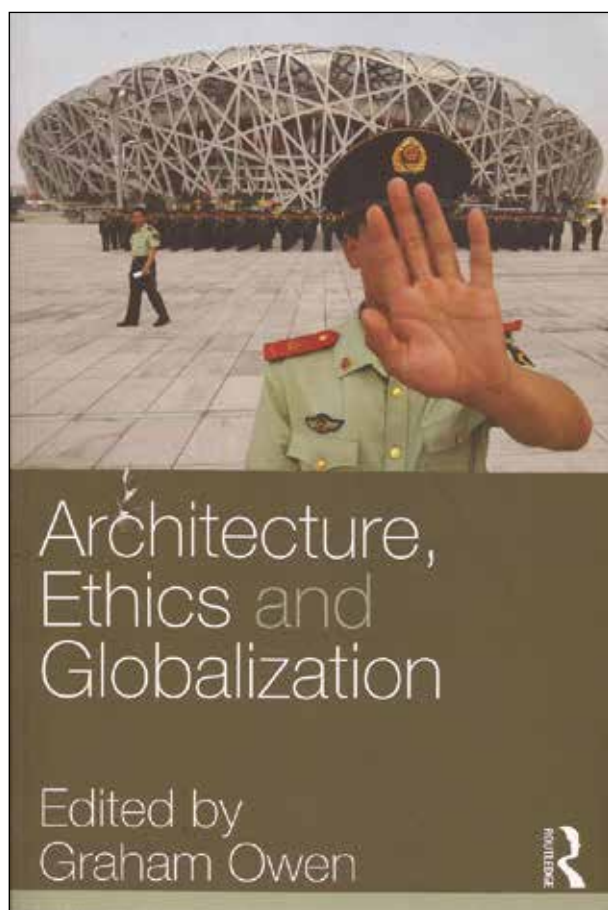
literatura muy escasa en español; el libro de Juan Calduch, *Arquitectura y ética* de 2004, quizá sea el único, aunque se analiza el complejo diálogo “ético” entre la utilidad y la belleza desde la deontología<sup>20</sup>.

Y aquí quiero hacer una precisión importante: tomado de Paul Ricoeur, entiendo la ética como el campo de los comportamientos dirigidos a las acciones estimadas buenas, frente a la moral, que tiene que ver más con el campo de las obligaciones, con la doctrina y la coerción<sup>21</sup>. Por ello, tampoco hablaré de la ética desde su vertiente deontológica que es, por cierto, el único interés moral y normativo de las agrupaciones de arquitectos, llámense Royal Institute of British Architects (RIBA), American Institute of Architects (AIA) o Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCA), con muy poco éxito en este último caso, como recientes burbujas y desmanes inmobiliarios atestiguan.

¿En qué consiste, pues, esta reflexión ética sobre la arquitectura que traigo aquí? Hablemos para ello del proyecto.

#### SOBRE EL PROYECTO

El arquitecto, desde que fuera definido como tal a mediados del siglo XV por Leon Battista Alberti, aparece como uno de los agentes de la producción cons-



Cubierta del libro de Graham Owen (editor), *Architecture, Ethics and Globalization*, 2009

<sup>20</sup> HARRIES, Karsten: *The Ethical Function of Architecture*, Cambridge (MA) y Londres, The MIT Press, 1997; TOFT, Anne Elisabeth (ed.): *Ethics in Architecture*, Arhus, EAAE, 1999; FUKSAS, Massimiliano y otros: *Biennale di Venezia*, Venecia, Marsilio, 2000; SPECTOR, Tom: *The Ethical Architect*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 2001; OWEN, Graham: *Architecture, Ethics and Globalization*, Londres-Nueva York, Routledge, 2009; CALDUCH, Juan: *Arquitectura y ética*, Alicante, Club Universitario, 2004.

<sup>21</sup> RICOEUR, Paul: “Ética y moral” (1990), en Carlos Gómez (editor): *Ética. Doce textos fundamentales del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2014: “Reservaré el término de ética para la aspiración a una vida cumplida bajo el signo de las acciones estimadas buenas, y el de moral para el campo de las obligaciones, las prohibiciones, caracterizadas a la vez por una exigencia de universalidad y por un efecto de coerción.”, p. 289.

tructiva, aquel que da las instrucciones de cómo debe producirse un objeto arquitectónico para que resuelva los problemas –a todos los niveles– que habían requerido de su oficio. El proceso seguido para llegar a ese resultado ha recibido desde entonces múltiples nombres, a cual más sugerente: *disegno* (para referirse tanto a la invención como a la representación) o *praecognitio* (que no es otra cosa que percibir o ver el futuro) en el Renacimiento; composición, un concepto que pasa de la pintura a la arquitectura y que consiste en poner juntos, ordenar, reunir múltiples saberes en un objeto, o proyecto<sup>22</sup>.



Andrea Pisano, *La Arquitectura*, 1337

Operaciones que sobreentienden un dominio de la disciplina capaz de poner en relación los datos del problema –y sus posibles soluciones– con el lugar,

con la situación cultural, con las aspiraciones del comitente y la sociedad, el canon o las intenciones del propio arquitecto. Llámese como se llame, el arquitecto está siempre representado frente al papel, un instrumento en la mano (lápiz, pluma, compás, carboncillo...), trabajando.

“Proyecto” es el término que seguimos utilizando actualmente en España. Pero ¿qué significa proyectar? Un análisis de la palabra “pro-yecto”, que ya ha tratado Massimo Cacciari y he citado en otra ocasión<sup>23</sup>, quizá aclare las cosas. En la segunda parte del término está el “yectar” o “yacer”, que viene del latín *jacere* y que significa arrojar y también “estar ahí”, según la referencia que Cacciari hace a Martin Heidegger. El prefijo “pro” expresa sustitución (“en lugar de”, “en vez de”, al igual que el pronombre está en lugar del nombre) y también progreso: el proyecto sería así no solo un simulacro que sustituye a una realidad que todavía no existe, sino también una vía hacia el futuro. Se proyecta, se arroja sobre una pantalla algo ya realizado para ser visto, y también se lanza lejos como un proyectil. Proyectar es, por lo tanto, un proceso que implica algo previamente terminado que es justamente lo que “se proyecta” sobre una realidad socio-cultural para que pueda ser juzgado antes de su realización y sirva luego para ser construido. A través de su instrumentalidad, el proyecto pretende ser sobre todo, y de ahí su importancia ideológica, dominio sobre el futuro, control del devenir, que se adivina como en la *praecognitio* de los renacentistas.

El problema es que no se puede dominar el futuro. La vieja cultura del ser ha sido ya sustituida por la cultura del devenir, de la incertidumbre y las transformaciones. Según el premio Nobel de 1977 Ilya Prigogine, teórico del tiempo y del caos, no se puede prever el porvenir, ligado como está a procesos de transformación y aumento de la com-

<sup>22</sup> Son palabras utilizadas en momentos que siguen un vago orden cronológico. Véase MARTÍN HERNÁNDEZ, Manuel: “La tarea de los arquitectos”, en *Basa*, n.º 24, 2001.

<sup>23</sup> CACCIARI, Massimo: “Progetto”, en *Laboratorio Politico*, n.º 2, 1981, pp. 88-119. Ver MARTÍN HERNÁNDEZ, M.: “El sentido del ‘proyecto’ en la cultura moderna”, en *Astrágalo*, n.º 3, septiembre 1995.

plejidad<sup>24</sup>. La cultura del presente se define por la flexibilidad, la movilidad, la indefinición o la inestabilidad de las decisiones, y, por tanto, abandona cualquier conclusión que no sea una provisional y continua búsqueda de consensos desde la posibilidad misma de las múltiples miradas. El proyecto moderno, en su intento de regular el tiempo en el espacio, se ha mostrado así como un instrumento arrogante y ajeno a los problemas de heterogeneidad, fragmentación, discontinuidad y acuerdo provisional que este documento debe resolver.

Porque habría que admitir que la arquitectura es contingente. Nuestra historia es contingente, dice Bruno Latour<sup>25</sup>. ¿Y en qué consiste la contingen-

cia?: “simplemente, (en) que las cosas puedan ser de otra manera distinta de lo que son”<sup>26</sup>. Esto es vital para la arquitectura porque, dice Jeremy Till en su fundamental *Architecture depends*, ella “no solo es contingente como disciplina sino irremediablemente contingente. [...] Nadie está aislado de las fuerzas externas. [...] La arquitectura depende de otros en cada etapa de su viaje desde los esquemas iniciales a su ocupación”<sup>27</sup>. En la portada de este último libro, vemos una *performance* de Mark Wallinger (*Sleeper*, 2004) mientras es fotografiado



Alvar Aalto, años 1940, fotografía de Eino Mäkinen



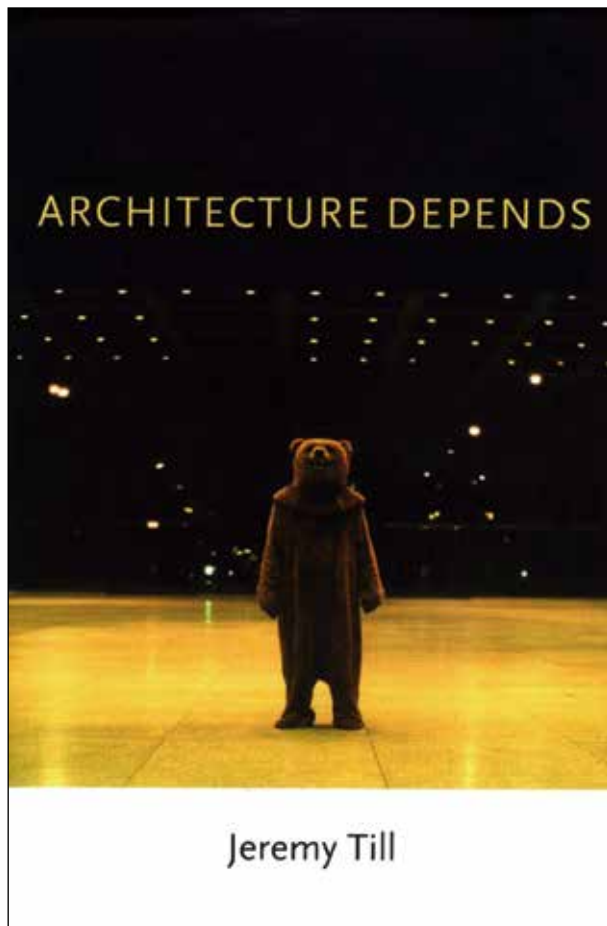
Louis-Michel van Loo, *Germain Souflot*, 1767

<sup>24</sup> “No podemos prever el porvenir de la vida, o de nuestra sociedad, o del universo [...] este porvenir permanece abierto, ligado como está a procesos siempre nuevos de transformación y de aumento de la complejidad”. PRIGOGINE, Ilya: *El nacimiento del tiempo*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 98.

<sup>25</sup> “La historia de los seres humanos [...] es contingente, agitada por el sonido y la furia”. LATOUR, Bruno: *Nunca fuimos modernos* (1991), Buenos Aires, Siglo XXI, 2007, pp. 106-107.

<sup>26</sup> RASCH, William: *Niklas Luhmann's modernity: the paradoxes of differentiation*, Stanford (CA), Stanford University Press, 2000, p. 52.

<sup>27</sup> TILL, Jeremy: *Architecture depends*, Cambridge (MA)-Londres, The MIT Press, 2009, p. 45. Para el análisis de esta dependencia, véase el tercer capítulo del libro.



Cubierta del libro de Jeremy Till, *Architecture depends*, 2009

y filmado disfrazado de oso mientras pasea por la Galería Nacional de Berlín de Mies van der Rohe, algo que este arquitecto nunca pensó, pero que la contingencia del mundo real hace posible. En el libro, Till analiza el modo como la arquitectura, al enfrentarse a las incertidumbres del mundo, se ha refugiado en su propia autonomía de expertos, y cómo estos, a partir de la autoridad que les da su conocimiento profesional, se permiten legislar acerca de lo que está bien y está mal, luchando con denuedo contra las fuerzas del desorden y la incertidumbre. Pero la realidad, repitámoslo, es contingente y, por lo tanto, el futuro de las cosas podría ser siempre de otra manera.

En todo caso —esto es importante— ese futuro se puede pensar desde el presente y por ello se podría prever (al fin y al cabo, según Vladimir Jankélévitch, somos en la medida que prevemos y aceptamos el futuro<sup>28</sup>), pero para ello se necesitan estrategias abiertas y preparadas para su contingencia, incorporando la sociedad misma a las estructuras de percepción y acción del proyecto. Un trabajo colectivo, pues. En esa idea de trabajo colectivo, de “construcción real adecuada a la vida real”, como dice Antonio Monestiroli<sup>29</sup>, residiría, a mi entender, la legitimación de la invención arquitectónica. Para ello, la arquitectura no se puede quedar en el estrecho marco en el que la confinan las escuelas, primero, y la defensa de una autonomía profesional después.

#### LOS TRES DOMINIOS DE LA ÉTICA EN ARQUITECTURA

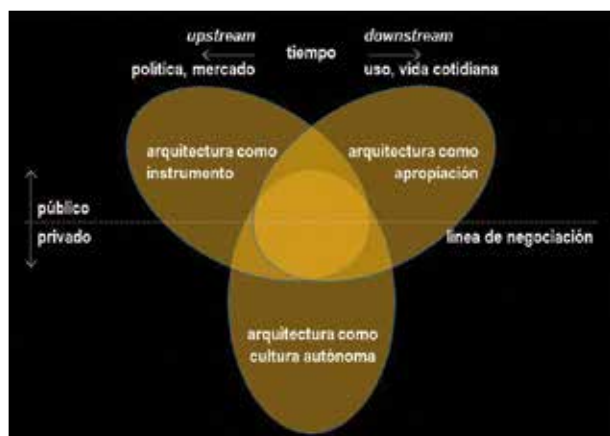
Creo que el esquema que David Porter aporta a un libro colectivo sobre la ética y la arquitectura en un ensayo con el sugerente título de “¿Por qué los arquitectos visten de negro?” es muy significativo<sup>30</sup>. Porter representa tres ámbitos —la arquitectura como instrumento, como cultura autónoma y como apropiación— en forma de elipses que se interseccionan; ahí vemos que la arquitectura empieza “upstream”, corriente arriba, mucho antes de que el arquitecto intervenga y luego continúa mucho más allá, corriente abajo. Pero la formación del arquitecto y la propia profesión insisten en priorizar la pertenencia exclusiva a esa cultura autónoma

<sup>28</sup> “El hombre no existe más que en la medida en que puede prever y aceptar el futuro”. JANKÉLEVITCH, Vladimir: *Curso de filosofía moral*, México D. F.-Madrid, Sexto piso, 2010, p. 137.

<sup>29</sup> MONESTIROLI, Antonio: “Realidad e historia de la arquitectura”, en *La arquitectura de la realidad*, Barcelona, Ed. el Serbal, 1993, p. 48.

<sup>30</sup> PORTER, David: “Why Do Architects Wear Black?”, en TOFT, A. E. (ed.), *Ethics in Architecture*, Aarhus, EAAE, 1999, p. 29.





David Porter, *Los tres dominios de la ética en arquitectura*, 1999

(el mito del arquitecto-héroe)<sup>31</sup>, pero en conflicto con la burocracia y el mercado, primero, y con los usuarios que mancillan la espléndida belleza de nuestros productos arquitectónicos después.

Es en la elipse inferior donde se mueve la tribu de los arquitectos. Esto de la tribu se lo debo también a Jeremy Till: “Como cualquier tribu, los arquitectos asumen rituales particulares y ciertos códigos, tanto visuales como lingüísticos. Se visten según cierta tipología y usan un lenguaje específico”. Imaginen mi sorpresa cuando supe que este modo de actuar de los arquitectos –y que se aprende en las escuelas– ha sido estudiado por antropólogos y psicólogos<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> En SCHNEIDER, T. y TILL, J.: “Beyond Discourse: Notes on Spatial Agency”, *Footprint*, 2009, leemos: “Se piensa en el arquitecto como alguien que tiene ideas, actúa como autor de esas ideas, y desarrolla esas ideas por medio del proyecto. Como autor tiene autoridad, que es al mismo tiempo un prerrequisito para su credibilidad como profesional”. Hay, así, una secuencia ininterrumpida desde la idea al producto final, perpetuado en los media y el sistema educativo: la mitología del arquitecto-héroe.

<sup>32</sup> “Los estudiantes entran normales, situados, humanos y salen anormales, indiferentes, miembros de la tribu”. TILL, J.: *Architecture depends*, op. cit., pp. 17-18. Ver, entre otros, WILSON, Margaret A.: “The Socialization of Architectural Preference”, en *Journal of Environmental Psychology*, n.º 16, 1996, pp. 33-44, y la bibliografía que cita.

Veamos esta fotografía del grupo de arquitectos en torno a Philip Johnson en su noventa cumpleaños, celebrado en el *Four Seasons* de Nueva York y retratados para *Vanity Fair* (1996). Algunos han llegado de fuera para la ocasión. Sabemos que Johnson ayudó a todos en su carrera<sup>33</sup>. Permítanme una pequeña *boutade* geométrico-festiva. Si dibujamos una elipse que englobe prácticamente a todos los fotografiados, el centro no lo ocupa Johnson sino el entrecejo de Phyllis Lambert –una figura importante para la arquitectura norteamericana de la segunda mitad del siglo XX, fundadora del *Canadian Centre of Architecture* de Montreal–; ella fue quien convenció a su padre Rosner Bronfman para que encargara el edificio Seagram en Nueva York (1954) y luego el Dominion Centre de Toronto (1963) a Mies van der Rohe. Saquen ustedes sus propias conclusiones.

De lo que no cabe duda es de que “la profesión de la arquitectura es un constructo social, auto-definido y auto-perpetuado, necesario para dar a los arquitectos estatus y poder. Pero la práctica de la arquitectura es un asunto más complicado y nebuloso”<sup>34</sup>. Sin embargo, la arquitectura y el urbanismo se suelen enseñar y practicar como disciplinas alejadas del mundo real; algunos profesores de arquitectura y arquitectos se empeñan en convertir la arquitectura en una divertida *performance* alejada de la realidad, con las consecuencias a que se refiere nuestra filósofa Mafalda, dibujada por Quino: “apenas pone uno los pies en la tierra se acaba la diversión”. La arquitectura es apasionante, puede ser comprometida, pero creo que no es un juego.

<sup>33</sup> 9 de julio de 1996. Sentados en primer plano: Peter Eisenman y Jacquelin Robertson. Primera fila: Michael Graves, Arata Isozaki, Philip Johnson, Phyllis Bronfman Lambert y Richard Meier. Segunda fila: Zaha Hadid, Robert A.M. Stern, Hans Hollein, Stanley Tigerman, Henry Cobb y Kevin Roche. Tercera fila: Charles Gwathmey, Terence Riley, David Childs, Frank O. Gehry y Rem Koolhaas. Fotografía de Timothy Greenfield-Sanders.

<sup>34</sup> TILL: *Architecture depends*, op. cit., p. 18.



Noventa cumpleaños de Philip Johnson, fotografía de Timothy Greenfield-Sanders



Mafalda



## HACIA UNA ARQUITECTURA COLECTIVA

Al hablar de ética y arquitectura, quiero ocupar un lugar desde el que defender una determinada parcela en la triple ocupación del arquitecto: la formación, la investigación y la profesión. Desde este humilde punto de vista, creo que el arquitecto debería reinterpretar su papel aplicando ahora estrategias de diálogo social. El espacio, lo hemos visto con Lefebvre, es una “producción social”, y la arquitectura y la ciudad dejan de ser de los arquitectos o de las instituciones para pasar a ser de los ciudadanos.

Se trata, por lo tanto, de derivar las estrategias de dominación a los propios habitantes y usuarios de la arquitectura. Lejos de toda imposición, la arquitectura se debería plantear como una instancia crítica desde la que interpretar la realidad e imaginar un futuro posible al que llegar tras una negociación que será siempre expresión de una tarea política. Véase la cubierta de *Habitar, participar, pertenecer* de Víctor Pelli (2006), el más serio de los dos hermanos Pelli, quien propone recuperar el valor de las necesidades reales que tiene la gente trabajando con esa gente, revisando los conceptos, participando para pertenecer, poniendo en crisis la disciplina de la arquitectura. Algo que mucho antes Jane Jacobs (en *The Life and Death of American Cities*, 1961) proponía a los urbanistas pidiéndoles que abandonaran el urbanismo de oficina y descendieran a la ciudad real<sup>35</sup>.

En la introducción a *Architects' People*<sup>36</sup>, sus editores utilizan la crítica de las ciencias sociales para referirse al homúnculo que los sociólogos a veces inventan para colocarlo en las situaciones definidas por el propio científico social y manipularlo según

sus propósitos. Estos homúnculos –que no tienen biografía ni historia– no son, por lo tanto, seres humanos; estas marionetas no son libres para transgredir los límites impuestos por su creador. También los arquitectos –dicen– tienden a modelar a los habitantes de sus edificios, creando sus homúnculos para ser “guiados” en su experiencia espacial por la propia arquitectura. ¿Cómo evitarlo? En el momento en que en lugar de espacios de dominación tengamos espacios de negociación, introduciendo en el proceso de toma de decisiones la interacción entre las actividades sociales y las personales cotidianas para conseguir así un “espacio político”.

Para el que proyecta, esto significa dos cosas: o que el producto está inacabado, abierto a la posterior intervención múltiple de unos desconocidos destinatarios, o que estos usuarios han participado en el proceso mismo del proyecto. La teoría de soportes de N. J. Habraken, de gran fortuna crítica hace unos años y ahora recuperada de nuevo<sup>37</sup>, recoge las dos posibilidades, intentando solucionar la anomalía que significa construir viviendas sin contar con los habitantes.

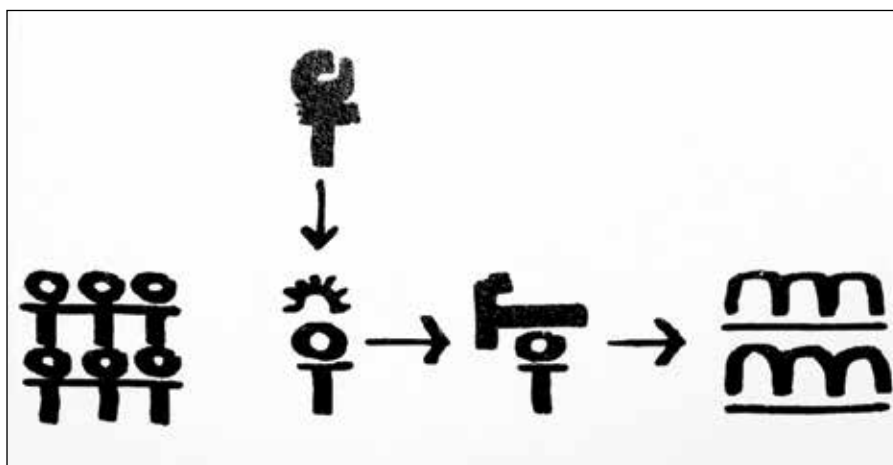
En el caso de la participación en el proceso, los usuarios no actúan como receptores mudos de la explicación pública de un trabajo ya realizado –cosa que a menudo se confunde con la idea de participación–, sino como integrantes del mismo momento proyectual, como detentadores de un derecho al proyecto que es el contenido esencial de su libertad. Pero la comunicación entre expertos y no expertos no es fácil, pues siempre dominará el arquitecto utilizando sus propios códigos y su lenguaje, para quien, además, la participación se siente como amenaza para su profesión.

Sin embargo, frente a estas dudas y complejos, habría que entender que a través de la participación

<sup>35</sup> PELLI, Víctor Saúl: *Habitar, participar, pertenecer*, Buenos Aires, Nobuko, 2006; JACOBS, Jane: *Muerte y vida de las grandes ciudades*, Madrid, Capitán Swing, 2011.

<sup>36</sup> ELLIS, Russell y CUFF, Dana (eds.): *Architect's People*, Oxford-Nueva York-Toronto, Oxford University Press, 1989, pp. 7-9.

<sup>37</sup> Ver HABRAKEN, N. John: *Soportes. Una alternativa al alojamiento de masas* (1962), Madrid, Alberto Corazón, 1975; y luego, HABRAKEN, N. J. y MIGNUCCI, Andrés: *Soportes: vivienda y ciudad*, Barcelona, Máster Laboratorio de la vivienda del siglo XXI, 2009.



N. J. Habraken. El tipo de relación hombre-vivienda que da lugar a una “no-casa”, 1975

se produce una “aceptación de los aspectos políticos del espacio, de los azares de las vidas de los usuarios, de los diversos modos de comunicación y representación, de una definición en expansión del conocimiento arquitectónico y de la ineludible contingencia de la práctica”<sup>38</sup>.

Hablo de una arquitectura que aleja al “autor” del centro de la preocupación arquitectónica –casi en la línea de la conocida “muerte del autor” de Roland Barthes<sup>39</sup>– para ser sustituido por los propios usuarios y sus respuestas cambiantes a lo largo del tiempo, utilizando para ello un espacio construido abierto, flexible, adaptable, polivalente, “lento”, dispuesto para ser convertido en “lugar” cada vez mediante la participación activa de sus usuarios. Y a pesar de todo, y es importante insistir en ello, el

arquitecto no ha perdido su papel como proveedor de soluciones<sup>40</sup>. No se trata, como suele afirmar la crítica a estos procesos, de que los arquitectos transcriban aquello que los usuarios dictan, de tal modo que sus aspiraciones se conviertan automáticamente en imágenes arquitectónicas. Lo importante es que, a través de las estrategias de participación, el proyecto deja de ser un acto autoritario para convertirse en un proceso que empieza antes de que el arquitecto intervenga y continúa mucho después de que el edificio haya sido puesto en uso.

De la arquitectura para ser fotografiada habremos pasado a la arquitectura para ser vivida. Estas “otras maneras de hacer arquitectura” han sido puestas en práctica ya y algunas son de sobra conocidas. Veamos unas pocas: el proyecto “Favela-bairro” en Río de Janeiro (Brasil), promovido por Luiz Paulo Conde y con la arquitectura y el urbanismo participativo de Jorge M. Jáuregui; “Del miedo a la esperanza”,

<sup>38</sup> “La participación (es) el espacio donde se negocia la esperanza”. TILL, Jeremy: “The negotiation of hope”, en BLUNDELL JONES, Peter; PETRESCU, Doina y TILL, J.: *Architecture & Participation*, Abingdon-Nueva York, Spon Press, 2005, p. 41.

<sup>39</sup> “El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”. BARTHES, Roland: “La muerte del autor”, en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1968, p. 83. Según Barthes, las intenciones del autor serían menos relevantes para el texto que la lectura e interpretación hecha por el lector.

<sup>40</sup> En un artículo de 1966, decía Cedric Price que el objetivo de los arquitectos no debería ser “la creación de monumentos que simbolizaran la imagen de una ciudad”, sino “la provisión de los medios para mejorar la calidad de vida”, citado en MATHEWS, Stanley: *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Londres, Black Dog Publishers, 2007, p. 200.



Jorge M. Jáuregui, Favela Alemão, Río de Janeiro (Brasil)



Cooperativas por ayuda mutua, Barrio Zitarrosa, Montevideo (Uruguay)



que recoge las políticas de Sergio Fajardo en Medellín (Colombia, desde 2004 alcalde de la ciudad y luego gobernador de Antioquia), con intervenciones arquitectónicas, entre otros, de Giancarlo Mazzanti; las cooperativas por ayuda mutua en Uruguay, con la intervención destacada de Mariano Arana (alcalde de Montevideo y Ministro de Vivienda en el primer gobierno de Tabaré Vázquez); el trabajo participativo desarrollado en talleres como el del grupo sevillano “Arquitectura y compromiso social” en Jnane Aztout (Larache, Marruecos), y nosotros mismos durante la redacción del Plan Maestro de La Antigua Guatemala (2008), un trabajo inevitablemente interdisciplinar<sup>41</sup>; el desarrollo de ciudades inclusivas por *Slum Dwellers International Alliance*<sup>42</sup>, donde la alegría de estas mujeres de Mtandire (Lilongwe, Malawi) muestra que pueden no tener hogar, pero no pierden la esperanza.

No se trata de ir ahora como iluminados a imponer nuestras ideas a otras geografías y otras culturas, como cree el neocolonialismo de muchos arquitectos ignorantes respecto de aquellas realidades; se trata, por el contrario, de aprender de esas otras prácticas —que desconocemos completamente— para traerlas a resolver nuestros propios problemas.

Si seguimos defendiendo de un modo endogámico que la arquitectura es solo arte y que los arquitectos son los únicos que saben de arquitectura, seguiremos situados en la más absoluta irrelevancia. Los arquitectos nos quejamos de ser unos incomprendidos, y esto nos lo hemos ganado a pulso pre-

tendiendo ser libres y creativos<sup>43</sup>. El planteamiento aquí seguido pediría una arquitectura y un urbanismo pensados ahora de abajo arriba, pero me temo

<sup>43</sup> “El no ser un incomprendido significa poder entrar a las discusiones de igual a igual, frente a problemas que pueden resolver todos. Los arquitectos hace un tiempo han estado discutiendo los temas que interesan solo a otros arquitectos. Creo que eso es fruto de una práctica de la disciplina que trató de pedirle a la sociedad un fuero para ser libres y creativos, y el precio que pagó fue la irrelevancia; y quienes trataron de entrar en los problemas duros y difíciles de la sociedad, tuvieron que dejar de ser arquitectos, abandonaron el proyecto. Por lo tanto, el gran desafío de la arquitectura hoy es participar de esas preguntas inespecíficas, donde interesa tener algo que decir, y contribuir a ellas sin dejar de ser arquitecto, es decir, operando desde el lenguaje del proyecto”. ARAVENA, Alejandro: “Poder y ciudad”, en COCINA, Camila; QUINTANA, Francisco J.; VALENZUELA, Nicolás (eds.), *Agenda Pública. Arquitectura, Ciudad, Desarrollo*, Santiago de Chile, Ciento Diez, 2009, pp. 151-152.



Mujeres en Mtandire, Lilongwe (Malawi)

<sup>41</sup> “El quehacer interdisciplinario se basa tanto en construir un marco conceptual como en desarrollar una práctica convergente. Ambos implican un abordaje integral”. LUCCA, Elena: *Interdisciplina: práctica esencial para el abordaje social y ambiental*, Resistencia (Chaco), Ed. Cospel-La Paz, 2009, p. 12.

<sup>42</sup> <<http://www.sdinet.org/>>

que para ello habría que modificar la profesión y la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo de arriba abajo. Voy terminando. Debo decir que este próximo verano dejo Las Palmas para ir a vivir a México. A pesar de ello, seguiré sintiéndome profesor de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y actuando como académico correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes.

Tengo esta sentencia de Montaigne encima de la mesa desde que se la leí a Tony Judt: “Nadie está libre

de decir sandeces. Lo penoso es cuando se dicen de forma memorable”<sup>44</sup>. Los arquitectos somos un poco propensos a decir sandeces, así que si he dicho alguna espero que no haya sonado memorable. Muchísimas gracias por su atención.

<sup>44</sup> MONTAIGNE, Michel de: “De l’utile et de l’honeste”, en *Essais*, vol. III, 1595 (en JUDT, Tony: *Pasado imperfecto*, Madrid, Taurus, 2007).

## ARTE, COMPROMISO E IRONÍA. LA TRAYECTORIA DE ANTONIO ALONSO-PATALLO

ANA MARÍA QUESADA ACOSTA

Les agradezco muy sinceramente, compañeros académicos y especialmente a nuestra presidenta, que se me haya confiado la complaciente tarea de dar la bienvenida, en nombre de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a don Antonio Alonso-Patallo Valerón, en este acto que hoy solemniza su ingreso como académico correspondiente. Al honor que representa siempre el glosar la *laudatio* de un recipiendario, se suma mi enorme satisfacción de tomar parte activa en la segunda sesión que esta noble Corporación celebra en la isla de Fuerteventura. Además, aceptar la responsabilidad que conlleva el exponer sus méritos me ha permitido profundizar en una producción que ya admiraba, pero, sobre todo, me ha concedido el enorme placer de conocerlo, ya que hasta ahora, si he de ser sincera, no habíamos tenido la oportunidad de coincidir, hecho por otra parte que garantiza la absoluta objetividad de mis palabras.

Cuando tuve en mis manos su currículum vitae, la primera definición que sobre este artista afloró a mi pensamiento fue la de versátil y, tras analizar su producción continuo pensando en la validez del término. La trayectoria vital de Toño Patallo, nombre con el que todos lo conocen y con el que firma sus trabajos, se nos muestra inmensamente rica en vivencias y en prácticas artísticas desde que inicia su andadura allá por los años setenta, tras obtener su título como profesor de Dibujo en Madrid y, posteriormente, su licenciatura en Bellas Artes, en

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

En la serie denominada *Escenas*, que daba a conocer en la Galería Los Balcones, Las Palmas de Gran Canaria, en los años ochenta, encontramos ya muchos de los rasgos que definen su personalidad artística. La experimentación técnica y formal es sin duda uno de ellos. Dotado de un acusado espíritu escrutador, Antonio Patallo viene indagando desde entonces las posibilidades expresivas, tanto del soporte como de la materia: óleos, acrílicos, lienzos, madera, papel y *collages*, entre otros, dan forma alternativamente a este universo plástico. Ese mismo hálito lo impulsa a profundizar en los lenguajes del arte, particularmente en la vanguardia, de la que ex-



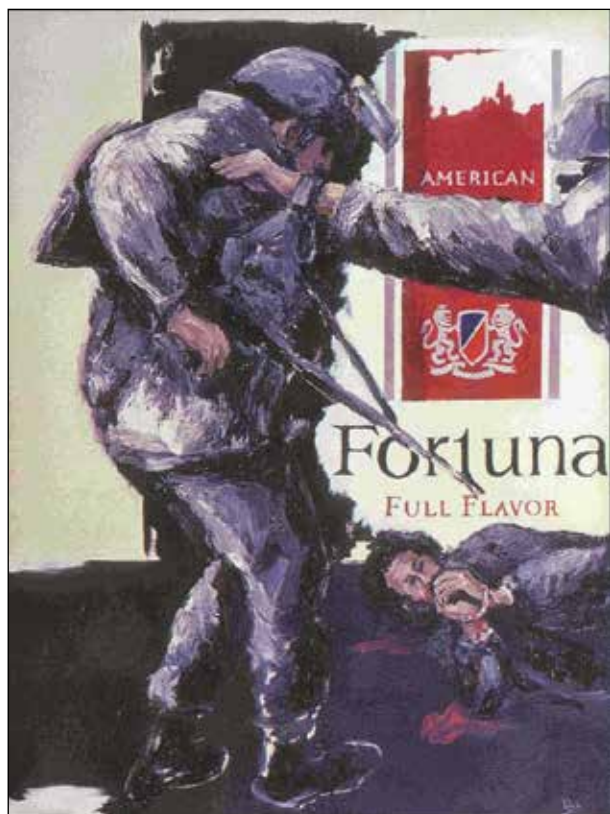
trae fórmulas expresivas que transforma y reelabora hasta lograr una dicción propia, en la que tiene cabida tanto la figuración como la abstracción. Desde el punto de vista temático, es indudable que el hombre en su contexto social atrapa gran parte de su interés, ofreciéndonos un análisis crítico de la sociedad, forjado, eso sí, con grandes dosis de ironía. Así lo vemos en obras de acotado encuadre fotográfico, donde los personajes se nos presentan de espaldas, ataviados con gabardinas y sombreros. Parecen absortos en un acontecimiento de interés que no se

nos permite conocer, ocasionando en el espectador una tensión visual que, acentuada por los grises de su paleta, transmite la realidad del hombre que vive inmerso en sus propias contradicciones.

En otras escenas su crítica se dirige hacia actitudes jerárquicas, aportando una visión decadente de la sociedad. En la línea del expresionismo alemán nos retrata distintos estamentos sociales sobre fondos abstractos de estridentes colores, que contrastan con las tonalidades oscuras de las vestimentas de aquellos personajes que los representan.



Serie *Denuncia Social*, técnica mixta, 162 x 97 cm, 1989



Serie *Denuncia Social*, técnica mixta, 130 x 97 cm, 1991

Son figuras sin rostro, pero su ropaje y acciones las identifican. Lejos de una visión costumbrista o anecdótica, la suya es una versión comprometida, tal como delatan estas imágenes que, filtradas por su censura, representan a mujeres desnudas sometidas incómodamente a la cruel mirada de colectivos masculinos.

El perfil apolítico y general que pese a su ironía ofrecen muchos de los trabajos de esta serie es reemplazado en esta otra, agrupada por el autor bajo el epígrafe *Denuncia social*, por un estudio organizado de las consecuencias inherentes a los conflictos bélicos, lamentable e incompresiblemente aún vigentes en la sociedad actual. Una línea argumental autónoma en la que algunos recursos estéticos del pop-art constituyen los principales códigos lingüísticos de un mensaje que, bajo ningún concepto, puede dejar



Serie *Denuncia Social*, acrílico, 130 x 97 cm, 1994

indiferente al espectador. Apropiándose de un amplio repertorio de elementos populares extraídos de la publicidad y ofertados en los mass-media, Toño Patallo sintoniza sus lienzos con los hábitos visivos contemporáneos, con el ánimo de hacernos partícipes de un mensaje inconformista. Recurre para ello a una de las tácticas más usuales del pop-art, la alteración, técnica que en el ámbito artístico se identifica por el uso descontextualizado de los objetos representados y cuya finalidad no es otra que acaparar la atención del público. En consecuencia, la percepción de cada elemento recreado no depende solo de su estructura singular, sino también del contexto en el que está inserto, de modo que para comprender el significado se hace preciso que centremos la atención en las relaciones que se establecen entre ambas partes.



Ilustrativo de esa actitud es este acrílico donde un soldado apunta con su arma a una víctima marginada que yace aterrorizada en el suelo, ante un reconocido paquete de tabaco de la marca Fortuna; ¿habrá mayor infortunio que verse en esa situación?, se preguntará probablemente el público.

Similar reflexión podemos extraer de este otro, donde un Martini, fiel a su estilo, te invita a vivir mientras te introduce directamente en un clima beligerante. O en este, en el que todos somos capaces de identificar a Kim Phuc, o al menos, a “la niña del napalm”, como fue conocida tras convertirse durante la contienda del Vietnam en uno de los iconos más representativos de los horrores de la guerra. Extraída del caótico ambiente que la rodea en la célebre fotografía que dio la vuelta al mundo, gracias al objetivo de Nick Ut, Patallo nos presenta a la protagonista en su huida, flanqueada paradójicamente por la revista *Life* (*Vida*) y el logo publicitario de Coca-Cola, que inevitablemente asociamos con la chispa de la vida, según reza uno de sus eslóganes más conocidos. La presencia, en un primer plano, de un espectador que permanece impassible acentúa aún más la incongruencia del acontecimiento.

Comentados estos ejemplos, es fácil deducir que en manos de nuestro recipiendario la descontextualización no sea solo un efecto lingüístico, sino un reflejo dialéctico de las contradicciones que nos ofrece la realidad social contemporánea.

Estas unidades icónicas, integradas por los grandes mitos de la cultura de masas, alternan protagonismo en sus lienzos con asociaciones de cuadros famosos, mostrándonos el autor muy cercano a la propuesta estética que el Equipo Crónica comenzó a desarrollar en España a partir de los años sesenta del pasado siglo. Si bien la parodia crítica utilizada como recurso es común a ambos, el planteamiento técnico es diferente, ya que mientras el colectivo español recurría al *collage*, y en ocasiones al ensamblaje, nuestro artista, eludiendo éticamente una servil imitación, superpone las diferentes escenas, apelando tan solo a la recreación pictórica, aunque, eso sí, emulando las tácticas citadas, aportando con ello una solución novedosa que contribuye, aún más si cabe, a confundir apariencia y realidad, hecho que potencia la eficacia comunicativa. De la osadía de su arte y del vigor de su mensaje da buena cuenta este tríptico que reproduce *El Guernica*. Sobre la



Serie *Denuncia Social*, técnica mixta, 130 x 97 cm (cada parte), 2001



Serie *Mirada al arte*, acrílico sobre lienzo, 78 x 60 cm, 1998

transcripción de su estructura formal dispone los personajes que Goya satirizó en las pinturas negras, interceptados por la imponente presencia de Hitler, curiosa asociación de imágenes anacrónicas alusivas todas a un mismo hecho: la pertinaz presencia de la tiranía política.

Por otra parte, de estas últimas obras podemos deducir que Patallo conoce perfectamente su destreza creativa, pues no es habitual que un artista se mida con unos creadores de talla universal, como lo fueron Picasso, Goya, Velázquez o Motherwell, por citar algunos ejemplos. Es más, resulta indudable que disfruta dialogando con ellos, ya que estos guiños artísticos resurgen bajo supuestos diferentes en la serie denominada *Mirada al Arte*. Siempre reinventándose, pero coherente con sus planteamientos estéticos, en estos cuadros capta a sus característicos personajes de gabardina, compartiendo impresiones en aparentes museos o galerías.

El talante comprometido que define la personalidad de Patallo aflora con fuerza en otra de sus grandes series temáticas: la paisajística, todo un canto a la peculiar geografía majorera, a esos mismos parajes siglos atrás ignorados por artistas, pero afortunadamente rescatados del letargo por Miguel de Unamuno, cuya evocación es imposible obviar llegados a este punto. Recordemos que tras su paso por la Isla dejaba sus impresiones básicamente en dos ensayos: “La aulaga majorera”, publicado con el título *Divagaciones de un confinado*, y “Una isla y un estilo”, que integra el opúsculo *Fuerteventura, un oasis en el desierto: crónicas de D. Miguel de Unamuno*. En ellos Unamuno vierte la admiración que siente por el entorno, hasta el punto de plantear una teoría estética que marcará el devenir de la actividad artística canaria. Frente a las visiones folclóricas y exuberantes, la mayor parte de las veces vacías de contenido, tan demandadas por la burguesía, Unamuno proclama el valor plástico de los extensos y descarnados páramos, de la naturaleza escarpada y volcánica de las islas y de las especies vegetales autóctonas, sugiriéndolos como elementos reivindicativos de la identidad canaria.

Desde entonces han sido muchos los artistas que con sus pinceles han logrado captar esa realidad del Archipiélago bajo supuestos lógicamente individuales, como Santiago Santana, Felo Monzón o Juan Ismael, entre otros, o como lo hizo a finales de los sesenta Máximo Escobar, quien tras distintas estancias en Cuba, donde recrea su pródiga naturaleza, recorre Fuerteventura de la mano precisamente de la familia de Antonio Patallo y otros amigos, para dejarse sorprender por el singular paisaje majorero de desnudas llanuras y salpicado de suaves cortes barrancales, que transmutado en sus lienzos cobrará un valor que oscila entre lo reivindicativo, lo alegórico y lo plástico. La producción de nuestro recipiendario es deudora en gran medida de muchos de los argumentos esbozados por sus predecesores, pero, eso sí, reinterpretada desde una óptica personal y en clara consonancia con los planteamientos estéticos de su tiempo.



*Paisaje*, óleo, 81 x 54 cm, 1977

Los paisajes de Patallo son producto de sus vivencias y de una perspicaz mirada que lo han capacitado para eludir simples procesos miméticos. Recurriendo a diversas técnicas mixtas y acrílicos sobre lienzo o madera, nos ofrece distintas versiones etnográficas, parajes poblados de arquitecturas autóctonas, que aún perviven entre nosotros rodeadas de silencio y soledad. Son perspectivas envueltas en una atmósfera espiritual similar a la que respiran sus hombres y mujeres del mar, sublimes protagonistas de escenas que, aun siendo cotidianas, se erigen ante el espectador revestidas de un talante que a todas luces resulta trascendental. Este clima silente delata, por otra parte, una melancólica sensación de recogimiento, un aisla-

miento que ha sentido en muchas ocasiones la sociedad mayorera.

Esa percepción emotiva es, asimismo, palmaria en algunas de las representaciones marinas, donde pequeños barcos de pesca alineados en el litoral sugieren aguardar la oportunidad de hacerse a la mar, insertos en un escenario en el que parece haberse detenido el tiempo.

Sin embargo, en otros cuadros, esa sensación se torna más optimista, al interpretar el litoral portuario como un ámbito abierto al mundo, un pequeño espacio cosmopolita, continuamente animado por el trasiego de los buques. Todas ellas son imágenes de Fuerteventura, sí, pero también podrían serlo de cualquier otra isla, y ahí radica uno de sus méritos,



la habilidad de extraer fragmentos de una realidad física y social que comparte todo el Archipiélago. En tal sentido podríamos decir que en Antonio Patallo, de algún modo, siguen vigentes las premisas artísticas que años atrás expresara el poeta y periodista Pedro García Cabrera en su célebre ensayo titulado “El hombre en función del paisaje”.

En esos parámetros se mueve también nuestro creador cuando centra su atención en aspectos orográficos, que resuelve la mayor parte de las veces mediante sinuosas montañas trazadas con pinceladas densas, confrontando tonos ocres de evocación africana con candentes tonalidades rojizas, salpicadas en ocasiones por motas verdes que sugieren la



*Paisaje*, acrílico, 116 x 81 cm, 1983



*Serie El paisaje efímero*, técnica mixta, 130 x 84 cm, 2002

parquedad del tapiz vegetal. Si en estos lienzos encontramos ciertos ecos de la impronta de Escobar, en otros, es su admirado Miró Mainau quien parece inspirar la audaz mano del artista. Ahora no se trata de recreaciones, sino de auténticas creaciones, poéticas metáforas de una naturaleza que alcanza cotas cada vez más cercanas a la abstracción; masas de luz, color y sombras, captadas en directa observación y transformadas por su intelecto en una suerte de paisajes decididamente estructurados que acrecientan la sensación de interioridad insular.

En relación con esta variante, pero con simbología diferente, encontramos en su catálogo paisajístico una serie de obras que este creador ha agrupado bajo un sugerente título: *El paisaje efímero*, que exhibe por primera vez en 1995 en las Salas del Cabildo Insular de Fuerteventura, dos años después en el Ateneo de La Laguna y, en 1997, en la Sala Miguel Ángel de Madrid. La originalidad de esta propuesta estética parte de la búsqueda de nuevos escenarios, aún dentro del contexto de la Naturaleza. No se trata ya de entornos aislados y virginales, sino todo lo contrario;



Serie *Paletas*, acrílico, 25 x 25 cm, 2002

se enfrenta ahora a fragmentos de parajes manipulados por la acción del hombre para atender a sus necesidades. El artista nos sitúa ante las canteras de picón y basalto localizadas en Huriame y Bayuyo, espacios continuamente seccionados por la extracción mecánica. Sin embargo, en este proceso de reinención plástica de la Isla, Patallo huye de la crónica ácida para recrearse y ofrecernos la belleza que encierran las entrañas de las piedras volcánicas. En efecto, pese a la destrucción que lleva implícita la sustracción, es capaz de transmitir al espectador imágenes idílicas, donde la presencia humana es del todo inexistente, visiones en las que la luz se rompe en insospechadas reverberaciones, para configurar topografías caprichosas, casi gaudianas, podríamos decir; originales estructuras geométricas que contraponen la textura rugosa de la lava con la superficie lisa del canto generada por incisiones y rígidos cortes. Su propósito no es otro que congelar en nuestra retina esas perspectivas transitorias, esas vertientes volcánicas e insinuantes piedras monolíticas, amenazadas por la fugacidad del instante. En ello radica, a mi modo de ver, la percepción lírica que evoca esta serie y justifica, por otra parte, su autonomía dentro del universo paisajístico en el que nos hace transitar.

La exuberancia cromática que caracteriza buena parte de su producción es palpable en otra singular serie denominada *Paletas*; nada mejor que leerles unas palabras suyas para entender la intención que en ella encierra:

*Hace muchos años que abandoné la paleta clásica de pintor. Mezclo mis pinturas sobre cualquier soporte: papel, plástico, madera, etc. A lo largo de mi vida artística he observado la fuerza expresiva que adquirirían estos soportes al cargarse de materia y color y pensé que, a pesar de tener un alto porcentaje de casual, no dejaban de ser obras salidas de mi subconsciente. Simplemente les añadí un tanto por ciento de consciencia y este es el resultado.*



Serie *En el estudio*, acrílico, 146 x 97 cm, 2010

Sin duda, estas declaraciones nos remiten a la poética del azar que algunos dadaístas y surrealistas refrendaron a través de sus obras, ampliando así los límites del mundo sensitivo y aportando una forma más de concebir la realidad, tan válida como el pensar y el sentir controlados por la razón. En estas pinturas, el concepto de la creación artística surge en el momento de lo casual, en el pincel errático, automática y enérgico, pero culmina filtrado por la condición racional del artista. Por otra parte, esta actitud de nuestro recipiendario, y lógicamente su derivación plástica, me evoca también el recuerdo de lo que el mejicano David Siqueiros, muralista, crítico y teórico del arte, denominó “el uso de lo accidental en mi pintura”, que tanto influiría en el expresionismo abs-

tracto americano, producto de un método especial de absorciones de dos o más colores superpuestos que, al infiltrarse el uno en el otro, originaban fantasías y formas mágicas que difícilmente podía imaginar la mente humana, sugiriendo entre otros efectos algo muy similar a la formación geológica de la tierra y a las vetas policromas y multiformes de la montaña. Cuando observo estas obras de Patallo, no dejo de pensar en esas reflexiones, cuestionándome si esos torrentes de color, convulsas líneas y densos empastes derivados del azar no encierran, al menos en ese tanto por cierto de conciencia que nos comenta, un deseo de experimentar aún más con las posibilidades expresivas de la naturaleza, ahondando imaginariamente en la geosfera y perforando el núcleo, en un

intento de dilucidar las partículas líquidas y magmáticas que lo integran.

Línea bien diferente es la que conforman los trabajos recogidos con el título *En el estudio*. El origen de esta serie radica en un encargo que recibe, un conjunto de pinturas destinadas, inicialmente, a ambientar un tanatorio. Huyendo de las clásicas alusiones religiosas que suelen ornamentar este tipo de recintos, Patallo recrea un conjunto pictórico en el que persiste, no obstante, el concepto espiritual que requieren. Y lo hace, escenificando ruinas arquitectónicas, que pese a su carácter fragmentario evidencian su antigua función devota. Aunque entre ellas distinguimos algunos templos góticos peninsulares, la mayor parte de las imágenes pertenecen al antiguo convento franciscano de San Buenaventura, en Betancuria, un guiño más a su tierra de adopción. Las perspectivas captadas, siempre a través de arcos, me sugieren la interpretación romántica de la muerte como tránsito; pensemos, por ejemplo, salvando las distancias, en el pintor alemán Caspar Friedrich y su *Abadía del Robledal*, pero también me evoca el mismo misticismo del que hacía gala John Ruskin, en su teoría sobre conservación, particularmente cuando defiende el concepto de la ruina arquitectónica, e incluso su desaparición, equiparándola con el inevitable final del hombre.

Sin embargo, esta sugerencia de claro matiz existencialista desaparece en algunos de estos cuadros, una vez fracasada la posibilidad de que desempeñaran su cometido original. En efecto, las piezas reunidas en el obrador alteran su mensaje cuando el artista, recurriendo una vez más a la ironía y al extrañamiento visual, incorpora una simple lata de Coca-Cola o una caja desestructurada de tabaco, que deja abandonadas en algún rincón del entorno. Con este simple gesto la espiritualidad se disipa, dejando paso a la denuncia de unos hábitos que resultan, a todas luces, irrespetuosos con el patrimonio cultural.

Al margen de la pintura, en su trayectoria artística sobresale una producción abundante de obra gráfica que comprende carteles, *collages*, di-

bujos, grabados, murales 3D e ilustraciones. En algunos renueva la investigación formal, si bien la mayoría presenta notables concomitancias con sus disquisiciones pictóricas, que adapta oportunamente al mensaje transmitido. En la portada del libro *Aberruntos y Cabañuelas*, firmado conjuntamente por Francisco Navarro Artilles y Alicia Navarro Ramos, así como en las ilustraciones del cuento *Cuatro burros y cuatro coles*, de la universal escritora Josefina Pla, sus trazos son esquemáticos, enfatizando desde un punto de vista etnográfico los ambientes populares que respectivamente recrean. Las estampas que animan el libro *Poemas de Pe a Paz*, de Marcos Hormiga, se mueven en la órbita cromática de sus trabajos del pop-art; en *Tierra-Isla*, de Domingo Fuentes, las láminas delatan ecos de sus intimistas paisajes, si bien en la portada de *Alma-Arena* se decanta por emular sus visiones abstractas de la Naturaleza.

Por otra parte, a los méritos artísticos que reúne la trayectoria de Antonio Patallo es necesario sumar la ingente labor que ha venido desarrollando en beneficio de la cultura en Fuerteventura, particularmente la que ha impulsado a favor del Arte. Entre otras acciones emprendidas destaca la fundación, en 1987, junto a otros creadores, del colectivo “6 Pintores y una Isla”, con el que participará en la Feria Arco, en Madrid. El grupo se caracterizó por la independencia estética de sus integrantes y, en consecuencia, por su carácter ecléctico, dejando al descubierto su consonancia con las propuestas plásticas que circulaban en el panorama nacional. Su actividad más fecunda en este ámbito se inicia a finales de los noventa cuando asume la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Puerto del Rosario, de la que se ocupa durante dos legislaturas consecutivas. Desde su cargo fomentó la difusión de talleres en los municipios de la Isla, haciendo hincapié en la recuperación de las tradiciones artesanales, rescatando costumbres tan significativas como la realización de alfombras con sal para la festividad del Corpus Christi.



Su habilidad como político y amante de la cultura no solo radica, desde mi punto de vista, en haber recuperado y defendido los valores ilustrativos de la idiosincrasia insular, sino también en la amplitud de miras que ha demostrado al buscar fórmulas con las que incrementar el patrimonio de la ciudad para disfrute de sus habitantes y legado de futuras generaciones. La programación de exposiciones en la Casa de Cultura fue uno de los recursos utilizados, logrando que el Ayuntamiento se hiciese con una colección integrada por más de un centenar de obras pictóricas. Método similar ha utilizado para su gran proyecto, hoy ya consolidado, el *Parque Escultórico de Puerto del Rosario*, sobre el que no voy a insistir, porque mañana nos va a privilegiar con un recorrido en su compañía, y quién mejor que él para explicar los

entresijos de su gestión y origen, tal como hace en su disertación. Pero sí quiero al menos señalar que esta iniciativa ratifica el interés que Antonio Patallo ha demostrado a lo largo de su devenir por estar a la vanguardia, haciendo suyos los derroteros del arte de cada momento que vive. En la sociedad actual el arte público, entendiendo la expresión en el sentido más amplio, constituye una de las principales líneas de actuación artística y cultural, en un intento de dotar a los núcleos urbanos de nuevas referencias y entidad, humanizándolas y generando en el transeúnte múltiples miradas. Gracias a este evento internacional, el nombre de Fuerteventura figura hoy en las páginas de la escultura universal contemporánea, junto a ciudades como Oslo y su parque Frogner, Münster y el Certamen Internacional de Esculturas, Amberes y



*Nosigna I*, acero cortén, Puerto del Rosario, 5m x 5m x 5m, 2005



el Middelheim Open Air Museum o Amsterdam con su parque Kroller, sin olvidarme de Leganés, centro escultórico iniciado, por cierto, por Tony Gallardo y dirigido actualmente por Luis Arencibia, ambos artistas grancanarios; tampoco puede obviarse a Santa Cruz de Tenerife, pionera en este tipo de certámenes, ya que en 1973 celebraba a impulsos de uno de nuestros compañeros, el ilustrísimo académico D. Vicente Saavedra, la I Exposición de Escultura en la Calle, que contó con una segunda edición en 1994. Todas albergan la común idea de potenciar el arte público no solo desde el punto de vista creativo, sino también teórico, organizando paralelamente simposios, con charlas y mesas redondas, en las que participan creadores y críticos de Arte.

La implicación de Antonio Patallo en este evento no ha quedado limitada a su gestión, ya que también ha contribuido desde el ámbito de la creación con varias piezas, destacando *Nosigna I*, una de las pocas obras a las que da título en su producción, respondiendo este gesto más al deseo de sus amigos que al suyo; de ahí que el término venga a expresar de forma simplificada, que “no significa nada”, idea traducida mediante la unión de las primeras sílabas de cada una de las palabras, un pensamiento, por otra parte, que entronca con el ideario estético del Minimal Art, lenguaje en el que se inscribe. Elaborada en acero cortén basa su expresión estética en la simplicidad de los volúmenes llevados a su más alto rigor formal y en su gran escala, idónea para el marco urbano, ofreciendo, dada su inmediata y fácil percepción, interesantes sugerencias sobre la relación que se establece entre sus

formas y la realidad visual del entorno. Localizada en una rotonda de esta ciudad, se ha convertido en un elemento de ordenación y referencia para la colectividad.

Nada mejor para concluir esta *laudatio* que remitirles a la última exposición de Antonio Patallo, una muestra más de su capacidad de reinención. Celebrada en 2012, en Puerto del Rosario y en Las Palmas de Gran Canaria, bajo el título “¿Tú no sueñas en color?”, reúne sus grandes pasiones artísticas: la pintura y la escultura, compartiendo una misma esencia estética articulada con formas geométricas y exuberante color. Sus esculturas, trabajadas en pequeño formato con hierro y acero reciclados, ofrecen resabios constructivistas, fraguando hábilmente quiméricas grafías en el espacio.

Por todo lo expuesto, no tengo la menor duda de que Antonio Alonso-Patallo Valerón, como académico correspondiente, colaborará desde esta Isla en todas las actividades, proyectos y comisiones que le solicite la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, que hoy lo recibe orgullosa, en calidad de Académico Correspondiente en Fuerteventura, en atención a sus méritos artísticos. Estoy segura de que su bonhomía, unida a su optimismo, a su incansable laboriosidad y alto nivel de compromiso, incluso a su ironía, nos servirán de ayuda para afrontar conjuntamente los nuevos retos culturales que la sociedad nos exige. En nombre de todos los que formamos parte de esta Ilustre Corporación, nuestra más sincera y afectuosa felicitación.

## EL PARQUE ESCULTÓRICO DE PUERTO DEL ROSARIO

ANTONIO ALONSO-PATALLO VALERÓN

Hoy viene siendo un día de emociones con nombre de calle, de décimas, de reconocimientos por todos ustedes, gracias por todos y cada uno de estos actos que, por supuesto, soy incapaz de devolver en una ínfima medida, vaya mi implicación, mi trabajo y mi firme confianza en esta ciudad y sus enormes posibilidades..., como mínimo pago a esta deuda contraída.

Una mirada atrás, lejana en la memoria pero efímera en el tiempo, nos recuerda una ciudad (o pueblo grande) que cruzaba, con ciertos miedos atávicos, la acera del pasado siglo, entrañable pero desgastada, y apresuraba su paso a la del siglo nuevo, desconocida pero seductora. Hace apenas 15 años Puerto del Rosario no contaba con unas infraestructuras de salas de exposiciones, museos o centros hoy llamados polivalentes. Nuestra vetusta Casa de la Cultura, edificada en los primeros años 80, seguía acogiendo desde cines de verano en su patio, alguna exposición más amiga que itinerante, algún taller, alguna charla..., hoy remodelada es un nuevo espacio con plenas garantías. Pero si nos situamos en esos años de profundos cambios, vemos a un Puerto desnudo, sin sombra de árboles, sin espacios ciudadanos, sin parques, sin mar...

Unos cuantos nos empeñamos en dotar a esta ciudad, a la que olvidábamos frecuentemente y escondíamos en el cuarto para que no la vieran las visitas, de un elemento que diera a Puerto su propia perso-



Silvestre Chacón, *Equilibrio*

nalidad, y decidimos sacar el arte a la calle, esa sería nuestra sala de exposición, abierta 24 horas, gratis y en continua renovación. Y esta, nuestra ciudad, comenzaría a abrir sus puertas, ventanas y salones para que todo el mundo la viera, los visitantes ocasionales, los turistas, nosotros mismos...

Fueron años en que Puerto del Rosario experimentaba un desarrollo consecuente con sus potencialidades y capacidades, sabiendo aunar satisfactoriamente el binomio crecimiento-calidad de vida, no siempre tan afortunado. Esta apuesta continúa hoy siendo posible gracias a que Puerto del Rosario, su Ayuntamiento, los agentes sociales y económicos, y sus vecinos, verdaderos protagonistas del pulso de la comunidad, están orientando sus inquie-

tudes en una misma dirección. Un horizonte con su propia singularidad e identidad.

En este sentido, el municipio de Puerto del Rosario ha asumido definitivamente su papel de liderazgo como enclave administrativo de la isla, pero también ha fortalecido su rol como núcleo comercial y de servicios. A estas fortalezas se le une el ser centro de conectividad insular de transporte de pasajeros y mercancías.

La ciudad, el municipio, tiene clara también su condición residencial integrada en el marco insular, frente a otras zonas de la isla, con una clara vocación turística. Es en este contexto diferenciado en el que la ciudad ha de manifestar su protagonismo cultural y de ocio de acuerdo con las características de su medio y de sus habitantes.

La iniciativa *Parque escultórico de Puerto del Rosario* se ha ido consolidando con esa legítima ambición de abrir la ciudad a las nuevas corrientes del

arte en una dinámica firme por ofertar a toda una masa crítica potencial una plataforma de encuentro con el trabajo escultórico.

El término *Parque escultórico de Puerto del Rosario* responde a ese deseo de proyecto integral, no sacrificado a un contexto cerrado, sino respondiendo a las necesidades de una ciudad en pleno desarrollo. Así, esta iniciativa ha dotado, con los más variados aportes escultóricos, avenidas, rotondas, vías de acceso, parques, lugares emblemáticos... dentro de esa filosofía de *Ciudad Abierta*, donde no solo se abran las expectativas a los creadores consolidados sino a los artistas noveles, y donde, sobre todo, se abra la reflexión y el debate que toda manifestación artística genera, acorde con las prerrogativas de una ciudad moderna del siglo XXI.

Pero esta iniciativa, que es ya una realidad, sigue necesitando de la complicidad de todos –instituciones, entidades, colectivos, asociaciones, particulares–, para hacer nuestros estos valores de solidaridad,



Juan Bordes, *Caracola*



Antonio Patallo, *Nosigna 2*

de libertad de expresión, de compromiso social, que toda obra de arte representa.

En este sentido, afirmamos con rotundidad que la oportunidad que se nos brinda no tiene precedentes y las expectativas que el proyecto ha generado está garantizando la proyección de Puerto del Rosario como centro cultural privilegiado, a la vez que lo sitúa como referencia obligada del visitante en su deseo de encontrar una experiencia inigualable como es el arte en estado puro.

### ANTECEDENTES

La iniciativa *Parque escultórico de Puerto del Rosario* nació en el 2001 con la vocación de abrir la ciudad a las nuevas corrientes del arte. Con esa misma inquietud y con la recompensa de ver el espacio urbano dotándose de piezas escultóricas únicas e inigualables, se pretendió que fuera consolidándose desde cada edición anual una plataforma de encuentro con el trabajo escultórico.

Y como continuación a este proyecto convive el *Symposium de escultura de Puerto del Rosario*, en el que participan periódicamente un heterogéneo grupo de escultores que realiza la obra “in situ”, quedando sus trabajos como patrimonio de nuestra ciudad. Desde el *Monumento a la Unidad* de Curbelo, las *Caracolas de Bordes*, el *Equipaje de ultramar* de Úrculo, la *Tarabilla* de Justo Riol, la *Fuente de la Explanada* de Amancio, el *Homenaje a la Luna* de Paluzzi, y así hasta 130 conjuntos escultóricos en la calle, fruto de donaciones de entidades, adquisiciones por el propio Ayuntamiento, financiación de empresas..., una ceremonia festiva que se repite cada cierto tiempo, que sigue sorprendiendo a propios y extraños, el proceso creativo que asombra al vecino que pasea frente al bloque de piedra y vive cada tarde la posterior gestación y nacimiento de la obra, acogiendo la criatura como suya y hasta poniéndoles un nuevo nombre, confirmando la paternidad y maternidad colectiva.

El *Symposium Internacional de Escultura de Puerto del Rosario* es una iniciativa que venimos llevando a cabo de forma continuada desde el año 2001 eligiendo para cada ocasión un material exclusivo de trabajo como el mármol, el granito, el basalto o la madera.

La experiencia del *Symposium* consiste básicamente en invitar a una serie de escultores de talla internacional para que convivan con nosotros durante unas semanas trabajando “in situ” su obra al aire libre y para que el proceso de creación pueda ser contemplado por el público, que se acerca en jornada de mañana, tarde y noche por distintos y nuevos espacios urbanos ganados para la ciudadanía y que invitan al paseo y a la reflexión sosegada.



Noveno simposio

En este marco los artistas van dando forma a su obra en contacto directo con un público que le traslada sus impresiones y participa con el autor en el devenir de la obra. Espacios para el debate, charlas con los autores y críticos de arte, algunas actividades paralelas como reclamo al visitante hacen de este proyecto un emblema para la ciudad y la propia isla.

Pero nos queda todavía el mayor de los premios para seguir apostando por este proyecto, ya que cada edición del *Symposium* genera un contingente de obras escultóricas de gran valor, que pasan a nutrir el *Parque escultórico de Puerto del Rosario*, un



museo al aire libre con una sólida y convincente colección de obras de prestigio internacional.

Pero el debate sigue abierto como un activo más del arte en su estado puro. A veces nos atrevemos a plantear que tal vez no seamos del todo conscientes de la realidad multicultural que atraviesa Fuerteventura y su capital Puerto del Rosario, y en la que se hace primordial dotar de referentes culturales a esta nueva sociedad emergente que de otro modo provocaría una distorsión de la convivencia enriquecedora que debe asociarse siempre al flujo migratorio y poblacional.

En este sentido, Puerto del Rosario, como capital insular y en su defecto de poseer grandes reclamos turísticos estandarizados, está sabiendo liderar el referente cultural en la isla como un exponente más de esa oferta de calidad que interesa fortalecer a todas luces.

Voy terminando... Como les decía, hace algunos años nos propusimos emprender un proyecto, que por entonces se nos presentaba como inalcanzable, lejano en su comprensión ciudadana y no exento de riesgo. Al carecer Puerto del Rosario de un Museo de Arte Contemporáneo, pensamos que sus plazas, parques y jardines podrían albergar una serie de obras que por su importancia artística dieran continente, contenido y valor patrimonial a un Parque Escultórico referenciado en letras mayúsculas en todos los foros culturales del mundo. Hoy es una realidad con más de 130 obras.

Nuestra vocación estuvo desde el principio meridianamente clara: hacer partícipe de todo el proceso a la sociedad de Puerto del Rosario, que fueran sus vecinos, sus profesionales, sus instituciones, nuestros mayores y escolares, los jóvenes, la gente creativa... parte fundamental de esta empresa en la que todos somos accionistas. Y fueron nuestras instituciones las primeras en implicarse en el proyecto, dotando a este *Parque* de sus primeras obras y facilitando los medios para la realización de los simposios de escultura al aire libre que permitieron hacer llegar a todos los ciudada-



Amadeo Gabino, *Homenaje a Galileo*

nos el proceso de creación de las mismas y, al mismo tiempo, adquirir obras de importantes autores a un coste más reducido.

El *Parque escultórico de Puerto del Rosario* es hoy valorado y respetado por sus ciudadanos y el tiempo reforzará su importancia, su significado, su auténtica dimensión, al convertir la capital de la isla en encuentro de artistas, de culturas, en clave de calidad y vanguardia.

Continuamos en el empeño de ampliación y enriquecimiento de este *Parque escultórico* con la realización de nuevos simposios. Desde este pasado lunes y hasta el próximo 5 de abril está teniendo lugar el *IX Simposium* con la participación de siete escultores,

quienes están realizando sus obras en acero inoxidable y acero corten, porque, señoras y señoras, amigos,

hace 15 años que comenzamos a soñar en forma y color..., y el sueño sigue haciéndose realidad.



José Villa, *Espiral*



Amancio González y Nicolae Fleissig,  
*Fuente de la Explanada*

## IDEALIDAD Y SISTEMA (LAUDATIO DE DON JUAN MANUEL MARRERO)

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria en 1970, Juan Manuel Marrero reside en París desde 1995, donde se instaló tras finalizar estudios en el Conservatorio de Las Palmas. En condiciones de vida siempre difíciles, consiguió integrarse en el IRCAM, mundialmente célebre Instituto de Investigación y Coordinación en Acústica y Estética fundado en 1976 por Pierre Boulez y ubicado en el Centro Pompidou de la capital francesa. En ese “vaticano” del serialismo estructural y la electroacústica, donde no es fácil entrar, y menos durar, asimiló algunas de las corrientes post-boulezianas y creó su propio lenguaje. Hizo amistad con compositores de su generación y de otras, asumió o rechazó criterios técnicos y estéticos, definió gradualmente su voz personal en la imaginación electroacústica y consiguió que los elementos instrumentales de sus piezas fuesen grabados por miembros del *Ensemble InterContemporain*, obispos del papado bouleziano que dictó durante décadas las leyes de la música de vanguardia.

Poco después de conocernos en Las Palmas, dimos comienzo a una correspondencia regular, no dejamos de conversar en cada uno de sus viajes a la Isla y por una vez, en 2004, nos reunimos en París. En el curso de estos años he reunido datos y reflexiones aproximativas que tal vez no basten para integrar un conocimiento completo porque su personalidad es compleja y plural. A medida que el éxito de sus estrenos y el interés por su trabajo se afianzaba en Francia y España, y se extendía a

Bélgica, Italia, Eslovenia, México, Cuba, Brasil, Estados Unidos y Tailandia, se sucedían los premios internacionales (catorce hasta ahora), menudeaban los encargos y recibía invitaciones de importantes festivales; la calidad del hombre y la individualidad del artista crecían en mi estima. Ni la consciencia del respeto ganado en los ámbitos de la contemporaneidad musical ni el propio éxito ante los públicos –del Pompidou parisino al Lincoln Center de Nueva York– afectaron su ambición de experiencia, la pasión de saber, la vocación de transmitir y una muy rara generosidad para sus colegas. Marrero sabe lo que quiere y cada uno de sus pasos verifica la fe en un destino que avanza con más ímpetu que cálculo.

Sus primeras ideas fraguaron en la música electroacústica, cultivada en importantes creaciones de las que es deudora, a su juicio, toda la composición posterior, instrumental, vocal, teatral y cinematográfica. Colores, texturas, densidades, duraciones y proporciones sintetizados en los generadores de ondas, determinaron el logos del compositor en las fuentes clásicas del sonido musical y siguen influyendo en todo cuanto imagina o intuye.

Después de las primeras piezas instrumentales de su bien nutrido catálogo, Rafael Nebot le encargó un estreno para el Festival de Canarias, cuyo resultado, *Poetische Gerausche*, o *Ruidos poéticos*, fue su primera escritura para gran orquesta y preservó la potencia afirmativa de su inconfundible credo electroacústico. La correspondencia mantenida

con él documenta, junto a sus artículos y conferencias, los puntos focales y las variables evolutivas del pensamiento de un artista del siglo XXI, insoportablemente sincero. No es de extrañar que sea ese uno de los atributos primordiales de su música. De los patrones más o menos estables y las diferencias de una invención siempre viva –en formas electroacústicas, instrumentales o vocales– dimana habitualmente la palabra definitiva, algo que no podría decirse con otras.

En el filo cortante del compromiso contemporáneo, el éxito no es sinónimo de bienestar o desahogo material. Los sacrificios, incluso las privaciones más severas, le hicieron temer en más de una ocasión el fantasma de la claudicación, felizmente vencido a la extrema autoexigencia en cada una de sus piezas. Doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes por la Universidad de París 8 (“summa cum laude” mereció su tesis), parecía reservado a otros el trabajo estable en las enseñanzas de su especialidad académica o en las de composición musical y creación electrónica, desarrollado interinamente en un conservatorio periférico de París y de manera esporádica en el de Las Palmas. Finalmente, ganó por oposición una plaza docente en la capital francesa, que estabiliza su vida y la de su familia. Está casado con una joven francesa que le ha dado dos hijos. A partir de aquí, el trabajo de la música es su única preocupación profesional.

Esa música es intrínsecamente persuasiva, pero contiene irresistibles acentos de poder. En ella es fácil evocar el visceral conceptualismo del que la crea y su apasionamiento científico, entendiendo estas paradojas como disolución de su literalidad en un magma de fuego y piedra, luz y misterio. Más allá de los conceptos de expresión y de estilo, una gran cultura y una intuición fundamental de la materia sonora proyectan su chorro contra toda muralla. El compositor puede permitirse una cuota manierista en las acciones de los intérpretes, cuando los utiliza, porque agrega epidermis, incluso humor, a las ardientes galerías interiores. La dicotomía de la mirada y de la escucha subrayan el primado de la segun-

da, sin menoscabo de la primera. Y puede autocitarse en las piezas electroacústicas, o hacer narración programática, seguro de que las intensidades, los contrastes o el “agon” planificado de la tensión y la distensión hacen el trabajo de fondo.

En la producción instrumental de Marrero, la mirada es también constituyente de sentido: el que deviene de los gestos espaciales. Es limitativo escucharle con los ojos cerrados, como cabe hacer con cualquier música no escénica sin mermar su penetración y pregnancia, porque el sonido busca el espacio por sí mismo, pero también lo interpela con “acciones” específicamente prescritas en la partitura, apoyadas en gestos y materiales sonoros de variada especie. Solemos hablar de los *ídolos retóricos* que asimilan la música a un lenguaje. Pero los *ídolos ópticos* son aún más tentadores y engañosos. “El animal parlante –nos dice el gran filósofo y musicólogo Vladimir Jankelevitch– es un animal visual, y solo comprende bien lo que se proyecta en el espacio. ¿Acaso no es la metáfora la transposición espacial por excelencia? [...] Más que otra, la dudosa, vaga y controvertida verdad del devenir musical requiere la metáfora: es la visión la que influye sobre la audición y proyecta en la dimensión espacial, según sus propias coordenadas, el orden difluente y temporal de la música”.

El tercio final del siglo XX y lo que va del XXI otorgan categoría primordial a la espacialización del sonido y al timbre en movimiento, que han de ser explícitos no solo en el oído, también en la mirada. La correspondencia entre ambas dimensiones es lo que nos incita a considerar la música como una especie de *arquitectura mágica*. “No hay estructuras, planos y volúmenes, líneas melódicas y colorido instrumental”. Para los creadores como Marrero, la melodía y la armonía en sí no son nada. Una melodía sin armonía es indiferente, una armonía sin melodía está muerta. “Porque un acorde, incluso refinado, si no está perfectamente trabado a una sucesión rítmica, es una simple curiosidad sin alma, un objeto raro, una joya preciosa y nada más”. A Marrero no le interesan aquellos formantes si no se

insertan entre el antes y el después de un devenir ritmado, orientado y significativo, sin el cual todo queda en el estadio de la materialidad intemporal. La equipotencia del formante espacial da plenitud al sentido. Robert Siohan, al criticar el atonalismo y el atematisismo contemporáneos, muestra que la música no puede ser concebida sin una *intención*, representativa o no. *Movimiento y cualidad* son la única garantía de una relación humana entre la música y la escucha. Roland-Manuel reencuentra en la música un *ars movendi* independiente de todo concepto: la música conmueve porque mueve. Y este movimiento alcanza plenitud expresiva en el espacio.

Otra clave marreriana está en el análisis de la naturaleza del sonido, su estricta fisicidad y su enigma, capaz de contener el mundo. Ese sonido nace del ruido puro o regresa a él, como el compositor señala en sus comentarios a diversas piezas. La poetización del ruido lo convierte en sonido musical. En la mayoría de sus títulos, las voces y los instrumentos están implementados por bolsas de plástico “preferiblemente transparentes y sin publicidad”, hojas de papel o de aluminio, escobillas, monedas, plectros y tarjetas de crédito para la encordadura del piano o la sección de arcos, peines y bolígrafos. Estos materiales son los de una acción visual siempre acordada con el sonido. Es muy significativo el texto con que abre la partitura sinfónica antes citada. Dice así: “A menudo los ruidos estallan, perturban, perforan, destruyen toda estabilidad aparente, saturando el espacio y abriéndose paso en el tiempo... Después desaparecen y caen en un lento y tranquilo olvido. Osado pero infalible, el ruido emerge de repente y se desvanece irremediabilmente... como metáfora de su propia vida. Intrépido ruido, imprevisto ruido... poético ruido”.

En la línea fronteriza de tales nociones, en su interacción, encuentra el compositor la física de un lenguaje que organiza el impulso musical desde el caos inorgánico y lo hace regresar a la nada en oscilaciones y alternancias. Sería, por tanto, limitadora la invocación de una metáfora del ruido que retrotraiga la comprensión de la obra a las experiencias

“bruitistas” del siglo XX. La poetización del ruido es, en gran medida, su propia musicalización, y abre nuevos horizontes a la polisemia musical y a la plurisignificación expresiva. “De hecho, la música ‘expresiva’ es musical solo en la medida en que jamás es la expresión unívoca y sin ambigüedad de un sentido”, advierte Jankelevitch. Y hay que distinguir aquí la expresión propiamente dicha y la expresión de la interpretación: “Un mismo texto se presta a infinidad de músicas radicalmente imprevisibles, y de igual modo una misma música remite a infinidad de textos posibles”.

Marrero desarrolla en cada obra lo que es más específico del creador musical: un ideal sonoro y un sistema de comunicación privativa. Bastan segundos de su sonido para reconocerlo, cualidad que no implica repetición porque se distancia del estereotipo innovando la imagen acústica. *Del sublime impacto de lo imprevisto* es su primera pieza instrumental y vocal. El título mismo verbaliza las dos energías de la obra: la extralimitación sensible del proceso creativo y la apertura al azar. Simultanea en ella el control y el descontrol, previsión y sorpresa a partir de impulsos que no agotan el material, sino que lo esbozan y lanzan después a la aventura infinita del sonido en movimiento. El estreno absoluto fue dirigido admirablemente en Las Palmas por nuestro pianista Sergio Alonso, intérprete predilecto de Marrero en gran parte de su producción.

Referir estas obras, o mencionar la ópera en tres actos *Clara y las sombras*, que escribió, al igual que la antes citada, sobre textos de Alexis Ravelo, viene a cuento como prueba de la dilatación a todos los géneros musicales del ahínco del compositor en la naturaleza del sonido y sus derivaciones lingüísticas. No se constriñe a la experimentación con materiales sintéticos o a los sonidos transformados por ordenador que ‘nuclear’ sus piezas electroacústicas. Nos habla de la sensación de “asir un *objeto real*, tocarlo, observarlo muy de cerca, controlarlo en todos sus parámetros y manipularlo físicamente, concretamente”. Y evoca una *música de las tripas*, “música ciertamente *orgánica*, donde el sonido se descubre sin pudor



para exhibir y ofrecer su belleza más microscópica, permitiendo todo tipo de intervenciones, acciones y operaciones sobre cada uno de sus atributos". El soporte y la forma no acotan un área de exclusión, puesto que "a través de juegos y combinaciones diversas entre texturas, figuras, colores y formas sonoras" constituyen una *materia sonora* "entendida como realidad acústica cruda, bruta", que, aun relegando al segundo plano el material musical, tiende a explorar y encontrar "nuevos territorios estéticos con los que alimentar la sensibilidad y el disfrute humanos". A diferencia de otros autores electroacústicos, estos argumentos descubren en el experimentador del sonido puro la voluntad del creador musical que hace suyos los elementos primarios, viscerales o noéticos, objetuales o poéticos, para problematizarlos en el crisol de la música absoluta. Su destino es "la sensibilidad y el disfrute humanos", no la exclusiva abstracción tecnológica.

Antes del Romanticismo, explica el esteta Enrico Fubini, la elección del texto parecía casual. El músico era más indiferente al material narrativo y lingüístico, mientras que, para el oyente, el relieve semántico era esencial y el todo resultaba, por usar un término banal y restrictivo, más *comprensible*. "Por el contrario, en nuestro tiempo se diría que la relación se invierte y la atención al texto es directamente proporcional al hecho de ser absorbido y disuelto en el sonido, y como sonido. Evidentemente —dice Boulez— la 'transfusión' de poesía a música se produce en varios niveles del lenguaje y del significado; el resultado es siempre una síntesis o un intento de síntesis, desequilibrada en una u otra dirección. ¿Es tan fuerte para un músico la fascinación de la poesía —se pregunta Boulez— que, en cierto momento de su desarrollo, no puede prescindir de un texto alrededor del cual habría de cristalizar la música? ¿Qué demonio empuja inexorablemente al compositor hacia la poesía? ¿Es solo la nostalgia del paraíso perdido, de aquella antigua unidad tras de la cual nos consumimos en vanas búsquedas?". Después de la electrónica, los instrumentos y la sinfo-

nía, nuestro académico recipiendario buceó en esos enigmas apelando a los textos de Ravelo para la pieza semiescénica *Del sublime impacto de lo imprevisto* y para la ópera *Clara y la sombras*, como también para las *Canciones amarillas*, que escribió por encargo mío sobre poemas franceses de Tristan Corbière. La voz humana, la voz poética, quedaron así integradas en sus códigos de creador musical pleno.

Quedan aquí sugeridos los puntos focales de la creación marreriana: los de un sonido que trasciende su entidad física, exhaustivamente estudiada en la línea de salida. La de llegada es la creación, mediante formas puras o impuras, exentas o promiscuas, de una realidad antitética del no-ser implícito en el silencio que también se cuenta entre sus elementos semánticos. Nuestra escucha no precisa de relaciones simbólicas sino de toda la inocencia para recibir aquello que habla del ser desde el más ancestral de los signos de la vida humana, que es la percepción instintiva, la sensación que vibra en el mundo oscuro del *status nascente*, que es el seno de la madre-tierra. La música es un arte nocturno porque no necesita la luz. "El oído, órgano del miedo, no ha podido desarrollarse tanto como lo ha hecho en la noche o en la penumbra de los bosques y de las cavernas, según el modo de vida de la edad del miedo, es decir, de la más larga de todas las edades humanas. En la luz, el oído es menos necesario. De ahí el carácter de la música, arte de la noche y de la penumbra" (palabras de Nietzsche). "La música no es un arte diurno; no muestra sus raíces secretas ni sus últimas profundidades a un alma que ignora las tinieblas. Sale de la oscuridad y es en la oscuridad donde debe de ser comprendida y sentida", escribe Bruno Walter acerca de Mahler. Si Juan Manuel Marrero, nuestro corresponsal en París, ha sabido musicalizar el ruido puro, no es menor el mérito de trascender de la noche del sentido a la oscura pero cegadora luz de la mirada que representa como muy pocas el espacio estético de su generación y la vertiginosa dinámica del tiempo que todos compartimos.

## CONSIDERACIONES SOBRE LOS PRINCIPIOS DE PERMANENCIA Y CONTINUIDAD

JUAN MANUEL MARRERO RIVERO

Hace tres años, en 2012, fui nombrado académico correspondiente en París por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Es, naturalmente, un gran honor para mí poder pertenecer a esta corporación y quisiera agradecerlo a todos. En primer lugar, a los señores académicos que aceptaron mi nombramiento y muy especialmente a los que me propusieron: don Guillermo García-Alcalde, don Lothar Siemens Hernández y doña Rosario Álvarez Martínez. Todos buenos conocedores de mi obra y de mi trayectoria profesional. A don Guillermo García-Alcalde quiero, además, agradecerle su implicación en este acto de hoy al realizar su generosa *laudatio*.

Y, si me lo permiten, quisiera también hacer una mención –como reconocimiento y agradecimiento– a las personas que de una manera u otra me han acompañado siempre profesional o afectivamente (o ambas cosas) durante todo mi recorrido artístico: a todos mis colegas músicos, de aquí y de otras partes del mundo, como a los cuatro miembros del cuarteto de cuerdas que oiremos después por defender con seriedad, con entusiasmo y compromiso mi música en cada una de sus interpretaciones; a todos mis colegas plásticos, arquitectos, fotógrafos, etc., con quienes el aprendizaje artístico y humano no tiene fin y se vuelve un placer inacabable, y a todos mis amigos, con los que la vida aflora y muestra siempre su sonrisa más amplia y más constante.

A mi familia. Mi familia de aquí: a quienes me engendraron, permitiéndome así conocer este mundo excepcional con su gente, sus culturas, su diversidad, sus formas plurales y ricas de creación y de actividad tanto artística como humana. Así como a quienes me acompañaron en mi crecimiento, en particular, mi único hermano, Antonio Marrero, a quien también agradezco su presencia aquí, hoy, en representación de todos ellos. Y a mi familia de allí, la que me sigue, quienes hacen de cada día una auténtica fiesta, una celebración constante, una invitación a la vida. Muy especialmente a Léo y a Julio Marrero, mis dos hijos, y a Clémentine Macias, su madre y mi compañera, representados en este acto de hoy por el señor M. François Moret, a quien agradezco igualmente su presencia, “merci”. Y absolutamente a todos los que aquí hoy me acompañan, a todos ustedes, a esta Real Academia, muchas gracias.

Este tipo de honores revela –a mi juicio– una doble implicación: por un lado, la que viene desde la institución al candidato académico; por otro, la que va del ya académico hacia la institución.

La primera consiste en la alta consideración de la que da muestras la Academia y el conjunto de sus representantes hacia la labor artística de un creador o de un intérprete en el momento mismo de su nombramiento como académico. Efectivamente, no se está aquí por razones personales, sino profesionales; por la existencia, la presencia, la repercusión

y la impronta, en definitiva, de un trabajo artístico singular y, a la vez, por la calidad de una trayectoria profesional. De todo ello se hace eco la Academia, configurando así un muy bello signo de reconocimiento hacia el artista, lo cual es de agradecer.

La segunda forma de implicación consiste en el compromiso constante del académico hacia la institución. Compromiso en el desarrollo de sus tareas y misiones, pero sobre todo en la defensa de sus valores e intereses.

Bien, pues en ese sentido aquí me tienen. Y allí me tendrán. En París, lugar donde vivo desde hace dos décadas y donde cobra todo su sentido mi correspondencia académica. Desde París ejerceré mi tarea de creador defendiendo siempre nuestros valores y asegurando que no cederé nunca –como nunca lo he hecho– a la falta de rigor técnico ni a la ausencia de exigencia estética. Ambos aspectos, rigor técnico y exigencia estética, han definido, han prevalecido, han coexistido constantemente en mi quehacer artístico. Con rigor, con convicción, con aplicación y con método trabajaré gratamente, como hasta hoy lo he hecho y corresponderé totalmente y como debo a los ideales más elevados de esta Academia.

Esos ideales son, además, los míos. Como lo son de muchos artistas importantes, aquí presentes. Con muchos de ellos comparto, además, el placer de la amistad. El compromiso en el arte es, efectivamente, un valor que defendemos aquí todos. Estoy convencido. Y si hablo de compromiso, no me refiero únicamente al compromiso político, que puede ser más o menos visible según el grado de desnudez moral o de “destape” íntimo que el artista admita o se auto-imponga. Me refiero más bien al compromiso estético y técnico. Esta hermosa dualidad que afirma y legitima inexorablemente el arte. O al menos el arte tal como yo lo entiendo y lo concibo. El arte, bajo mi punto de vista.

Esa hermosa dualidad entre estética y técnica configura, define un territorio amplio donde la certeza es prácticamente imposible, pero la sospecha

siempre –afortunadamente– es real e imprevisible. Y es en ese territorio donde yo me encuentro cómodo y donde mi vida encontró cierta lógica hace ya mucho tiempo.

La vida está hecha de más cosas, naturalmente, pero el arte –y en particular la creación musical, que es mi disciplina artística– permite la afirmación y la confirmación de nuestra propia existencia. De ahí su importancia. De ahí la importancia de entender el arte tanto como al artista. Y de ahí la necesidad de apoyar a este último, de soportarlo y a menudo de acompañarlo en su deambular no solo profesional, en ocasiones también vital.

El artista en retorno, con gratitud y como signo de reconocimiento, lo dará todo. Y todo es su trabajo. Hecho con aplicación y entusiasmo, evitando la facilidad, la frivolidad o la vacuidad. Aunque no es fácil. No es fácil evitar ceder a las exigencias de la mercadotecnia cultural o a los intereses comerciales o a las diferentes formas de proteccionismo y propaganda política (todas las *intelligentias* habidas y por haber) o a cualquier otro tipo de calamidad económica, cultural o social. No es fácil. Es muy difícil. Lo más sencillo es ceder, perderse en extraños circuitos, redes, filiaciones o tramas y, en ocasiones, abandonar. Sobre todo porque, muy a menudo, la vida lo facilita. Habitualmente, para un artista son mucho más numerosas las dificultades por sortear que las satisfacciones por celebrar. Excepción hecha, claro está, de los artistas bien protegidos o caídos en formas constantes y sin falla de mecenazgo. Mejor para ellos. Los otros deben resistir y continuar. Y a pesar de todo –y con todo– obstinarse.

Porque, en efecto, el artista es un obstinado. En su caso se trata, claro, de una obstinación sana. Entre otras cosas porque sin ella no hay arte. El artista atiende y responde a sus convicciones más íntimas ejerciendo siempre con responsabilidad y credibilidad su propio oficio, su noble oficio. Sin esa convicción, sin esa sinceridad intencional y metodológica y, por supuesto, sin obstinación, la única vía es la renuncia.

Yo me obstiné hace mucho tiempo. En primer lugar con el sonido. Con la necesidad de explorarlo, de conocerlo, de dominarlo, de asirlo –como haría un artista plástico con su materia prima–. Asir el sonido, apropiárselo con el fin de crearlo y recrearlo. No es por casualidad si a menudo he defendido en mis artículos o en mis presentaciones públicas esta idea de la plástica sonora. Siempre he creído en ella. Durante toda mi trayectoria artística no he dejado de asomarme al universo del pintor, del escultor, del arquitecto, del fotógrafo, del cineasta..., no he dejado de acercarme a sus métodos y procedimientos de trabajo. Esto me ha llevado, por ejemplo, a realizar proyectos artísticos donde se establecen eficientes paralelismos entre disciplinas diferentes, como, por ejemplo, la fotografía y la música, la escultura y la música, el cine y la música, o aun la pintura y la música. Sin ir más lejos, mi penúltimo cuarteto de cuerdas no podría explicarse sin la presencia previa de una obra plástica: uno de los cuadros inscritos en la producción reciente del pintor, mi amigo, el ilustrísimo señor don Juan José Gil, también miembro de esta Academia.

Cierto, mi obstinación es con el sonido y con todos sus universos paralelos, como el de la plástica. Asociándolos entre ellos, creo poder acercarme algo mejor a la belleza, que es probablemente lo que más íntimamente me preocupa. El sonido como herramienta técnica, la belleza como ideal estético. Y la música como plataforma, como mesa de operaciones, como quirófano, como universo conceptual, en definitiva, como realidad artística.

Para terminar, aludiré aún a una tercera forma de obstinación, de sana obstinación, siempre, sin la cual mi trabajo no sería el que es. Se trata de mi compromiso inalterable con los principios mismos de permanencia y continuidad. Permanencia y continuidad del impulso creativo, del ser y el estar en mi propio arte, sin abandonarlo a pesar de las adversidades.

Permanencia y continuidad del espíritu crítico, manteniendo por un lado la vigilancia hacia el progreso técnico-tecnológico contemporáneo, y conser-

vando por el otro la curiosidad hacia otras formas, géneros, estilos y tendencias musicales. Un *blues* del Delta del Mississippi o la música tradicional de los pigmeos Aka pueden interesarme tanto como el *Segundo cuarteto* de Ligeti o la *Misa de Notre Dame* de Guillaume de Machaut.

Y permanencia y continuidad de mi propia presencia y existencia física en lugares determinados a pesar de su carácter episódico para alguno de ellos. Deseando, por ejemplo, no extraerme del territorio geográfico, cultural y social al que la vida me llevó hace veinte años. Y queriendo no excluirme tampoco del lugar en el que nací hace ya mucho más de veinte años, claro.

Esa es, seguramente, la dualidad más presente de mi trabajo. Porque esa es la dualidad de mi vida. Vivir y trabajar de este modo, con patrias y filias compartidas, me ha ayudado mucho a ganar cierta forma de independencia artística. Una forma de independencia que me conviene y que forja mi propio quehacer musical. No pertenezco a escuelas ni movimientos concretos. Más bien creo formar parte del mundo en el que vivo. Y en él, combinando el espacio en el que habito con el lugar del que vengo, mi existencia tanto artística como mi vida personal han adquirido una agradable naturaleza doble. En ella se funden elementos y acentos de uno y otro lado. Elementos que vienen a enriquecer constantemente mi trabajo así como cada uno de mis días.

Efectivamente, los gestos, figuras, texturas, trazos y colores musicales presentes en cada una de mis partituras instrumentales o en cada una de mis obras electrónicas llevan consigo buena parte de la energías absorbidas tanto aquí durante mi infancia y adolescencia como allí durante toda mi etapa adulta.

No creo que haya un arte arraigado explícitamente en un sitio más que en otro. Hoy no. Hoy sabemos mezclarnos muy bien, técnica y estéticamente, con el auxilio de nuestro cerebro, siempre que este sepa asociarse con acierto y con espíritu crítico a *Internet* y a las nuevas (ya no tan nuevas) tecnologías.

Pero sí creo que hay modos de ser, de comunicar, de trabajar, de crear, de producir obras, de proponer métodos y procedimientos de trabajo que pertenecen a culturas y espacios geográficos específicos. Y, si me lo permiten, creo que mi música solo se explica a partir de esta manera. Asociando métodos y valores artísticos y humanos de espacios diferentes. Los gestos y trazos musicales de los que he hablado no existirían, seguramente, sin la naturaleza singular de esta isla y sin el carácter continental de mi otra ciudad, algo más centroeuropea.

Cada uno de esos trazos y gestos deriva de esa combinación de elementos culturales, sociales, técnicos y estéticos. Y se concretiza en un estudio exhaustivo de la materia sonora. La materia sonora entendida –insisto– como materia plástica. Una materia bruta, como una piedra. A la que añadiéndole culturas, asociándole valores de aquí y de allí, moldeo o adiestro hasta conseguir alcanzar aquel ideal de belleza. O hasta creer conseguirlo.

Luego, en cada obra acabada se comprende que nunca se consigue. Es un propósito muy ambicioso.

Pero se vuelve a buscar en otra obra. Es ese, en realidad, el propio proceso artístico. Y tal vez sea eso lo que nos atrae. La imposibilidad de conseguir nuestro ideal de belleza. Como un amor imposible. Quizás resida ahí mismo el atractivo último de la creación. Probablemente no se trate más que de eso, del *Atractivo último de lo imposible*.

\* \* \*

### ***Ejecución del cuarteto dedicado a la RACBA***

*Finalizadas sus palabras, el Dr. Marrero dio paso a la ejecución en riguroso estreno de su cuarteto de cuerdas dedicado a la Real Academia Canaria de Bellas Artes intitolado “Atractivo último de lo imposible”, que fue ejecutado por la agrupación formada por Mariana Abacioaie y René Gutiérrez (violines), Tatiana Sikoeva (viola) y Jacek Lublinecki (violonchelo). Se reproduce a continuación la partitura del mismo.*



# ATRACTIVO ÚLTIMO DE LO IMPOSIBLE

## CUARTETO DE CUERDAS:

### VIOLÍN I, VIOLÍN II, VIOLA, VIOLONCELLO

A LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

JUAN MANUEL MARRERO

2

No part of this work may be reproduced in any form or by any means - photocopying, electronic, mechanical, recording or otherwise, without the consent of the composer

(Desplazando constantemente el arco entre *Molto Sul Ponticello* y *Posizione Ordinaria*)

arco  
Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. (tremolando  
sempre) → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord.

Violin I

(Desplazando constantemente el arco entre *Molto Sul Ponticello* y *Posizione Ordinaria*)

arco  
Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. (tremolando  
sempre) → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord.

Violin II

(Desplazando constantemente el arco entre *Molto Sul Ponticello* y *Posizione Ordinaria*)

arco  
Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. (tremolando  
sempre) → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord.

Viola

(Desplazando constantemente el arco entre *Molto Sul Ponticello* y *Posizione Ordinaria*)

arco  
Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. (tremolando  
sempre) → Pos. Ord. → Molto  
Sul Pont. → Pos. Ord.

Violoncello

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

*gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

*A* ♩ = 52

Copyright © by Juan Manuel MARRERO. Paris, 2015.

**B**  $\text{♩} = 60$ 

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

4

**C**  $\text{♩} = 66$ 

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  arco Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

subito pizz. sul pont. *sff*

arco (senza tremolo) Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont. (tremolando sempre)  $\rightarrow$  Pos. Ord.  $\rightarrow$  Molto Sul Pont.  $\rightarrow$  Pos. Ord.

**D**  $\text{♩} = 80$

arco ordinario (Pos. Ord.: Posizione ordinaria) *Molto Sul Pont.* arco gettato alla punta arco Pos. ord. arco gettato alla punta Col legno battuto + glissando (massimo possibile) *Molto Sul Pont.* Alla punta

Vln. I *f* *sfz* *f* *f* *f*

arco ordinario (Pos. Ord.: Posizione ordinaria) arco gettato alla punta Sul Pont. simile

Vln. II *f* *sfz* *f* *f* *f*

arco ordinario (Pos. Ord.: Posizione ordinaria) *Molto Sul Pont.* (Gliss. Sul IV) arco gettato alla punta arco Pos. ord. arco gettato alla punta

Vla. *f* *f* *sfz* *f* *f*

arco ordinario (Pos. Ord.: Posizione ordinaria) *Molto Sul Pont.* *Molto Sul Pont.* (Gliss. Sul IV) arco gettato alla punta simile Col legno battuto + glissando (massimo possibile) *Molto Sul Pont.* Alla punta

Vc. *ff* *sfz* *f* *sfz* *f* *f*

6

Arco Pos. Ord. *f* *sfz* *ff* *Molto Sul Pont.* *Molto Sul Pont.* Al tallone *Molto Sul Pont.* *p*

Vln. I *f* *sfz* *ff* *f* *p*

Arco Pos. Ord. *f* *sfz* *Molto Sul Pont.* *Molto Sul Pont.* *p*

Vln. II *f* *sfz* *f* *f* *p*

Arco Pos. Ord. *f* *sfz* *Molto Sul Pont.* *Molto Sul Pont.* *p*

Vla. *f* *sfz* *f* *f* *p*

Arco Pos. Ord. *f* *sfz* *p* *f* *mf* *Tremolo + glissando* *p* *f*

Vc. *f* *sfz* *p* *f* *mf* *Tremolo + glissando* *p* *f*

**E** ♩ = 72

The musical score consists of four staves. The top staff is for Violin I (Vln. I), the second for Violin II (Vln. II), the third for Viola (Via.), and the bottom for Cello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 72. The score begins at measure 41. Violin I starts with a glissando from a lower position to the first position (Pos. Ord.) on F#, followed by a forte (f) chord. It then plays a series of sixteenth-note patterns, some with triplets, marked with sfz and f dynamics. Violin II also starts with a glissando to the first position, playing a similar pattern of sixteenth notes and triplets with sfz and f dynamics. The Viola part is mostly silent, with a few notes in measures 41-42 and 44-45, marked with f and sfz. The Cello part is also mostly silent, with a few notes in measures 41-42 and 44-45, marked with f and sfz. The score ends with a double bar line.

8

[illegible]

49 Tremolando Molto Sul Pont. *p* *gliss.* *f* *gliss.* *p* Pos. Ord. *f* *sfz*

Vln. I

Vln. II Molto Sul Pont. *f* *gliss.* *sfz* Molto Sul Pont. *ff* Pos. Ord. *f*

Vla. Tremolando Molto Sul Pont. *p* *gliss.* *f* *gliss.* *p* Pos. Ord. *f*

Vc. Molto Sul Pont. *f* *gliss.* *sfz* Pos. Ord. *f* *sfz*

10

54 Molto Sul Pont. *ff* Pos. Ord. *f* *p* Col legno battuto + glissando (massimo possibile). Molto Sul Pont. Alla punta *f* Molto Sul Pont. *p* simile *ff* *ff*

Vln. I

Vln. II *p* *f* *f* *p* Col legno battuto + glissando (massimo possibile). Molto Sul Pont. Alla punta *f* Molto Sul Pont. *pp* *ff* simile *ff* *ff*

Vla. simile Molto Sul Pont. *ff* Molto Sul Pont. *f* *p* Col legno battuto + glissando (massimo possibile). Molto Sul Pont. Alla punta *f* Molto Sul Pont. *ff* simile *ff* *ff*

Vc. *p* *f* *f* *p* *f* (Pos. Ord.) *p* *f* *sfz* *ff*



**G**  $\text{♩} = 86$

Molto Sul Pont., tremolando sempre

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pos. Ord. → Molto Sul Pont.

Pos. Ord. (Gliss. sul IV) → Molto Sul Pont.

Pos. subito Ord. tremolo

Pos. Ord. → Molto Sul Pont. (subito)

*ff*, *pp*, *mf*, *gliss.*, *p*, *mf*, *ppp*, *f*, *sfz*

12

74

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Pos. Ord. → Molto Sul Pont.

Pos. Ord. (Gliss. sul IV) → Molto Sul Pont.

Pos. subito Ord. tremolo

Pos. Ord. → Molto Sul Pont. (subito)

Pos. Ord.

*mf*, *pp*, *gliss.*, *f*, *sfz*, *al niente*

**H**  $\text{♩} = 80$

Subito  
Molto Sul Pont.  
(Gliss. Sul II)

arco Pos. Ord.

subito

arco Molto Sul Pont.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp* *ff* *f* *sfz* *ff* *f*

ord. Pos. Ord.

Subito Molto Sul Pont.  
Al tallone

arco Molto Sul Pont.

14

Molto Sul Pont., sempre...

gliss.

*sfz* *f* *sfz* *mp* *f* *mp* *f*

Barrido de armónicos naturales con trémolo *sul III*. Acelerando y crescendo progresivamente.

... *acc.*

Molto Sul Pont. gliss.

Molto Sul Pont.

*pp* *f* *pp*

Molto Sul Pont., sempre...

gliss.

*sfz* *f* *sfz* *mp* *f* *mp* *f*

Barrido de armónicos naturales con trémolo *sul II*. Acelerando y crescendo progresivamente.

Molto Sul Pont.

*pp* *f* *pp*

Pos. Ord.

Molto Sul Pont.

*f* *pp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

(Desplazando el arco progresivamente hacia el Ponticello)

Pos. Ord. *pp* *ff* *f* *ff* *pp*

Molto Sul Pont.

Pos. Ord. *f* *ff* *f* *ff* *pp* *f*

Pos. Ord. *f* *ff* *f* *ff* *pp* *f*

Pos. Ord. *f* *ff* *f* *ff* *pp* *f*

(intente llegar al armónico más agudo y manténgalo tremolando durante dos compases)

... acc.

(intente llegar al armónico más agudo y manténgalo tremolando durante un compás)

(subito) *f* *sfz* *mf* *f* *ff* *pp*

Molto Sul Pont. *gliss.* *ff* *p* *pp* *ff*

Molto Sul Pont. (Gliss. Sul IV)

Pos. Ord. *pp* *ff* *f* *ff* *pp* *f*

arco Molto Sul Pont. *pizz. Bk.* *gliss.* *p* *f* *ff*

Molto Sul Pont. (Gliss. Sul IV)

arco subito Molto Sul Pont. *pizz. Bk.* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

arco subito Molto Sul Pont. *pizz. Bk.* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

arco subito Molto Sul Pont. *pizz. Bk.* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

arco subito Molto Sul Pont. *pizz. Bk.* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

*> pp* *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

18

arco subito  
Molto Sul Pont.

pizz.  
Bk.

(Desplazando el arco)

Pos. Ord.

Ecrasé  
Molto Sul Pont.

Pos. Ord.

(ord.)

Vln. I

*ff* *f* *pp* *fff* *ppp*

arco subito  
Molto Sul Pont.

pizz.  
Bk.

(Desplazando el arco)

Pos. Ord.

Ecrasé  
Molto Sul Pont.

Pos. Ord.

(ord.)

Vln. II

*ff* *f* *pp* *fff* *ppp*

(Desplazando el arco)

Pos. Ord.

Ecrasé  
Molto Sul Pont.

Pos. Ord.

(ord.)

Vla.

*pp* *fff* *ppp*

(Desplazando el arco)

Pos. Ord.

Ecrasé  
Molto Sul Pont.

Pos. Ord.

(ord.)

Vc.

(Desplazando el arco)

Pos. Ord.

Ecrasé  
Molto Sul Pont.

Pos. Ord.

(ord.)

arco  
Molto  
Sul Pont.

*pp* *fff* *ppp* *f*

123

Vln. I

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vln. II

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Vla.

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont.

*f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

Vc.

Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

20

131

Vln. I

Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*f* *pp*

Vln. II

*mp* *mf* *mp* *mf*

Vla.

Pos. Ord.

*pp* *mp* *f* *mp* *f*

Vc.

*p* *mf* *p* *mf*



134

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*mf*

*f*

*mp*

*f*

Sul pont.

(Gliss. con tremolo, desplazando el arco)

gliss.

Pos. Ord.

*p*

*mf*

*f*

*sfz*

22

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Molto Stacc.

pizz.

arco Pos. Ord.

*sfz*

*ff*

*mf*

*ff*

pizz.

arco Molto Sul Pont.

*mp*

gliss.

Pos. Ord.

*ff*

*mp*

*ff*

Molto Stacc.

pizz.

arco Pos. Ord.

*sfz*

*ff*

*mf*

*ff*

Tremolando Pos. Ord.

Molto Sul Pont.

*f*

*ff*

Molto Stacc.

pizz.

arco Pos. Ord.

*sfz*

*ff*

*mf*

*ff*

Molto Sul Pont.

Gliss sul II

*mp*

*f*

*mp*

142 *Molto Sul Pont.*

Vln. I *mp* *gliss.* *f* *arco Pos. Ord.* *p* *mf* *3* *f* *Col legno gettato* *ff* *arco Pos. Ord.* *gliss.* *gliss.* *sf*

Vln. II *Molto Sul Pont.* *PPP* *p* *arco Pos. Ord.* *p* *mf* *3* *f* *Col legno gettato* *ff* *arco Pos. Ord.* *gliss.* *gliss.* *sf*

Vla. *arco Pos. Ord.* *p* *mf* *3* *pizz. Bk* *ff* *arco Pos. Ord.* *gliss.* *gliss.* *sf*

Vc. *Molto Sul Pont.* *Gliss sul II* *f* *mp* *gliss.* *f* *arco Pos. Ord.* *p* *mf* *3* *pizz. Bk* *ff* *arco Pos. Ord.* *gliss.* *gliss.* *sf*

The musical score consists of four staves, each representing a different instrument. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

- Vln. I:** Starts at measure 147. Features a "Pos. Ord." marking above the staff. Dynamics include *ff*, *sfz*, and *pp*. Glissando markings (*gliss.*) are present over several measures.
- Vln. II:** Also starts at measure 147. Includes a "Molto Sul Pont." marking. Dynamics range from *ff* to *pp*, with a *mp* section starting later. Glissando markings are used throughout.
- Vla.:** Features a "Pos. Ord." marking. Dynamics include *ff*, *sfz*, and *pp*. A "Molto Sul Pont. Tremolando sempre" instruction is placed above the staff.
- Vc.:** Includes a "Molto Sul Pont. Tremolando sempre" instruction. Dynamics range from *ff* to *pp*, with a *mp* section towards the end.

The score uses standard musical notation, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings like *ff* (fortissimo), *sfz* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *mp* (mezzo-piano) indicate volume levels. Glissando markings (*gliss.*) suggest smooth transitions between pitches.

153

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

gliss. *mp*

gliss. *pp*

gliss. *mf*

gliss. *mp*

gliss. *pp*

gliss. *mf*

gliss. *pp*

gliss. *mf*

gliss. *pp*

gliss. *mf*

26

Violin I

(senza tremolo)  
Pos. Ord.  
3  
f  
sfz  
subito Molto Sul Pont.  
Molto Sul Pont.  
Pos. Ord.  
gliss.  
gliss.  
sfz  
ff  
p  
Molto Sul Pont., sempre...

Violin II

arco Écrasé  
Molto Sul pont.  
ff  
gliss.  
gliss.  
Pos. Ord.  
ff  
Pos. Ord.  
gliss.  
gliss.  
ff  
sfz  
p  
Molto Sul Pont.

Viola

arco Écrasé  
Molto Sul pont.  
ff  
gliss.  
gliss.  
Pos. Ord.  
ff  
Pos. Ord.  
Écrasé Molto Sul Pont.  
ff

Violoncello

(senza tremolo)  
Pos. Ord.  
3  
f  
sfz  
subito Molto Sul Pont.  
Molto Sul Pont.  
Pos. Ord.  
gliss.  
gliss.  
sfz  
ff  
p  
Molto Sul Pont.

165

Molto Sul Pont. *gliss.* *p* *f* *p* *f* Pos. Ord. *p* *mf* *f* *p* *f* *sfz* Molto Stacc.

Vln. I

Pos. Ord. *f* *sfz* *f* *p* *f* *gliss.* *gliss.* *f*

Vln. II

Molto Sul Pont. *gliss.* *p* *f* *p* *f* Pos. Ord. *p* *mf* *f* *p* *f* *sfz* Molto Stacc.

Vla.

Molto Sul Pont. *gliss.* *p* *f* *p* *f* Pos. Ord. *p* *mf* *f* *p* *f* *sfz* Molto Stacc.

Vc.

○ Desplazándose constantemente entre Posizione Ordinaria y Molto Sul Ponticello

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *p* *ff* *p*

28

**K**  $\text{♩} = 72$

173

subito Pos. ord. *ff* *mp* *mp* *ff* Molto Sul Pont. *mp*

Vln. I

subito Pos. ord. *p* *ff* Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. *mp* *pp* *mp* *gliss.*

Vln. II

Pos. Ord. *mp* *ff* Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. *mp* *pp* *mp*

Vla.

Pos. Ord. *ff* *mp* *mp* *ff* Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc.

Pos. Ord. *ff* *mp* *mp* *ff* Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. *mp* *pp* *mp* *pp*

178 Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. →

Vln. I *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp*

Vln. II *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vla. *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc. *mp* *pp* *mp* *pp* *p*

184 Pos. Ord.

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

190 Pos. Ord.

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

184 Pos. Ord.

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

190 Pos. Ord.

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mf*

196 Pos. Ord.

Vln. I *pp* *mp*

Vln. II *mp* *mf* *mp* *mf* *mp*

Vla. *mp* *f* *mp* *f* *mp*

Vc. *mf* *p* *mf* *p* *mf*



187 *Sul pont.* *gliss.* *Pos. Ord.* **L** ♩ = 66

Vln. I *mf* *f* *mp*

Vln. II *mf* *f* *mp* *Molto Sul Pont.* *pp* *Pos. Ord.*

Vla. *f* *Pos. Ord.* *f* *sfz* *Molto Sul Pont.* *mp*

Vc. *f* *sfz* *Molto Sul Pont.* *mp* *Pos. Ord.* *pp* *Molto Sul Pont.* *mp*

192 *Molto Sul Pont.* *Pos. Ord.* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *Pos. Ord.* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *Pos. Ord.* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *Pos. Ord.*

Vln. I *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II *Molto Sul Pont.* *gliss.* *mp* *pp* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *mp* *pp* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *mp* *pp*

Vla. *Pos. Ord.* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *pp* *mp*

Vc. *Pos. Ord.* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *Molto Sul Pont.* *gliss.* *pp* *mp*

**M**  $\text{♩} = 60$

200

Vln. I

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vla.

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc.

Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

34

**N**  $\text{♩} = 52$

211

Vln. I

(senza tremolo) Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. Tremolando → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vln. II

(senza tremolo) Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vla.

(senza tremolo) Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → arco Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Vc.

(senza tremolo) Molto Sul Pont. → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord. → Molto Sul Pont. Tremolando → Pos. Ord.

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Marrero.  
Atractivo último de lo imposible.  
París. 28 enero 2015



## PUNTOS SUSPENSIVOS...

VIRGILIO GUTIÉRREZ HERREROS

A Mariel, gracias...

*(Un collage de textos, dudas, incertidumbres, impulsos, emociones, desconfianzas, miedos, trabajos, sueños, palabras, juegos... que complementa las imágenes proyectadas durante la conferencia).*

*Puntos suspensivos... porque la revisión del trabajo y de los objetivos futuros está plagada de pausas que expresan duda, temor, vacilación..., porque son enunciados siempre incompletos..., porque se trata de procesos de trabajo abiertos a la contradicción y a la emoción que huyen, por incapacidad y conciencia de la ignorancia, de lo complejo, para refugiarse en la íntima intensidad de lo simple...*



## INQUIETUDES...

De siempre he sentido vivir la vida de forma, digamos, tangencial. Es un sentimiento que, recuerdo, me acompaña desde niño; en el Colegio Alemán y fuera de él, en la Rambla, en el club donde no éramos socios, en la calle donde no nos dejaban jugar. Sentimiento que se acusa en fiel pesar tras aquel fatídico día de Navidad en el que inesperadamente mi padre muere.

Desazón que deviene constante en el Instituto y en la Universidad, donde no entendía nada, y donde siendo un adolescente aún era un niño; primero, en la Escuela de Arquitectura de Las Palmas y, luego, en la Escuela de Madrid, ciudad inmensa, sugestiva y misteriosa, en la que esa percepción de vivir como *a un lado* tanto se acentúa entre sus gentes, al deambular en el inagotable descubrir de sus sorprendentes y emotivos rincones.

Desasosiego incesante que acuso de la sociedad que me rodea, sintiéndome, sin ningún tipo de complejo, ajeno a la crueldad del hombre y de la naturaleza, cuya belleza percibo como cara de la irrefutable verdad, de la traición, del sufrimiento y de la muerte.

Sentimiento inevitable de distancia que, de igual manera, siento respecto a la arquitectura, a la que me acerqué sin vocación para posteriormente aferrarme en el obsesivo deseo del continuo aprender y de la persistente exploración de respuestas a determinadas inquietudes personales que, verdaderamente, sí me motivan.

Solíamos pasar las vacaciones de Semana Santa en el sur de la isla, cerca de Las Galletas, en aquella pequeña y recién inaugurada urbanización turística junto a la costa, conocida como Tenbel. Apartamentos cuidadosamente encajados en el sitio nos sorprendían año tras año. Cubos blancos, y poco a poco de hormigón, integrados en torno a espacios abiertos de lava y sombra, de verde y sol, jugaban con la luz y con las brisas, y ordenaban jardines y

paseos arbolados, amplios y claros. Días de amaneceres intensos de color, de mediodías de agua y mar, de azul y rojo, de atardeceres y noches mansas. Llegar a Tenbel era pisar otro mundo; inteligentemente colocado, sensible con la tierra y con el mar, de calidad desbordante, rebosante de intensos momentos de luz y de vida. Lástima que hoy, el que ha sido probablemente el espacio turístico más emotivo y sensible de Tenerife esté abandonado a la desidia y al desinterés más absoluto. Cuando tanto hablamos de modelos de implantación territorial, Tenbel debería rescatarse y mostrarse, con orgullo, como esencia de lo que hacer.

Y de esos años, siendo aún casi un niño, rememoro el haber disfrutado intensamente del montaje de la exposición de esculturas en la calle en Santa Cruz; corriendo del Parque a la Rambla, de arriba abajo, enfrascado con el trajín y el ir y el venir de cajas y de grúas, de gentes barbudas, de piezas de bronce y de metal, de chatarra del avión accidentado, de bolas como huevos, de cintas y de espirales, de cubos rojos, de ojos de gato, de manchas de pintura, de emoción y de alegría, de mucha alegría. El Colegio de Arquitectos, responsable de la idea y de la organización, había inaugurado poco antes su sede en la misma Rambla, entre esta y el barranco. Intención construida de la que yergue el pequeño volumen de hormigón tallado de claroscuros y lágrimas verdes, destacando por la decisión de enterrar la sala de exposiciones para despejar su cubierta como plaza pública, entreabriendo las vistas desde la calle sobre las laderas traseras. Expresando deliberadamente la voluntad de edificar la ciudad realzando los valores del territorio sobre el que se asienta; resaltando la capacidad de la arquitectura como vía para construir el lugar público, espacio de encuentro de una sociedad abierta, comprometida con la libertad y el progreso.

Arquitecturas que me sorprendían y que admiraba a diario, como la Universidad Laboral en La Laguna, junto al Instituto al que asistí tras salir del colegio. Recuerdo envidiar aquellas instalaciones



modernas, unimaginables para nosotros en aquella época. Y aquel patio de césped verde perfectamente recortado en el que nos colábamos al sol las mañanas húmedas de invierno, entre clase y clase, a tumbarnos junto al drago donde el bedel no nos dejaba. Deseando no terminar nunca el “codito” de aquel bocadillo de queso blanco –¡vaya bocadillo!– que nos traíamos del bar de más arriba, para aquí, en el patio, azogados de la fría brisa, aproximarnos a esos lugares de la emoción y de los sueños que solo los niños pueden saborear. En este sitio llegué a sentirme como en ‘casa’. Quizás el mayor elogio que se pueda decir de cualquier lugar, que te arrope como en esa tu propia ‘casa’.

Crecí en un ir y venir de Santa Cruz y La Laguna al Puerto de la Cruz en el norte, donde nuestra abuela tenía una casa maravillosa, del siglo dieciocho, de tres plantas de altura, situada con su frente principal de espaldas al mar y al muelle, al que se volcaban parte de sus dependencias. Una casa sobria, sólida, de muros de piedra blancos, y balcones, ventanas, escaleras, barandas y pisos de tea cálida y viva. Dormíamos los pequeños en un cuarto inmenso, atrás, vigilados por nuestra abuela. Mis primas, mi hermano y, a veces, alguna tía. Recuerdo aquellas noches de risas y de olas, de postigo abierto, de mil estrellas y cielo intenso y de luna siempre llena.

Mi padre tenía un “escarabajo”, primero negro, que luego cambió por uno casi blanco. En este nos movíamos los fines de semana cuando íbamos y veníamos..., mis padres, la abuela, nosotros, las primas, mi tía. A veces lo hacíamos en el Mercedes de mi tío, menos apretados y cada uno, casi ya, sentado en su sitio; y disfrutábamos del paisaje soleado de medianías con el Teide a un lado y el mar, igual de inmenso, al otro. Así, en ese constante ir y venir, fuimos testigos de la paulatina y desordenada ocupación de las laderas de Tacoronte, El Sauzal, La Matanza, La Victoria, Santa Úrsula, La Orotava, del Valle de La Orotava y del Puerto de la Cruz, porque allí parábamos, ya que la ocupación del territorio continuaba por el norte hacia el sur.

Crecí por tanto en la desconfianza hacia nuestras maneras de hacer y en la voluntad de aprender y procurar otra actitud. El desarrollo posterior de los enclaves turísticos en el sur de la isla, cargados de arquitecturas ajenas al lugar, avivó aún más el deseo de adoptar otra intención ya experimentada por puntuales y excepcionales intervenciones en el territorio insular.

Acabada la carrera, regresé a Tenerife y durante mucho tiempo trabajé mucho y mal. Años de despiste y desilusión. Solo los amigos, que tanto me han arrastrado en continuas colaboraciones, y el incentivo, cada vez más frecuente en Tenerife, de constantes arquitecturas, enormemente comprometidas, que han ido definiendo una actitud, me han animado a no decaer e insistir en buscar un camino. Y para ello ha sido esencial el proceso reflexivo, crítico y autocrítico, propiciado por las diferentes actividades que programamos durante años desde el Colegio de Arquitectos en Tenerife y que tiene, quizás, su punto de arranque consciente con el ciclo de conferencias “Arquitectura y Paisaje” y que luego continuó con el taller “Rehacer el Paisaje” y posteriormente con los “Paisaje Reciclado”, “Paisaje Fronterizo”, “Paisaje Epidérmico”, la publicación de *Charcos* con Jordi Bernadó, el inicio de la edición de la colección *Documentos de Arquitectos Canarios*, con el primer volumen dedicado a Rubens Henríquez, etc. Agustín Ibarrola, Florian Beigel y Philip Christou, Iñaki Ábalos y, especialmente, Jordi Bernadó me ayudaron con los ‘paisajes inequívocos’ y el cambio de actitud hacia una posición, por fin ya, optimista y positiva con respecto a las enormes posibilidades de actuación que el degradado territorio insular posibilita.

Así, en el año 1997, decido cambiar de despacho y “borrar” mi pasado. Aprovechando una tranquila tarde de domingo, cuando la calle descansa vacía, arrastro furtivamente un contenedor de basuras hasta situarlo adecuadamente bajo la ventana del estudio situada a poco menos de dos metros sobre la acera, ajusto el freno de sus rue-

das, levanto su verde tapa y la acompaño hasta acomodarla sigilosamente a uno de sus lados, miro alrededor asegurando estar solo y salgo corriendo, entro apresurado en el despacho, subo la amplia hoja de guillotina, oteo abajo el fondo del contenedor e intuyo el acierto de la idea. A partir de ahí, y en unos minutos, arrojo al exterior, casi sin mirar, todo lo que puedo, todo. Feliz, inmensamente feliz, lanzo en muy poco tiempo todo aquello que me sobra. Exhausto, pero contento, salgo disparado al exterior y con un esfuerzo inmenso arrastro de nuevo el contenedor, esta vez rebosante de papeles, planos, proyectos y carpetas, hasta su esquina habitual. Apenas me quedan fuerzas para cerrar la tapa. No ha pasado “nada”. En la oficina, atrás, solo algunos buenos recuerdos, a la espera de un nuevo destino.

Y a partir de entonces, en Ifara –al lado de las casa “baratas” de Rubens Henríquez, donde vivimos, balcón excepcional escalonado en las laderas sobre Santa Cruz de Tenerife, el mar y el horizonte, esa línea siempre presente en nuestras vidas– y lo que antes se intuía pasa, ahora, a ser una obsesión casi irrenunciable en la base de todo el trabajo.

De la época anterior a la nueva oficina preservó la costumbre, ya una tradición, de colaborar con diferentes compañeros en todos los trabajos que puedo. ¡Una suerte y un regalo para aprender! Por el camino muchísimas: con Iñaki Ábalos y Juan Herreros en la construcción de su *Aula Medioambiental* en el vertedero de Arico, que recuerdo por lo que ha significado de oportunidad para reflexionar sobre otra manera de intervenir en el paisaje desde conceptos más cultos y objetuales; con Herzog &



de Meuron en el desarrollo del proyecto y la construcción del *Centro Cultural Eduardo Westerdahl* en Santa Cruz de Tenerife –hoy TEA (Tenerife Espacio de las Artes)–, durante más de diez años de trabajos en común, por todo lo que ha supuesto el conocer de cerca su manera de organizar y desarrollar sus proyectos en el estudio de Basilea, inmenso laboratorio de ideas, y por la gran lección de cómo construir el espacio público implícita en la concepción e implantación del complejo cultural en Santa Cruz; y las tan especiales con Pepe Sosa, José Lorenzo García, Antonio Corona, Arsenio Pérez y Eustaquio Martínez, Ramiro Cuende y tantas otras más.



Y en la etapa reciente con Eustaquio Martínez, Taqui, con Juan Gopar y con Herzog & de Meuron, con quienes he continuado la colaboración de una manera prácticamente continua desde el año 1998. Constantes y enriquecedoras experiencias que me han permitido el continuo contraste de criterios y actitudes; impagable costumbre, la de la colaboración, que me ha permitido ir centrando ideas y objetivos en el trabajo y el quehacer diario.



#### ARQUITECTURA Y PAISAJE + REHACER EL PAISAJE (DESDE 1997). I

Sin duda, es el paisaje que nos rodea en las islas la causa que nos debe incentivar para procurar una mejor construcción de los lugares. A fin de aclarar pareceres, cuando hablo de paisaje, lo hago desde la simple definición que hace el diccionario de la lengua: extensión de terreno visto desde un lugar determinado.

En unas islas pequeñas y apretadas (geográficamente ‘centrales’ –nunca periféricas–, situadas en una posición estratégica privilegiada, con un crecimiento poblacional progresivo, con una presión urbanística preocupante, con la necesidad de acoger y de atender la imparable movilidad migratoria y de repensar el espacio público ante la enorme y rica diversidad cultural que ello conlleva, con la responsabilidad de preservar los excepcionales espacios naturales protegidos), llenas de arquitecturas e infraestructuras insensibles con los sitios, el paisaje, entendido desde la descripción anterior, resulta algo vital, por encima de cualquier otra consideración disciplinar y erudita. En cualquier sitio, pero con muchísima más repercusión en los pequeños, cuando miras hacia cualquier lado, la arquitectura es la ciudad y la ciudad es el territorio. Es ese paisaje que continuamente te acompaña, don-

de el desorden, el descuido, la indiferencia, la pérdida del carácter de los lugares hace triste el paseo insular.

Ese desasosiego, sin embargo, se aprehende como razón, incentivo, oportunidad, compromiso, excusa, aspiración o reto para la creatividad colectiva..., la imaginación, la sensibilidad, la emoción en la mejor construcción del paisaje. El paisaje como algo vivo. El paisaje siempre en función del hombre y no el hombre en función del paisaje como, hasta hace unos años, decía el poeta. El trabajo como motivo para recrear nuevas escenografías que, además de insistir en rehacer los lugares, nos inviten, si es posible, a reflexionar, a reconfigurar, la conciencia que tenemos de una realidad enormemente preocupante.



En un lugar pequeño, limitado, apretado..., en una isla..., el paisaje, por tanto, es el continuo espacial que se ordena o desordena ante los ojos que lo viven, confundiendo la arquitectura, la ciudad y el territorio en un todo indivisible arado por sus gentes. Una percepción inevitable que labra el sentir de estas y lo vela de desaliento ante la paulatina y muchas veces desafortunada construcción de los lugares. El contraste entre el vacío infinito e impenetrable del océano y el lleno densamente construido de las edificaciones apenas consuela el desasosiego. El equilibrio entre las necesidades sociales y las capacidades del territorio se vuelca en aspiración vital de sus habitantes. Solo del diálogo persistente, del constante ir y venir, entre las condiciones de esas gentes y de esa tierra, se podrá aprehender el carácter de los lugares, reinterpretar sus cualidades y posibilitar el encaje sereno de la vida...

#### LA IMPORTANCIA DE LA MIRADA...

##### Agustín Ibarrola

Del conocimiento profundo del pinar, pateándolo y mirándolo con atención, con criterio y una enorme sensibilidad, Agustín Ibarrola ha sido capaz de intervenir en un paisaje realzando y potenciando sus valores y, frente a la inquietud... la emoción, frente al desaliento... nuevos ánimos, y frente a la uniformidad y a la pérdida de la identidad de los lugares... el lugar en sí mismo y el paisaje único, y junto a esos paisajes equívocos –¿por qué no aun?– estos otros paisajes inequívocos.

##### Jordi Bernadó

Ver las fotos de Jordi Bernadó –ese paseo informal por la costa de Tenerife– resulta al principio casi como un juego..., te hace ir y volver, como en su deambular, observar, comparar... y, sin embargo, al insistir, al concentrar la mirada..., las impresiones se reproducen de forma contradictoria..., placer, nos-



talga, inquietud, preocupación, coraje..., y el juego deja de ser tal al perder su ingenuidad y producir... sensaciones opuestas... que avivan recuerdos..., que alertan sobre la necesidad de preservar aquellos lugares auténticos, significativos de la memoria y de la historia..., y que insisten... –digo yo– en la enorme capacidad latente del territorio a fin de rehacer sus valores intrínsecos que lo conforman como paisaje único e inequívoco.





to, el desencuentro, el desasosiego, la infelicidad, la enfermedad de familiares y amigos, la muerte...

Me preguntaba hace unas semanas qué hubiese sido de mi vida de no haber ocurrido la muerte inesperada y dolorosa de Antonio Zaya... Lo conocí durante la primera "Bienal de Arquitectura, arte y paisaje de Canarias". Antonio era comisario de la organización bajo la dirección de Rosina Gómez Baeza y yo tuve la suerte de poder intervenir, como colaborador voluntario, en el planteamiento e impulso de algunas actividades en torno a la arquitectura y el paisaje, por lo que tuve la suerte de coincidir con él en algunas ocasiones. Fue al terminar la primera Bienal cuando Dulce Xerach, en aquella época Viceconsejera de Cultura del Gobierno de Canarias,

invitó a Antonio a asumir la dirección de la segunda Bienal y fueron ambos los que poco después me plantearon asumir la codirección.

Recuerdo una tarde con Antonio en Madrid..., paseando sin rumbo tranquilamente por calles y calles ajenas a todo lo que ocurría a nuestro alrededor... Antonio condicionaba su aceptación a que accediera junto a él. Hablamos de muchas cosas..., me contó sobre su vida, sobre sus deseos e ilusiones, sobre sus experiencias, sobre la filosofía mística que le rescató del vacío existencial en el que se había sumergido, de lo que significaba para él la religión, del arte y de la vida, de sus ilusiones para la Bienal, de su hermano Octavio, de su refugio en Gerona, de cómo rescató a su perro, o a sus perros, jugándose la vida durante el terrible incendio que asoló el bosque que abrigaba su casa y su retiro espiritual... Durante aquel deambular por Madrid descubrí a un ser excepcional que me atrajo y sedujo a comprometerme en aquella aventura. Decisión que tomé a pesar del enorme miedo que me producía la inmersión en un mundo totalmente ajeno y que intuía complejo y excesivamente extraño; razones que, sin embargo, no implicaron el contrapeso necesario para llegar a declinar la extraordinaria oportunidad de aprender que Antonio me ofrecía. Había sufrido mucho colaborando en la primera Bienal por las críticas que recibíamos un día sí y otro también.

Los posicionamientos políticos e intelectuales contra Coalición Canaria se traducían en una crítica feroz a todo lo que hacíamos. La denominada de forma peyorativa "Bienal del maquillaje" respondía, según esos sectores críticos, a una pose falsa e hipócrita que claramente ocultaba la inaceptable y desmedida acción, especulativa y agresiva, del poder político sobre el frágil territorio insular, cuando algunos la considerábamos, en todo caso, como una posibilidad excepcional para reflexionar sobre cómo afrontar la construcción o la no construcción del espacio público, identificando, precisamente, todas las claves políticas, económicas y sociales que confluyen y definen ese paisaje insular.



Siempre he defendido la generosidad de los esfuerzos, el pensamiento libre e independiente, el trabajo, la implicación, la colaboración, como vías de contraste y búsqueda de los caminos a seguir; y Antonio traducía la serenidad necesaria y el ambiente idóneo que propiciaba dicha búsqueda, centrada en aquella preocupación común por un territorio herido y por una sociedad de contrastes tricontinentales.

Pero la sorpresa nos sacudió dramáticamente durante aquel fatídico mes de septiembre de 2007 con la inesperada noticia de la muerte de Antonio. Nos habíamos emplazado para vernos esos días, tras su marcha de vacaciones unos meses antes, cuando hablamos por última vez. Una extraña enfermedad se lo llevó como un rayo..., y ahí acabó todo. Atrás quedó la ilusión compartida por propiciar un lugar de aproximación a esa reflexión sobre la arquitectura, el arte y el paisaje que contribuyera, desde aproximaciones diversas, a la identificación de los problemas y de las claves en la mejor construcción de los paisajes insulares.

#### EL AUTORRETRATO Y LOS ESPACIOS INTERMEDIOS...

##### **El autorretrato como introspección y mirada íntima**

Lo real y lo imaginado se difuminan en un horizonte incierto, espacio intermedio, líquido, etéreo, que nos transfiere hacia otra dimensión más emotiva e intensa. La ambigüedad, provocadora, inmensamente reflexiva y creativa, entre el 'uno' de la ensoñación, de los deseos, de las capacidades magnificadas, y el 'uno' objetivo, palpable, de las limitaciones, de los condicionantes, de los imprevistos, de los aciertos que nos alegran y de los errores que nos desconciertan y tanto nos enseñan. El fluir vital interminable de ideas y de cuestiones. La evocación del sentir. (Lo casual, la sorpresa, el instante, la intuición, lo imperfecto como valor, la huella del tiempo, la intensidad, la emoción, lo simple, lo ilógico, la ironía, la duda, lo abstracto...).

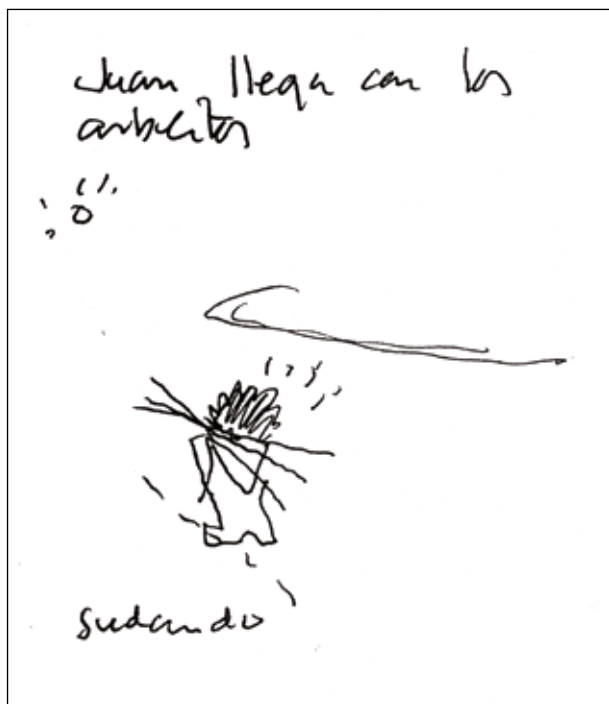


#### EL DIBUJO Y LA HUIDA...

##### **Huida en los espacios intermedios de la meditación entre los 'unos' de lo inacabado y lo no construido**

Juan Gopar nos pedía hace unos meses, dentro de la actividad "Especies de Espacios" organizada en el marco de la 1.<sup>a</sup> Bienal de Canarias, plantar unos árboles, unos siete, en la playa del Reducto en Arrecife. La propuesta surgía como una ironía en el camino. En palabras de Oteiza, "tratando de huir de tantas derrotas sucesivas, ahora se trataba de escapar de la inevitable derrota final". El trabajo significaba una lucha desigual contra el implacable y dramático paso del tiempo. Me imaginaba angustiado, desesperado, a la espera de su lento crecimiento en la lejanía de un sitio azotado por el sol y la maresía. Juan, ¡vaya trastada! No se trataba tanto de la desazón por no saber qué hacer, mas sí del sentimiento de impotencia y extravío que tal petición me producía. Ahora sí que me perdía en la dislexia inexorable de los espesores del espejo, en una orgía angustiosa y trágica de 'unos'. La indecisión me llevó a escribirle una carta acompañada de unos sencillos dibujos. En ella, de una manera muy ingenua, trataba sobre el proceso de formación del espacio público como paisajes de encuen-

tro. Este texto sirvió, posteriormente, como razón para desarrollar un guión para la edición de un pequeño corto de animación, que permitiera explicar a los niños, de una manera muy sencilla, cómo se llega a conformar el espacio público. Una serie de pequeños dibujos ilustraban un argumento que preferí no terminar.



El 'uno' de la ensoñación, de la carta, de la posible animación, se contrapone, en este caso, al 'uno' de lo inacabado y no construido. La contraposición de ficciones y de certezas en la construcción, en este caso, de la huida, consciente ante el miedo y la incapacidad para dar respuestas. El sueño, la inmersión en la tensión de los espacios intermedios, a modo de energía eterna que presupone el tiempo detenido. Negando la realización, meditando entre 'unos', perdido plácidamente en ese lugar de la superficie calma del agua, siempre agitada, donde nace el silencio y la soledad..., y mientras...,

Juan cargando los arbolitos por la playa, ilusionado, sudando...

**Carta a Juan Gopar: paisajes de encuentro (precioso título de Pepe Sosa para el taller de Fuerteventura de la "1.ª Bienal de Arquitectura, arte y paisaje de Canarias")**

... Juan nos pide que plantemos unos árboles... "Arrecife necesita árboles y sombra... y lugares para los niños", rincones que acojan su curiosidad..., que arrojen sus juegos, su imaginación, sus fantasías, sus risas...

... En Arrecife ya pasamos algún verano... Lo recuerdo como un sitio de calles estrechas, de casas y plazas pequeñas; con un charco grande que no olía muy bien; con un castillo negro para el arte moderno; con barquitos al fondo; con un hotel, de pronto, metido en el mar, raro y grande, muy grande, que siempre se veía; con una playa donde sobraba mucho sitio, donde comprendimos eso de las mareas al verlas subir y luego pausadamente observarlas bajar y bajar; con un paseo largo, muy, muy largo, que parecía que siempre se perdía... Lo recuerdo como un sitio extraño, como de paso, donde siempre teníamos que esperar...

... Y Juan, hoy, nos pide que plantemos unos árboles..., pero los árboles han de crecer... —ja veces se ponen muy pesados!— y los tenemos que cuidar mucho; regar, abonar, podar, limpiar, empujar y quitar los bichos..., y las sombras tardarán...

... Podemos colocarlos aquí y allá..., asomando desde la esquina..., velando el mar..., en pequeños grupos..., como de unos siete..., distanciados para no perdernos y poder ir saltando, cuando crezcan, de sombra en sombra, como cuando juegas al parchís...

... Podemos protegerlos mientras crecen y para no perder los sitios prepararlos para algo que haga falta... y hacer lo que hace Juan..., podemos recoger aquello que se cae: usarlo para los árboles y dárselo a los niños...

... Y en un despiste..., en un pausado abrir y cerrar de ojos..., los árboles crecerán... y esos niños crece-

rán... y las sombras también crecerán... y también los recuerdos... y en esos lugares, ahora de la memoria, de claroscuros, bajo el manto verde de ramas y de hojas donde ahora se entrelaza el sol y la luz, azocados de la brisa y del vacío, y de las risas de los que ahora son niños, descansaremos la curiosidad en ese espacio atrapado de sombras y de brillos, del rugir del mar en su empeño de ir y venir, de las huellas del viento, de las hojas y de los pies, del olor a verde y azul, en una fiesta constante de encuentros de tiempos y de sentir...

... Probemos, Juan, plantando en la playa, allí donde se ven, a la salida de la esquina, siete árboles..., donde la ola, ya mansa, no tenga aliento para llegar... Busquemos los más fuertes y resistentes..., los que aguanten sin regar y ¡tanta sal...!, y ¡tanto sol...!, distanciados para que en breve, con el simple rocío, entrelacen ramas y copas... Busquemos tablas y tablones olvidados, arrimados, desgastados..., levantemos tapias y aleros... ¡que adelanten esa sombra anhelada...!, y hagamos, también, con esas mismas tablas, bancos aquí y allá..., de espaldas al calor y escondidos de las brisas..., y siempre mirando el mar... ¡Pinta, Juan, de colores esos lienzos...!, como tú lo haces..., pero, ¡no todos...!, deja alguno para los niños..., ¡que lo hagan ellos...!, que cojan del suelo las tizas de todos los colores que debemos de buscar..., que alegren sus manos y sus ropas..., sus ojos, sus caras y sus risas..., tizas que abonen los árboles... —¡sería fantástico!—, ¡tizas que pinten y que abonen...!, y así, poco a poco, aprehenderíamos la conciencia del lugar..., y mientras, poco a poco, el sitio crecería, se transformaría..., rincón del tiempo vivido..., del recuerdo y de la memoria..., y del espacio por vivir..., paisaje del encuentro siempre compartido.

#### EL QUÉ HACER DIARIO... CASAS CONSTRUIDAS...

##### **Casa junto a un barranco en una ladera sobre la ciudad**

La casa se sitúa en una urbanización residencial en laderas sobre Santa Cruz, casi en su punto más



alto, junto a la montaña y al barranco, en una parcela pequeña. Se encaja a medio nivel, al no poder aterrizarla, intentando equilibrar cortes, taludes, muros, alturas...

La planta se quiebra para que salones, dormitorios y cocina miren al frente, lugar donde se coloca la piscina en el jardín; dando sombra al sur con jardineras y balcones, y, además, intimidad al este (lindero con la parcela contigua) con persianas correderas...

Interpreta de forma intuitiva la posición en el límite, la casa como final; aparentemente de espaldas al espacio natural, pero con sus bordes interiormente atentos al sitio, atentos, gradualmente, a la luz (que interiormente ordena la secuencia de espacios), a sus entrañas, a sus texturas, a sus colores, a sus olores, a sus vistas...

##### **Casa patio entre medianeras en una calle estrecha y ruidosa**

La escala se entiende desde su significado musical, es decir, como la sucesión de sonidos ordenados en función de un principio y que pueden ser utilizados en una composición. En este sentido se procura identificar la serie de valores que caracterizan y definen la calidad de un lugar para reinterpretarlos y adaptarlos desde una aproximación contemporánea que contribuya, si no a resaltar, al menos, a respetar su esencia. En este caso, la fachada, de cuatro alturas, según habilita la ordenanza, se talla y fragmenta, se estría y se ensambla con las



construcciones contiguas más bajas, acomodando un continuo edificado a la escala más armónica y doméstica de la calle...

#### **Pequeña agrupación de apartamentos con vistas al mar**

La contradicción de la vida... En este lugar se hace palpable que nuestra relativa escala de preo-

cupaciones se presenta como absurda en contraste con la necesidad y el valor que impulsa a cientos de personas a arriesgar sus vidas en la esperanza de alcanzar un mundo mejor... y que les lanza desde la ribera africana a intentar, en cayucos, alcanzar la costa de sus anhelos. Así han llegado, a las playas de aquí enfrente, unos cinco, cargados con más de trescientas personas. En la playa del Confital, a dos pasos de los apartamentos, yace en la arena todo lo que traían: ropas, zapatos, cinturones, abrigos, bolsos, bidones de gasolina y de agua, y más y más zapatos. El oleaje, bravo estos días, como encorajinado ante tanta injusticia, ha esparcido todo lo dejado irresponsablemente por quienes tenían que retirarlo. Y esas ropas sucias y ajadas –mojadas de miseria, de hambre y lloro, de angustia y de terror, de tortura, de inacabable desgracia, de hipócrita solidaridad–, clavadas en la arena, nos recuerdan esa tremenda paradoja de esta vida absurda, como espina aferrada en el alma rota. La televisión, al fondo, insiste en la triste y repetida noticia: dieciséis personas muertas de hambre y sed en un cayuco que acabó por hundir su sueño... Y de vuelta a lo que carece de importancia, así explicamos las intenciones consideradas.

Se nos plantea por parte de la propiedad la posibilidad de dirigir la obra de un proyecto de diecinueve apartamentos con la licencia municipal concedida y redactado desde otra oficina ajena. Preocupados por la manera de construir el territorio, el espacio turístico y la costa, cargada de arquitecturas especulativas, descolocadas, desproporcionadas, ajenas a las condiciones inequívocas del lugar sobre el que se imponen, se sugiere la oportunidad de desarrollar un nuevo proyecto que intente una reinterpretación de los valores intrínsecos del sitio, procurando, como premisa de partida, y respetando la edificabilidad del proyecto original, la visión de todos los apartamentos al mar y al horizonte. Se plantea, a partir del estudio minucioso de la topografía de la parcela (ubicada en un lugar privilegiado en el sur de la isla, frente a una pequeña playa, en el límite del suelo edificable de la urbanización La Mareta, entre este y el barranco y el suelo protegido, a dos



pasos de la Montaña Roja y de los Abrigos), el encaje preciso de la sección y de los volúmenes, como una parte del perfil de la isla, desde Las Cañadas hasta la arena y el mar. Los dieciocho apartamentos posibles se organizan en franjas perpendiculares a la carretera, escalonando las unidades con vistas siempre al mar. Se agrupan como casas patio, cerradas al este, protegiéndose ante los fuertes y continuos vientos del nordeste, y abiertas al sur y al oeste, al horizonte y al paisaje protegido.



La segregación de los volúmenes construidos, posible por el tipo de agrupación propuesto, posibilita la apertura de visuales transversales desde el Teide al horizonte, a modo de corredores o barrancos de luz. El control de las dimensiones, de las alturas, de las proporciones, de las escalas, de los materiales elegidos, obedece a la voluntad

de procurar la mayor coherencia posible en la manera de plantear el diálogo con el sitio. A modo de piedras depositadas sobre la arena, la intervención trata de construir el territorio reinterpretando y realzando su carácter, de ofrecer una nueva escenografía, conscientemente artificial, que invite a reflexionar..., a reconfigurar (?) la conciencia que tenemos sobre una realidad.

### **Casa, árboles y casa de muñecas**

La casa pretende posarse sobre el jardín con el cuidado de apenas rozar la presencia fascinante de la huerta abandonada a la suerte del tiempo, del clima y de la vegetación. Sin embargo, a la vez, la relación entre el objeto y la naturaleza se dramatiza por la tensión que se establece entre la condición compacta y perdurable del volumen construido y la cualidad frágil, delicada y efímera de las ramas que lo envuelven. La “ambigüedad”, inmensamente reflexiva y creativa, entre lo artificial, resultado de la confluencia de limitaciones y





condiciones, y la espontaneidad y la sorpresa de lo natural. La confrontación entre opuestos, sus tensiones, como razón de los espacios intermedios no contruidos.

### **Casa en la subida a la Mesa Mota**

El volumen se yergue sobre la ladera y se cubre en su totalidad, como tratando de arrastrar el manto vegetal de su perfil, con gramíneas. El objeto, que inicialmente parece querer enmascararse en la montaña, huye, por contra, desde su condición más artificial, de la mimesis con el lugar. Ironía que se acentúa con la elección de una gramínea que pretendíamos de color azul y, por tanto, de aspecto intencionadamente no natural, que se alza, desliza y desciende por los pliegues de sus dos alturas. Tensiones que se acentúan, aún más, por la elección de una chapa metalizada ondulada como revestimiento exterior, en contraste con el fondo verde de la montaña y con los paneles, más cálidos, de madera prensada, utilizados para los techos y las paredes de su interior; y por la concepción del jardín, cercado con frutales y otras variedades de plantas no espontáneas, como la verja-enredadera de jazmines de flores blancas y fragancia atípica que delimita el lugar.



## **CASAS NO CONSTRUIDAS...**

### **Construir con palabras y gestos**

Recuerdo dialogar con ellos, en una última conversación en el silencio de la noche, con el susurro inquebrantable de los vaivenes del mar al fondo, sobre las arquitecturas que también se construyen con gestos y con palabras.

Y les conté cómo lo hacía Francisco Sáenz de Oiza durante sus “martes” en la Escuela de Madrid; aquellas añoradas clases de inequívoca voz ronca, de gafas encajadas en la frente, de constantes y temperamentales disonancias, de palabras enérgicas y sabias que dibujaban, y de manos, gestos y trazos en la pizarra que hablaban, y que nos sorprendían en aulas siempre abarrotadas por generaciones de alumnos curiosos y ansiosos por aprender y despertar de un letargo de décadas de aislamiento y dificultad.

Y referirme posteriormente a ese otro gran maestro, Juan Daniel Fullaondo: palabra profunda y clara que te amparaba y al que te asías con inmensa seguridad; palabra acompasada por el movimiento suave e hipnótico de unas manos extrañamente adornadas que continuamente te sorprendían y adormilaban por sendas, arquitecturas y sueños aún por descubrir; palabra que, más que dibujar, te sumergía en un cine de mundos apasionantes por los que aventurarte y nunca acabar de transitar. Y ello entre tersos puños que asomaban de chaquetas verdes de corte imposible, corbata con hebilla, generosos gemelos, prominente anillo familiar, gomina y significativas patillas. Palabras y gestos que perduran en vibraciones, ecos y resonancias de indestructible belleza y que resaltan la grandeza del profesor capaz de construir arquitectura simplemente así.

### **Estudio para reforma de un apartamento pequeño en el centro de la ciudad**

El mural de Juan en TEA es un espacio iluminado sin límites..., lugar de reflejos, de destellos, de

superposición de dobleces, de luces que no lo son y de sombras que son a veces colores, y de colores que son a veces luces y plantas, y de cristales que son mural, y de mural que es muro perforado por ranuras, y de azules, y de oscuros, de espejos y contraluces, y de caras y de infinidad de lunares multicolores que no lo son... Con Juan el trabajo con las manos refleja la intensidad del momento, del pensamiento, de la reflexión, del instante, en abierta y libre tensión entre certezas e incertidumbres, como casi única causa y razón de lo definitivamente revelado...

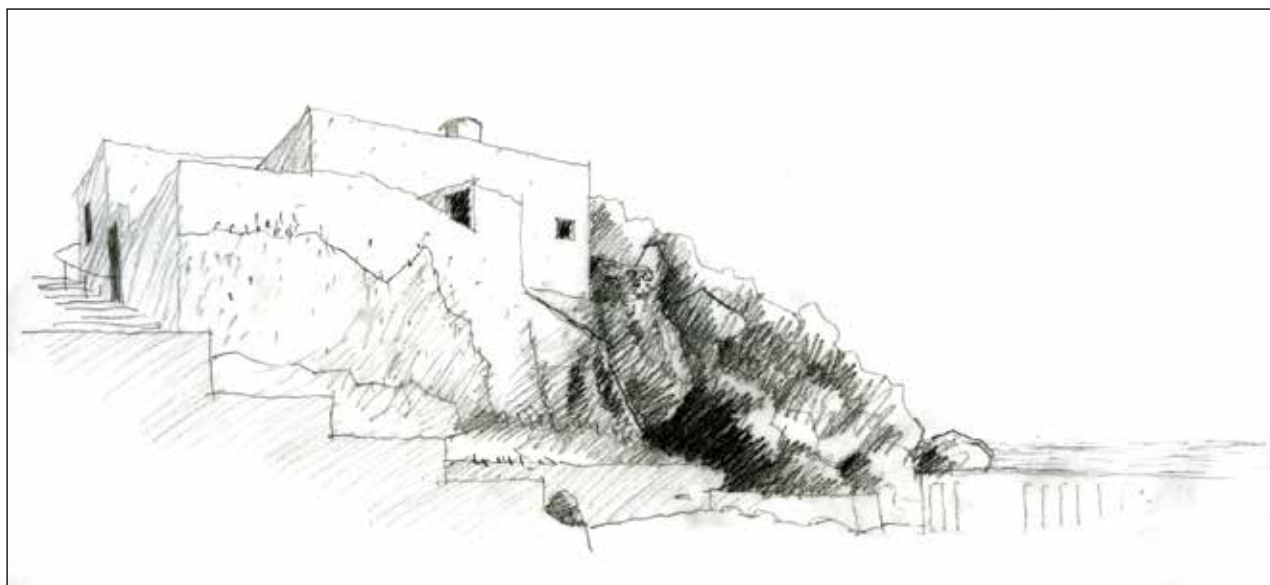
El croquis para su casa sintetiza todo lo anterior: los espacios intermedios, la intuición, lo imperfecto como valor, la huella del tiempo, la intensidad, la

emoción, lo simple, lo ilógico, la ironía, la duda, lo abstracto...

#### RELACIONES CON EL PAISAJE. ÚLTIMOS TRABAJOS...

##### **Reparación de una pequeña y antigua casa en una roca sobre el mar...**

Frente a la voluptuosidad de los grandes ventanales que fijan el paisaje y la sensualidad e insinuación de las pequeñas aperturas de Álvaro Siza, la secuencia cinematográfica inherente a los giros de la mirada en esta pequeña casa situada en una roca sobre el mar...



#### PUNTOS SUSPENSIVOS... EPÍLOGO. I

*Puntos suspensivos... porque la revisión del trabajo y de los objetivos futuros está plagada de pausas que expresan duda, temor, vacilación..., porque son enunciados siempre incompletos..., porque se trata de procesos de trabajo abiertos a la contradicción y a la emoción que huyen, por incapacidad y conciencia de la ignorancia, de lo complejo, para refugiarse en la íntima intensidad de lo simple...*

Intuir que se puede abordar el lugar como una extraordinaria y apasionante oportunidad para, incansablemente, plantear acciones eficientes que lo recuperen como espacio deseado para la vida, amable, cálido, generoso, libre..., la inmensa fe en las ideas, en la capacidad de la arquitectura para ofrecer una ciudad, un territorio, un paisaje mejor...

Atisbar que la arquitectura del paisaje puede propiciar, por encima de la mera aproximación estética, flujos activos y favorables en la construcción de los espacios habitados y en la inexcusable regeneración y recuperación del lugar público...

### El empeño

Unos amigos me abrieron las puertas del poeta Manuel Padorno. Y pronto hice a mi manera cosas que este decía. Algo así como que debes cercarte en lo que te interesa. Concentrar la mirada y observar. Aislarte de todo el bullicio y del aluvión de información que nos ahoga y quedarte solo delante de lo que buscas, de lo que quieres aprender. Y pensar y contrastar y evaluar y guiarte y dejarte llevar desde una intención que aún no tienes clara y en torno a la que constantemente merodeas. Intuyes lo que quieres, pero no tienes aún claro el qué. Vas y vienes, crees saber lo que buscas, pero las ideas se difuminan. Aún sin perfilar, sus bordes se diluyen, y la inquietud mantiene la tensión. Y ansías alcanzar el objetivo que te obsesiona y te tortura. Y unas veces la luz te alumbraba, y otras las sombras oscurecen el discurrir. Y a veces de forma intuitiva, y otras, consciente del camino trazado desde la razón, te acercas a eso que constantemente rodeas. Y por fin llegas a algo que entiendes puede encajar en lo que intuías. Y lo matizas de un lado y de otro, de arriba y de abajo, desde aquí y desde allí. Y la serenidad y el sosiego te embargan. Y la alegría te hace sonreír, diluida la presión acumulada. Algo que realmente sientes responde a la inquie-

tud y al anhelo que te impulsaban. Y llegan los momentos plácidos de disfrutar. De abandonar la mente a que vague por los sueños, agitada esta vez de verdades, de ilusiones, de esperanzas. Y es en esos instantes casi sublimes cuando la seguridad y la certeza te empujan a iniciar nuevos caminos y a no parar. Y, al igual que un nómada, deambulas incansable de aquí para allá. Y pronto vuelves a cercarte. Y ya de nuevo merodeas algo que no sabes bien qué es, con igual pasión y desconcierto, preocupado por la dificultad, pero más seguro, y con más confianza, para así, insistentemente, crecer y crecer...

### La contradicción

Siempre he dicho que siento pasar por los lugares como de lado..., como si no perteneciera a nada..., tangencialmente..., como al margen...,



como si atisbara sin comprender nada aquello que me rodea..., en una existencia ajena y naif...

No creo, por tanto, en la naturaleza..., a pesar de ser la razón básica de mi trabajo... (una incoherencia más o, quizás, un contrapunto irónico... o una tensión inexcusable de esos espacios que llamo intermedios que me ocupan y me abstraen), y repito con vehemencia contra el poeta: ¡el paisaje en función del hombre y, para nada, el hombre en función del paisaje...!, haciendo mía, sin rubor, la aseveración de un surrealista canario atormentado que decía: “A la naturaleza hay que sodomizarla...”.

E incido, a pesar del desasosiego al que nos induce la desafortunada ocupación de costas y medianías, en el optimismo inherente a las posibilidades que ofrece la inagotable capacidad que tenemos para rehacer y reinterpretar los lugares..., los sitios..., para defender y afianzar el valor del espacio público..., para progresar en su plural pero inequívoca construcción...

La utopía pragmática, sin duda, posible..., la razón de nuestro trabajo diario..., si quieren, el romanticismo igualmente pragmático al que tanto me gusta referirme...

### ¿Para qué?

Cuatro muros de cálido adobe..., una techumbre frágil y efímera..., una acogedora alfombra amablemente extendida..., de colorida alegría, milagrosamente tejida..., muda, eterna..., una hendidura a ras de suelo hacia un horizonte árido e infinito..., y unas sonrisas inocentes y esperanzadas que nos hablan, si somos capaces de mirar con sinceridad e intensidad a sus ojos, de la hipocresía de un mundo occidental preocupado por la eficiencia energética, por la certificación leed, por la excelencia de unas condiciones acústicas asépticas, por la empalagosa sostenibilidad, por calefactar el césped de un campo de fútbol... ¡Todo es mentira!

### PUNTOS SUSPENSIVOS... EPÍLOGO. II

#### Caty, alumna del Colegio de Educación Especial Acamán, tiene dieciséis años

A Caty, niña menuda e introvertida de recia personalidad, le brota la hipersensibilidad hacia lo que le rodea reafirmando su sentir con su mirar a través de una cámara. Detengámonos unos instantes en esta su fotografía. A contraluz de un cálido ocaso de tenue y difusa luz, recorta el profundo perfil arbóreo de un pequeño drago y nos descubre, quizás, que es, realmente, ese suave cielo del atardecer el que atrae y seduce hacia sí su frágil vitalidad. Permítanme que les sugiera, como le haría ahora a los niños, un pequeño juego. Entreceremos los ojos y procuremos otra mirada. Podríamos imaginar, quizás, que se trata de un espejo fracturado de sombras imposibles descansando de cara a un cielo de infinita serenidad. ¿Por qué no? Y así, quizás, intuir cómo poder ordenar tu casa, tu intimidad, acogiendo los espacios de penumbra o de sombra tardía, o ese rincón volcado a la imponente puesta de sol recogido por esa tapia blanca capaz de atrapar esos instantes evanescentes de los delicados juegos del color.





**Salka, usuaria del centro de día Acamán, acaba de cumplir veinticinco años**

Feliz vive en ese su mundo de cascos y músicas que suenan todas a la vez; de creyones de fantástica madera, siempre brillantes; de rotuladores presentados en extraordinarios estuches transparentes cuyo immaculado orden inicial es imposible de restablecer (ni siquiera la primera vez para regusto de la papelera que ya los espera); de bolígrafos de punta fina y minas siempre desarmadas que acaban inagotablemente surgiendo de aquí y de allá; de trazos firmes, a veces incansables, que toman vida propia para explorar otros caminos..., por la mesa, las camisetas, los pijamas, las sábanas, la plancha..., y que terminan entrelazados en arabescos que maquillan sus dedos con tintas imposibles de lavar; tintas de las que se dicen, en los cautivadores estuches ahora estrujados y arrugados en la cesta, no manchar. Salka tiene la inmensa suerte de vivir al margen, en un lugar privilegiado donde nuestras lógicas carecen afortunadamente de lógica, en las afueras de las afueras, en esos sitios soñados por el escritor que no escribe, en esa niebla de la invisibilidad eterna que todo artista, intuyo, anhela.

Detengámonos en este su dibujo y repitamos el juego anterior. Entreceremos los ojos y ahondemos nuestra mirada. Podríamos imaginar, quizás, que descansamos echados sobre un lecho de arena a la sombra de una bóveda hilada de colores infinitos por los que fluye la brisa con suavidad; abandonados a la nada de un nuevo amanecer; adormilados bajo el sereno fluir de las sombras y los destellos de

la luz y del color; acunados por el alegre ir y venir de “gorriones, jilgueros, verderones, calandrias y algún raro pinzón azul” que Luis Feria anida en los aún inimaginables reflejos de nuestra piel.



*La inmersión en esos lugares de la ensoñación donde se destiñen los límites de lo real y de lo imaginado; errando a través de esos espacios intermedios de las resonancias y de la energía eterna que presuponen el tiempo detenido. Negando la realización, meditando entre ‘unos’, perdido plácidamente en ese contradictorio rincón de la superficie calma del agua siempre agitada, donde nace el silencio y la soledad...*



## INTROSPECCIONES ELOCUENTES

JOSÉ ANTONIO SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

**T**ratándose de unas palabras sobre Virgilio Gutiérrez Herreros, he de empezar reconociendo que cualquier mirada sobre su currículum es incompleta sin un alto grado de introspección. Un currículum no deja de ser, siempre, un rastro o asomo de la vida interior de una persona. Pero en su caso, sus escritos y obras tienen tal grado de tintura personal que, desde el mismo momento de abordarla, entendí que esta *laudatio* debía tener el carácter de una introspección elocuente, que de nada me serviría un repaso sobre la obra a secas. Construir el mundo a través de la interpretación personal es frecuente entre los creadores, ya sean estos artistas o científicos; pero, en su caso, no es tanto frecuente como inevitable.

Por encima de la fecha de su nacimiento, en Santa Cruz de Tenerife en 1958, me atrevería a afirmar que su espíritu o su mirada, tal como lo conocemos hoy, nacieron en los veranos infantiles de Bajamar... Él mismo expone en su texto *Charcos* (2001) unas frases elocuentes que me disculparán lea por su importancia para lo que trataré de exponer a continuación. Dice él de aquellos veranos: “Recuerdo especialmente las mañanas de los sábados, cuando nuestro padre nos despertaba, muy temprano, para bajar a las piscinas, [...] aprovechando casi el alba, aún sin los bañistas que pronto las abarrotarían. [...] A veces descendíamos por aquellas interminables escaleras que nos impulsaban al mar y que pronto confirmaban las previsiones respecto al estado de las

mareas [...] que ansiábamos muy bajas, como única posibilidad de alcanzar el charco redondo, [...] una geometría sorprendente, casi perfecta, [...] de lecho rocoso y aguas muy transparentes, [...] que permitían observar los pescados aislados en su interior”.

La especial sensibilidad hacia el lugar que muestra este texto tuvo, seguro, mucho que ver con su decisión de estudiar Arquitectura, pero, sobre todo, con el modo en que entiende hoy en día el ejercicio de la profesión.

Empezó la carrera en Las Palmas y la terminó en Madrid; en ambas Escuelas se produjo una coincidencia significativa y de importante efecto en aquel removido año de 1975, en el que, entre otros avatares, cambió el plan de estudios. Los egresados ese curso, al pertenecer a un grupo reducido y sin repetidores, avanzaron sus estudios más unidos e interconectados de lo habitual. Y lo digo porque pienso que esa unión fue fundamental en la formación de todos. Compañeros de aquellos años en Las Palmas son algunos con los que colaboraría luego en sus proyectos: Arsenio Pérez Amaral, Antonio Corona, Ramiro Cuende, Pablo Fragoso, José Lorenzo García o yo mismo.

En 1978, al acabar tercero, en una especie de arrebató colectivo, agobiados por la presión y vigilancia de ser tan pocos, huimos todos a la Península. Allí se sumaron otros a ese grupo de amigos: Emilio Tuñón, el pobre Luis Moreno Mansilla, Ángela

García de Paredes, Álvaro Soto, Javier Maroto, Juan Herreros, María José Aranguren y Pepe Gallegos.

Cito a los que fueron compañeros de Virgilio, porque suele ser habitual en Arquitectura para entrever la trayectoria de quien se analiza, pero también por la importancia que esta circunstancia ha tenido en la conformación de la obra y actividades de Virgilio; y es que a lo largo de la vida, es una característica señalada suya el compartir ideas, proyectos e ilusiones, que definen cierto sentir común o colectivo en el que encontrar apoyo.

De vuelta a su isla natal comienza su andadura profesional, que voy a dividir en tres partes. La primera de ellas, muy necesaria para entender el resto, tiene que ver con otra de sus cualidades más destacadas, el desprendimiento, la generosidad y altruismo, desde el que surge su forma de interactuar con el mundo.

Ocupó cargos electos en el COAC durante 20 años. Primero en las vocalías de cultura, luego como presidente de la Demarcación de Tenerife y, por último, como Decano del propio COAC. Durante esos años hizo del Colegio un referente nacional e internacional. Por él pasaron muchos grandes de la arquitectura, los mejores. No podría nombrarlos a todos, fueron más de 220, entre los que se incluyen cuatro premios Pritzker. Creo que no falta en esa lista casi nadie que en aquel momento fuera un referente.

Acercar personalidades de esta talla a participar en seminarios, talleres colectivos o conferencias es muy necesario y conveniente a esta insularidad; necesario para poder tocar lo global directamente, con la mano. Pero, también, para facilitar la reciprocidad de ese contacto mutuo, que quizás es más importante aún: que lo local se conozca fuera. Aquellos invitados se convirtieron en divulgadores de la obra arquitectónica de aquí, de sus paisajes y de sus modos. Y no se trataba de un hecho casual o circunstancial, sino absolutamente deliberado y proyectado como corresponde a las acciones de Virgilio. Organizó visitas a las obras e invitó a

las mejores revistas para que se interesaran por la producción de Canarias. Todo formaba parte de un plan divulgativo generoso por su parte, de una estrategia que es consciente de nuestras limitaciones y *a-isla-miento*; del fomento y apoyo a la Cultura de Canarias. Virgilio fue alumno, entre otros, de Juan Daniel Fullaondo en Madrid. A él le oímos (yo también fui testigo), y luego leímos en sus textos históricos, aquella queja suya en la que sostenía que las Islas Canarias eran las injustamente olvidadas de la historiografía arquitectónica internacional. Superar esa situación de largas ausencias o “im-presencias”, requiere de la “acción” directa y continuada en el tiempo. Y él fue consciente de ello.

Ser elegido miembro de Junta del COAC tantas veces, y para distintos cargos, es prueba de la confianza que sus compañeros tenemos en él. Viene a reforzar esta misma evidencia el número de concursos en que ha sido jurado representando a los arquitectos. En total, treinta y dos. Los concursos son muy importantes para la profesión y para la conformación de una arquitectura de calidad. Del jurado de los mismos depende la sabiduría, buena elección y honestidad del fallo; algo muy trascendente para los arquitectos, que nos jugamos todo en esa ocasión. Se elige a aquel en quien se confía plenamente.

El segundo apartado al que me referiré es el de las publicaciones. Los arquitectos –en realidad, todos los creadores– damos bastante importancia a la publicación y crítica de la obra propia. Pero no por vanidad, como injustamente se argumenta por quienes desconocen su trabajo, sino por inseguridad, por la razonable duda que acompaña siempre a todo el que se enfrenta al vacío de un papel en blanco. Necesitamos medirnos, saber hasta dónde llega cada obra.

Los proyectos de Virgilio han sido publicados en más de 40 artículos de revistas, entre las que destaco la *ARU* de la London Metropolitan University, *AV*, *VIA*, *A+U*, *Arquitectura Viva*, *Basa...*, así como en una decena de libros, entre los que prefiero destacar por su carácter selectivo las guías y registros fun-

damentales como la *Guía de Arquitectura de España 1920-2000*, realizada por el Ministerio de Fomento, la *Guía de Arquitectura Contemporánea de Tenerife 1962-1998* y *El Moderno en España*, ambos de Gabriel Ruiz Cabrero, o *Arquitectura Plus* de Félix Arranz.

La otra cara del capítulo de publicaciones la ocupa las que uno hace. En este campo cabe destacar su impulso y labor editora de libros, nunca sobre sí mismo, sino, de nuevo generoso con todos, sobre los demás arquitectos y la mejor arquitectura de Tenerife.

Destaco también su labor crítica y docente como profesor invitado o *Guest Critic* en las Escuelas de Arquitectura de Lausanne, Harvard, Universidad del Norte de Londres, Princeton y Las Palmas. O su participación como miembro del Consejo de Administración del TEA y del Comité científico de la “I Bial de Arquitectura, Arte y Paisaje de Canarias”. Siendo luego co-director de la Segunda Bial.

El tercer y último aspecto es con todo el más importante, el relativo a su obra: arquitectura y paisaje. La obra de Virgilio ha sido galardonada multitud de veces en los Premios Oráa de Arquitectura, divulgada, como decía, en numerosas publicaciones, expuesta en diversas salas y presentada en conferencias impartidas en Madrid, La Coruña, Salamanca, Las Palmas de Gran Canaria, Alcalá de Henares, La Palma, Lanzarote, Londres, Mallorca, Santiago, etc. Pero, como decía al inicio, no me gustaría tanto exponer su curriculum, fácilmente consultable en su estupenda web, como tratar de ahondar en el modo y razón en que esta obra se resuelve.

En esta introspección sobre Virgilio, la principal fuente de conocimiento es su obra en sentido global, no solo la arquitectónica. Esta constituye la estela visible o el rastro visible y elocuente de lo que piensa o siente.

Se construye a través de una fusión activa y revuelta de arquitectura, arte, fotografía, escritos y paisaje. Fusión a la que se suma, por supuesto, su personali-

dad: el humor y el genio, tan necesarios en la creación –en su caso, ambos explosivos–. Pero también la sutileza y la ironía de aquella que aquí llamamos socarronería. Existe también algo de erotismo surreal, a lo Óscar Domínguez, sensual y creativo que aporta al proyecto algo más de materia táctil, de texturas rugosas y cálidas unidas al inevitable reflejo de lo terso. Su obra encuentra afianzamiento y seguridad a través de la fijación de ideas mediante otros medios de expresión: de palabras (siempre suspendidas, siempre seguidas de puntos sucesivos, que se quedan como nubes en el aire), a través de croquis, fotografías, referencias a otras artes –algunas a su amigo Juan Gopar–, a recuerdos, *collages*, maquetas modeladas a mano..., y todo atravesado por un factor fundamental, el paisaje, del que hablaré en breve. Sus proyectos no se construyen agregando materias, sino surgidos de una intensa alquimia.

Dejé para el final comentar acerca de la importancia del paisaje en su obra. Lo adelantaba cuando citaba sus excursiones de la infancia. Su mirada, que es cada vez como de primera vez, escudriña el mundo y lo asimila, para pasarlo a continuación por el tamiz de lo personal, obteniendo, como el personaje de *El Perfume*, la esencia combinable de las cosas. Su lectura del paisaje no pretende ser objetiva ni neutra, sino todo lo contrario; se practica situándose enfrente de él, percibiéndolo de modo sesgado y deliberadamente parcial. Los fragmentos y destellos que incorpora son como *object trouve*, o como *jayos*, esa voz nuestra tan hermosa. Lo “descubierto” (con comillas) se incorpora al proyecto como revoltijo de *jayos* del cual emerge el milagro: un trozo de roca, una madera, la orilla del mar, el olor del hormigón, la sombra de un árbol, un fragmento de vidrio y sus reflejos..., todo ello en un proceso de inteligente y sensible alquimia.

Entre nosotros, que mantenemos una profunda amistad desde hace años, se produce un trasvase periódico de planos, dibujos, fotos o textos acerca de lo que nos ocupa en cada momento. Justamente, antes de la preparación de esta *laudatio*, me envió una

serie de fotografías en las que se muestra a sí mismo en entornos de todo tipo. En cada una de ellas hay siempre una superficie reflectante que sirve como medio para lo que en principio podría parecer un autorretrato. Virgilio se muestra a sí mismo en un paisaje amplio; parece querer fotografiar a la vez su mirada y el entorno que mira. Vidrios y espejos son aquí instrumentos inclusivos, que sirven para introducir el cuerpo —¿o es el alma?— en el contexto. Su reflejo ocupa solo una parte de la foto. El resto es el entorno circundante: los paisajes urbanos o abiertos, marinos o celestes, comparten de ese modo el mismo espacio que el autor. Muestran lo que el autor mira y su mirada. Son, digámoslo así, autorretratos con circunstancias.

No se trata de una visión narcisista, sino todo lo contrario. La intención es diluirse en el paisaje circundante sin referencias, como un *collage* o *cadáver*

*exquisito*. Él se pierde deliberado en su atmósfera. Vive en el medio acuoso de los reflejos, señala una mirada. Y a través de ella, desde ese especial punto de vista, re-crea, re-construye ese entorno.

La clave para entender el pensamiento de alguien se desvela al seguir su mirada: qué mira, en qué se detiene. Estas fotos reflejan la forma de ser y pensar de Virgilio, que es la del artista con voluntad de descubrir en silencio algún sesgo importante para luego hacerlo visible, al menos hacia uno mismo.

Esta forma sutil de estar en el mundo, sin alarde, sin pretenciosidad, con generosidad, es para mí una de las características clave para entender a Virgilio y su obra. Su arquitectura quiere “estar” y a la vez “ser” parte del paisaje. No quiere perderse en él, ni tampoco imponerse, sino vivir en él. Esa es la grandeza de sus obras.

## LAUDATIO DE DOÑA ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

CARMEN FRAGA GONZÁLEZ

**A**l ser invitados al acto de ingreso de un nuevo miembro en alguna institución, nos asalta una pregunta: ¿qué méritos han llevado a elegirlo como tal? Para responder a dicha cuestión el protocolo ha formulado la característica *laudatio*, término latino cuya traducción fácilmente colige hasta el más profano en lenguas clásicas. Los que afrontamos una redacción de este género hemos de profundizar en el haber de la persona que ingresa en la entidad, sin falsos halagos. ¡He ahí la fosa que hemos de sortear! Ahora bien, personalmente aborrezco los adjetivos calificativos superficiales, simples palabras convencionales que halagan a quien las recibe, pero que a la vez pueden terminar cansando a quienes las oyen. Ese peligro pienso que puedo subsanarlo al presentar a Ana María Díaz Pérez, exponiendo brevemente y con sinceridad las razones que, según mi parecer, han llevado a elegirla como miembro correspondiente en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Al analizar su currículo, destacaría dos binomios, sin orden de prelación, porque están entrelazados. Uno es la conjunción entre enseñanza e investigación, el otro deriva precisamente del anterior, es la interrelación cultura-sociedad. Hasta su pertinente jubilación, Ana María Díaz ha ejercido como catedrática de Enseñanza Secundaria, de manera que ha dejado su huella sobre muchos alumnos a lo largo de tantos cursos; sin embargo, las clases no impidieron que a la vez presentara su Memoria de Licen-

ciatura en la Universidad de La Laguna, donde más tarde se juzgaría su Tesis Doctoral sobre Historia del Arte, obteniendo la calificación de Sobresaliente *cum laude*. Por mi parte, he tenido la satisfacción de dirigir ambos trabajos, por lo cual no me exployo en su alabanza.

Con el doctorado no acabó su interés por la investigación, sino que esta la ha llevado a indagar en centros de prestigio como son la British Library en Londres en 1982, el Archivo Histórico de Génova en 2001 y el Archivo Histórico Nacional, en Madrid, en el año 2012. Por consiguiente, ha ido asimilando a la vez erudición universitaria mediante sus indagaciones especializadas y contacto cercano con la realidad social circundante, merced a la enseñanza impartida en Tenerife.

Tales circunstancias biográficas le han permitido ir forjando una mente abierta a la pluralidad cultural del entorno a la vez que la han ido enriqueciendo en el sentido metafórico de la expresión. No ha deseado guardar ese fecundo conocimiento para sí, al contrario, mediante sus conferencias, publicaciones y otras manifestaciones de la actividad cultural ha sabido volcarlo al exterior y engrandecer el ámbito de la comunidad canaria, para probarlo basta mencionar el libro *Mirando al mar. El entorno de los puertos de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de La Palma, San Sebastián de la Gomera, La Estaca (Hierro) y los Cristianos*, volumen del que es coautora con



José Manuel Ledesma Alonso y que fue patrocinado por la Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife en 1999.

Tal es la razón por la cual he acudido al antedicho término “pluralidad”, pues califica muy bien no solo su amplia bibliografía, sino también su presencia en actos culturales de variada índole. Su Tesina universitaria versó acerca de la *Arquitectura Militar de Santa Cruz de Tenerife: Evolución de la Capitanía General de Canarias*. Por ello, dos publicaciones suyas tratan sobre ese tema: la primera lleva por título “La Capitanía General de Canarias” y está incorporada a los tomos del IV Coloquio de Historia Canario-Americana (año 1980), editados por el Cabildo Insular de Gran Canaria, y en el VIII Coloquio (1988) se incluye la relativa a “Las distintas sedes de la Capitanía General de Canarias en Santa Cruz de Tenerife”.

No se limitó al tema castrense, al contrario, pasó a analizar y publicar, asimismo en Las Palmas y durante la misma década, tres artículos cuyos asuntos inciden en el término de la “pluralidad”. En el primero analiza “Venezuela y La Guancha: Una conexión a través del Arte”; después, en 1986, trata sobre “Un músico canario en América: Santiago Sabina Corona”, y dos años más tarde estudia “El legado histórico-artístico de D. Juan de Gordejuela en Tenerife”. Es indudable su variedad temática, pues afronta la plástica escultórica y pictórica al igual que la música, además en fechas tan dispares como los siglos XVI al XX.

Sus temas en la década siguiente no tienen relación con los anteriormente citados y ello se debe a que en 1991 presentó su Tesis Doctoral bajo el título *Iconografía de los Santos Protectores de Epidemias y Enfermedades en Canarias*, de manera que sus publicaciones van a insistir en variados aspectos de la representación artística en la hagiografía, pero asimismo en la medicina. A esta especialidad ya en 1987 se había acercado con un artículo sobre las “Epidemias y enfermedades en Fuerteventura (Siglos XV-XIX)”, expuesto en las III Jornadas

de Estudios sobre Fuerteventura y Lanzarote. Más tarde, concretamente en 1990, fue coautora del libro *Estudio de las grandes epidemias en Tenerife (Siglos XV-XX)*, editado por el Cabildo Insular de Tenerife. Todo lo anterior explica bien que haya sido nombrada correspondiente de la Real Academia de Medicina de Tenerife.

Ahora bien, ustedes se preguntarán qué relación tiene esto con el arte. Cuando se van leyendo las publicaciones de Ana María Díaz Pérez, se va descubriendo un mundo que por desconocido no deja de ser interesante. Por ejemplo, hay dos estudios suyos sobre “El fenómeno del ‘sudor’ en la plástica canaria”, y “El misterioso sudor de obras de arte en Canarias”, donde analiza este fenómeno en cuadros como el de *San Juan Evangelista* en la parroquia matriz de La Laguna y otras realizaciones del patrimonio artístico insular. Tal especialidad ha provocado que la inviten a participar en volúmenes de variada entidad, tal es el caso de su artículo “La proliferación de obras de arte ante la irrupción de epidemias en Canarias”, incorporado al libro de varios autores sobre *La Peste. El cuarto Jinete. Epidemias históricas y su repercusión en Tenerife* (Instituto Canario de Bioantropología, Cabildo Insular de Tenerife, 2014).

La aproximación al tema galénico le llevó a publicar en el año 2008 un libro sobre *La saga médica Zeroło*. Este apellido generalmente se asocia con la medicina y la política, pero se suelen desconocer otras aportaciones de dicha familia; por ejemplo, los hermanos Elías, Antonio y Tomás Zeroło Herrera son personas que tuvieron participación destacada en la vida cultural del último tercio del siglo XIX y primero del XX. Elías Zeroło fundó y dirigió la afamada *Revista de Canarias*, participó asimismo en la constitución del Gabinete Instructivo, en Santa Cruz de Tenerife, aunque él fallecería en París. Antonio Zeroło fue docente que se volcó en la creación literaria como poeta y en el periodismo. Su hermano Tomás fue médico de prestigio, hasta el punto de llevar hoy su nombre una de las calles principales de La Orotava, donde vivía, aunque en

el campo artístico debe reseñarse como autor de xilografías, es decir, grabados en madera, publicados en la revista *El País*, editada a finales del siglo XIX por la Real Sociedad Económica de Amigos del País, en Santa Cruz de Tenerife.

Mas estos no han sido una excepción y ella lo refleja bien a través de su bibliografía, de manera que redactó el prólogo del catálogo de la exposición en Las Palmas de la pintora y neurocirujana *Delia Galindo Mireles, entre la medicina y el arte*. Sin embargo, no se confunda quien se acerque a sus estudios, pues la sensibilidad artística de Ana María Díaz Pérez le permite afrontar igual temas como el de “La imagen de Ntra. Sra. de las Nieves y las calamidades en la isla de La Palma”, presentado en 1993 en el I Encuentro de Geografía, Historia y Arte sobre dicha isla, o al año siguiente el de la “Iconografía de Santa Úrsula y sus ejemplos en Canarias”, editado en Las Palmas, sin soslayar el realizado con el compañero de esta Academia Gerardo Fuentes Pérez, para abriarnos las puertas de “Un museo atesorado por el Hotel Botánico

(Puerto de la Cruz)”, en el libro *Enigmas y Tesoros en Canarias. El misterio de Cabeza de Perro*.

Al verificar todos esos datos, no extraña que para su ingreso como correspondiente de esta Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel haya elegido un discurso sobre “Rafael Llanos Felipe, químico y pintor”. Cuando años atrás pronuncié la pertinente *laudatio* de la gran escultora María Belén Morales, señalé que el arte y las ciencias no están distanciados por un muro infranqueable, exponiendo los ejemplos del clásico Pitágoras, el renacentista Leonardo da Vinci y el contemporáneo Albert Einstein. Dicho acto lo presidía Pedro González, en quien se aúna ese doble enunciado, pues ha estudiado la carrera de Ciencias Químicas y es un gran pintor, por ello, ha sido Presidente de esta Institución, la cual se congratula con el nombramiento de Ana María Díaz Pérez y lo hace, además, acogiendo la presencia del nonagenario artista sobre el que versa su discurso.

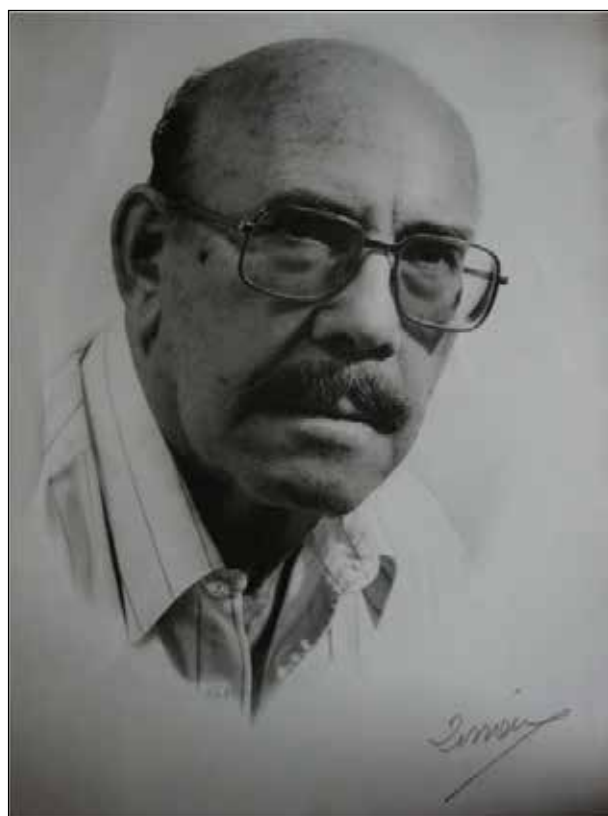
Prestemos, pues, atención a sus palabras.



## RAFAEL LLANOS, QUÍMICO Y PINTOR

ANA MARÍA DÍAZ PÉREZ

La Academia es una selecta institución en la que fluye la cultura, el respetuoso compañerismo, la comprensión y la tolerancia entre los miembros que la componen: sus ilustres académicos, muchos de los cuales por su espléndida trayectoria profesional en pro de nuestro *modus vivendi* y costumbres han sido distinguidos por el Gobierno Autónomo Canario, pero dada la extensa nómina, sirvan de ejemplo los dos de reciente nombramiento, los Excmos. Sres. D. Lothar Siemens Hernández (Premio Canarias de Patrimonio Histórico 2014)<sup>1</sup> y D. Ildefonso Aguilar de la Rúa (Medalla de Oro de Canarias 2015)<sup>2</sup>, debiendo hacer hincapié en que con anterioridad a ambos galardonados también le fue concedida por el Excmo. Ayuntamiento capitalino la Medalla de Oro de la Ciudad a esta admirable Corporación<sup>3</sup>, por todo ello, se merece que el contenido de mi discurso de ingreso en este foro sea digno, como lo es la semblanza y la obra del químico y pintor D. Rafael Llanos Felipe.



El pintor Rafael Llanos Felipe

<sup>1</sup> “Fernando Álamo, Sergio Moreno y Lothar Siemens, Premios Canarias”, en *La Opinión de Tenerife*, 4 de abril de 2014.

<sup>2</sup> “LA PROVINCIA, Medalla de Oro de Canarias 2015”, en *La Provincia*, 22 de mayo de 2015.

<sup>3</sup> “Santa Cruz distingue a la Academia de Bellas Artes con la Medalla de Oro”, en *La Opinión de Tenerife*, 2 de abril de 2014.

Las cepas del árbol genealógico de los ascendientes del personaje objeto de nuestro interés brotaron, de un lado, en Andalucía y, de otro, en nuestro Archipiélago, pero debido a la profesión de oficial de

telégrafos de su abuelo paterno, Rafael Llanos Baeza, su progenitor, Alfredo Llanos Arroyo, había nacido en la ciudad filipina de Singayan<sup>4</sup>, el cual contrajo nupcias en Los Llanos de Aridane, de donde era natural su prometida, Rudesinda Felipe Pérez, quien provenía de una familia de elevado estatus socio-económico<sup>5</sup>.

Pronto amaneció un día muy especial para la nueva pareja, pues ambos cónyuges tuvieron la satisfacción de participar el nacimiento de su primer bebé, que tuvo lugar a las dos y media de la madrugada del domingo 24 de septiembre de 1916, en el hogar familiar de la citada localidad palmera de Los Llanos de Aridane<sup>6</sup>. El neófito recibió las aguas bautismales en la parroquial del lugar, el templo de Ntra. Sra. de los Remedios, en cuya pila bautismal el sacerdote le impuso los nombres que él pronuncia de seguida con gran rapidez: Rafael, Alfredo, Leocadio, Jesús, Carmelo de las Mercedes y de los Remedios<sup>7</sup>.

Rafael Llanos Felipe fue el mayor de cuatro hermanos, así que a continuación vendría a este mundo Alfredo, tras este la única niña, Carmen, y, por último, Leocadio, habiendo fallecido ya los tres<sup>8</sup>.

Recibió la enseñanza primaria en el colegio que regentaba el maestro Ramón Pol y, más tarde, empe-



*Retrato de doña Rudesinda Felipe Pérez*

zó a estudiar el Bachillerato en una academia de su ciudad natal hasta que sus padres decidieron venir a vivir a Tenerife, concretamente a La Laguna<sup>9</sup>.

Atrás quedó su isla de La Palma, pero don Rafael posee un gran sentido del humor y guarda muchas vivencias de su dilatada vida jaspeadas de simpáticas anécdotas, varias de ellas sucedidas en Los Llanos de Aridane, de las que hemos entresacado, refinando el lenguaje, la que cuenta que en el citado municipio llanense hubo un zapatero al que le gustaba mucho la burla y le preguntó a un paisano natural de Tijarafe que era muy alto: “saliendo tempranito del pico de su montera, ¿a qué hora se llega a los pies?”, a lo que el tijarafero respondió: “pasará

<sup>4</sup> Registro Civil de los Llanos de Aridane (La Palma), Certificación de nacimiento, tomo 35, n.º 74, f. 74, año 1916.

<sup>5</sup> HERNÁNDEZ, Pedro: *Antología del recuerdo*, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, ed. La Palma, p. 262.

<sup>6</sup> Registro Civil de los Llanos de Aridane (La Palma), certificación de nacimiento, tomo 35, n.º 74, f. 74, año 1916. Archivo de don Rafael Llanos Felipe, tarjeta de participación de los Sres. Llanos Felipe del nacimiento de su hijo Rafael, 24 de septiembre de 1916 (domingo, semana 39).

<sup>7</sup> Archivo Parroquial de Ntra. Sra. de los Remedios. Los Llanos de Aridane (La Palma): Certificado de Bautismo, libro XXII, f. 137, año 1916.

<sup>8</sup> Todos los datos familiares y anécdotas que comentamos han sido transmitidos oralmente, bien por el señor Llanos Felipe, o bien, por su hijo Rafael.

<sup>9</sup> HERNÁNDEZ, Pedro, op. cit., p. 262.



usted por la parte de mi cuerpo donde la espalda pierde su nombre a la hora de comer”.

Aquel espabilado muchacho, a la edad de 16 años, prosiguió en la Ciudad de los Adelantados descubriendo los entresijos de la pintura al frecuentar el estudio de un gran pintor de retratos, Alfredo de Torres, del que aprendió mucho. Estudió el Bachillerato, como muchos de nuestros artistas, en el Instituto de Canarias. A Rafael, chico extrovertido y colaborador donde los hubiere, le fueron dados cariñosos apodos; en La Palma lo llamaban por el hipocorístico *Falucho*, mientras que en el citado centro educativo lagunero, en el que era su mejor compañero de clase Juan de Lorenzo Cáceres y de Torres, le dieron el apodo de *Huguito*, porque hacía el papel de Hugo Hackenbush, el veterinario protagonista de la película titulada *Un día en las carreras* que representara el genial cómico Groucho Marx.

Asimismo, don Rafael habla perfectamente inglés, tanto el que se habla en Inglaterra, como en Estados Unidos, pudiendo dar fe de estos conocimientos, pues a la pregunta “do you speak English?”, contestó sin el más mínimo titubeo y con su asombrosa agilidad mental, “Certainly, yes I can”, habiendo aprendido la lengua de Shakespeare en la Laguna con la profesora, originaria de Gibraltar, doña Julia Podesta<sup>10</sup>.

El tiempo seguía pasando y, una vez que obtuvo el título de bachiller, convertido en un apuesto joven, al estallar la Guerra Civil española fue llamado a filas en 1937 por el cupo de La Laguna. Durante el desarrollo de la contienda entre nacionales y republicanos formó parte del Cuerpo de Ingenieros<sup>11</sup>, pero, de acuerdo con sus propias palabras, no pegó

ni un tiro, pues lo colocaron en transmisiones y con una radio telegrafiaba todo el día. Mas las batallas también tienen su lado anecdótico y don Rafael nos refiere que en Teruel nevaba con gran dureza, por lo que los soldados quedaban enterrados en la nieve y por las mañanas se buscaban unos a otros. No obstante, en esta provincia aragonesa enfermó de tifus después de haber bebido aguas contaminadas, llegando incluso el médico que lo atendió, el Dr. Santanach, a temer por su vida hasta tal punto de que las religiosas rezaban por su curación y el sacerdote le administró la extremaunción, a la vez de informar a su colega de Los Llanos de la grave situación del enfermo y de comunicárselo a la tía Hortensia, la cual sin dilación le envió dinero al padre del paciente con el fin de que viajara a Zaragoza, al objeto de que pudiese estar al lado de su hijo, para lo que fue haciendo autoestop desde Cádiz hasta la ciudad de La Pilarica.

Finalizado el conflicto bélico, decidió estudiar Ciencias Químicas en la lagunera Universidad de San Fernando, pero sus estudios se vieron interrumpidos al ser reclutado, por segunda vez, en el reemplazo de 1940<sup>12</sup>, de manera que fue destinado al Regimiento n.º 44 de Artillería en Barcelona para cumplir el obligado Servicio Militar en la Milicia Universitaria<sup>13</sup>, en donde coincidió con uno de nuestros prohombres, el futuro historiador y notario Marcos Guimerá Peraza. Su rectitud y buen comportamiento a lo largo de este periodo hizo que sus superiores considerasen oportuno ascenderlo a alférez y casualmente, de

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Archivo de don Rafael Llanos Felipe: Expediente personal de Rafael Llanos Felipe. Milicia Universitaria. Jefatura del Distrito. La Laguna. Leg. n.º 1, Exp. n.º 1005, Exp. n.º 354, Leg. n.º 9. DESTINADO; Ídem: Caja de Reclutas n.º 72. Santa Cruz de Tenerife. Negociado n.º 3º. N.º 3157. Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1942.

<sup>12</sup> Ídem: En el curso 1941 a 1943 era alumno de 4.º curso de la Facultad de Ciencias en la Sección de Química (Certificación Académica personal de Rafael Llanos Felipe. Facultad de Ciencias, Universidad de La Laguna, La Laguna, 14 de abril de 1942).

<sup>13</sup> Archivo de don Rafael Llanos Felipe: Milicia Universitaria. Exp. n.º 1005. M.U. 1.º Personal, n.º 691. Señor coronel Jefe de la Caja de Recluta n.º 72. Santa Cruz de Tenerife. Ídem: Caja de Reclutas n.º 72. RE 345. Negd. 22, n.º 2641. S/C de Tfe, 20 de octubre de 1943. Ídem: Telegrama. Jefatura de Milicia Universitaria. Distrito de La Laguna. Exp. 1005.

nuevo, en el puesto 44<sup>14</sup>, de lo que se desprende que, al parecer, la cifra fetiche de don Rafael es el doble cuatro.

Al año siguiente, en 1945, ya en posesión del título universitario, tras cursar solo cuatro años de carrera en lugar de los cinco establecidos –reducción que obedeció al inicio de las consabidas hostilidades–, comenzó a trabajar en CEPESA<sup>15</sup>, primero como delineante y posteriormente pasó a ocupar el cargo de Jefe de Operaciones.

Es sabido que un buen trabajador necesita rodear su tarea de aptitudes y actitudes, y el Sr. Llanos cumplía todos los requisitos que exigía a sus técnicos la Refinería de Petróleos santacrucera, la cual obró en consecuencia y antes de que se retirase –por su capacidad intelectual, su calidad humana, entrega, seriedad y responsabilidad en su labor diaria, ocupación cotidiana que lo hizo merecedor de las medallas de bronce, plata y oro–, la empresa le ofreció, en 1979, el puesto de Delegado de la mencionada compañía petrolera en Las Palmas de Gran Canaria. Él aceptó y allí permaneció hasta su jubilación (1983)<sup>16</sup>, no obstante, la Sociedad petrolífera era consciente de que no le resultaba nada fácil sustituirlo. Pero su jubilación coincidió justo con las prospecciones de tubos volcánicos en Santa Cruz, así que el Grupo CEPESA no dudó en requerir otra vez sus servicios para que investigase el subsuelo, ahora como autónomo, exploraciones durante las que, desgraciadamente, unos indigentes entraron en la cueva e hicieron una hoguera por lo que fueron víctimas de las llamas del fuego que habían encendido. Transcurridos un par de años (1985), nuestro

químico cerró para siempre la puerta de su despacho a la edad de 67.

Retrocedamos a su época estudiantil en la Universidad. Era un alumno aplicado que dedicaba parte de su tiempo al aprendizaje, de manera que por sus excelentes calificaciones lo distinguieron con la matrícula de honor, sin embargo, aquel estudiante reservó un hueco en su corazón para el amor y en la Ciudad de los Adelantados conoció a su futura compañera, la Srta. Juana Penedo Pérez, de la que se enamoró a primera vista, porque, nos confiesa, era muy buena persona y muy guapa, extraordinaria belleza de la que no nos cabe ni la más mínima duda como podemos comprobar por su retrato y de la que dio testimonio uno de sus profesores, pues este le preguntó que si tenía novia y a la respuesta positiva con indicación de la joven en cuestión, el docente inmediatamente le



Retrato de doña Juana Penedo Pérez

<sup>14</sup> Ídem: Caja de Reclutas n.º 72. Santa Cruz de Tenerife. Negociado n.º 3º. N.º 3157. Santa Cruz de Tenerife, 9 de septiembre de 1942.

<sup>15</sup> HERNÁNDEZ, Pedro, op. cit., p. 262.

<sup>16</sup> “Relevo en la Delegación de CEPESA. Tras casi cuatro años entre nosotros ayer se despidió don Rafael Llanos”, en *La Provincia*, 9 de junio de 1983.



Retratos de sus cuatro hijos: Cristina, Rafael, Alfredo y Juan

contestó, y cito palabras textuales, “¡pues tiene usted muy buen gusto!”, algo que nuestro personaje relata con absoluto orgullo y euforia.

De la Sra. Penedo hemos de referir que se caracterizaba por su bondad y que no le gustaba nada en absoluto que la llamasen por su nombre de pila, Juana, y cuando alguien lo hacía, ella al instante respondía: “Juani para otra vez”, iniciales, JPOV, que su marido grabó cuando tenía 96 años en el interior de su alianza al objeto de dejar constancia de la tan repetida puntualización de su adorada mujer.

Con ella quiso formar su propia familia, de manera que el 15 de agosto de 1949 la condujo hasta el altar de la Catedral lagunera<sup>17</sup>. El nuevo matrimonio Llanos Penedo decidió pronto aumentar la familia, pero, por desgracia, el ansiado bebé fue mortinato, teniendo ambos cónyuges que sobreponerse a ese inesperado y triste acontecimiento e intentar aminorar la pena con la llegada de otro nene, tal y como sucedió, puesto que su señora concibió ahora una niña, María Cristina, seguidamente vino el primer varón, Rafael, pero tal vez la Providencia quiso compensarles la pérdida de aquel primogénito y el tercer embarazo de doña Juani fue doble,

por lo que de tener dos descendientes pasaron a cuatro con los gemelos Alfredo y Juan. Hoy doña Cristina se dedica a la abogacía e imparte clases en la Facultad de Económicas y Empresariales, don Rafael y don Juan desempeñan la profesión médica, siendo el primero aficionado al coleccionismo filatélico y de postales antiguas, y por último, don Alfredo enseña música en la Escuela Municipal de La Laguna.

Hasta aquí su faceta más personal y la de químico. Entramos a continuación en su otra vertiente, la artística, que iba compaginando con su profesión.

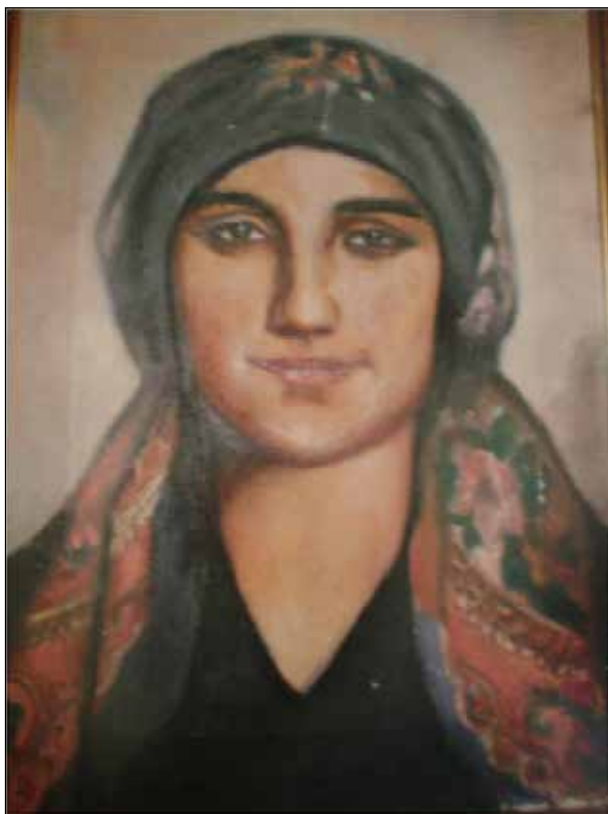
El anecdotario de don Rafael no se circunscribe únicamente a su vida privada ni a su principal ocupación, puesto que en su parcela dedicada a la plástica hallamos, asimismo, algunos de esos puntuales relatos. El arte propicia la eclosión de sentimientos no solo del artista, sino también del espectador. En este sentido, algunas personas, cuando se detienen ante una obra, se contagian del síndrome de Stendhal y algo similar hubo de sucederle a un amigo de nuestro retratista, Ángel Hernández, que habiendo viajado a Londres y una vez dentro del Museo Británico, justo frente a la velazqueña *Venus del espejo*, fue tanta la emoción que sintió que se arrodilló al pie del cuadro de la hermosa figura de la diosa romana del amor y la belleza.

<sup>17</sup> Registro Civil de San Cristóbal de La Laguna: Acta de matrimonio, n.º 8740, tomo 26, p. 233v, sección 2.ª.

He dividido su obra en cinco apartados temáticos: en primer lugar, sus inicios se centraron en un incipiente retrato y las marinas.

Siendo aún un adolescente, pues tenía 13 años, se inició en la pintura en su pueblo natal, recibiendo clases de un jefe de prisiones peninsular, don Félix Munilla, que sabía dibujar muy bien<sup>18</sup>. Don Rafael usaba entonces pantalón corto y mientras pintaba, teniendo delante como modelo un relieve de perfil, de yeso, de la conocida escultura griega de la Venus de Milo, era observado por su profesor, quien al analizar la buena ejecución de su alumno exclamó: “¡Este niño es un artista!”. Pero el primer cuadro propiamente dicho que realizó, bajo las enseñanzas

<sup>18</sup> HERNÁNDEZ, Pedro, op. cit., p. 263.



*Retrato de una joven* (primera obra de don Rafael Llanos)

del citado Sr. Munilla, a finales de la década de los veinte, fue, fijándose en una estampa, el del rostro de una joven, con la cabeza cubierta por un pañuelo, cuyos extremos caen sobre sus hombros y en los que llama la atención el profuso estampado de fuerte colorido.

Según A. Goymar, en el verano de 1932 el adolescente Rafael, muchacho sensible e inteligente, colocó un caballete a la orilla del mar en la playa de Tazacorte desde donde hacía saltar con su mirada el flujo de las olas hasta la tela, convirtiéndola en una obra que representaba el océano<sup>19</sup>.

La segunda obra salida de sus pinceles fue una marina que le había encargado su maestra doña María, quien le preguntó cuánto le debía por su trabajo y él con gran celeridad le respondió que cinco duros, acción por la que su madre lo reprendió severamente, tal es así que, según sus propias palabras, casi no lo mata; no obstante, él estaba muy alegre por haber valorado su pintura y con la cantidad percibida invitó a merendar a todos sus amigos. Para realizar la petición de su instructora, el joven Rafael contempló el original del artista gaditano Manuel López Ruiz (Cádiz, 1872-Santa Cruz de Tenerife, 1960)<sup>20</sup> que se hallaba en la casa de sus padres. El Sr. Llanos Felipe considera el mar muy difícil de plasmar en el lienzo, motivo por el que lo eliminó de su temática pictórica.

A partir de entonces se sumergió en el retrato, llegando a ser un verdadero maestro en esta parcela pictórica por la que será identificado, e inicia su dilatado periplo de exposiciones codeándose con la flor y nata artística tinerfeña. Entre los rostros encontramos a sus familiares, distintas damas de la sociedad tinerfeña, religiosos, militares, médicos, etc., y tampoco dejó de retratarse a sí mismo.

<sup>19</sup> Archivo de don Rafael Llanos Felipe: GALERÍA DE ARTE HI-FI. EXPOSICIÓN RAFAEL LLANOS. 20-30 de junio de 1970. Villalba Hervás, I. Santa Cruz de Tenerife.

<sup>20</sup> PINTO, Carlos E.: *Guía de Arte Hotel Botánico*, Tenebot S.A., Puerto de la Cruz (Isla de Tenerife), p. 78.

La creación de nuestro retratista se ajustaba al modelo que tenía ante sus ojos, por lo que su dibujo, suelto, firme y delicado se perfila fiel testigo de la realidad. A pesar de que era, como veremos, un pintor que desde su paleta trasladaba al papel el reconocible retrato del retratado, iba mucho más allá, pues reflejaba el espíritu del mismo al captar sus expresiones, siendo su técnica muy correcta<sup>21</sup>.

Vivir del arte ha sido siempre muy complicado, así que con el paso del tiempo aquel muchacho había relegado su entusiasmo por los pinceles a los ratos de ocio y se había entregado a la Química, no obstante, su fama de retratista ya pululaba en el ambiente.

A finales de 1942, el Sr. Llanos, cuando contaba 26 años, decidió sacar de su taller los resultados de la tarea ejecutada por sus pinceles, al aportar un retrato con el título *Cabeza de niña*, realizada a la sanguina, a la “Exposición de Pintores y Escultores Tinerfeños”, inaugurada en el Círculo de Bellas

Artes e integrada por 22 participantes de los mejores artistas del momento<sup>22</sup>, recordemos a Francisco Bonnín (Puerto de la Cruz, 1874-Barcelona, 1963)<sup>23</sup>, Carlos Chevilly (Santa Cruz de Tenerife, 1918-1978)<sup>24</sup>, Juan Davó (Santa Cruz de Tenerife, 1897-1967)<sup>25</sup>, Eva Fernández (La Orotava, 1911-2005)<sup>26</sup>, Pedro de Guezala (La Laguna, 1896-Santa Cruz de Tenerife, 1960)<sup>27</sup>, Martín González (Guía de Isora, Tenerife, 1905-La Laguna, 1988)<sup>28</sup>, Cejas Zaldívar (Cádiz, 1915-Santa Cruz, 1986)<sup>29</sup>, Teodoro Ríos (Cuba, 1917-Santa Cruz, 1992)<sup>30</sup>, y otros<sup>31</sup>. Los periódicos se hicieron eco del éxito de la exposi-

<sup>21</sup> ÁLVAREZ CRUZ, Luis: “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de Rafael Llanos”, en *La Tarde*, 2 de abril de 1946.



*Marina*, encargo de su maestra doña María

<sup>22</sup> ALONSO, María Rosa: *Índice cronológico de pintores canarios*, pp. 267, 271-275 y 277.

<sup>23</sup> GONZÁLEZ COSSÍO, Carmen: *Bonnín. Francisco Bonnín*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1993.

<sup>24</sup> ORTEGA ABRAHAM, Luis: *Chevilly. Carlos Chevilly de los Ríos*, Biblioteca de Artistas Canarios, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1994.

<sup>25</sup> ALONSO, María Rosa, op. cit., p. 272.

<sup>26</sup> SOCAS GONZÁLEZ, María Candelaria: *La pintura de Eva Fernández*, Memoria de Licenciatura dirigida por la Dra. Dña. Carmen Fraga González, Universidad de La Laguna, 1986 (inédita).

<sup>27</sup> CASTRO SAN LUIS, Joaquín: “Pedro de Guezala. Pintor de tipos campesinos, de retratos y de paisajes”, en *Pintura y Pintores en Canarias*, vol. II, CCPC Tenerife-Gran Canaria, 2000, pp. 42-44. Guezala presentó a la Exposición Islas Canarias, celebrada en París, la última obra que realizó, titulada *La siesta*.

<sup>28</sup> FRAGA GONZÁLEZ, María del Carmen: *Martín González. Manuel Martín González*, Biblioteca de Artistas Canarios, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2000.

<sup>29</sup> PÉREZ REYES, Carlos: “Cejas Zaldívar, Enrique”, en *Gran Enciclopedia Canaria*, t. IV, Ed. Canarias, Tenerife, 1996, pp. 907-908.

<sup>30</sup> PINTO, Carlos, op. cit., p. 100.

<sup>31</sup> Catálogo de la Exposición de Pintores y Escultores Tinerfeños. Círculo de Bellas Artes, curso 1942-43, 13 de diciembre de 1942.



ción por la calidad de las obras presentadas y la gran afluencia de público que la había visitado<sup>32</sup>.

El pasado día 18 de este mes de junio (2015), se celebró en esta Real Academia un entrañable homenaje a Enrique Cejas Zaldívar, en el que la Dra. Dña. Nuria González perfiló el estilo de su obra y el cronista oficial de la ciudad de La Laguna, ex-presidente y Académico de Honor de esta corporación, el Excmo. Sr. D. Eliseo Izquierdo, entretejió su amistad con la vida del excelente escultor. Hay que hacer hincapié en que las paredes de esta Academia rezuman arte, por lo que el rostro del Sr. Izquierdo Pérez, ejecutado por la ilustre académica de número y conocida pintora doña Maribel Nazco (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1938)<sup>33</sup>, puede observarse en la sala contigua. En la apertura del acto la Excmo. Sra. Presidenta opinó, acertadamente, que existen dos muertes en la existencia de un artista, la real y la del olvido, de lo que podemos inferir que don Rafael ha podido disfrutar de dos vidas paralelas, la real y la del reconocimiento de su trayectoria artística en su casi centenario paso por este mundo.

De otra parte, prueba de la espontaneidad y la gracia que caracterizan al pintor objeto de nuestro interés, fue su respuesta al preguntarle si conoció al también retratista Teodoro Ríos, brotando rápidamente de sus labios un sí, a lo que añadió con su sutil sonrisa “pero primero yo, y después él”, y puedo asegurar que abanderó su manera de ser la modestia.

<sup>32</sup> “Próxima inauguración de la exposición de pintores y escultores tinerfeños”, en *El Día*, 5 de diciembre de 1942; “Se inauguró la exposición de pintores”, en *La Tarde*, 14 de diciembre de 1942; “La importante labor artística que realiza el Círculo de Bellas Artes. El domingo fue inaugurada la Exposición de pintores y escultores tinerfeños”, en *El Día*, 15 de diciembre de 1942; y DE LA TORRE, Leonardo: “La Exposición del Círculo de Bellas Artes”, en *La Tarde*, 29 de diciembre de 1942.

<sup>33</sup> REYES, Benjamín: “El Arte es una búsqueda constante. Maribel Nazco. Creadora plástica”, en *Diario de Avisos*, 26 de abril de 2014.

En enero de 1943 presentó al “Concurso-Exposición de Pintores Noveles Tinerfeños”, organizado por el Ateneo de La Laguna, siete retratos, todos pintados con la técnica de la sanguina, excepto el de su prima Isabel Felipe, realizado con tizas, por el que obtuvo el primer premio. Como sucede muchas veces en los certámenes, varias obras muestran una ejecución digna de ser destacada, por lo que el jurado hubo de incrementar el número de premiados. Este dato es importante en tanto en cuanto a don Rafael, de las 63 obras presentadas, se le otorgó el galardón de mayor dotación económica en medio de creaciones abundantes en cantidad y méritos<sup>34</sup>.

Tres años después, en marzo de 1946, pudo visitarse en el Círculo de Bellas Artes una muestra de retratos efectuados con diferentes técnicas: pastel, el dominante, sepia, sanguina y carbón<sup>35</sup>.

Este conjunto pictórico fue de trascendental importancia personal y social, puesto que se trató de la primera manifestación artística individual que ofrecía a la población, ya que hasta ese instante únicamente se conocía de su aficionado quehacer algunas obras que formaban un grupo en la

<sup>34</sup> Catálogo del Concurso-Exposición de Pintores Noveles Tinerfeños, Ateneo de La Laguna, 10 de enero de 1943; “En el Ateneo de La Laguna. La Exposición de Pintores Noveles Tinerfeños”, en *La Tarde*, 12 de enero de 1943; “La Laguna. Éxito de la Exposición Artística del Ateneo”, en *El Día*, 13 de enero de 1943; Archivo de D. Rafael Llanos Felipe. Saluda del Presidente del Ateneo de La Laguna D. Ramón González de Mesa y Suárez, comunicándole el fallo del jurado y la obtención del Primer Premio a don Rafael Llanos Felipe por su obra *Retrato de la Srta. Isabel Felipe*. La Laguna, 17 de enero de 1943.

<sup>35</sup> ÁLVAREZ CRUZ, Luis: “En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de Rafael Llanos”, en *La Tarde*, 2 de abril de 1946; Archivo de D. Rafael Llanos Felipe: “Círculo de Bellas Artes. La exposición Alfredo Llanos”. Artículo de prensa (*La Tarde*). (Se entiende un error en el nombre del pintor que indica Alfredo en lugar de Rafael); e ibídem, Catálogo de la Exposición de retratos pastel-sepia-sanguina-carbón de Rafael Llanos. Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Del 30 de marzo al 6 de abril de 1946.

diversidad, aportando ahora su sello al panorama artístico canario<sup>36</sup>.

La actividad del pintor Llanos era incesante. Justo una década después don Rafael y otros grandes artistas de la época se vieron en la necesidad de hacer uso de un salón en el sótano que daba a la calle de Barranquillo, hoy Imeldo Serís, para la muestra inaugurada en mayo de 1956, pues aún no se había concluido el edificio del Círculo de Bellas Artes<sup>37</sup>. El crítico de arte Vicente Borges escribió una crítica constructiva de las obras de cada uno de los participantes, siendo el Sr. Llanos Felipe uno de los pocos a los que no le señaló error alguno, así que de él argumentó, y leo textualmente:

*Llanos expone una de las telas de más calidad que se exhiben en esta colectiva, la de una Niña con un libro. Él, que ha pintado una figura sentada, conoce de cerca las trampas que tiene el dibujo, sobre todo en la zona inferior, donde las extremidades se pierden. Esto ha sido resuelto con la misma seguridad que las manos que sostienen el libro. La luz muy intensa por razones obvias, en el blanco y el amarillo del ropaje, se atenúan armónicamente, en el fondo y la tela del sillón. La técnica está sometida a una norma -el sfumado- que impide las durezas y contrastes inoportunos. Este retrato de niña, como los otros dos que expone, es obra inconfundible de su autor, que sabe llegar a la gracia y la ternura por los caminos del estudio sin caer en los desvaríos facilones y espectaculares<sup>38</sup>.*

<sup>36</sup> ÁLVAREZ CRUZ, Luis: "En el Círculo de Bellas Artes. Exposición de Rafael Llanos", en *La Tarde*, 2 de abril de 1946

<sup>37</sup> "La Exposición colectiva de artistas tinerfeños. Fue inaugurada hoy en el nuevo edificio del Círculo de Bellas Artes", en *La Tarde*, 2 de mayo de 1956; y "La Exposición de pintura y escultura del Círculo de BB.AA.", en *El Día*, 3 de mayo de 1956.

<sup>38</sup> Archivo de D. Rafael Llanos Felipe. Artículos de prensa. BORGES, Vicente: "Crítica de Arte: La colectiva de mayo actual refleja un avance en el quehacer de los pintores y escultores", mayo de 1956.



*Autorretrato*

Hemos afirmado con anterioridad que don Rafael eligió el retrato, que, según algunos críticos de arte, constituye el tema más difícil de la pintura, y nosotros pensamos que también de la escultura. Según Borges, los pequeños que dibujan los pinceles del pintor Llanos constituyen lo que se entiende por una verdadera creación artística y, de acuerdo con el propio artífice, un retrato debe parecerse al retratado, pero no es lo principal. Las criaturas eran sus peores modelos, puesto que la inquietud propia de la infancia hace que se escapen determinadas expresiones, sin embargo, si se lograba captarlos, se erigían en los mejores arquetipos. Incluso, dejando ya de lado la infancia, prefería que la persona no permaneciese estática, sino que conversase, sonriese y se moviese moderadamente, pero que no se mantuviese en constante

movimiento. A pesar de no ser su principal profesión, pero sin olvidar que fue pintor antes, durante y después de su etapa de químico, don Rafael se tomaba muy en serio el arte, de manera que previamente a comenzar el encargo realizaba bocetos, apuntes, estudios, dibujos al carbón y algunas anotaciones, de forma que esto es lo que diferenciaba una pintura de una fotografía, porque después de toda esta tarea a priori, descartaba lo que no consideraba oportuno, ejecutando idéntico proceso con el color, sin obviar la luz, ya que se estima de suma importancia la atmósfera que circunda al retratado dentro del cuadro. En resumen, el dibujo, el color y el ambiente son tres aspectos tremendamente esenciales a la hora de pintar un retrato. Además, algunos artistas creen que las manos son la parte del cuerpo más compleja de reproducir, pero para nuestro protagonista la luz resuelve sin grandes trabas este temor, siempre que se efectúe antes la composición del figurado, algo, vuelve a insistir, de extrema trascendencia<sup>39</sup>.

En lo concerniente al mercado del arte, don Rafael no considera un fracasado al artista al que no se le compran sus obras, como piensa que tampoco se puede tildar de negociante a aquel que vende sus creaciones, porque normalmente son adquiridas transcurrida una centuria, pues el tiempo es el encargado de aumentar su valor y, con ello, el interés por poseer sus pinturas, pero existe un número limitado de obras, porque sus autores, ya fallecidos, no pueden producir más realizaciones, de modo que todo lo que escasea se encarece, ejemplo de esta afirmación fue Vincent Van Gogh. También se sabe de creadores que pasaron desapercibidos en su época y en la que le sucedió, por una simple razón, la terrible moda también afecta al mundo del arte, imponiendo otros patrones y un nuevo mercado, no obstante, no se ignora el caso de los que han evolucionado hacia

un nuevo estilo que se desviaba de los cánones establecidos y no fueron comprendidos. Finalmente, el Sr. Llanos Felipe asegura que el autor no debe pintar para él mismo, ni tampoco únicamente para los demás, lo ideal sería que en él confluyesen ambos sentimientos, el gusto personal y el de sus congéneres<sup>40</sup>.

A veces permanecen inéditas importantes tareas, como sucede con una tabla elaborada por don Rafael que contiene la mezcla de los distintos colores de pintura; esa trascendencia nos lo confirma el hecho de que el afamado pintor Pedro González acudía a su taller, instalado en un local de la calle de Herradores, porque le interesaba esa mixtura de don Rafael con la que se hizo un autorretrato. De este pintor lagunero cuelga su retrato, ejecutado por la ya desaparecida pintora de origen polaco y afincada en Tenerife Vicki Penfold (Cracovia, Polonia, 1918-Puerto de la Cruz, Tenerife, 2013)<sup>41</sup>, en la pared destinada a los ex-presidentes de esta Real Academia en la que nos encontramos.

En abril de 1957, el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, esta vez situado en la Sala Baja del Cabildo tinerfeño, acogía otra exhibición “Salón de Artistas Tinerfeños”, integrado por los pintores y escultores que se dedicaban a este menester a finales de la década de los cincuenta. Rafael Llanos colgó aquí un óleo que figuraba al Dr. D. Gumersindo Robayna, otro retrato con la misma técnica sin identificar y un dibujo del rostro de Carmen Rull<sup>42</sup>.

Este prolífico artista no solo preparaba exposiciones, sino que era solicitado para llevar a cabo retratos, bien del propio interesado, o bien, de otra persona por

<sup>39</sup> BORGES, Vicente: “Rafael Llanos, el pintor de los niños, nos habla del arte de pintar y del arte de vivir”, en *El Día*, 2 de octubre de 1956.

<sup>40</sup> *Ibídem*.

<sup>41</sup> RUIZ RODRÍGUEZ, Álvaro: *Vicki Penfold*, Biblioteca de Artistas Canarios, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, Gobierno Autónomo de Canarias, 2006.

<sup>42</sup> Catálogo de la XLIX Exposición “Salón de Artistas Tinerfeños”. Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Del 28 de abril al 7 de mayo de 1957. En la Sala Baja del Cabildo. Horas de visita de 9 a 11 y de 4 a 9.

deseo del solicitante, fue así como el abogado Gutiérrez de Aledo le pidió que efectuara el del sacerdote y profesor de Derecho Canónico, en la entonces Universidad de San Fernando, don Heraclio Sánchez. Hemos de destacar que también retrató al obispo don Albino González Menéndez-Reigada, cuadro del que don Rafael se siente muy ufano, porque fue el único artista al que Monseñor permitió que lo pintara de frente.

Un año más tarde, en 1958, se le encargó la imagen de don Antonio Gutiérrez, quien venció, como es sabido, al contraalmirante inglés Sir Horacio Nelson, para cuya ejecución el pintor Llanos Felipe copió su figura del cuadro del pintor Luis de la Cruz, custodiado en las Casas Consistoriales de esta capital. En este óleo sobre lienzo (150 x 82 cm), de muy buena factura, observamos al que fuera Comandante General de Canarias delante de una columna y un cortinaje granate, con peluca blanca, de rostro serio que fija su mirada en el espectador y ataviado con casaca blanca, camisa con chorrera, encima de esta la chupa, sin faltar el cubrecuello plegado; el vencedor sujeta el bastón de mando y la espada, en tanto que aprisiona con el brazo el bicornio de tono grana. Su autor es un hombre ilustrado y conocedor de la historia, por lo que introdujo alguna modificación, tal es el caso de la verde venera de la Orden de Alcántara y no la de Santiago. Este encargo, firmado en 1958, se conserva en el edificio de la Capitanía General de Canarias<sup>43</sup>.

Su buen hacer traspasó las fronteras nacionales, hecho probado durante la interesante muestra que se organizó en la Biblioteca Española de París (ubicada en n.º 11 de la Avda. Marçeau), denominada “Las Islas Canarias”, y que pudo contemplarse en

enero de 1959. El programa incluía, de un lado, una sección de fotografías de Gran Canaria y de Tenerife, en la que contaron con seis profesionales, de los que destacamos por su gran popularidad al fotógrafo tinerfeño Adalberto Benítez, tío materno del actual cronista oficial de esta ciudad y prolífico articulista dominical, mi estimado contertulio en la Tertulia Amigos del 25 de Julio, don Luis Cola Benítez y, de otro lado, una sección de pintura compuesta por 35 obras. Esta vez don Rafael envió hasta la capital francesa su obra *Muchacha dibujando*<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Programa de la Exposición “Las Islas Canarias”. Biblioteca Española de París, 11, Avenida Marçeau. Abierta todos los días laborables de 3 a 7 de la tarde. Del 14 al 31 de Enero de 1959; ÁLVAREZ CRUZ, Luis: “Se inaugura en París la Semana Canaria”, en *El Día*, 15 de enero de 1959.



*Muchacha dibujando*, obra presentada a la “Exposición Islas Canarias”, París

<sup>43</sup> ONTORIA OQUILLAS, Pedro: *El General Don Antonio Gutiérrez, vencedor de Nelson*, Historia Olvidada, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2006, pp. 264-265; HERNÁNDEZ MORÁN, José: “En torno a la Gesta del 25 de julio de 1797 (II)”, en *La Prensa (El Día)*, 12 de julio de 2003; Tertulia Amigos del 25 de Julio: “La iconografía del General Gutiérrez en la exposición de Almeyda. Gesta del 25 de Julio. Segundo centenario”, en *El Día*, 11 de julio de 1997.



Completó esta actividad un ciclo de conferencias en *Homenaje a las Islas Canarias* y puso la nota musical a este resplandeciente evento un concierto de la mezzosoprano palmera Lucy Cabrera con el acompañamiento pianístico de Ruiz-Pipó. Debido a la buena aceptación de la iniciativa se sugirió que la muestra podría acercarse a Bélgica, Alemania e Italia, además de a otros países europeos<sup>45</sup>.

En junio 1970 Rafael Llanos lleva sus cuadros hasta la desaparecida Galería Hi-Fi, sita en la calle Villalba Hervás de esta ciudad. Ocuparon la sala del recién estrenado recinto 16 retratos: “cuatro óleos, siete al pastel y cinco al carboncillo”, en la que se apreciaba desde la dulce ingenuidad de la niñez hasta los temperamentos más acentuados, exhibición que fue muy concurrida y por la que su autor recibió grandes elogios. A este artista se le venía conociendo por el “Pintor de los Niños” y este conjunto lo apartó de este calificativo. Las peculiaridades de su pintura lo definen como un creador de “penetrante inteligencia, depurado buen gusto y estupenda corrección técnica”<sup>46</sup>.

Asimismo, el pintor Llanos Felipe participó en la exposición “Aportación de la artillería al arte: óleos y bronce”, celebrada en el Museo Histórico Militar de Canarias, que junto al Archivo y la Bi-



*Nuestra Señora de los Remedios*, óleo sobre lienzo. Iglesia homónima en Los Llanos de Aridane (La Palma)

blioteca conforman el Centro de Historia y Cultura Militar con sede en el Fuerte de Almeyda, a cuyo frente se halla ahora el General don José Alberto Ruiz de Oña Domínguez. En medio del relevante elenco pictórico se encontraba don Rafael, quien llevó tres retratos: el de su sobrina Conchita, al óleo, el de su nieta Yurena, al pastel, y el de su nieto Aarón, al carbón<sup>47</sup>.

<sup>45</sup> Programa de la Exposición “Las Islas Canarias”. Biblioteca Española de París, 11, Avenida Marceau. Abierta todos los días laborables de 3 a 7 de la tarde. Del 14 al 31 de Enero de 1959; ÁLVAREZ CRUZ, Luis: “Éxito de la Semana Canaria en París. Es posible que la exposición sea llevada a otros países de Europa”, en *El Día*, 25 de enero de 1959.

<sup>46</sup> Archivo de D. Rafael Llanos Felipe: Manuscrito de A. Goymar; y GALERÍA DE ARTE HI-FI. EXPOSICIÓN RAFAEL LLANOS. 20-30 de junio de 1970. Villalba Hervás, 1. Santa Cruz de Tenerife. “Mañana, exposición de Rafael Llanos en la Galería Hi-Fi”, en *La Tarde*, 19 de junio de 1970; “Hoy, en Galería Hi-Fi. Apertura de la exposición de Rafael Llanos. El destacado pintor presenta 16 retratos”, en *El Día*, 20 de junio de 1970; MORALES CLAVIJO, José: “ARTE. Retratos de Rafael Llanos, en Galería de Arte Hi-Fi”, en *El Día*, 30 de junio de 1970; “Esta tarde, clausura de la exposición Llanos”, en *La Tarde*, 30 de junio de 1970.

<sup>47</sup> “Muestra de pintura en el Fuerte de Almeyda. El Fuerte de Almeyda inaugura hoy, a las 19.30 horas, la exposición «Aportación de la artillería al arte: óleos y bronce»”, en *El Día*, 10 de junio de 2014; “Juan Arencibia imparte una conferencia en Almeyda”, en *El Día*, 10 de junio de 2014; “La Exposición «Aportación de la artillería al arte», en el Museo de Almeyda”, en *El Día*, 11 de junio de 2014.



Próximo a entrar el verano, el 2 de junio de 1995, nuestro artista colgó de las paredes de la Sala de Arte del Real Casino de Tenerife la colección *La esencia de las formas*, integrada por paisajes y retratos en los que empleó carbón, sepia, sanguina, pastel y óleos, destacando el atractivo colorido de su delicado dibujo académico, efectuado con ágiles pinceladas y reproduciendo la naturaleza con el firmamento marcado por la nubosidad y el desplazamiento de las brumas, que nos traslada a la realidad más real de lo que él ha observado<sup>48</sup>.

Algunos trabajos más de su jugosa colección de retratos acoge a sus familiares: hijos, nietos, nueras, yernos, tías y primos; los de la señora Oramas y su hija Dulce (esposa del Dr. José García-Estrada), Nati-na de la Riva, Aurora Feria, Carmen (Sra. de Capdevila) y Rubí Alemán.

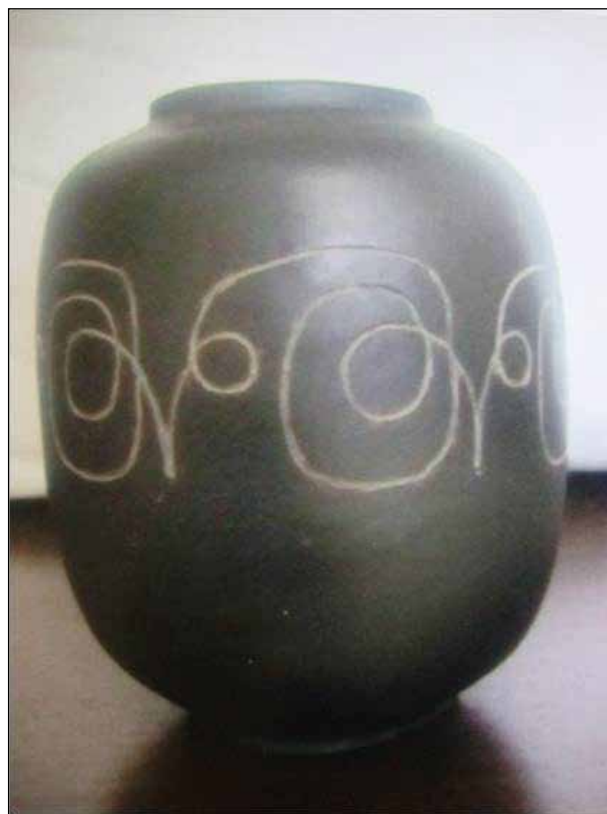
La religiosidad tampoco ha estado ausente de sus afectos ni de su obra. El templo de Ntra. Sra. de los Remedios en el municipio palmero de Los Llanos de Aridane atesora un óleo sobre lienzo que exhibe a la imagen titular, dibujada con gran fervor por don Rafael, pues fue fruto de su ofrecimiento tras enfermar uno de sus gemelos, Alfredo, de una grave e incurable patología. El afligido devoto buscó el antídoto en esta advocación mariana, que oyó sus oraciones hasta el punto de sanar su hijo por completo del mal que lo aquejaba. La ejecución de la Patrona del Valle tiene una calidad artística tal que parece más una escultura que una pintura. Nuestra Señora, de dulce rostro, luce larga melena ondulada, túnica y manto con pliegues de fuerte colorido, al tiempo que el Niño Jesús, sobre su brazo derecho, acaricia su barbilla.

Otra representación de la Madre de Dios, esta vez de perfil, que data de 1941, se guarda en la lagunera iglesia de Santo Domingo, en la que se apartó de la representación clásica y nos muestra un pro-

totipo de Virgen más moderna, no solo en su figura, sino también en su vestimenta de anaranjadas tonalidades.

Continuando con el bosquejo biográfico de nuestro personaje, aconteció un triste hecho, que por muy natural que sea no es fácil de asimilar, el fallecimiento de su esposa, no obstante, el Sr. Llanos Felipe lo aceptó con gran resignación, lo que demuestra la enorme paz interior de un convencido creyente.

Ya hemos reiterado que nuestro químico se dedicó casi exclusivamente al retrato, pero un ser humano con tantas inquietudes no podía dejar de probar su destreza en otro sector del arte, así que durante su estancia en la capital grancanaria empleó su tiempo libre en lo que constituye el tercer apartado de su producción artística: piezas de cerámica y esmaltes.



Pieza de cerámica

<sup>48</sup> "Luis Morera, paso a paso en la reverberante espuma marina. Rafael Llanos, la esencia de las formas", Tenerife Capital Cultural de Canarias, en *El Día*, 17 de junio de 1995.

Finalmente, la tierra también formó parte de su quehacer, deleitándonos con el cuarto y último capítulo de su talento creador, de forma que fructificaron los paisajes con la técnica del pastel a la cera, de la misma manera que la naturaleza muerta floral, como los floreros que mantienen la tonalidad y la fragancia de los pétalos, y algún que otro bodegón a base de frutas.

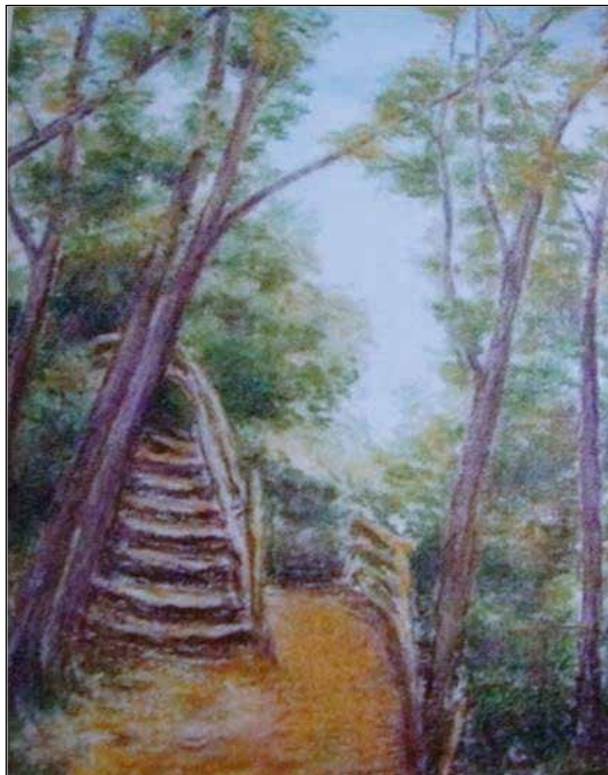
El Sr. Llanos Felipe siempre estuvo en lo más sonado del panorama artístico español cada vez que desvelaba una de sus exposiciones; su firma era sinónimo de prestigio, imprimiéndole a su obra la reputación necesaria para que convirtiese el recinto en el que se celebraba la muestra en un foco de interés de espectadores, revistas y diarios.

Por si todo lo expuesto fuera poco, tenemos ante nosotros a un caballero simpático, campechano,

cercano y respetuoso, quien además sabe tocar el piano, habilidad musical que seguramente heredó su hijo Alfredo, considerado uno de los mejores baterías de Canarias, y también su nieto Pablo, que es compositor y hace sonar la guitarra e idéntico instrumento de percusión que su tío Alfredo.

Nuestro apreciado artista dejó de pintar hace aproximadamente una veintena de años, no sin habernos legado una producción acreedora de todo encomio, el que se merece un excelente retratista y polifacético artífice. Su pretexto para justificar con socarronería el abandono de esta actividad es que carece de pinturas, pero al final nos ha revelado su falta de ganas.

Quisiera aprovechar la ocasión para dedicar desde este atril un afectuoso y emocionado recuerdo a dos irrepitibles canarios que nos han dejado para siempre en este mes de junio, y que elevaron el pabellón insular de la cultura a su máxima cota, me refiero al psiquiatra y literato tinerfeño Carlos Pinto Grote (La Laguna, 1923-2015)<sup>49</sup>, y al compositor musical



*Paisaje*



*Bodegón*

<sup>49</sup> DÍAZ PÉREZ, Ana María: *La saga médica Zero*, Ana María Díaz Pérez, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 23-24; CRUZ, Juan: "In Memoriam. Carlos Pinto Grote, intelectual clave de Canarias", en *El País*, 4 de junio de 2015.



Bodegón

grancanario Juan José Falcón Sanabria (Las Palmas de Gran Canaria, 1936-2015)<sup>50</sup>.

Mi pasión por la investigación en el plano del arte relacionado con la Medicina me llena en estos instantes de satisfacción, porque a mis aprendizajes de los muy ilustres, excelentes y estimados colegas de esta Real Academia Canaria se agregan los conocimientos histórico-médicos que me han venido proporcionando los también ilustres compañeros que integran el no menos interesante foro académico de la Real de Medicina.

El busto, situado a mis espaldas, de nuestro actual rey Felipe VI, modelado recientemente por el extraordinario y creativo escultor e ilustre académico de número de esta Corporación, Manolo González, me ha traído a la memoria la alocución del monarca pronunciada el pasado 2 de febrero (2015), en el transcurso del acto de entrega de la Medalla al Mérito de las Bellas Artes, certeras frases que decían: “No hay progreso sin cultura. España no progresará sin los artistas”. Queda claro, pues, que don Rafael Llanos Felipe ha puesto ya su colosal grano de arena en este avance.

Por último, deseo expresar mi más sincera gratitud a las tres personas que presentaron mi candidatura para mi ingreso en esta Real Academia: a la Excm. Sra. Presidenta Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez y al Dr. D. Gerardo Fuentes Pérez, secretario de esta corporación, así como a mi maestra, la ilustre académica de número la Dra. Dña. María del Carmen Fraga González, que desde su cátedra de Historia del Arte de nuestra Universidad de La Laguna guió excelentemente mi memoria de licenciatura y mi Tesis Doctoral. De igual manera, deseo dar las gracias a mi querida amiga, la historiadora Margarita Gallardo, por haberme informado del asombroso conjunto artístico que guardaba el Sr. Llanos Felipe.

En estos momentos me considero una privilegiada porque es todo un lujo que esté presente a sus 98 años y con una prodigiosa memoria el protagonista del contenido de este discurso. A don Rafael, mi pública manifestación de afecto y gratitud por haberme permitido desvelar los pasos personales, los profesionales en la Química y los devocionales en el arte de su cautivadora, polifacética, discreta y longeva existencia, en definitiva, por haberme dado la oportunidad de reconstruir su biografía y de admirar su obra que esta tarde han ilustrado este entrañable acto académico; palabras de agradecimiento que hago extensivas a su familia, particularmente a su hijo el Dr. D. Rafael Llanos Penedo.

Para concluir, solo me resta exteriorizar mis más profundos sentimientos de cariño a mi hermano, a mi cuñada, a mis dos sobrinos y, en especial, a mi

<sup>50</sup> NAVARRO, Nora: “Luto en la música canaria. Muere ‘el maestro’ Falcón Sanabria”, en *La Provincia. Diario de Las Palmas*, 24 de junio de 2015.

madre, una dama con encantador estilo personal y totalmente proclive a la moda elegante y discreta, que junto a mi ya fallecido padre, han sido los pilares fundamentales en toda mi vida por su constante apoyo engrandeciendo mis ánimos; emociones sumadas principalmente a las infinitas gracias cargadas de la máxima efusividad a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel de Santa Cruz de Tenerife por acogerme en su notable seno, ubicado en

este emblemático edificio, en el que se reúnen pintores, escultores, arquitectos, músicos, cineastas, fotógrafos y creadores digitales de vasta talla intelectual, por lo que quedo a la entera disposición de cuanto de mí precise esta prestigiosa asociación artística, sin olvidar expresar al público presente mi complacencia por haber estado a mi lado en esta solemne sesión tan gratificante que quedará archivada en el calendario de mi memoria y principalmente en el de mi alma.

## JOSÉ LUIS CASTILLO, INTÉRPRETE DE LA DIFERENCIA

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

En su ancianidad, Arturo Rubinstein seguía siendo un pianista excepcional, muy por encima de su aura mítica y popularidad mundana. Al cumplir los 90 años declaró que nunca se había considerado el mejor pianista del mundo ni le interesaba serlo. Su ideal era ser diferente, único; no el mejor, porque esta categoría reduce a un solo orden comparativo las mil diferencias posibles en la lectura de la obra maestra. Se confesaba incapaz de alcanzar los niveles técnicos de los jóvenes virtuosos de su tiempo, aunque también se preguntaba si la finalidad de estos era siempre la música. A finales del pasado siglo XX, la famosa pianista y pedagoga Monique Deschaussées escribía que un gran músico no hace música: es música. A esto se refería Rubinstein.

Recibimos hoy en esta corporación, como académico numerario, a un joven pianista que ya era miembro correspondiente, José Luis Castillo Betancor, en quien concurren las condiciones que invisten a un intérprete de los valores citados: el de ser diferente y por tanto único, y el de ser música, no solo hacedor de música. Más que un matiz, es una categoría moral y estética, tanto máspreciada cuanto menos conocida por los públicos comunes, incluso muchos de los que integran la melomanía universal.

No es un criterio restrictivo de la música, sino tan amplio como cada cual acierte a formularlo. Consonamos con el pianista antropólogo y etno-

musicólogo socialista John Blacking cuando estima que, en un mundo de crueldad y explotación como el nuestro, en el que en aras del beneficio económico proliferan la mediocridad y el fraude, es indispensable entender que un madrigal de Gesualdo o una *Pasión* de Bach, una melodía de *sitar* hindú o el *ostinato* de una canción africana, el *Wozzeck* de Alban Berg o el *War Requiem* de Britten, un ritmo de jazz, un gamelán balinés, una ópera cantonesa o una sinfonía de Mozart, Beethoven o Mahler son vitalmente necesarios para la supervivencia humana más allá de su calidad como ejemplos de creatividad y progreso.

José Luis Castillo es un pianista “único”, en el sentido evocado por Rubinstein. Y lo es porque sus interpretaciones consiguen la fusión del conocimiento de la historia y la experiencia de la vida con el sonido final. Lo es por estudioso de la cultura musical y artística en general, por la ilimitada curiosidad que describe su presencia en el mundo, así como por la capacidad de encontrar las claves interculturales de la obra maestra, analizarlas, imbricarlas en su faceta de pedagogo y conferenciante, y olvidarlas en el momento crítico de la interpretación, que es el de “ser música”; no hacerla, porque ya está hecha y el que la sonoriza la ha encontrado dentro de sí antes de iniciar el proceso de intelección que hace comunicables sus más hondos formantes y contenidos.



José Luis Castillo no tocaría el piano si no se sintiera en condiciones de expresar su diferencia. Es lo que pensamos al escuchar sus versiones, cuya fidelidad al texto es tan grande como libres su narrativa y su discurso, conformados a las estructuras escritas, pero extendidos en la intuición de lo que aquellas quisieron decir y casi siempre debieron someter a las insuficiencias de la escritura musical. En este acto abrirá el umbral de su intimidad para hablar de “El dolor como viaje hacia uno mismo”, e interpretará obras que representan dos polos muy distantes de la composición para instrumentos de tecla: el juvenil *Capricho sobre la ausencia de su amadísimo hermano*, de Juan Sebastián Bach, admirable logro del *staccato* limpio y transparente que aún no ha encontrado en los teclados de la época la expresión total del *legato*, salvo en términos imaginarios; y la genial condensación de las dos últimas sonatas de Beethoven, paradigma del piano que ya contiene todas las posibilidades de representación simbólica del mundo y del hombre.

Por ello, es el piano el instrumento predilecto de la gran mayoría de los adictos a la música: por su capacidad solística y sinfónica a la vez, polifónica y melódica, percusiva o ligada en el juego infinito de la resonancia. Es el instrumento que nunca ha dejado de crecer, de progresar técnica y acústicamente con la ambición de ser vehículo de toda la música. La familia de los arcos encontró en los constructores italianos de los siglos XVII y XVIII su cristalización final, esa perfección que los *luthiers* del siglo XXI siguen tratando de imitar, sin esperanza de superarla. Los instrumentos de viento han agregado mecanismos que facilitan la segura emisión de su mejor timbre, pero el piano es intrépido y ambicioso en el designio de devolver a la criatura humana los ecos exactos de su pensamiento y sus actos, sus emociones, sentimientos, pasiones, sublimidades y perversidades. “No siento personalmente la necesidad de la orquesta ni de la ópera”, escribió Liszt, quien, sin embargo, nos dejó un formidable conjunto de obra sinfónica. Para él, ocupaba el piano el lugar más alto en la vasta familia de los

instrumentos solos o combinados. Su extensión de siete octavas supera la de la mayor orquesta, puede condensar en diez dedos el trabajo de cien ejecutantes y llega a igualar el *cantabile* vocal en riqueza expresiva.

Hablar de Castillo es aludir al *intérprete* en toda la profundidad del concepto, no únicamente del ejecutante mejor o peor dotado. ¿Y qué es lo propio del intérprete? Dejemos a Alfred Brendel decírnoslo desde su preclara experiencia: “El intérprete toca para el compositor y al mismo tiempo para el público. Ha de tener una visión panorámica de toda la pieza y hacerla surgir del instante. Sigue un plan y se deja sorprender. Se domina y se olvida de sí mismo. Toca para él y para el último rincón de la sala. Impresiona por su presencia y, cuando la suerte le es propicia, se disuelve al propio tiempo en la música. Es un soberano y un siervo. Es un convencido y un crítico, un creyente y un escéptico. Cuando sopla el viento adecuado se produce la síntesis de la interpretación”.

En los 39 años que hoy tiene, José Luis Castillo, nacido en Las Palmas de Gran Canaria, ha encontrado tiempo de hacer con matrícula de honor el grado superior de Piano en el Conservatorio Superior de esta ciudad, de la mano de Esperanza Estades; completar estudios de su instrumento y de música de cámara durante tres años en la Escuela Reina Sofía de Madrid, donde fue el alumno más sobresaliente de la Cátedra de Piano impartida por Dmitri Bashkirov; realizar un máster de Interpretación en la Manhattan School of Music de Nueva York, con Salomon Mikowsky; y recibir clases magistrales de piano, entre otros, de Naumoff, Colom, Tureck, Perahia y Lugansky, así como, en música de cámara, de Menahem Pressler y Ralph Gotony.

Reunió premios canarios, españoles y neoyorkinos. Ha tocado en todo el Archipiélago y en ciudades peninsulares, francesas, alemanas, irlandesas, norte y sudamericanas, a solo y con orquesta. Y como camerista es miembro del Trío Chromos y del Dúo Alcas, que estrenan habitualmente obras compuestas para ellos, porque esta es otra faceta de

nuestro nuevo académico: la de su entusiasmo por la música contemporánea, que le lleva a difundir partituras inhabituales y estimular la creación de obra nueva en la esfera de Promuscán, así como registros fonográficos en las colecciones RALS y Sociedad Española de Musicología. Intérprete habitual del Festival de Música de Canarias, desarrolla ciclos de conferencias-concierto en varias entidades culturales de las Islas, entre ellas, en esta Real Academia de Bellas Artes. Escribe notas para los programas de mano de los conciertos. Como docente del piano, ha profesado en la Escuela Municipal de Música de Las Palmas y, desde 2002, en el Conservatorio Superior de Canarias. Actualmente, tras superar un concurso, es profesor de piano en el Conservatorio Oficial de Música de Cáceres.

Toda esta actividad nace del talento de Castillo Betancor, crece con su experiencia absoluta del hecho musical y se explaya en idóneas condiciones de concertista y didacta. Sus presencias públicas nunca son rutinarias ni se repiten. Él es único y lleva la diferencia a cada uno de sus recitales, casi siempre envueltos en la atmósfera del acontecimiento por la originalidad del programa, por la calidad de las ideas que nos descubre en la parte discursiva de sus actuaciones o por invitarnos a descubrirlas en la propia música.

“De todos los instrumentos, el piano es el mejor comediante”, decía Busoni, aludiendo a la versatilidad de sus representaciones simbólicas. Según Anton Rubinstein, “un piano no es un instrumento sino ciento”. Otros compositores y tratadistas lo califican de intelectual, de romántico, de burgués... Satisface todas las expectativas y legitima todos los adjetivos del pluralismo estético, especialmente cuando su práctica nace de la diferencia. Para Brendel, “el piano es un lugar de transformación. Cuando el pianista lo desea, el piano permite sugerir la voz humana en el canto, el timbre de otros instrumentos, la orquesta, el arco iris, las esferas. Esa capacidad de transformación, esa alquimia, es nuestro mayor privilegio”, concluye.

En ningún caso es un elemento decorativo, silente o malsonante. Esto se acabó cuando Beethoven tocaba en el salón de un príncipe. Los invitados hablaban y jugaban a las cartas hasta que el gran artista cerró la tapa de un golpe y gritó: “Yo no toco para esos cerdos”. En lugar de responder con arrogancia, los poderosos fracasaron en todos los intentos de hacerle volver al teclado. El hecho trascendió de Viena a toda Europa y, desde entonces, los salones que pedían música lo hicieron para escucharla. La música dejó de decorar el acontecimiento social y se erigió ella misma en acontecimiento.

No es una experiencia aplicable a la actualidad gracias a que el piano salió de los salones de la mano de Beethoven para encontrar el todo social. En la plenitud del encuentro han hecho falta, desde el siglo XIX, muchos artistas absolutos como José Luis Castillo, nunca satisfechos con la exigente brillantez técnica y buceadores de las profundidades últimas de aquello que es de su misma naturaleza: la música. Robert Schumann llamaba “buceadora” a su esposa, la celebrada pianista Clara Wieck, porque –decía– “la perla no nada en la superficie, hay que buscarla en lo profundo, incluso con peligro”. Chopin dio un paso de gigante en el encuentro de la gente con el piano: “mi segundo yo”, gustaba repetir. Y otro tramo gigante fue cubierto por Liszt, alma gemela de Wagner en la entrega de su música a todos, aunque tuviera que nacer en los salones. Después de ellos, Albéniz, Debussy, Ravel, Alban Berg, Boulez, Stockhausen, Ligeti y algunos más siguieron buceando en pos de perlas peligrosas para sus intérpretes, con lo que hacían más y más exigente la gama tímbrica y colorística del piano, los grados dinámicos, los mecanismos de resonación y escape, las conquistas en complejidades pulsativas y todo aquello que mantiene en constante progreso la naturaleza del instrumento.

Hablamos, por tanto, de un organismo vivo, causante de una aventura *in progress*, que nunca quiere acabar, sino al contrario. Esa vitalidad cambiante y progresiva dimana tanto de los compositores como

de los intérpretes. José Luis Castillo cumple su parte en la complicidad universal que hace avanzar el instrumento amado por el mayor número de seres humanos, el que primero atrae a los niños y el que entienden los músicos natos de todas las etnias y culturas del mundo, felizmente implicados en las tradiciones que fueron exclusivamente europeas a través de la asimilación que ningún otro agente sonoro facilita con la riqueza y la elocuencia del piano.

Nuestro joven compañero de corporación es hombre de profunda y refinada cultura, no solo musical sino global. Es la suya la investigación transversal que relaciona todas las ramas del saber para llegar al ADN integral de la composición. Es el artista que quiere vivir significativamente su tiempo, como pro-

yecto dinámico y no como inercia o azar. Su curiosidad se extiende a todas las reacciones del alma, cuyos nutrientes absorbe como oxígeno vital. Esa doble respiración, la orgánica y la cognitiva, duplica la intensidad del vivir y es el signo inconfundible de la espiritualidad, esencia de ardua definición y más difícil comprensión que, sin embargo, se muestra de lleno en la conducta y la palabra de quienes poseen el don creativo. José Luis Castillo Betancor es de esa clase de artistas que en sus pautas de vida y en su expresión dominante, la musical, ilustra siempre un viaje interior en pos de la utopía, que es tanto como decir la ambición de lo absoluto. Desde el dolor o desde la dicha, en la insatisfacción o el descubrimiento, hace manifiesta desde la primera pulsación una sustancia inasible pero inequívoca, que es la de su diferencia.

## EL DOLOR COMO VIAJE HACIA UNO MISMO: REFLEXIONES SOBRE MI CONCEPTO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

JOSÉ LUIS CASTILLO BETANCOR

**E**s para mí un gran honor ingresar hoy como miembro numerario 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 cumplir con ellas con el nivel y dignidad que esta distinción merece.

Quiero dar las gracias en primer lugar a los señores académicos Dña. Rosario Álvarez Martínez, D. Guillermo García-Alcalde y D. Lothar Siemens Hernández por proponer mi nombramiento, agradecimiento que hago extensivo a todos los miembros de esta Real Academia que aprobaron en Junta Plenaria mi candidatura. De la misma manera quisiera expresar mi más sincera gratitud a D. Guillermo García-Alcalde por haber aceptado escribir la *laudatio* para mi ingreso en esta insigne corporación. Asimismo, deseo agradecer a la Ilma. Sra. Vicerrectora de Cultura y Deportes de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Dña. Isabel Pascua Febles (Lisy, como la conocemos todos), y a su equipo de dirección por ofrecer de forma totalmente desinteresada este espacio tan querido para mí, “una de mis casas”, como ella misma lo definió en uno de nuestros correos, para la celebración de este solemne acto. Por último, me gustaría agradecer a mis padres su apoyo constante y su paciencia sin límite y, por supuesto, a todos ustedes, familiares, amigos y alumnos, por acompañarme en este día tan especial.

Quiero comenzar esta intervención con una breve cita de uno de mis autores más queridos, el poeta checo Rainer Maria Rilke: “La obra de arte es de una infinita soledad. Solo el amor alcanza a comprenderlas, tratarlas y ser justos con ellas”. Creo que esta breve reflexión del autor de las *Cartas a un joven poeta* plasma con exactitud el proceso y estado en el que nos encontramos aquellos que, siguiendo nuestra vocación artística, nos sumergimos de lleno en el proceso de creación o *recreación*, como en el caso de nosotros, los intérpretes, de una nueva obra. Además de esa soledad tan amada y deseada por Rilke, me gustaría añadir otra cualidad que con frecuencia se presenta indisolublemente unida al hecho de la producción artística: el dolor. Me refiero aquí no solamente al dolor psico-emocional asociado con el propio acto de la génesis o exégesis musical, sino también al dolor de origen físico, causado generalmente por los altos niveles de exigencia y dedicación que nos demanda nuestra profesión. Ese dolor permanece, en más ocasiones de las que nos gustaría, como compañero fiel e inseparable a lo largo de nuestro viaje vital y creativo, manifestando tarde o temprano su imbricación con las capas más profundas de nuestra psique y transformándonos, haciéndonos más dúctiles y maleables, si sabemos aceptarlo con la generosidad y amor que nos es inherente como seres humanos.

La historia de la creación musical y de la interpretación pianística es fecunda, desgraciadamente,

en los casos de tecnopatías o lesiones y enfermedades asociadas a los músicos e instrumentistas. Muchos de sus protagonistas no solo han conseguido sobreponerse a la adversidad que les ha sobrevenido, sino que también han pasado a ser todo un referente tanto como ejemplo de auto-superación de sus limitaciones como por el desarrollo exponencial de sus capacidades. Citaré a continuación algunos casos que me parecen particularmente inspiradores en este sentido y de los que hay suficiente evidencia documental constatada.

Paradigma del artista romántico, el compositor alemán Robert Schumann (1810-1856) es uno de los ejemplos más conocidos. Tras comenzar los estudios de perfeccionamiento pianístico con el famoso pedagogo Friedrich Wieck, sus aspiraciones para obtener una carrera concertística se vieron truncadas rápidamente debido a una lesión en el dedo anular de su mano derecha. La imposibilidad de obtener una cura efectiva, su naturaleza obsesiva e hipocondríaca, los antecedentes familiares de inestabilidad psicológica y los devastadores efectos de la sífilis constituyeron el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de un trastorno de personalidad bipolar que se manifestaría con toda virulencia en la última etapa de su vida. Tras un fallido intento de suicidio arrojándose al Rin desde un puente, fue ingresado en 1854 en el sanatorio de Endenich, donde permaneció hasta su muerte. La consecuencia inmediata de la lesión en su mano derecha fue el replanteamiento de su vocación pianística y la reorientación de la misma hacia la composición, creando obras de una indiscutible genialidad y que, evidentemente, no es necesario recordar aquí. En Schumann la sublimación de una lesión física, por un lado, y de una patología psíquica, por otro, coadyuvaban a la creación de una de las obras más imaginativas y audaces en la historia de la composición pianística.

El caso del intérprete húngaro Géza Zichy (1849-1924) no es menos aleccionador, siendo el primer pianista manco de la Historia que desarrolló una carrera de concertista. Tras perder su brazo derecho en

un accidente de caza a la edad de quince años, adquirió la firme determinación de convertirse en un virtuoso del teclado, perseverando en la composición e interpretación de obras para la mano izquierda sola. A pesar de sus limitaciones, tuvo una exitosa carrera como compositor e intérprete durante cuarenta años; eran frecuentes sus conciertos dedicados al repertorio para la mano izquierda, donando todas sus ganancias a la caridad. Conocido tanto por su refinada sensibilidad artística como por su destreza técnica, tuvo incontables admiradores entre los que destacó por encima de todos Franz Liszt, quien le dedicó la pieza *Ungarns Gott* S. 543 bis (*El Dios de Hungría*), una obra para la mano izquierda. Incluso el famoso crítico vienés Eduard Hanslick, siempre parco a la hora de ofrecer elogios, llegó a considerarlo como “la maravilla más grande del piano actual”<sup>1</sup>. Uno de los mayores logros de Zichy vino de la mano de un libro titulado *Manual para el manco*, en el que ofrecía numerosos consejos para manejarse de manera autónoma en la vida diaria a través de ejercicios, explicaciones y fotos en las que el lector podía aprender a usar todas las partes disponibles de su cuerpo –incluyendo la boca y los dientes– de forma totalmente novedosa hasta el momento. Un gran número de soldados heridos y mutilados tras la Primera Guerra Mundial adquirió este volumen del que se vendieron hasta cinco ediciones. Lo que resulta llamativo de Géza Zichy es que solo toma la decisión de aspirar a una carrera de conciertos tras haber perdido el brazo derecho.

Posiblemente, la figura del pianista austriaco Paul Wittgenstein (1887-1961) sea uno de los ejemplos más célebres. Alumno de Theodor Leschetizky, el pedagogo pianístico más eminente del siglo XIX, que a su vez fue discípulo de Carl Czerny, fue educado en una familia que literalmente nadaba en la opulencia, siendo el salón de su casa un centro de reunión de la élite cultural de la Viena de la época.

<sup>1</sup> SCHONBERG, Harold C.: *Los Grandes Pianistas*, Javier Vergara, Buenos Aires, 1999, p. 252.



En su hogar eran habituales las cenas con personalidades como Clara Schumann y Johannes Brahms, de quien, precisamente en la mansión Wittgenstein, se interpretaron por primera vez sus sonatas para clarinete y piano. Herido durante la Primera Guerra Mundial y capturado por los rusos, pasó algunos meses recluido en un campo de concentración, donde se le amputó el brazo derecho como consecuencia de sus heridas. A su regreso a Viena se autoimpone un régimen de estudio espartano: practica durante siete horas diarias siguiendo los preceptos de su antiguo maestro, tocando prácticamente todo lo que caía bajo su mano. Gracias a la considerable fortuna familiar, realizó encargos a un gran número de compositores, por lo que debemos a su inagotable tenacidad unas cuarenta obras escritas expresamente para él: E. W. Korngold, P. Hindemith, R. Strauss, M. Ravel, B. Britten, F. Schmidt, S. Prokofiev, son solo algunos de los ejemplos más destacados de compositores que escribieron conciertos para la mano izquierda.

Asimismo, L. Fleisher (1928) –pianista, director y pedagogo estadounidense– fue discípulo predilecto del gran Artur Schnabel, quien le consideró, con tan solo dieciséis años, como el “descubrimiento pianístico del siglo”. A los 36 años se lesionó el brazo derecho como consecuencia de una mala praxis en el estudio, diagnosticándosele posteriormente distonía focal segmentaria, o calambre del escritor, como se le conoce coloquialmente. A partir de ese momento, comienza su particular viaje hacia el dolor: varias operaciones quirúrgicas e innumerables tratamientos como la acupuntura, la aromaterapia, el yoga, el *Rolfing*, la Técnica Alexander, la meditación e, incluso, la administración localizada de inyecciones de toxina botulínica para paralizar parcialmente los músculos y recobrar de manera breve la movilidad de su miembro derecho, movilidad que nunca ha vuelto a recuperar totalmente. Sin embargo, y a pesar de todo, Fleisher nunca ha dejado de tocar el piano, eso sí con la mano izquierda sola, convirtiéndose en un referente para muchas personas que han experimentado dolencias de esa

índole. En su autobiografía<sup>2</sup>, Fleisher nos hace copartícipes, de manera desgarradora, de una de sus experiencias:

*Después de interpretar con gran éxito el concierto para la mano izquierda de Maurice Ravel, obsequié al público, ya fuera del programa, con una página emblemática del repertorio pianístico del siglo XIX, en este caso para las dos manos: el Nocturno Op. 27 n.º 2 de Frédéric Chopin. Debo decir que el público, tras anunciar a bombo y platillo mi regreso a la interpretación con dos manos, esperaba totalmente entusiasmado mi interpretación. Sin embargo, mi mano derecha no se había recuperado de la forma en que esperaba y en el último momento tuve que cambiar el concierto programado y sustituirlo por el concierto de Ravel. [...] Después de tocar el bis, cuando estuve solo en el camerino, comencé a llorar amargamente como un niño, ya que para mí la experiencia había resultado un fracaso total. Por supuesto, nadie podía saber que cuando toqué algunos pasajes de ese nocturno sentía un dolor lacerante en mi brazo derecho, como si cientos de agujas estuviesen clavándose en mi carne.*

Cincuenta y un años después de la aparición de su dolencia, Fleisher confiesa que sigue levantándose cada mañana para acercarse hasta el piano, su piano, con la esperanza de que de la misma manera en la que apareció su dolencia, silenciosa y misteriosamente, volviera a desaparecer.

He querido dejar para el último lugar al que quizás sea el ejemplo más emblemático de toda la Historia de la Música. Ludwig van Beethoven (1770-1827) es un caso particularmente inspirador: para abordar sus partituras con solvencia necesitamos no solamente unos recursos técnicos

<sup>2</sup> FLEISHER, Leon: *My Nine Lives: A Memoir of Many Careers in Music*, Doubleday Publishing Group, New York, 2010.

que estén a la altura de las circunstancias. En su música, el autor desdena cualquier concesión a la maniobrabilidad física del ejecutante en pos de la consecución de unos ideales artísticos y estéticos que se manifiestan de una manera muy personal en la escritura instrumental de sus obras, cualquiera que sea el instrumento para el que hayan sido escritas. En ese sentido podríamos decir que los planteamientos estéticos que exhibe su música son herencia directa de Johann Sebastian Bach. Al igual que sucede con Beethoven, las texturas de las piezas del maestro cantor de Leipzig nos muestran que el discurso musical es una consecuencia directa de su pensamiento compositivo, así como de una estructura musical sin fisuras. Pero esto no es todo: en Beethoven nos topamos de frente con una personalidad única y arrolladora en donde cohabitan el temperamento más ardiente y apasionado junto al lirismo más conmovedor. En sus obras los cambios de un estado a otro son absolutamente impredecibles, sucediéndose de manera inmediata en un gran número de casos. Podemos encontrar en sus partituras unas indicaciones interpretativas, cuanto menos y en el mejor de los casos, muy comprometidas para su realización práctica. Si, como habíamos dicho, en el aspecto biomecánico su música no es accesible a todos los intérpretes, mucho menos lo es en el aspecto interpretativo. Tengo que confesar que, aunque admirando y disfrutando de las creaciones beethovenianas como el que más, nunca lo he sentido como un compositor afín ni a mi pianismo ni a mi sensibilidad. Sin embargo, y de manera especial a lo largo de los últimos años, es un autor al que regreso cada vez más como invocado por una especie de llamado o atracción que no me es fácil explicar, conmoviéndome profundamente su sublimación del dolor y la trascendencia del mismo a un dimensión espiritual sublime.

Beethoven, siendo un reputado pianista en su juventud, cosechó una gran fama como intérprete y virtuoso del teclado, participando con frecuencia en torneos o competiciones virtuosísticas en los salones de la aristocracia vienesa. Sin embargo, la aparición

de una incipiente sordera y su rápido agravamiento lo obligó a retirarse paulatinamente de la vida pública, llegando incluso a plantearse acabar con su vida en 1802. Este episodio de su viaje lo plasmó de manera elocuente en el famoso *testamento de Heiligenstadt*, carta escrita por el compositor a sus hermanos Kaspar Anton Karl y Nikolaus Johann en Heiligenstadt el 6 de octubre de ese año. La carta relata la desesperación del compositor por su enfermedad y sus deseos de sobreponerse a sus achaques físicos y emocionales para completar su destino artístico. Beethoven guardó el documento escondido entre sus papeles privados durante el resto de su vida y probablemente nunca se lo mostró a nadie. Fue descubierto en marzo de 1827, después de la muerte del compositor, por Anton Felix Schindler y Stephan von Breuning, quienes lo publicaron en octubre de ese mismo año. Encuentro especialmente conmovedor un fragmento de esta carta, que para mí ha sido siempre fuente de refugio y consuelo, en la que presenciamos de primera mano el sufrimiento de su autor, así como su postrero y demoledor triunfo, sobreponiéndose a las aciagas circunstancias que le tocó vivir. En estas líneas contemplamos al Beethoven más cercano, atormentado por el dolor y la incertidumbre:

*Dotado de un temperamento ardiente y activo, fácil a las distracciones de la sociedad, debí apartarme de los hombres en edad temprana, pasar mi vida solitario. Si algunas veces quise sobreponerme a todo, ¡oh, cuán duramente chocaba con la triste realidad renovada siempre de mi mal! Y sin embargo, no me era posible decir a los hombres: “¡Hablad más alto, gritad porque soy sordo!”. ¿Cómo me iba a ser posible ir revelando la debilidad de un sentido que debería ser en mí más perfecto que en los demás?, un sentido que en otro tiempo he poseído con la más grande perfección, con una perfección tal que indudablemente pocas personas de mi oficio han tenido nunca. ¡Oh, esto no puedo hacerlo! Perdonadme, pues, si me veis vivir separado cuando debería mez-*

*clarme en vuestra compañía. Mi desdicha es doblemente dolorosa, puesto que le debo también ser mal conocido. Me está prohibido encontrar un descanso en la sociedad de los hombres, en las conversaciones delicadas, en los mutuos esparcimientos. Solo, siempre solo. No puedo aventurarme en sociedad si no es impulsado por una necesidad imperiosa; soy presa de una angustia devoradora, de miedo de estar expuesto a que se den cuenta de mi estado.*

En este momento de mi intervención me gustaría compartir con ustedes otra historia, o más bien otro viaje: el mío propio. Comenzó en 1999, cuando contaba con 23 años de edad y estaba finalizando mi último curso en la Escuela Superior de Música “Reina Sofía” de Madrid. Estudiaba unas variaciones para piano de P.I. Tchaikovsky, cuando percibí que en algunos diseños muy concretos de la partitura la mano derecha no respondía como solía hacerlo. Al igual que ha sucedido siempre en otros muchos casos con afecciones similares, durante aquel lapso de tiempo pensé que la falta de precisión de esos dedos probablemente podría deberse a una deficiencia tanto en la calidad como en la cantidad de las horas de estudio. Después de intentar mejorar en ambas direcciones, mi condición no solo no mejoró, sino que se agravó, por lo que decidí compartir con mis profesores lo que me estaba sucediendo en busca de ayuda. Desafortunadamente, esta no llegó como esperaba, creyendo ellos entonces que se trataba más bien de una percepción auditiva que de una cuestión meramente física. A los pocos meses, y gracias a la ayuda de D. Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, pude continuar mi formación en la Manhattan School of Music de Nueva York, donde mi condición empeoró sensiblemente hasta el punto de que sentía dolor en mi antebrazo derecho, incluso sin acercarme a un piano, comenzando así otra etapa de mi recorrido: la búsqueda de un nombre a la disfunción que padecía y, por supuesto, una cura a la misma. Tras numerosas pruebas los médicos llegaron a una conclusión que me resultó familiar:

distonía focal segmentaria, enfermedad que todavía hoy no tiene cura. A lo largo de ese tiempo de mi formación, continué estudiando, en este caso únicamente con la mano izquierda, preparando todo el repertorio que podía para cumplir con los requisitos que demandaba la finalización del programa de estudios que estaba cursando. Incluso tuve la oportunidad de presentarme a un concurso organizado por la Manhattan School, obteniendo el primer premio e interpretando al año siguiente el concierto para la mano izquierda de M. Ravel.

Posteriormente, y tras la finalización de mis estudios en Nueva York, regreso a Canarias para incorporarme al poco tiempo como profesor en el Conservatorio Superior de Música, donde he ejercido la docencia hasta el curso pasado. A lo largo de estos años, me he dado cuenta de que la sintomatología de mi dolencia no encajaba tampoco con la tipología específica de la distonía focal, y tras un lento proceso de recuperación paulatina de la confianza, he vuelto a tocar de nuevo con las dos manos. Aun así, ni siquiera hoy puedo decirles que he vuelto a recuperar la funcionalidad total. Incluso me aventuraría a decir que intuyo que no volverá a ser como antes, pero eso es algo que en este momento tampoco anhelo. Hoy en día puedo constatar que mi mano tampoco estaba bien antes de que comenzase todo el proceso, si bien no podía percibirlo con claridad en aquel momento, puesto que el miedo había provocado una compresión interna que no podía ser tratada por los medios convencionales. En este sentido el dolor, o más bien el viaje hacia el dolor, contribuyó a que pudiera darme cuenta de esto. Desde entonces la cita del pianista Leon Fleisher, tras tocar la pieza para las dos manos, me es cercana, al igual que las emotivas palabras de Beethoven.

Sin embargo, este periplo a través del dolor ha tenido un balance positivo: me ha hecho evolucionar a lo largo de estos quince años como intérprete y, lo que es más importante, también como ser humano. Desde lo profundo de mi conciencia intuyo que este proceso me seguirá haciendo crecer, dándome cuen-

ta de que tampoco deseo volver a tocar como antes. La disolución del conflicto está probablemente, tal y como lo estuvo siempre, en mi interior. Gracias al dolor he podido acceder a facetas de mi naturaleza que posiblemente me hubieran permanecido vedadas, al menos en esta etapa de mi vida. Y merced al dolor, hallo fuerzas para afrontar muchas de las grandes obras del repertorio pianístico, como las del Olimpo beethoveniano que nos ocupan hoy. Con el mismo respeto y devoción que antes, sí, pero quizás con un poco más de complicidad.

Hoy no estaría aquí sin la ayuda desinteresada y fiel de muchas personas que me han acompañado a lo largo de esta etapa de mi viaje, algunas de las cuales están presentes esta noche. Es por ello que quiero expresar mi agradecimiento de manera muy especial a dos de ellas: en primer lugar a D. Alejandro del Castillo, figura decisiva no solo por su ayuda material, sino por su apoyo constante y su creencia total en mí, más allá de cualquier duda lógica y razonable provocada por las vicisitudes del camino que me ha tocado transitar. La otra persona es nuestra Presidenta, Dña. Rosario Álvarez. Su incombustible impulso, fuerza, confianza y tenacidad han constituido siempre un consistente cimiento sobre el que no han podido hacer mella el desánimo y el abatimiento. Por todo ello..., sinceras gracias.

Por último, y para cerrar mi intervención, me gustaría decir unas breves palabras acerca de las tres obras que interpretaré a continuación.

Siempre se ha dado por sentado que el *Capricho sobre la partida del amadísimo hermano* BWV 992 de Johann Sebastian Bach podía haber sido compuesto en honor a uno de sus hermanos mayores, el oboísta Johann Jakob, quien tuvo que dejar el hogar familiar para unirse a la orquesta del rey de Suecia, Carlos XII. Sin embargo, Christoph Wolff<sup>3</sup> expone la teoría de que, por varias razones, la despedida estaba dedicada

a un amigo, concretamente Georg Erdmann, quien marchó para Lüneburg. Compuesta cuando Bach contaba con diecisiete años, se trata de la única obra programática para teclado. Estructurada en seis movimientos, cada uno de ellos describe la historia: en el primero, una melodía de carácter tierno presenta las súplicas de los amigos intentando persuadirle de la partida; en el segundo, una breve fuga muestra el aviso de los amigos de los posibles peligros que puede encontrar a lo largo de su viaje. Habiendo fracasado en el intento por convencerlo, se reproduce en el tercer movimiento el lamento general, a través de la forma de *passacaglia* y en la profética tonalidad de fa menor, empleada ulteriormente por Bach para su música más expresiva y dolorosa. El cuarto movimiento muestra a los amigos aceptando lo inevitable y preparándose para la despedida. Entonces llega el carruaje de correos, anunciado mediante la corneta de *postiglione* (quinto movimiento). La obra finaliza con una brillante fuga en la que se reproduce de nuevo el motivo de la corneta. Hubert Parry se refirió a este *Capricho* como “la obra más ingeniosa dentro de su género que había sido escrita en el mundo hasta ese momento”.

En su libro sobre Beethoven, Martin Cooper<sup>4</sup> comenta acerca de la Sonata Op. 110:

*En esta música el compositor se aleja del principio dramático de contraste con su idea implícita de lucha. En su lugar encontramos una visión unificada en donde la música no toma nada prestado del teatro... y aspira a su condición única. El oyente es tomado como un amigo cuyo interés y comprensión se dan por sentado, más que una audiencia a la que hay que atraer, hechizar, conmover o excitar. De cualquier forma que la consideremos, apenas podemos evitar la impresión de que la meta de Beethoven es la contemplación de un mundo armonioso cuyas leyes,*

<sup>3</sup> WOLFF, Christoph: *Johann Sebastian Bach: El músico sabio*, Robinbook Ed., New York, 2000.

<sup>4</sup> COOPER, Martin: *Beethoven: The last decade (1817-27)*, Oxford University Press, Londres, 1970.

*absolutas y objetivas, no están sujetas a la pasión ni preocupadas con nada más allá de ellas mismas.*

Por el hecho de cerrar la serie de las 32 sonatas, la Op. 111 en do menor fue considerada el testamento espiritual del compositor. Esta obra contiene únicamente dos movimientos, hecho que ha provocado una lluvia de comentarios acerca de la exégesis beethoveniana. Para justificar la construcción dípica de la Op. 111, Hans von Bülow (1830-1894), alumno de F. Liszt y eminente pianista y compositor, recurrió a posteriori a un concepto hindú sobre el destino de las almas, en relación al contenido del segundo movimiento: “Al sufrimiento y al dolor que asaltan a los seres que se encuentran en la rueda de la metempsicosis, descritos en el primer movimiento, suceden en la segunda parte el sentimiento del Nirvana, que es la disolución en el no-ser”. De los dos movimientos interpretaré únicamente el segundo, práctica muy poco habitual hoy día en las salas de concierto, pero bastante frecuente en la época del compositor.

Según Romain Rolland, el segundo movimiento sea “tal vez la palabra más alta salida de la pluma de

Beethoven”. Con la indicación *Adagio molto semplice e cantabile*, la *Arietta* nos transporta hacia lo sobrenatural. Estructurado en cinco variaciones que se suceden sin solución de continuidad, encontramos una estructura armónica que parece primitiva, aunque poco a poco el tema se va desmenuzando, la rítmica interna se acelera y comienza una progresión hacia los registros agudos del teclado. Surge entonces un trino sublime y liberador, de una dificultad endiablada, que parece reflejar las vibraciones cósmicas de todo el universo.

Es casi obligado citar unas líneas del *Doctor Faustus* de Thomas Mann, dedicadas a esta sonata y que ilustran de manera magistral la inefabilidad que permea en los últimos compases de la pieza:

*Es como una caricia dolorosamente afectuosa sobre los cabellos, sobre una mejilla, una última mirada a los ojos, sosegada y profunda. Es la bendición del objeto, es una frase terriblemente perseguida y humanizada, de tal manera que arrolla y posee el corazón de quien escucha como un adiós, un adiós para siempre, tan dulce que los ojos se llenan de lágrimas.*









## EL COMPLEJO DE PIGMALIÓN: FOTOGRAFIAR LA ESCULTURA

JUAN BORDES CABALLERO

*La fotografía es una visión divorciada de los otros sentidos*

Susan Sontag, *On photography*

**D**e acuerdo con la idea de Susan Sontag que encabeza este texto, podemos concluir que la fotografía de una escultura extrae de ella solo sus valores iconográficos. Es decir, que la fotografía sustituye la escultura únicamente por su imagen, lo cual a veces no es poco, pero que nunca lo es todo. Sin embargo, hoy con demasiada frecuencia muchos escultores han preferido realizar su obra exclusivamente como un icono, de manera que su discurso no sufra pérdidas con la fotografía que va a difundirla. Y quizás estemos tan habituados a esta falta de generosidad del artista contemporáneo que pocos pedimos mucho más. Hoy las estrategias de promoción artística consiguen hacer memorable una obra con la publicación insistente de una imagen única, y desde luego no es deseable para ese fin que una obra se muestre con complejidad y riqueza, pues la claridad, unidad de idea y repetición son los requisitos básicos de la publicidad.

Es evidente que en la actualidad, también en el arte, la comunicación a través de los medios domina sobre la directa; por eso, muchos escultores han priorizado los valores iconográficos contundentes frente al modelado de calidades y energías que son imposibles de reproducir con la fotografía, y menos aún con una única fotografía. Y está claro que en

aras de la rentabilidad muchos artistas han decidido abandonar objetivos y características que solo conservarían el original, y de los que no se haría portavoz la fotografía. Por esta razón, creo que la fotografía ha contribuido a que con mucha frecuencia en las artes plásticas y en la arquitectura padezcamos una “iconitis aguda”, lo que favorece muy poco tanto a la escultura como a la arquitectura.

La fotografía reproduce solo una leve sombra de la esencia de la escultura, que es su expulsión o absorción de una energía que configura el espacio. Creo que hemos de culpabilizar a la eficacia promocional de la fotografía de muchas claudicaciones de las expresiones artísticas actuales. Es esta una acusación muy contundente, no obstante, ya después quedará compensada por las ventajas que la fotografía también aporta a la escultura. Sin embargo, siguen existiendo grandes escultores como Richard Serra o Anish Kapoor, a los que la fotografía les hace poca justicia, pues su experiencia solo es completa cuando el espectador las vive en el espacio real.

A pesar de las carencias de la mediación de la fotografía, considero que la traducción de una escultura por su fotografía también hace posible aportaciones específicas que enriquecen la obra

escultórica en territorios en los que la fotografía no intenta rivalizar para sustituir al original escultórico. Por ejemplo, es evidente que la sustitución de la escultura por su imagen fotográfica es favorable en muchas otras ocasiones, pues la fotografía transmuta la escultura de materiales pobres o le da perpetuidad a la efímera, aportándole una nueva sustancia y una existencia testimonial en el tiempo. Pero hay más y, por eso, como autor de la obra escultórica que fotografío, he decidido experimentar sobre esas posibilidades, utilizando la fotografía como un discurso complementario de las esculturas que realizo.

Al comienzo de los cursos sobre “Fotografía de arquitectura”, que imparto en la Escuela de Arquitectura de Madrid, les anticipo a mis alumnos que de la misma manera que en los primeros cursos adaptaron la herramienta del dibujo para hacerlo específicamente arquitectónico, también con mi programa pretendo aplicar a la fotografía un proceso para optimizarla al uso del arquitecto. Y para “reciclar” la fotografía que hasta ese momento han utilizado de forma genérica, les propongo unos ejercicios prácticos en los que cada enunciado desarrolla por separado solo una de las capacidades arquitectónicas de la fotografía. Y, como apoyo teórico del curso, les expongo la Historia de la Fotografía como una sucesión de modélicos “modos de ver” o lecciones de los maestros.

Pero si considero que el arquitecto puede aprovechar unas propiedades de la fotografía para que con ella la arquitectura se pueda *pensar, interpretar, pronosticar, narrar*, etc., de la misma manera creo que la utilización que muchos escultores hacemos y han hecho de la fotografía ha sido en función de unas particularidades por las que la fotografía se hace escultórica. Y en este discurso me propongo exponer algunas líneas en las que la fotografía aporta significados complementarios a la obra escultórica.

La fotografía se mezcló con mi escultura siendo adolescente, pues mi interés estaba latente des-

de pequeño, ya que era una afición de mi padre, quien la practicaba e incluso recibía varias revistas especializadas. Pero la evidencia de la “transfiguración” que la fotografía, en manos de un experto espectador, ejerce sobre la escultura la comprobé años después al descubrir nuevos aspectos de mis propias obras gracias a un excelente fotógrafo con el que intercambiaba mi trabajo por el suyo. Era Francisco Rojas (“Fachico”), que pertenecía al grupo de amigos de mi hermana mayor Margara, y entre los que también se encontraban Manolo Millares, Cesar Manrique, Pepe Dámaso y Martín Chirino.

También la revista *LIFE* forma parte de mis recuerdos infantiles, pues una suscripción hacía que puntualmente llegara a casa esta mítica revista ilustrada y, aunque eso pueda parecer pedante, así fue, pues incluso de ella saqué junto a mi hermano Fernando modelos para mis primeras figuras. Sin embargo, esa inconsciente educación fotográfica no determinó que, casi desde el principio de mi actividad como escultor, buscara completar los significados de mi escultura con la fotografía. Tampoco sería la causa el hecho de que desde niño tuviera mi propia cámara elemental, que, a pesar de lo inhabitual por esos años, era normal en una familia donde la fotografía se consideraba más allá del mero recuerdo familiar.

Pero, a pesar de esos precedentes, no sería hasta 1967 cuando comprendí las posibilidades que la fotografía tenía para completar la escultura. La lección me la dio el apasionado Fachico, a quien siempre recuerdo con una cámara en la mano. Su enseñanza se limitó a unos pocos carretes tirados para registrar el trabajo de mis vacaciones escolares y que yo convertía en esculturas. Aquellas fotos, que yo le cambiaba por alguna de mis figuras, hacían completamente diferentes las pequeñas cerámicas que yo había inventado. Sus puntos de vista, o los rincones que Fachico elegía para fotografiarlas, me descubrieron unas posibilidades que desde aquellos años empecé a desarrollar.

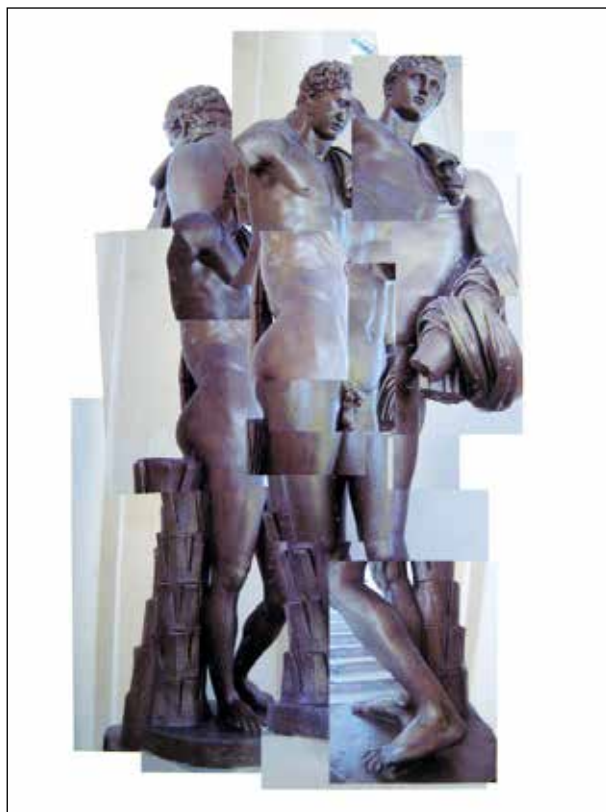


### ANAMORFOSIS Y FOTOGRAFÍA: 1 ESCULTURA = 8 DIBUJOS... O MÁS

Creo que cada fotógrafo ha dado una definición de la fotografía que se identifica con su forma de trabajar, pero cuando Cartier Bresson dice que “fotografiar es hallar la estructura del mundo” y Aaron Siskind afirma que “la condición básica de la fotografía es el orden”, nos pueden estar hablando de encontrar una mirada que descubre *la maravilla*, de una restitución anamórfica.

El espectador-fotógrafo, al rodear una escultura, puede comprobar si en sus ocho principales puntos de vista (las perpendiculares a las caras verticales del paralelepípedo que circunscribe la estatua, y desde sus esquinas) se cumple la condición con la que Benvenuto Cellini justificaba que la escultura era *al menos* ocho veces superior a la pintura. Este escultor renacentista utilizó el argumento de estas ocho vistas diferentes, que debían de estar compuestas por el escultor, al participar en el debate sobre la primacía de las artes; polémica que promovió Benedetto Varchi recogiendo a modo de encuesta las opiniones de los principales artistas del Renacimiento, que luego publicó con el título *Paragone delle arti* (1547). Posteriormente, Cellini en sus *Trattati* (1565-1567) elevó a varias decenas la exigencia de esos puntos de vista.

En las artes implicadas en el espacio, como la escultura y la arquitectura, cada posición del observador puede descubrirnos un nuevo significado. Por eso, un buen fotógrafo de escultura, o de arquitectura, es el que sabe situarse en las *posiciones críticas* del espacio, desde las cuales queda en evidencia la estructura y el orden que encierra la obra. Es como si de las infinitas posiciones que un espectador puede ocupar en el espacio, ese buen fotógrafo nos diera las coordenadas de cada uno de los puntos de vista en los que se reconstruye un *anamorfismo conceptual*, es decir, que cada uno de esos puntos estratégicos reconstruye o pone en evidencia una idea concreta identificada por un punto del espacio. Y para explicar esto a mis alumnos, les comparo una buena



fotografía de arquitectura –o de escultura– con un *plano del tesoro*, pues esas fotografías nos descubren el lugar exacto desde donde se produce *la maravilla*.

Adaptando una observación que Paul Klee hizo sobre el arte en general, podríamos afirmar que “la fotografía hace visible lo invisible”. Y para lograr ese objetivo, el fotógrafo cuenta con el recurso del punto de observación y el encuadre. Pero elegir de entre los infinitos puntos del espacio desde donde observar y descubrir el lugar que nos restituye *la maravilla*, significa que reconstruimos un proceso semejante al *anamorfismo*. Esta técnica de representación, habitualmente utilizada en imágenes de dos dimensiones, consiste en dibujar una deformación que es reversible solamente desde un punto del espacio, y en el cual las reducciones que produce la perspectiva corrigen acortando las deformaciones que habían sido impuestas a la imagen.

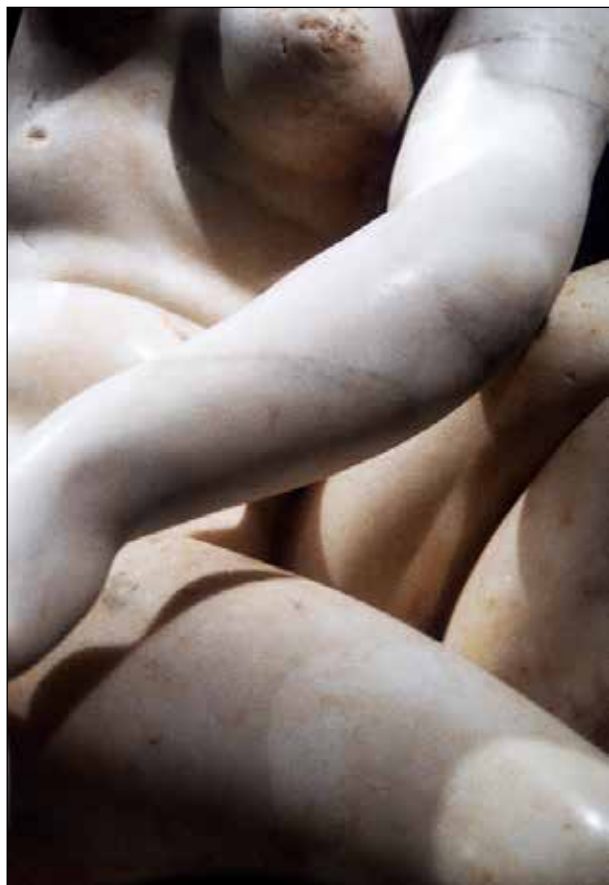


Y haciendo uso de esta capacidad espacial de la fotografía para identificar puntos de vista con ideas, hace varios años realicé un experimento fotográfico sobre la colección de esculturas del Museo del Prado. Mi objetivo era fotografiar esos mármoles con la mirada que nos propusieron los primeros grandes maestros de la escultura del siglo XX. Mi certeza de que lo lograría la basaba en que todo artista aumenta nuestra percepción y una obra maestra lo es porque sus lecturas crecen con la historia. Buscando esas posiciones críticas, u observatorios, que habían proporcionado los grandes escultores de XX, disparé mi cámara desde aquellas posiciones en las que casi se perdían las referencias figurativas y los volúmenes de Diana se simplificaban en los contornos de Brancusi; el torso de *Afrodita arrodillada* se convertía en la síntesis de Arp o, incluso, los vacíos entre sus miembros dibujaban los huecos de Chillida; los quiebras de la *Venus de*



*Madrid* recordaban la visión estructural de Archipenko, o los pliegues de varias clámides parecían las generatrices de Naum Gabo y Anton Pevsner.

Las torsiones de una bacante también se encontraban en “las espaldas” de Matisse, mientras que los vuelos de sus túnicas no eran distintos de los móviles de Calder. La fuga de *Hypnos* distaba poco del dinamismo del Boccioni. Y desde luego las fotos mostraban que las mínimas inclinaciones del Grupo de la Granja eran equilibrios semejantes al de los pesos que maneja Richard Serra. Finalmente, esta demostración fotográfica la utilicé por primera vez en 1989, convertida en



una conferencia con el título: “Siempre estuvieron ahí: la escultura clásica a la luz de la escultura moderna”.

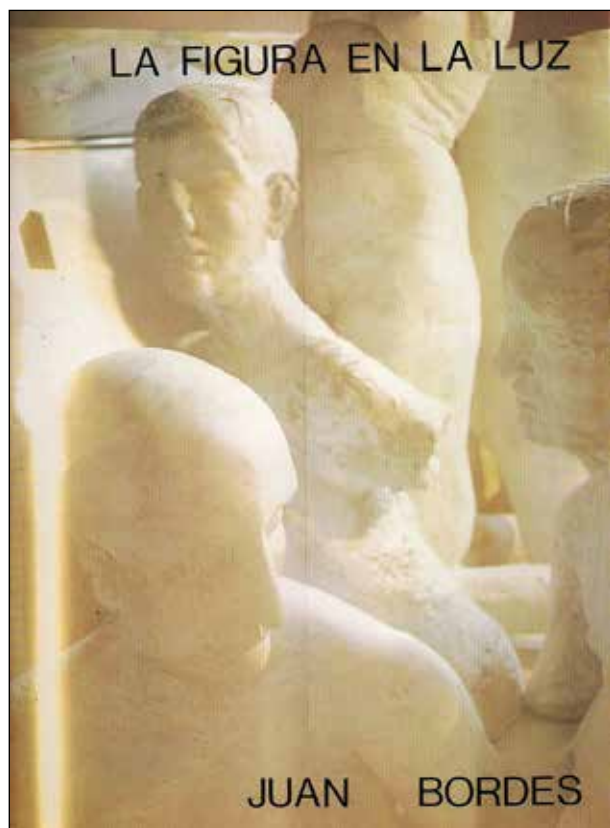
#### FOTOGAFIAR LA LUZ SOBRE LA ESCULTURA

La escultura es un paisaje para la luz, su topografía es un proyecto que puede desarrollar un largo texto que en muchos casos puede ser el contenido principal que atrape nuestra atención. Pero, aunque esta sea una visión reducida de la escultura, es sin lugar a dudas uno de los contenidos que han preocupado a muchos autores. Y durante un tiempo fue estudio casi prioritario en mi escultura, lo que trataba de hacer evidente con mis fotografías.





Incluso entonces me refería a la escultura con la metáfora de “red para atrapar la luz”. Así, la exposición que presenté en la Galería Fernando Vijande de Madrid en 1984, la titulé: “La figura en la luz”.



Y en su catálogo con el mismo nombre, recogí una selección de textos originales de cuatro escultores históricos: dos de ellos elegidos por su preocupación del acabado superficial (Benvenuto Cellini y Antonio Canova) y otros dos por su opción del “non finito” (Michelangelo Buonarroti y Auguste Rodin). Las citas elegidas ilustraban con las palabras de estos grandes escultores distintos aspectos de la actividad de un escultor, pues los apartados se referían al taller, al material, al accidente, etc., y por supuesto

sus discursos sobre la luz. Como apertura de este ensayo, coloqué un pequeño texto que yo había escrito dos años antes en una tarde cuando visitaba la colección de mármoles del Louvre, y había titulado “Rodeando una escultura (escrito en el Louvre, a 29 de Octubre de 1982)”.

*La ventana nos hiera, la escultura recoge su luz y la pasea. Nos la muestra. La domina. La extiende. La corta. La precipita. La tranquiliza. La vibra. Son diez grises... ¡no veinte!... y luego el brillo. De pronto, todo es silueta. En aquel contorno el ojo cabalga cómodo, pero al momento se desboca. El codo aparece, presiona y rompe. Luego comienza a amaneecer. El blanco lucha con los grises. Algunos ceden. Otros avanzan, se mezclan y aclaran. La caricia nos desvela la presión que soporta aquel rincón. ¿Seguimos caminando o gira el mundo en torno nuestro?, ¡qué profundo aquel negro!, ¡qué terso ese muslo! Ya las sombras se retraen. Se absorben ellas mismas... Ahora es el blanco quien domina. Es el sol que en un espejo nos ha cegado.*

*Al otro lado no hay escultura. La misma luz con sus riquezas en el arcón pasa inmutable por la habitación hasta hundirse en un fondo de tinieblas. ¡Qué desperdicio!*

Pero la luz es materia común entre la fotografía y la escultura, y es precisamente en este territorio donde su asociación se hace más efectiva, pues la fotografía da duración a esos momentos furtivos. Los registros de trayectorias de sombra, la disolución del brillo en grises o los cambios progresivos en la densidad de las medias tintas hasta alcanzar sus extremos cuentan historias furtivas de una escultura que la fotografía puede fijar para el recuerdo. En esas secuencias existen muy distintas esculturas dentro de una sola y la fotografía puede hacerlas simultáneas. Una colección de luces registradas por la fotografía recoge el tiempo de la escultura.

### FOTOGRAFIAR PARA CONTEXTUALIZAR EN UN ESPACIO SIGNIFICATIVO

La denostada “estatua” ha tenido históricamente una vocación espacial y escenográfica que habitualmente le ha sustraído el museo, hasta el punto de hacerle sufrir la despectiva definición de ser “aquello con lo que nos tropezamos cuando retrocedemos para observar una pintura”. Pero la fotografía es una forma de rescatar ese escenario teatral, o dicho en términos actuales, su “instalación” o “campo expandido”.

Cuando la obra escultórica pierde su ubicación original, a menudo desaparece también su proyecto espacial, pues en la mayoría de los casos históricos ha estado ligado a la escenografía ritual que le aporta la religión. Y cuando se desmonta el escenario, *el hueso* de la estatua es el encargado de atravesar el tiempo de la historia. Sin lugar a dudas, en la Ate-neia Partenos veríamos ese proyecto, si reconstruyéramos la vibración que le proporcionaba el estanque de aceite en el santuario de la cella del Partenón; en esa superficie se reflejaba su imagen y entre nubes de incienso entornaba su iluminación con veladuras doradas sobre la superficie de marfil.

### FOTOGRAFIAR EL TIEMPO CONSTRUCTIVO

Aunque el rescate del tiempo no es patrimonio exclusivo de la fotografía, sí lo es cuando hablamos del *instante* frente al tiempo compuesto por infinidad de fragmentos que puede recomponer la pintura. Pero sobre todo la idoneidad de la fotografía se destaca cuando hablamos del tiempo constructivo, es decir, de las fases condenadas al silencio cuando el proceso de ejecución avanza cortando caminos posibles y direcciones de evolución que quedan suspendidas.

Ciertamente, a través de la mirada fotográfica se puede dotar de existencia a las esculturas que desaparecen en el proceso de construcción.



Cada uno de esos momentos, que detiene la voluntad del fotógrafo, suma explicaciones a la obra terminada, y a la vez son documentos que pueden servir de reflexión al escultor sobre líneas de trabajo abandonadas. Archivando con la fotografía esos estados intermedios, el escultor puede evitar la seducción de un canto de sirenas que lo invitara a claudicar de llegar hasta el final, es decir, al punto en el que las energías no se manifiestan tan explícitamente como en el proceso, pero que, a cambio, las renunciadas potencian las sugerencias.

Con estas fotografías también puede quedar en evidencia cómo en el proceso de proyecto de una escultura se asume la intuición del director de cine, produciendo fragmentos desconectados cuya unión se pronostica en el montaje de la posproducción.

### ARQUEOLOGÍA DE LA MEMORIA

En los usos de la fotografía que he descrito hasta ahora, si bien esta era complementaria de mi escultura, ambas podían tener existencias independien-

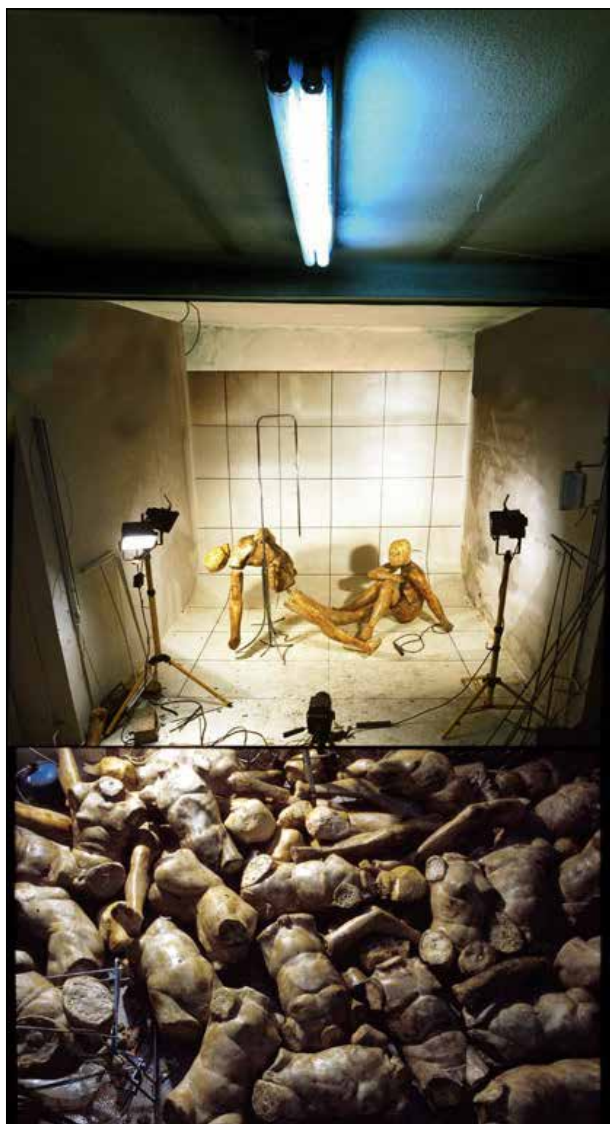
tes. Sin embargo, en los proyectos que realicé casi simultáneamente en los dos espacios de mi taller desde 1998 a 2003, la fotografía se integró en la propia obra escultórica de forma tan inseparable que su significado queda incompleto sin una participación conjunta. Las obras son *Reconstrucciones cotidianas* y *Guardarropa*, con una evidente relación entre ambas a través de las disciplinas académicas del “desnudo y ropaje”. Y en estas dos obras utilicé la fotografía como refugio de la memoria de las obras que son

posibles de crear mediante la combinatoria de los elementos físicos que se presentan en la exposición.

*Reconstrucciones* es una numerosa serie de fragmentos del cuerpo humano, realizados a tamaño natural con parafina, enturbiada con impurezas durante la ejecución sobre un núcleo de poliestireno expandido. La parafina, al margen de todas sus connotaciones simbólicas, es un material que tiene una apariencia visual semejante al mármol o al alabastro. Pero también para mí tiene un significado íntimo e importante, pues fue el material en el que realicé la primera figura que recuerdo, tenía entonces entre seis y siete años, y quedó grabada en mi memoria porque mi madre la colocó en la vitrina de sus recuerdos más queridos.

En esta colección de fragmentos el torso es la pieza fundamental, pues es un nudo de acción que tomé como origen de las posibles reconstrucciones que me propuse hacer con el resto de las piezas —piernas, brazos y cabezas—, actuando como un arqueólogo que proponía hipótesis de recomposición. En cualquiera de los treinta torsos que forman el núcleo de la obra, la acción de la figura queda algo predeterminada; sin embargo, la ambigüedad es muy amplia hasta reconstruir la figura total, permitiendo crear acciones inciertas que se multiplican cuando eran escenas formadas con la reunión de varios personajes. Cada nueva escenificación de los fragmentos la registré fotografiándola en el espacio del plató de mi taller, sobre el que dibujé una retícula de 35 x 35 cm; de esa manera creé un fondo semejante al de una “estación fisiológica”, como la que utilizaron los científicos-fotógrafos estudiosos del movimiento a finales del siglo XIX (E. Jules Marey o Edward J. Muybridge). En la obra final, el resultado de estas fotografías quedaba enfrentado a la disposición de todos los fragmentos dispersos sobre una nueva retícula de coordenadas, y que en esa ocasión puede interpretarse como la que se utiliza para localizar los objetos de un yacimiento arqueológico.

La segunda obra, *Guardarropa*, es una serie de vestidos realizados con planchas de termoplástico





de diferentes colores, organizados en conjuntos que se exhiben en grupos y con las estrategias del “esca-paratismo”. En esta obra, con la fotografía no solo registré el espacio del taller transformado en sastre-ría, sino que relaté las combinaciones fortuitas que se producían en el suelo del taller con los retales del corte de patrones para las piezas que forman el vestido definitivo.



### EL COMPLEJO DE PIGMALIÓN

Soy consciente de que mis figuras muestran cierta envidia de la creación literaria; pues en la construcción de cada rostro o cuerpo, creado siempre sin modelo, anida la voluntad de narrar la historia de un personaje anónimo que modela la geografía de su piel con sus horas, y tanto su pasado como sus deseos los va escondiendo entre las grietas y accidentes de su paisaje. Y así, la historia que deseo para mis personajes la observo con la fotografía.

Por eso, reconozco que el uso que hago de la fotografía en mi taller de escultor padece el “com-





plejo de Pigmalión”, pues actúo como el espía que vigila la vida propia de mis figuras.

En el taller, conviviendo con otras herramientas de trabajo, ha envejecido la Zeis Ikon que terminé usurpándole a mi padre. Y allí hace unos años que “murió”, junto a una Mamiya 6x9 y otras cámaras auxiliares de 35 mm, debido a la enfermedad del consumo que no fabrica repuestos. Con aquellas cámaras, y ahora ya desde las nuevas digitales, he sorprendido el azar que aliado con el tiempo disponen las cosas para la sorpresa de un día cualquiera.

Entonces, ese día al abrir la puerta de mi estudio me convierto en mirón y dejo de actuar como escultor. Entonces recorro el campo de batalla de días anteriores y compruebo que también en esa disposición está mi escultura. Entre esos desechos están las dudas... y que seguramente eran mejores aciertos.

Siempre he trabajado mis obras con una ejecución coral, y las esculturas en proceso conviven durante años en el reducido espacio de mi taller, donde se producen movimientos “brownianos” de las estatuas. Y así, aliado con el tiempo, fotografío las historias que surgen de relaciones fortuitas, cuando la mirada de una figura se encuentra o evita la de otra.

En resumen, con la fotografía, a la vez que he sido cronista de mis propias batallas en el taller, levanto un diario de mis errores o aciertos. Pero las que aquí he expuesto no son más que algunas de las capacidades que el escultor ha obtenido, y seguirá extrayendo de la fotografía, a pesar de sus carencias y defectos para representar la escultura.



## LOS PREMIOS “MAGISTER” Y “EXCELLENS” DE 2015 (MODALIDAD DE ESCULTURA)

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tras convocar los premios “Magister” y “Excellens”, dedicados en 2015 a profesionales de Escultura, recibió varias propuestas justificadas por parte de diversos miembros de la corporación, y tras deliberar y tomar la decisión correspondiente, comunicó a fines del verano al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes escultores:

1. 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 **Félix Reyes Arencibia**, natural de Valleseco (Gran Canaria) y residente en La Rioja, cuya loa se encomendó al escultor y numerario vicepresidente 2.º de la Academia don Manuel González Muñoz.

2. El Premio “Excellens”, destinado a profesionales emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, al escultor don

**Cristian Ferrer Hernández**, de Las Palmas de Gran Canaria, cuya loa se le confió al escultor y numerario de la Academia don Leopoldo Emperador Altzola.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el 6 de octubre de 2015, enmarcada en el acto de apertura del curso académico de la RACBA correspondiente a 2015-2016. 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 escultor, académico numerario de San Fernando y correspondiente de la RACBA, don Juan Bordes Caballero, y entrega de los premios según lo acordado.



FÉLIX REYES ARENCIBIA,  
PREMIO “MAGISTER” DE ESCULTURA 2015

MANUEL GONZÁLEZ MUÑOZ

*Cuando emprendas tu camino a Ítaca  
pide que el camino sea largo,  
lleno de aventuras, de experiencias.*

**A** sí comienza el célebre poema *Ítaca* de Konstantinos Kavafis, dedicado a Odiseo, en su viaje de retorno a su isla natal, Ítaca. Yo me siento hoy como un Telémaco, honrado en este cometido que me ha asignado esta real corporación de poner palabras al regocijo y dignidad por el reencuentro de nuestro Odiseo, Félix Reyes Arencibia, con su tierra natal, escenificado para toda Canarias en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Se le otorga el premio “Magister” al escultor canario que hace ya muchos años emprendió viaje en su etapa de formación, y los caminos lo llevaron a nuevos y lejanos lugares, pero que, en la evidencia manifiesta de su obra, el faro de su tierra es una constante presente que alumbró su camino. Un camino que hoy se expresa como de retorno, pues a esta larga, exitosa y laureada vida en otros territorios, queremos sumar nos como Real Academia Canaria de Bellas Artes al reconocimiento del Maestro que por circunstancias ha desarrollado la mayor parte de su trabajo fuera de Canarias.

El retorno es una experiencia esférica de la vida, algo que trasciende lo estrictamente locativo;



El escultor Félix Reyes en el *Laberinto*, 2006-2009,  
365 figuras de madera de pino, 160/180 x 14 x 9 cm

pasado- presente-futuro y todo lugar que haya sido habitado son un uno integral en cada instante vivido. Hablando, compartiendo con Félix Reyes he presentido esa certeza. Cuando Félix habla de su obra, está todo presente: su infancia y pueblo de origen, Valleseco (Gran Canaria); su adolescencia y Las Palmas de Gran Canaria; su etapa de formación en Santa Cruz de Tenerife y Madrid; su larga vida en



La Rioja y todos los territorios conocidos. En el catálogo con que se presenta la concesión del “Premio a Las Bellas Artes” de La Rioja, que dicha comunidad autónoma otorgó a Félix Reyes en el año 2002, donde reside desde hace cuarenta y nueve años, alude Victoria Sotés a una frase de Goethe: “el hombre más feliz es aquel que puede enlazar el final de su vida con el principio”, y esto es una realidad en Félix Reyes, siempre en el deseo de que su vida alcance aún más territorios y nuevos tiempos.

Un jueves de 1954, transitando por una calle de Las Palmas con trece años, tuvo su gran descubrimiento: asomado a una ventana vio trabajar a un escultor, don Abraham Cárdenes, quien sería su



*Pescador*, 1958. Piedra artificial (tamaño natural).  
Museo Municipal de Arucas

maestro y mentor. Quedó durante horas absorto observando cómo del trozo de madera surgía una figura, como él mismo explica “impresionado, aquello era un descubrimiento en el que él quería participar”. Había emergido a la superficie la vocación del escultor, y ya sería irreversible e inquebrantable. La figura de Abraham Cárdenes, director de la Academia Municipal de Arte de Las Palmas, fue principal en el devenir de nuestro escultor. En la escuela conoció el oficio y la investigación, y se relacionó con compañeros de taller y artistas locales de distintas disciplinas que tenían en el espacio de dicha Academia su lugar de encuentro y participación. Como comenta, ya se encontraba entre sus compañeros Manuel Bethencourt, y también contaba con la presencia de un niño, Juan Bordes Caballero, hoy nuestro magnífico ponente en la Lección Inaugural de este Curso Académico. Un entorno propicio para que iniciara el vuelo el imaginario del artista en ciernes. Un adolescente y una familia que asumieron el reto, a pesar de las dificultades económicas, de dedicarse a la incierta profesión de artista-escultor. Con dieciséis años trabajó para el reconocido escultor Juan Márquez, con lo que obtuvo fondos para costearse el ingreso y curso preparatorio en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en el mismo edificio que hoy acoge a nuestra Real Academia. Félix señala con emoción y gratitud el gesto heroico de su maestro Abraham Cárdenes cuando le puso las llaves de la escuela sobre la mesa al alcalde de Las Palmas, determinado a cerrarla si no becaba a sus alumnos..., así que, en octubre de 1961, Félix Reyes recibió la beca con la que se pudo incorporar a la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Compañerismo, participación y conocimiento son los títulos que explican su experiencia académica, y el amor de su vida, Rosa Castellot. Toda expresión de Reyes alude a aprendizaje y permanente estado de gratitud; cuando menciona los premios recibidos, los dirige en compensación a todos aquellos que lo ayudaron y creyeron en él. En 1966 se instala en Logroño como docente, donde ha impartido clase durante treinta y cinco años como catedrático de Volumen.

Pero no es al docente al que celebramos hoy aquí, sino al escultor que concilió con la transmisión del conocimiento la creación propia. Una actividad amplia y prolija. Todo creador, hacedor, tiene la facultad de proyectarse en aquello que realiza, tanto en el propio acto de hacer, producir, como en el objeto logrado, en este caso la escultura. El objeto escultórico se concreta tangible y cerradamente; la intencionalidad de su autor es trasferida al objeto a través de la forma y pasa a ser una realidad autónoma, separada, y en esto los escultores tenemos la facultad de crear otras realidades en parámetros tan reales como la propia realidad. Cuando Félix habla de su escultura, cobra sentido toda su persona: “busco el máximo de expresión con el mínimo de formas”.



*Eolo*, 2012. Canto rodado, (11 cm de altura)

Crea realidades intensas, elocuentes y cercanas; sin enredos, circunloquios ni evasivas; directas a los sentidos. La obra de Félix Reyes es el resultado de una investigación, de una reflexión que se proyecta en la materia a través de la forma; su escultura es el resultado de un pensar, un sentir, más allá de simple afecto por manipular, transformar la materia. Lo de Félix Reyes no es solo un buen hacer de escultor, es un buen pensar y un buen sentir expresado en escultura.

Instalado ya en Logroño, comenta lo difícil que fue reconocerse en la obra que hacía y no ver en esta la proyección de sus maestros y otros autores; encontrar el camino propio levantado sobre lo aprendido, pero con identidad inequívocamente Reyes. En sus comienzos su preocupación era la figuración, las primeras bajo la influencia de su maestro Abraham, luego la académica y después la confusión acentuada por la diversidad y contingencia de la escultura contemporánea. Es en la soledad de taller, en la investigación, en el diálogo consigo mismo, donde aflora su lenguaje propio. La escultura egipcia en su rotundidad y economía de formas, ausente toda anécdota que la distraiga de lo nuclear; la escultura griega en la armonía, movimiento y proporción, que trasmite el ajustamiento de la percepción del mundo a la escala humana; las grandes obras de la historia fueron cruciales en configurar el estilo de Félix Reyes, volviéndose a los antecedentes que han iluminado el devenir de la Historia del Arte, y distanciándose de la influencia de lo inmediato en pos del lenguaje propio, sin que ello implicase ausentarse del mundo que le ha tocado vivir y del reconocimiento de sus contemporáneos. La obra de Félix Reyes no rompe, se suma y asume la tradición de la estatuaria desde su filtro, y aporta nuevas perspectivas a la diversidad de interpretaciones de la figura humana como vehículo de comunicación. Su evolución desde las primeras obras con ademán heroico, pasando por la experimentación volumétrica y abstracta, a la síntesis de la figuración con formas amplias y amables, mantiene un continuo: la rotundidad y la ar-

monía. En cualquiera de las técnicas en las que se han materializado –tallado, esculpido, fundición y modelados–, ha sabido exprimir con sabiduría las posibilidades de cada proceso, sin forzar a los materiales a dar lo que no les es propio, consiguiendo en ello la excelencia en cada obra.

Obras públicas y de producción privada o intimista; de gran formato y menor; colecciones de instituciones, museos y particulares; exposiciones individuales y colectivas, premios y distinciones, forman el haber de su prolífico hacer. Sus últimas obras, haciendo honor a la máxima "la última obra ha de ser la mejor, pues asume todo lo anterior y adelanta aquello por venir", son obras de absoluta contemporaneidad. Obras grupales, grupos escultóricos, en consonancia con el concepto de "instalación", en la que la estatua, el objeto escultórico, es relevado por la interacción escultura-espacio-espectador. El espectador pasa

a ser parte de la misma obra al transitarla; la obra es la experiencia desde dentro, el espectador deja de ser un agente pasivo en la escultura, para ser parte integral del conjunto en el que el espacio se convierte en el tejido integrador, no la frontera. Son expresión del sentido esférico de la existencia al que aludía al comienzo de esta intervención; obras que hablan de un Félix Reyes de siempre; el sabio y el maestro Félix Reyes representando el Félix Reyes integral, que se mira a sí mismo desde la evocación del tiempo; juventud y madurez se concretan en la obra; es el 'eterno retorno' a una 'edad mítica', la del joven que tiene ya muchos años, como diría Picasso. Obras de carácter autobiográfico que se proyectan a lo universal una vez entregadas al público. Obras que hablan del reencontro consigo mismo en la calle Triana de Las Palmas; obras que hablan del sentido fraternal en su pueblo natal, Valleseco; obras que expresan la



*Lugar de encuentro*, 1997-1998 y *Mi barrio*, 1999-2000, 28 figuras de madera de pino, tamaño natural. Museo Würt, La Rioja



soledad del que una vez partió; del tránsito por la vida y de la vida misma; obras que hablan de haber sido y estar siendo; la obra de alguien que ‘es’ haciendo, y comparte con todos su hacer y su conocer.

No es cuestión en este momento de hacer un repaso por el extenso currículum en producción y premios, cuanto significar el contenido de esta institución por sumar el nombre de Félix Reyes Arencibia al elenco de reconocimientos de esta Academia, dar tributo a su buen hacer a lo largo de toda una vida, esperando que alcance mayor plenitud, y celebrar el arte de un canario que, a pesar del tiempo y la distancia, sigue siendo un canario al que nos complace reivindicar como tal con este premio.

Y terminaba Kavafis su poema con estas palabras:

*Cuando ya mayor recales en la isla,  
no esperes que te dé riquezas Ítaca.  
Ítaca te ofreció el bello viaje,  
pero no tiene más que darte.*

En la esperanza de que este reconocimiento sí sea algo, de que esta tu Ítaca te honre y se honre en ello, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel otorga el premio “Magister” a la trayectoria profesional de toda una vida a don Félix-José Reyes Arencibia y le da la enhorabuena, deseándole mayores logros y, sobre todo, una muy buena vida: ¡Enhorabuena!



*Solidaridad*, 2005-2007, 3 000 figuras de alabastrina montadas sobre 96 tablas de contrachapado, 23 x 1464 x 122 cm

## PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

FÉLIX REYES ARENCIBIA

**E**n primer lugar deseo dar las gracias a la Real Academia Canaria de Bellas Artes por este reconocimiento que ha tenido a bien otorgarme y que para mí ha sido una total y grata sorpresa.

Gracias a don Manuel González por su laudatorio, muy generoso en sus comentarios, pues no es frecuente que un artista elogie a otro, pero en este caso las palabras de don Manuel González hacen honor a su talante como persona y como artista. Gracias.

También quiero tener palabras de agradecimiento para todos los que han hecho posible que hoy esté aquí. En primer lugar a mis padres, que creyeron en mí y que con enormes sacrificios alentaron mi vocación.



Félix Reyes Arencibia

A don Abraham Cárdenes, que siempre supo orientar a sus alumnos infundiéndoles el amor por el arte y por el trabajo. También a los consejos de los distintos profesores que tuve, a los que siempre tengo presentes, y a mis compañeros de los que tanto aprendí y sigo aprendiendo.

Y especialmente a mi mujer, la también artista Rosa Castellot, que tan bien me conoce y que con sus consejos evita que cometa errores de bulto en mi trabajo.

A mis queridos artistas y amigos riojanos que siempre están ahí para lo que haga falta, a la ayuda incondicional de mi amigo José Carlos Balanza, incansable y generoso a la hora de colaborar. A Óscar Cenzano, Carlos Rosales, Francisco Gestal, Juan Ramírez Codina, Rafael Ordóñez y un sinfín de personas que me han hecho crecer.

Está en mi recuerdo el día en que hice el ingreso y posterior preparatorio, en septiembre de 1958, en la Escuela Superior de Bellas Artes de esta capital, donde hoy está ubicada la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Parece que fue ayer y así lo siento, pero, como dice mi amigo y poeta Francisco Lezcano Lezcano, “el tiempo pasa tan deprisa, que no tienes tiempo de verlo”.

Y quiero felicitar, asimismo, a mi compañero galardonado con el premio “Excellens”, don Cristian Ferrer Hernández, y a don Juan Bordes Caballero por su lección magistral y por ser un escultor extraordinario al que admiro.



EL OFICIO DE ESCULTOR:  
CRISTIAN FERRER HERNÁNDEZ  
PREMIO “EXCELLENS” DE ESCULTURA 2015

LEOPOLDO EMPERADOR ALTZOLA

No es precisamente la palabra, y menos aún la teoría del arte, la herramienta usual de mi trabajo. Soy, simplemente, escultor. Aun así, asumo el compromiso y la responsabilidad de hacer este elogio que para mí, sinceramente, es un honor, pues con emoción y agrado quiero ensalzar los méritos de un escultor al que la Real Academia Canaria de Bellas Artes ha considerado merecedor del premio “Excellens”, galardón que todos los años nuestra institución otorga en el solemne acto inaugural del curso académico, como el que hoy celebramos. Este año ha sido la sección de escultura la



Cristian Ferrer Hernández

designada a premiar la labor y la trayectoria de dos artistas en las dos modalidades que establece este premio: “Magister” y “Excellens”.

Ya mi compañero y excelente escultor, el Ilmo. académico por la sección de escultura don Manuel González se ha encargado de ensalzar los méritos de Félix Reyes Arencibia, premio “Magister”. Mis felicitaciones al galardonado por su obra y trayectoria.

El premio “Excellens” ha recaído este año en Cristian Ferrer Hernández. Mi enhorabuena.

Conocí a Cristian Ferrer en el tránsito de ambos milenios. Trabajaba en una fundición de Las Palmas como sustento y formación para ejercer lo que realmente le apasiona: ser escultor.

Aquí están las claves: vocación, pasión y oficio.

Cristian Ferrer es un joven escultor que, a pesar de su breve trayectoria, ha participado en exposiciones colectivas en Gran Canaria, Fuerteventura, Madrid y Bilbao. Hasta la fecha ha realizado cuatro exposiciones individuales. Solo los que ejercemos este oficio sabemos de las dificultades que entraña elaborar toda una exposición de esculturas y más aún en los tiempos que corren.

Su obra ha sido galardonada en diferentes certámenes, entre los que destacaremos, el primer premio “Gran Canaria en igualdad”, en 2008; finalista en el concurso público del “Monumento a la memoria de las víctimas del JK 5022”, en 2009, y ganador

de la "II Bienal LUJÁN PÉREZ", en 2010. Su pasión sigue intacta.

"If you want to change your sculpture, change your habit of working" ("si quieres cambiar tu escultura, cambia tus hábitos de trabajo"), escribió Clement Greenberg en los años 60 del siglo pasado al referirse a la obra de David Smith y a la que William Rubin hace mención en el catálogo de la exposición monográfica que el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1975, dedicó a Anthony Caro. Rubin, en su texto, hace referencia a esta frase, al constatar cómo influyó en Anthony Caro el descubrimiento de la obra escultórica de David Smith y la obra pictórica de Kenneth Noland. Para Anthony Caro, un escultor inglés que se formó en el arte moderno como alumno de Henry Moore, la contemplación de las obras de Smith y de Noland supuso el descubrimiento del "Shaped Canvas", y la frescura y desparpajo en las actitudes de los artistas americanos, un concepto de libertad que, sin complejos, el nuevo mundo aportaba al panorama artístico internacional tras los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, y tras la que Europa permanecía exhausta y cansada. París, Londres y Berlín, los centros de irradiación cultural europeos anteriores a la segunda guerra estaban arrasados material y moralmente. El escenario del viejo continente precisaba de la frescura que he mencionado y, por qué no, de la irrupción y pujanza del mercado artístico que en esos momentos América lideraba. A partir de aquí, ya nada volvería a ser igual.

Este acontecimiento alteraría las nociones de Caro sobre la superficie pictórica y el volumen escultórico. La apreciación que hasta ese momento tenía de la escultura, como un objeto destinado solamente a sustentarse sobre la peana, se vería alterada. Las huellas y texturas dejadas por las herramientas sobre la superficie, y las arañaduras sobre el acero inoxidable, como había observado en la obra *Cubi XXVIII* de David Smith, le mostrarían un camino de investigación. Este atrevimiento vino a dislocar su percepción del espacio escultórico, su preocupación espacial, es decir, espacio ocupado/espacio vacío. A

partir de ese momento, Caro, se introduce en la utilización del color como parte fundamental de la piel de su obra y la adopción del ensamblaje de piezas industriales encontradas. Desde entonces, ya no le basta el espacio ocupado o el vacío que había desarrollado hasta ese momento de forma magistral, ahora el color adquiere un papel importante y fundamental en el lenguaje escultórico de su obra, y esto va a condicionar e inaugurar una nueva mirada hacia la escultura contemporánea de los años posteriores hasta la actualidad. La influencia del expresionismo abstracto americano y su posterior desarrollo en el movimiento minimalista supondrá una convulsión en los lenguajes artísticos establecidos hasta ese momento de la segunda mitad del siglo pasado. Artistas como el alemán Imi Knoebel, vendrán a aportar un nuevo escenario plástico de lo tridimensional, una vuelta de tuerca más a la posición del objeto en el espacio, ya no es el pavimento, la transformación de la peana como parte integrante del espacio escultórico que había inaugurado Brancusi a principios del siglo pasado, o incluso, su desaparición. No, ya no son los únicos posibles espacios de intervención. Los artistas buscan, a partir de ahora, espacios de expansión que no condicionen o limiten su libertad creativa. También la pared es un espacio que ha transformado al soporte "tridimensional". Es decir, el formato que cuelga de la pared ya no es más la "ventana" por la que contemplamos la escena que se desarrolla ante nuestra mirada, ahora es la escena misma. La autonomía del objeto artístico en sí.

Menciono aquí a dos escultores modernos que han influido de manera radical en el lenguaje de la escultura contemporánea, más en concreto, en la escultura en hierro de la segunda mitad del siglo pasado, pues la obra de Cristian Ferrer participa de estos parámetros. Para llegar a este punto, antes debemos rendir tributo al legado de las aportaciones de Julio González y Pablo Picasso, que no son de desdeñar en cuanto a la liberación del concepto de escultura y de los cuales somos herederos delimitando y diferenciando con claridad la sutil línea entre estatuaría y escultura.

Cristian Ferrer es un escultor del hierro, materia que requiere habilidades, conocimiento y, sobre todo, vocación ante la dureza que el desarrollo de la obra escultórica conlleva, pues supone domeñar una materia dura pero dúctil.

Hace años mi amigo el poeta José Antonio Otero me dedicó un Rondel, cuyas palabras, como escultor, aún rondan mi cabeza. Palabras que certeramente definen, a mi entender, el oficio de escultor del hierro visto desde la óptica y sensibilidad de un poeta inmenso como fue José Antonio Otero, y dicen así:

*Fue en la época del despertar de los sentidos.*

*Sería allá por el cuarenta y nueve o el cincuenta, y aún le llega el canto del yunque que vivía frente a la casa de su primera infancia. Entonces era como verano todo el tiempo, pero cuando se fugó para cruzar la calle supo además que el repicar aquel era feroz porque su cara ardía. Los cuatro hombres que se afanaban dentro lucían negros; semejantes a la ceniza donde hurgaban, desde la que hacían nacer con grandes tenazas unas barras iluminadas muy parecidas a los helados de frambuesa, hablaban poco, pegaban duro, sudaban siempre.*

Estas palabras sintetizan a la perfección, a través de la mitología de *La Fragua de Vulcano*, la diaria labor del taller del herrero y eso es precisamente un escultor del hierro, como bien y modestamente se ha autodefinido nuestro más internacional e insigne escultor y Académico de Honor de nuestra institución, el Excmo. Sr. don Martín Chirino. Somos herreros de la misma materia que estamos formados y forjadores de nuestros propios sueños.

Son el fuego –la fragua–, el agua –la templanza– y la tierra –el mineral objeto de transformación– los elementos desde los que nuestros ancestros, en su obsesión por domar a la naturaleza y ser dueños de su propio tiempo, pusieron en práctica las rudimentarias habilidades que aún hoy, paradójicamente, son la base misma del pensamiento



humano, incluso en este mundo tan “tecnológico” que vivimos.

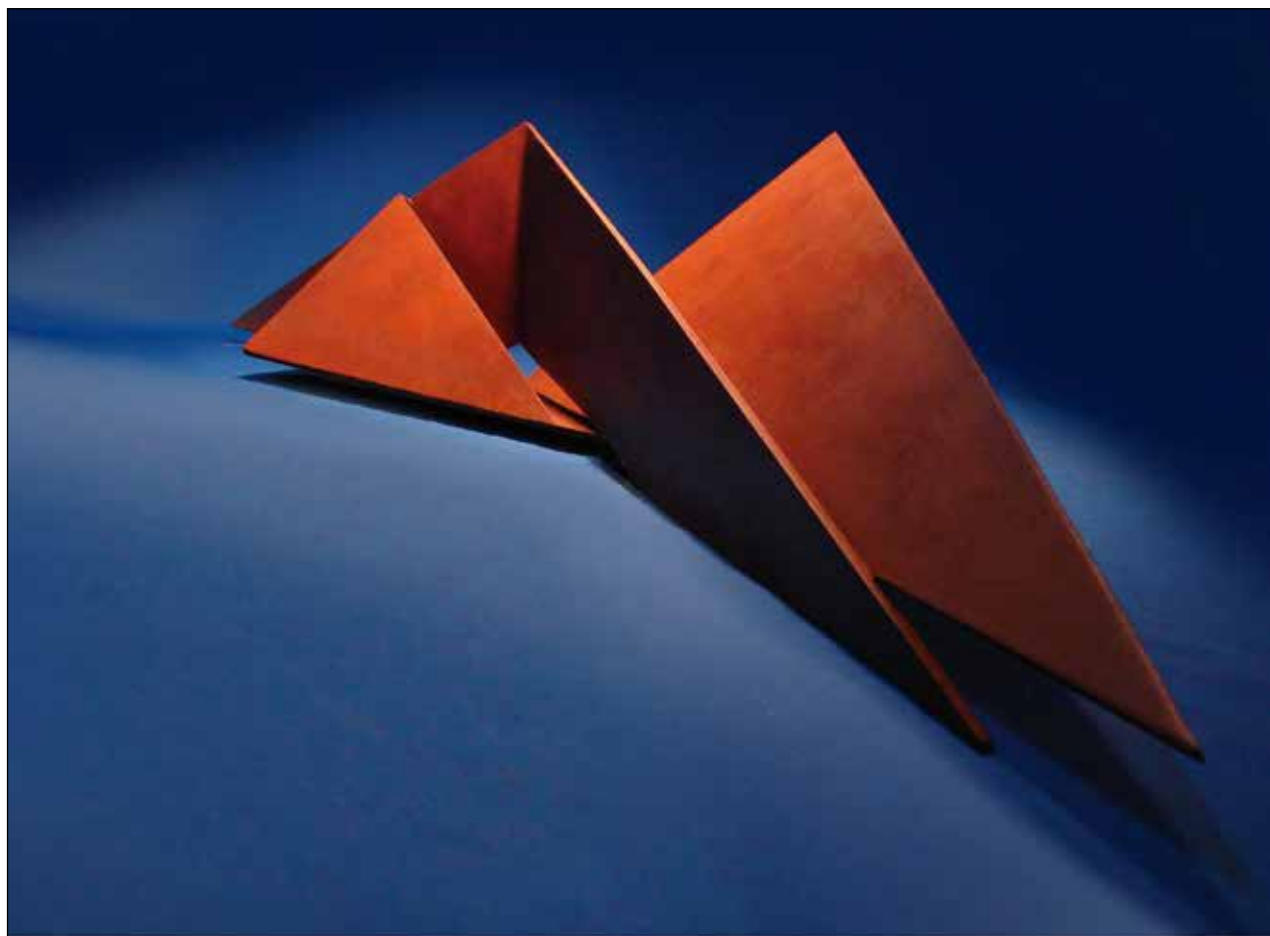
La naturaleza del artista está, lo digo convencido de ello, en el demiurgo, en el chamán. Y ese papel de hombre mágico que ocupa en la sociedad desde tiempos inmemorables tiene una función simple, precisa e inútil a ojos extraños: dotarla a esta, a la sociedad, de símbolos, emblemas y tótems donde reconocerse. Esta es, amigos míos, la gran tarea titánica de los hombres y mujeres de la cultura. El eterno esfuerzo de Sísifo. Hacer de la experiencia vital y sensorial algo sorprendente. Y esto tiene un nombre, generosidad, y no tiene precio.

Últimamente, en los tiempos que vivimos, esta tarea se engrandece ante tanta adversidad y precariedad.

Rosalind E. Krauss, en su interesante trabajo "Passages in Modern Sculpture", señala la importancia que el emblema y el tótem van a significar en el devenir del arte contemporáneo a partir de la década de los 60 del siglo XX. La autora apunta:

*En estos aspectos, el interés en el tótem y el tratamiento de la materia para crear un emblema o signo está íntimamente ligado a las preocupaciones de los artistas americanos que forman parte del expresionismo abstracto. En algún momento de sus carreras, en general desde el principio, la mayoría de los escultores y pintores contemporáneos de David Smith hicieron objetos que, o bien son etiquetados como "tótem" o dieron títulos que indirectamente indican una preocu-*

*pación hacia la práctica del tótem. [...] Especialmente entre los pintores se encuentra una preocupación permanente por el emblema (es de especial mención la obra Target, 1959 de Jasper Johns). Al igual que otros emblemas, los más familiares, la cruz roja o las señales de tráfico a lo largo de una carretera, por ejemplo, son emblemas que en su función no tienen contacto formal directo con los límites de la superficie en los que se inscriben. Por otra parte, el emblema parece que descansa sobre la superficie a diferencia de las imágenes de representación, lo que puede representar objetos reales a una escala que es más grande o más pequeña que la que realmente tienen, el emblema resiste obstinadamente a la escala en la que, literalmente, se manifiesta y al material del que está hecho.*





La obra escultórica de Cristian Ferrer, que aquí presentamos, se inscribe y se alimenta de estos presupuestos conceptuales. Participa de la abstracción geométrica, aplica el color a la piel de sus esculturas y las sitúa, en algunos casos, en la pared, mostrando su interés por el aspecto totémico al conferirle a algunas de sus obras la estructura de la verticalidad. Son emblemáticas al dotarlas de autonomía, de un discurso plástico que es la esencia misma del objeto, según sus palabras:

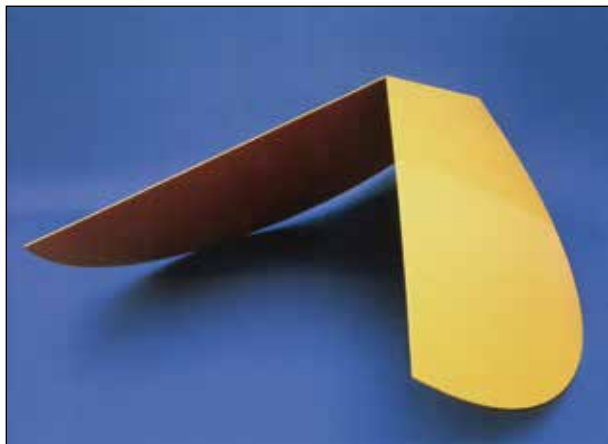
“Las obras están exentas de quedar vinculadas a textos. Son obras no sujetas a fórmulas decisivas de palabras ni razonamientos”.

Asimismo, declara en otro momento sus intenciones espaciales: “Cuando una persona acude a cualquier exposición artística, no es únicamente la obra la que se expone a la persona, sino, sobre todo, la persona la que se expone a los influjos que de la obra emanan inundándolo todo alrededor. La obra no es el objeto ni el sujeto. La obra es la interacción y, por tanto, es interminable, impredecible”.

O también: “Aquí los vacíos no son ausencias de contenidos, son continuidades de la obra descrita y las sombras proyectadas son distintos planos de ubicación que complementan visiones con atractivos comunes”.



La obra que desarrolla nuestro escultor, al que pronosticamos un largo recorrido y por la que esta



sección de escultura de la Real Academia ha considerado merecedor de este premio que hoy se le otorga, solamente es entendible desde la pasión y la vocación. Me viene aquí a la memoria el lema que preside la Fundación de Camilo José Cela: “El que resiste gana”.

“Resistencia” es una de las grandes virtudes de la que hemos hecho gala los artistas canarios a través de los tiempos. Resistencia no exenta de dificultades por nuestra realidad geográfica: la ultraperiferia.

Por todo ello, nuestra institución celebra con satisfacción que la salud de la creación de nuestros jóvenes artistas canarios siga mostrando músculo a pesar de los tiempos tan difíciles que vivimos los trabajadores de la cultura.

DISTINCIÓN EXTRAORDINARIA “MECENAS DE LAS ARTES”  
A DON WOLFGANG F. KIESSLING



## ELOGIO DEL COLECCIONISMO

FERNANDO CASTRO BORREGO

Esta institución, de la que formo parte, ha querido reconocer la labor de Wolfgang Friedrich Kiessling como coleccionista y mecenas del arte. Así pues, la mención honorífica que hoy recibe se basa en una faceta que no tiene relación directa con su actividad como empresario turístico, por la que es más conocido en estas Islas.

Cuando se me encomendó esta tarea, pensé que era una buena ocasión para plantear algunas reflexiones sobre el coleccionismo de arte contemporáneo en Canarias. Pero como preámbulo o introducción me parece oportuno decir algunas cosas sobre la actividad del coleccionismo en general y su importancia.

El motivo por el que alguien decide hacer una colección de arte, sea de iconos rusos, pintura de castas mexicana, primitivos flamencos, pintura abstracta americana, objetos surrealistas o pintura canaria –como es el caso de Kiessling–, puede ser por invertir su dinero, por placer o por ambas cosas. A menudo dicha actividad privada revierte en la sociedad; de modo que una colección de obras de arte que originariamente nació para el exclusivo placer de su propietario llegue a convertirse con el paso de los años en un museo que puede ser disfrutado por la sociedad. Es el caso, por ejemplo, de la Villa Favorita que tenía en Lugano el barón Thyssen y cuyas piezas hoy conforman el Museo Thyssen de Madrid. Yo no digo que este sea el destino de toda colección

privada, sino que puede llegar a serlo. Por otra parte, hay colecciones que no están abiertas al público, pero sí a los especialistas que realizan trabajos de análisis y catalogación tan importantes, como es sabido, para la fijación y evaluación del patrimonio de los bienes muebles. Siendo yo historiador del arte, no puedo dejar de estar muy interesado en que haya coleccionistas que ayuden a que esta disciplina se desarrolle.

Además, si se trata de piezas de artistas vivos, qué duda cabe de que la existencia de coleccionistas es esencial para que el mercado del arte permita a los artistas seguir produciendo.

Esta valoración del coleccionismo vale tanto para quien colecciona para invertir como para quien lo hace por pasión. Pero a este respecto me gustaría hacer la siguiente matización: todos los grandes coleccionistas que han creado museos que llevan su nombre –pienso en la colección Frick de Nueva York, la Wallace de Londres o el Museo Ludwig de Colonia– lo han hecho por pasión, independientemente de que no hubieran querido pagar por sus piezas más de lo que valían en el mercado. Pero el motivo primordial no es la inversión, sino el amor al arte. A todos los grandes coleccionistas les han movido la pasión y la admiración que sienten por los creadores cuyas obras se proponen adquirir. Que esta pasión sea posesiva no es algo malo. El coleccionista se siente realizado cuando, tras com-

prar una pieza que persigue con la avidez de un cazador, puede dialogar con ella en la intimidad. El paradigma de esta relación es el pintor francés de siglo XVII Nicolas Poussin, quien residió gran parte de su vida en Roma. Sus dos grandes coleccionistas, el Caballero del Pozzo y Chantelou, como se refleja en la correspondencia que mantuvieron con el artista, abrieron un diálogo con este que revelaba la comprensión y admiración que sentían por sus creaciones. Era una pintura de gabinete. Ni siquiera tenía el valor de representación de aquellas piezas decorativas de gran formato que cuelgan en los salones de banquete o de baile en los palacios y cuyo fin era despertar asombro en los invitados. Eran cuadros que se gozaban en la intimidad; por ello, Poussin los denominó “poemas”. Pues bien, hoy no se puede estudiar en profundidad la obra de este artista sin conocer el gusto de los coleccionistas que he mencionado y que, como el propio Poussin, estuvieron relacionados con la Academia de San Lucas de Roma, aquella iglesia que se hallaba en las ruinas del Foro romano y que fue el origen de todas las academias que después han sido, como esta de San Miguel Arcángel donde hoy debatimos sobre la importancia del coleccionismo.

Pero no es mi intención hacer una historia del coleccionismo desde el Barroco hasta nuestros días. Líbreme Dios, el tema es amplísimo. Solo quiero establecer algunas relaciones que prueban hasta qué punto la actividad del coleccionista no ha cambiado tanto desde entonces hasta hoy. Me refiero, claro está, a un tipo de coleccionista que se mueve por el amor al arte y no a aquel otro que, guiado por un afán meramente especulativo, obedece al mismo afán especulativo de quien acumula lingotes de oro, piedras preciosas, relojes o coches antiguos. Esta variante del coleccionismo siempre ha existido y existirá, pero no me interesa, pues carece de valor cultural.

Entremos en materia. Hoy nos reunimos en la Academia de San Miguel Arcángel para reconocer la labor de Wolfgang Kiessling como coleccionista y

mecenas del arte. A este respecto, me hago dos preguntas: ¿qué clase de colección es la suya? y ¿cuál es su orientación estética? Ambas preguntas están relacionadas. Y hay una tercera que, si contestamos a las anteriores, huelga plantear: ¿qué clase de coleccionista es?, pues, inevitablemente, todo coleccionista se define por las piezas que reúne a lo largo del tiempo.

En primer lugar, el contenido de su colección lo forma un núcleo de piezas de pintura canaria del siglo XIX y principios del XX, cuyo tema iconográfico predominante es el paisaje insular. No hay pintura religiosa, pintura de historia o retrato. El núcleo de la misma responde a la estética regionalista, cuyo tema casi exclusivo es la naturaleza canaria. Hay una excepción importante: la obra del pintor Néstor de la Torre, del cual posee Wolfgang Kiessling algunas piezas valiosas en su colección, como las que pertenecen a la serie de los *Faunos*. Hay que decir que, si bien en su etapa final Néstor defendió el tipismo, no fue nunca un pintor regionalista, sino un pintor simbolista y cosmopolita, es decir, lo contrario de un regionalista. Salvo algunas excepciones, no hay en su colección pintura de vanguardia canaria. Cabe mencionar en tal apartado las piezas de la *Etapa cósmica* de Óscar Domínguez, cuyo tema es también la naturaleza, si bien concebida desde un ángulo distópico y visionario; y en absoluto hedonista, como sí lo es la mayor parte de la producción iconográfica del regionalismo.

Esta orientación estética resulta coherente con la actividad empresarial del propio Wolfgang Kiessling, que, como es bien sabido, se concentra en el ámbito del turismo. No es difícil establecer la coherencia entre ambas esferas —el turismo y el arte—, pues así como los pintores canarios de los siglos XIX y XX se inspiraron en las singularidades de la naturaleza canaria, el turista que nos visita pondera no solo la benignidad del clima insular, sino también la proverbial belleza de sus paisajes. La vanguardia, en cambio, le dio la espalda a la naturaleza y no cultivó la pintura de paisaje. Hay, por consiguiente, un fundamento es-



tético en ambas esferas. También cabe destacar en su colección algunos ejemplos de pintura costumbrista, sobre todo de José Aguiar, del cual posee piezas fundamentales de gran formato. Las costumbres campesinas funcionan también como reclamo turístico. Esta relación entre pintura regionalista y paisaje puede contemplarse en los salones del Hotel Botánico del Puerto de la Cruz, que constituye un auténtico museo de esta pintura. No sé si esa relación es intencional o casual. Lo cierto es que, en este campo que vengo glosando, la relación entre arquitectura hotelera y pintura de paisaje canaria, los empresarios de las islas podían haber seguido su ejemplo, pero no ha sido así. De la relación de este tipo de establecimientos con el arte contemporáneo de vanguardia no hay muchos ejemplos, pero quisiera citar un edificio admirable que se ha visto recientemente envuelto en la polémica. Me refiero al Hotel Maspalomas Oasis, de Gran Canaria, cuya colección de piezas del arte de vanguardia español, con presencia de Millares y otros artistas españoles y canarios, era excepcional. Hace tiempo ya que esa colección, por motivos empresariales que no viene al caso mencionar, se dispersó. En dicho caso, la relación del arte de vanguardia con la arquitectura hotelera estaba justificada no solo por la voluntad del conde de la Vega Grande, primer propietario de esta instalación hotelera, sino también del arquitecto Manolo de la Peña, que invitó a una serie de artistas de vanguardia, amigos suyos en su etapa madrileña y con cuya estética su arquitectura se identificaba.

Kiessling ha desarrollado un proyecto completamente distinto. Se trataba de poner en relación el paisaje real del Valle de la Orotava con la pintura que desde el siglo XIX había reflejado sus bellezas. El carácter hedonista de esta relación es lo que justifica la actividad turística que se ha desarrollado en Canarias, pues los turistas no vienen a las Islas a sufrir, sino a pasar una temporada donde nada perturbe la felicidad que vienen buscando. Muchas veces me he preguntado qué habrían pensado los turistas al contemplar la gran pieza de Millares que presidía uno de los salones del Hotel Maspalomas,

pieza que, como todas las suyas, contiene una meditación angustiosa sobre la muerte y sobre las injusticias que reinan en este mundo. Las vanguardias renunciaron al placer de los sentidos postulando una visión mortificada de la vida, a la vez que inauguraron una nueva relación cognitiva entre el arte y la verdad; relación que no se compagina con la industria del turismo. En cambio, la ficción de la felicidad sí es un valor consustancial en la industria del turismo (no hay ficción mayor que el reclamo publicitario de felicidad universal en el que se funda esta actividad económica). Pues bien, Néstor de la Torre fue un genio de la ficción, y siempre me ha parecido revelador el hecho de que en la recepción del Hotel Botánico figure una gran composición de Néstor, quien, no lo olvidemos, fue el primero que elaboró una teoría estética sobre el turismo en Canarias en los años treinta del siglo pasado.

Y otra parte de su colección se encuentra en su vivienda particular, situada dentro del recinto del Loro Parque.

Pero me gustaría referirme ahora a dos aspectos contextuales. El primero tiene que ver con el origen de su colección. A menudo los coleccionistas tienen en su familia algún antecedente de esta vocación, que suele ser el padre. El amor al arte se transmite desde la infancia. El padre de Wolfgang Kiessling coleccionaba pintura académica y romántica alemana del siglo XIX. Alemania contó entonces con una importante escuela de paisaje, inspirada en la gran pintura holandesa del siglo XVII y cuyo centro fue la Academia de Düsseldorf. Pues bien, estas piezas pertenecen todavía a su colección. Son paisajes de ruinas bajo una luz crepuscular que representan grandes panorámicas pobladas de edificios clásicos.

El segundo aspecto que quiero abordar es la soledad de Kiessling como coleccionista en el desolado panorama cultural de la isla de Tenerife en los años de la posguerra. En Santa Cruz solo había un coleccionista de cierto empeño interesado en esta pintura del siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Me refiero a Pedro Duque, también empresario, del

cual Kiessling se hizo amigo. Fue durante muchos años su interlocutor en cuestiones artísticas. Yo creo que está pendiente un homenaje póstumo a este coleccionista y, eventualmente, una exposición de sus fondos.

Me puedo imaginar las conversaciones entre estos dos amigos que compartían el amor al arte y el deseo de encontrar piezas de artistas casi olvidados, que solo podían contemplarse en las salas del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife y en la Casa de Colón en Las Palmas.

El bajo nivel cultural de las elites empresariales ha sido una gran desgracia para el arte en estas islas. El programa de formación de minorías que Ortega atribuía a los intelectuales hoy lo suelen jugar los grandes empresarios. Pero mientras estos opten por patrocinar a un equipo de fútbol-sala, antes que a museos y artistas, nada habrá que hacer. Wolfgang Kiessling es una excepción, pues siempre ha buscado formas de colaboración imaginativas entre su propio negocio –el turismo– y su pasión –el arte–. La exposición de las *Orcas* es un buen ejemplo de esta conciliación imaginativa que no tiene parangón en la cultura canaria, pero tampoco en la española.

Uno de los grandes problemas de la cultura artística en España no es la imposibilidad de aprobar una ley de mecenazgo, que todos los ministros de Hacienda de los distintos gobiernos han boicoteado sistemáticamente, sino el bajo nivel cultural de las elites económicas. ¿Para qué queremos una ley de mecenazgo si el mundo empresarial tiene formas de evadir impuestos más lucrativas que invirtiendo en obras de arte en las que, por otra parte, ni creen ni aman? Sin elites formadas no puede haber coleccionismo ni desarrollo de las artes.

Quiero terminar con una anécdota que me parece reveladora. Hace unos años Wolfgang Kiessling me invitó a conocer su colección privada, descubrí en su biblioteca la colección completa de los libros de la Biblioteca de Artistas Canarios, la BAC, que yo dirigía entonces, y que hoy cuenta con veinte años de antigüedad y cincuenta y un títulos –entonces debía ir por el número 45, creo recordar–. Y ante tal descubrimiento le pregunté: “¿usted la consulta?”. “No” –me respondió–, yo la estudio”. Añadiendo lo siguiente: “para poder formar una colección de arte no basta con guiarse por el capricho subjetivo, hay que tener conocimientos sobre el valor de lo que se adquiere”. El interés en el arte no puede disociarse del conocimiento. Esto ha faltado en Canarias.

## PALABRAS DE AGRADECIMIENTO

WOLFGANG FRIEDRICH KIESSLING

Fue para mí una gran sorpresa y honor haber sido nombrado para tan importante distinción como es el “Premio al Mecenazgo en las Bellas Artes”, porque ser reconocido por algo que haces para satisfacer tus propios intereses y tu pasión ya es algo muy especial.

Yo crecí en una casa llena de valiosas alfombras, buenas porcelanas y grandes cuadros. Fue mi padre quien quería vivir en este ambiente y quien nos introdujo a mi hermana y a mí en el mundo de las Bellas Artes. Empecé entonces a conocer algo de pintura, de joyas preciosas y de porcelana, pero nunca llegué a ser un experto.

En los primeros años de mi vida profesional vivía en Bruselas, una ciudad muy cultural con buenos museos, galerías de arte y también con mercados de antigüedades. Desde entonces estaba interesado, sobre todo, en la pintura, y hasta hoy tengo cuadros y esculturas que provienen de mi etapa de los años 60 en Bruselas.

Los comienzos de una vida profesional no te permiten dar saltos financieros altos, así que debí esperar hasta tener mi propio negocio aquí en Canarias, donde tuve también en ese momento la gran suerte de conocer al recordado Pedro Duque, ya fallecido.

Pedro estaba, como yo, muy interesado en la pintura, pero, si yo en ese momento tenía algunos

cuadros de la escuela flamenca u holandesa, Pedro estaba interesado en la pintura canaria. Cuando nos reuníamos, hablábamos mucho, y él me ilustró en su tema, así que llegué a conocer a algunos de los pintores canarios del siglo XIX y principios del XX. Tenía como favorito a Manuel González Méndez. Y me fascinó el museo de Néstor Martín-Fernández de la Torre en Gran Canaria. Estas pinturas tan expresivas, tan fuertes y bien pintadas hicieron que deseara tener algún día un cuadro suyo.

Mientras tanto empezaron a ofrecermé pinturas de Manuel Martín González, Francisco Bonnín y otros, y yo empecé a fascinarme por el gran arte con el que Martín González sabía capturar esta atmósfera tan especial que tiene Canarias y transmitirlo en sus pinturas. Y en el camino de estar más interesado por la pintura canaria, conocí a un hombre que forma indiscutiblemente una parte importante en el logro de la colección que hoy tengo, y este es Carlos Pinto. Se ha creado una buena relación entre nosotros y para mí muy importante, porque él me ha ayudado cada vez más a entender la vida y la cultura de los tiempos pasados que reflejan muchos de los pintores canarios en sus cuadros. Quiero dar las gracias al Sr. Pinto y espero que continuemos juntos para mejorar la colección de arte del “Loro Parque”. A través de él conocí también al Dr. Fernando Castro, quien en ciertos momentos me ayudó en la valoración de algunas obras de arte.

También he tenido la suerte de conocer personalmente a grandes pintores como Pepe Dámaso, Emilio Machado, Pedro González, José Luis Fajardo, Facundo Fierro y, sobre todo, a César Manrique, con quien tengo una deuda impagable, pues fue él quien me ayudó desinteresadamente a que “Loro Parque” no fuera destruido por los políticos de entonces.

Aparte de las pinturas, he iniciado una colección de papagayos de porcelana lo más variada posible, que hoy cuenta con unas 400 piezas y que ha sido recopilada de muchas partes del mundo, tanto en mercadillos de antigüedades como en galerías, subastas y ofertas de personas privadas.

En el tiempo en que don Salvador Iglesias Machado fue director general del “Loro Parque”, nació, por iniciativa suya, la idea de dejar pintar esculturas de orcas de poliéster por diferentes pintores de renombre de Canarias, y así tenemos hoy unas piezas de arte de gran valor que utilizamos para presentaciones promocionales tanto aquí como en el extranjero. La exposición de orcas pintadas no solo ha estado en Tenerife, Gran Canaria y Madrid, sino también todo un verano en el zoo de Moscú.

Mi colección de arte, que con los años ha crecido, está expuesta en gran parte del Hotel Botánico. En la recepción de cada planta se encuentra expuesta obra de un artista diferente. Así, en la entreplanta hay cuadros de Manuel González Méndez; en la primera planta, de Pepe Dámaso; en la segunda, de Facundo Fierro; en la tercera, de Francisco Bonnín; en la cuarta, de Cristino de Vera, y en la quinta, de Oliver Baudet. Además, se pueden encontrar también por el Hotel Botánico cuadros de Manuel Millares, Néstor Martín-Fernández de la Torre, Óscar Domínguez, Borges Salas, Martín González, César Manrique y otros varios. Con estas obras de arte en el Hotel Botánico se ha garantizado una calidad excepcional, y el hotel es un embajador de nuestra cultura y arte en el mundo entero.

En estos momentos estamos haciendo la gran obra del Acuario de Gran Canaria, que será seguramente uno de los mejores acuarios del mundo, y en memoria del gran pintor tan admirado por mí, Néstor Martín-Fernández de la Torre, será llamado “Poema del Mar”. Con el Hotel Botánico y este Acuario contribuimos dando un gran paso a publicitar el arte canario a través del mundo.

## PREMIO AL MECENAZGO EN LAS BELLAS ARTES AL EXCMO. SR. D. WOLFGANG FRIEDRICH KIESSLING, CÓNSUL GENERAL HONORARIO DE TAILANDIA EN TENERIFE

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Premiar la labor de mecenazgo en el campo de las Bellas Artes es uno de los objetivos que esta Real Academia se planteó el 28 de junio de 2012, cuando aprobó un Reglamento específi-

co para distinguir a aquellas personas que hubieran ejercido una labor continuada en estas tareas altruistas, que hubieran redundado en el fomento de las Artes y de la Música en nuestro territorio in-



Entrega del diploma acreditativo de “Mecenas a la Bellas Artes” a don Wolfgang Kiessling



sular. Ya habíamos establecido en 2009 los premios “Magister” y “Excellens”, dedicados a distinguir el trabajo de aquellos artistas, veteranos y jóvenes, que reunieran las condiciones que dispusimos para ello en el Reglamento, premios que ya cuentan con siete ediciones en las que han sido premiados 14 artistas de diferentes disciplinas. Y, asimismo, establecimos, esta vez en nuestros Estatutos, la figura del PROTECTOR, consistente en personas o instituciones privadas que de forma continuada hubieran ayudado a la Academia por medio de donaciones de obras de arte o de dotaciones económicas. Nuestro primer Protector fue curiosamente una mujer, a la que recordaremos siempre en esta casa por haber hecho entrega de toda su colección de arte, sesenta y cinco piezas entre pinturas, esculturas y dibujos que hoy se exhiben en la Sala II de esta sede y que reunimos en un catálogo. Como todos saben, fue Dña. María Josefa Cordero, viuda del recordado Académico de Honor D. Jesús Hernández Perera.

Por ello, la Academia ha contemplado premiar tanto a los que se vuelcan con sus acciones en ella como a otras personas que desinteresadamente contribuyen al fomento de las Bellas Artes y de la Música en otros ámbitos de las Islas. Estas distinciones no son anuales, sino ocasionales, según lo considere conveniente el plenario de esta Corporación, porque tampoco hay tantos mecenas que premiar. ¡Ojalá pudiera hacerse todos los años! En 2012 se le otorgó esta distinción a don Alejandro del Castillo, conde de la Vega Grande, por su labor impagable en el campo de la música, especialmente en el de la ópera en Las Palmas de Gran Canaria, y esta noche tenemos el honor de conceder este nombramiento al Sr. D. Wolfgang Kiessling, por su meritoria y continuada labor en pro de los artistas plásticos y del arte en Canarias.

Su magnífica colección de arte canario con más de 300 obras entre pinturas y esculturas de creadores de nuestra tierra tanto del pasado reciente como actuales, reunida a lo largo de más de 40 años y expuesta en diversas salas del hotel Botánico del Puer-

to de la Cruz, salas que son visitables, dan cuenta de lo que un hombre amante del arte y amante de su tierra de acogida –¡no en vano ha sido nombrado Hijo Adoptivo de Tenerife por el Cabildo de nuestra isla!– puede hacer por promover las artes plásticas y ayudar a los artistas vivos a seguir creando. Para divulgar toda esta colección encargó en 2010 al galerista Carlos Pinto una guía magníficamente ilustrada, donde se recogen fotografías de aquellas pinturas más representativas de la colección, guía que conservamos en nuestra biblioteca. Supongo que este repertorio de obras plásticas habrá aumentado considerablemente desde entonces, porque los coleccionistas, cuando les ha picado el gusanillo, ya no pueden cortar su afán de hacer acopio de todo aquello que les gusta y con lo que disfrutan.

Pero el Sr. Kiessling no solo es reconocido por esta Academia por su gran colección de pinturas, que esperamos permanezca siempre en el Puerto de la Cruz, la ciudad donde reside y donde ha instalado ese magnífico recinto medioambiental que es el Loro Parque, sino que también ha realizado otros proyectos artísticos y otras acciones en pro del arte y de la cultura en nuestra tierra. Entre ellos pueden destacarse las diversas exposiciones realizadas en el Hotel Botánico de artistas como Emilio Machado, Francisco Brito, Facundo Fierro, entre otros, exposiciones que han sido presentadas o comisariadas por profesores universitarios. A ellas se suma el gran proyecto de la EXPO ORCAS, un proyecto multidisciplinar ideado para, según sus palabras, “transmitir un mensaje de conservación de la biodiversidad marina de una forma más accesible a un público heterogéneo, usando el arte plástico, concretamente la escultura y la pintura, como el vehículo idóneo que conecta con la sociedad desde una perspectiva estético-emocional”. En este proyecto participaron once artistas canarios –Pedro González, Pepe Dámaso, los ya citados Emilio Machado y Facundo Fierro, Elena Lecuona, Gonzalo González, Ildefonso Aguilar, Carmen Cologan, José Zárate, Luis Kerch, Aníbal del Rosario, Alejandro Tosco e Iker Muro–, que decoraron con gran colorido e imaginación las 19 orcas que se

construyeron, en las que se pudieron apreciar el diferente concepto que cada uno de ellos tenía sobre la protección de la naturaleza. Este proyecto recorrió diversos espacios de cuatro islas y también se llevó a Rusia, causando una gran sensación por lo novedoso e impactante de su presentación. A esta exposición itinerante se suman otras acciones altruistas como el encargo al pintor Alejandro Tosco de sendos murales para decorar los vestíbulos de los hospitales de la Candelaria y el del Norte, además de sus continuas colaboraciones en festivales de música o de cine del Valle de La Orotava.

Como se ha visto, el Sr. Kiessling no se ha contentado con llevar adelante sus grandes proyectos empresariales del Loro Parque y del Siam Parque,

proyectos modélicos en su género, que han contribuido, sobre todo el primero, a crear ambientes de belleza y de paz a través del cuidado de la rica vegetación o de la contemplación de las diversas especies animales, sino que su sensibilidad la ha puesto también al servicio del Arte, de aquellas creaciones que encierran las ideas, la imaginación y la destreza técnica de tantos artistas canarios que se han visto escogidos tanto para su colección como para otras acciones artísticas. Yo espero, Sr. Kiessling, que continúe en esta línea altruista que lo dignifica y que hará que su nombre permanezca siempre vinculado al del Arte en Canarias. Lo felicito efusivamente por esta trayectoria, al mismo tiempo que le trasmito nuestra satisfacción por poder premiar hoy esta meritoria labor de mecenazgo de toda una vida.









## ENRIQUE CEJAS ZALDÍVAR (1915-1986). LA ANGUSTIA EXPRESIONISTA DE UN HOMBRE TRANQUILO

NURIA GONZÁLEZ GONZÁLEZ

Los aniversarios de nacimientos o muertes de artistas son aprovechados habitualmente para recordar a aquellos que la historiografía acuerda mantener vivos. La onomástica busca traer al presente a quienes merecen no ser olvidados, acompañando este recordatorio con una revisión o actualización de su obra, tanto si se ha sido justo hasta ahora con ellos como si no. Hay ocasiones en que estas efemérides se convierten en un pretexto para volver a descubrir a los que nunca han sido olvidados; un homenaje más, con nuevas exposiciones o retrospectivas de figuras que en realidad nunca se han ido, y cuya presentación se ve sujeta a aspectos secundarios o tangenciales dentro de su obra o catálogo para que tengan el atractivo de lo nuevo. Pero ocurre en otras ocasiones que esos centenarios se presentan como algo distinto, puesto que sirven para una verdadera revisión de artistas engullidos por una visión pretendidamente parcial de su obra.

Es el caso de Enrique Cejas Zaldívar, conocido por ser el escultor de *El monumento a los Caídos* (Plaza de España, Santa Cruz de Tenerife), pero al que me gustaría mostrar en estas páginas como un artista de espíritu expresionista. Ciertamente, nada más lejos de este sentir agitado y poliédrico que el conjunto de figuras de la Plaza de España o los retratos públicos obra del escultor. Me interesa compartir esta aparente contradicción (más aún cuando no es manifiesta), pero que desde un acercamiento no demasiado profundo a la obra y persona de Zaldívar se reconoce con

facilidad: la del hombre engullido por el momento y las circunstancias.



Enrique Cejas Zaldívar

EL ALMA<sup>1</sup>

En uno de los pocos textos donde se analiza con detenimiento la obra de Cejas Zaldívar, Carlos Pérez Reyes llega a una conclusión que presentaré como punto de partida. Haciendo referencia a las contradicciones estilísticas que anidan en la obra del escultor, resultado del momento que le tocó vivir, el autor destaca una característica: “sobresale el contacto vivo con el hombre, centro y nexo de toda su obra”<sup>2</sup>. Lo humano, por encima de cualquier otra circunstancia, es entendido no solo como núcleo temático de la producción escultórica de Zaldívar, sino también como elemento vivencial. La persona descuella en la valoración de la obra, convertida en “trasunto quizá de su personalidad, plácida e inestable, pero dominada por su fuerte humanidad”<sup>3</sup>.

Me gustaría plantear una aproximación a la persona como valor añadido. Sé que puede resultar evidente que el hombre está necesariamente en la obra; tanto si es pretendido como si no, de manera más o menos directa o indirecta, las vivencias o la forma de entender y experimentar el mundo pueden reconocerse en la obra del artista. (Incluso en aquellas obras donde hay un pretendido rechazo a la subjetividad se reconoce al sujeto). Pero esa visión, sin duda romántica, es especialmente curiosa si enjuiciamos la obra de Zaldívar y valoramos su propia obra, porque no encajan tan fácilmente ambos aspectos; ¿dónde está el hombre de “estabilidad

dramática” del que habla Carlos Pérez si atendemos a la brutalidad hierática e incólume de las figuras del *Monumento a los Caídos*?

El 7 abril de 1945, en el periódico *La Tarde*, Álvaro Martín Díaz reconocía en los bronce y yesos de Zaldívar la sugestiva “sensación agradable que provoca la obra de un hombre”; y aporta algo más de información: “Enrique Cejas es un luchador fervoroso... compleja manifestación de un desmedido... afán”<sup>4</sup>.

Este ideario que se propone como expresionista lo completa el propio Zaldívar en una entrevista concedida a Vicente Borges en 1966. El hombre de “estabilidad dramática”, que experimenta un “desmedido afán”, reconoce que la obra es resultado de una emoción; un proceso, el creativo, relacionado con la insatisfacción congénita del artista. Lo apasionante del arte, afirma, es “que mueres sin haber terminado”; “la obra de arte nace y se materializa, simplemente por la emoción de su creador. Sin sentimiento, sin emoción, no hay arte. [...] El alma ha de vibrar y emocionarse para crear”<sup>5</sup>.

Y en lo que respecta a la materialización de ese sentimiento sigue diciendo: “lo que se ve y se toca” puede costarnos más dolor y más goce. O quizá ambas cosas en una mezcla indefinible. Al fin y al cabo, ¿no es lo mismo? La diferencia radica en una cuestión de grado porque el sentimiento es solo uno”<sup>6</sup>. Se trata de la concepción ideacional propia del Expresionismo; resuena la idea de la “necesidad interior” kandinskyana: un único sentimiento se materializa y toma forma. Hay una guía, que se conduce con total necesidad, la inspiración, “es algo lógico, natural, sensato”; pero hay que “llamarla”; “empleando el enorme poder de la concentración,

<sup>1</sup> Dada la poca documentación y bibliografía sobre Enrique Cejas Zaldívar, he recurrido al vaciado de la prensa regional en busca de críticas o referencias a su obra, así como a entrevistas y testimonios del propio escultor. También ha servido de gran ayuda la deliciosa conversación que amablemente nos brindó su sobrina, la también escultora María Belén Morales, para la conformación de la imagen del artista-hombre.

<sup>2</sup> PÉREZ REYES, Carlos: “Enrique Cejas Zaldívar”, en *Escultura canaria contemporánea (1918-1978)*, Las Palmas de Gran Canaria, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, p. 193.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> MARTÍN DÍAZ, Álvaro: “La interesante exposición del escultor Cejas Zaldívar”, en *La Tarde*, 7-IV-1945.

<sup>5</sup> BORGES, Vicente: “Entrevista con el escultor Cejas Zaldívar”, en *La Tarde*, 19/20-I-1966.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

la meditación y el trabajo”<sup>7</sup>. En esta especial invocación, hay un esfuerzo, un padecimiento previo a la liberación; la concentración rezuma sufrimiento<sup>8</sup>. Cuando leí por primera vez estos textos de Zaldívar me costó ajustar semejante programa teórico con sus más conocidas imágenes de estatuaría pública, pues ciertamente estas permanecen ajenas a semejantes tensiones.

### LO CLÁSICO

Pero el propio Zaldívar da respuesta a la aporía; la forma que toma ese sentimiento doloroso, que exige en su conformación sacrificio, es clásica. En una entrevista concedida a Amaro Lefranc en 1945, donde se le preguntaba sobre las escuelas o tendencias a las que dirigía sus preferencias estéticas, Zaldívar era rotundo en la respuesta: “Creo firmemente que lo clásico debe constituir la base de todo lo nuevo. Las modernas escuelas escultóricas, mucho más que la estatuaría helénica, tienden al bloque: son más constructivas, más arquitectónicas si se quiere. Sobre todo, cuando se trata de escultura de monumentación, género por el cual me siento poderosamente atraído”<sup>9</sup>. Hay en Zaldívar una clara fascinación por la tendencia estática y la búsqueda de un armónico reposo; y como muchos cae en la trampa que se oculta en la esperanza de redescubrir en las formas clásicas lo imperturbable y atemporal, como si quisiera contraponer a un desequilibrio

interior poderoso un ideal de imperturbabilidad, el deseo de lograr la estabilidad bajo la forma de lo que perdura silencioso<sup>10</sup>.

### LA DUALIDAD

En la misma década y en los mismos términos, formulaba Westerdahl en el periódico *El Día* su análisis sobre la labor creativa de Zaldívar, destacando dos tendencias antagónicas, dos maneras o estados, seguramente fruto del mismo espíritu inestable, inquieto y rico en contradicciones. Escribe Westerdahl: “De la estabilidad a lo dramático. De la gran cabeza de mujer en yeso directa, simple, expresiva, de sobriedad y nobleza extraordinarias a su *Abatido* y *Chelista* hay una distancia tan extraordinaria que estas expresiones han representado una de las grandes batallas del arte de principios de siglo entre Rodin y más propiamente Bourdelle y Maillol. Cejas será, pues, un estado de equilibrio, de frecuentación adversa o historia de una época”<sup>11</sup>.

Maillol representaría la saludable tendencia clásica, serena y equilibrada, incluso esquematizadora, de arquitectura y volúmenes, equilibrio de masas y composición; y en el otro extremo, se situaría una escultura mucho más movida y atormentada, llena de dinamismo, en la que palpita algo larvado en la

<sup>7</sup> En esa misma entrevista, Zaldívar da la receta de cómo se alcanza esa guía necesaria que es la inspiración: “concentrándose en un problema, hasta perder la realidad objetiva y tangible, se está rozando la inspiración y atrayéndola, tanto más cuanto más es la concentración”.

<sup>8</sup> *Ibidem*. Acerca de la concentración, Zaldívar afirma que “radica en el tiempo y la voluntad. En sufrir hasta que logremos la serenidad. En liberar al alma de las cadenas del cuerpo”.

<sup>9</sup> LEFRANC, Amaro: “La exposición Cejas Zaldívar”, en *La Tarde*, 5-IV-1945.

<sup>10</sup> Ya en 1947 Almadi observó esta contradicción entre una angustia interior que no se corresponde con unas formas clásicas: “Si Cejas quiere sentir, como parece, una ansiedad expresionista, este afán no corresponde a la auténtica vocación que guarda en sí. Su quehacer —terminaremos— es clásico. O neoclásico, como se quiera, o primitivo. Es un quehacer de líneas puras, severas, perfectas” (ALMADI: “Tres exposiciones de escultura”, en *La Tarde*, 4-XII-1947).

<sup>11</sup> WESTERDAHL, Eduardo: “Los escultores”, en *El Día*, 9-XII-1947. La dualidad acción-equilibrio también es señalada en el análisis de la obra de Zaldívar hecho por Carlos Pérez Reyes, que reconoce dos tendencias: una “equilibrada e incluso esquematizadora” y otra “atormentada y movida”, PÉREZ REYES, Carlos, *op. cit.*, p. 190.

torsión de los cuerpos y la distorsión anatómica, que tendría a Rodin y Bourdelle como ejemplos.

Según el análisis de la obra realizado por Carlos Pérez Reyes, en la producción de Cejas podemos establecer tres periodos: una primera etapa formativa, que llega hasta los años cuarenta, donde domina la “impronta académica”; una segunda, “monumental”, a la que denomina de “apogeo formal”, hasta 1956, y una tercera, de “cierta depuración formal”<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Op. cit., pp. 190-191.



Chelista

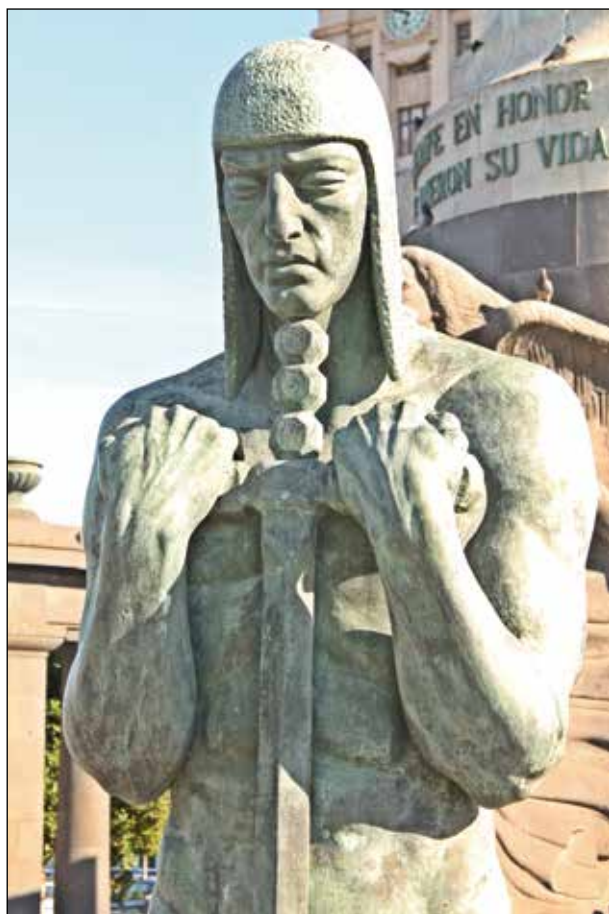
Al segundo de estos periodos, el “monumental”, corresponde la obra más representativa de la producción de Zaldívar, el conocido *Monumento a los Caídos* (1945-46), conjunto arquitectónico y escultórico donde se concentran y descifran todas las referencias al nuevo régimen<sup>13</sup>. Consecuentemente, el lenguaje empleado estuvo muy ligado a la ideología de los vencedores, siendo la obra un verdadero emblema de la época del Mando Económico.

La escenografía del poder vino definida por una solución de círculos concéntricos en cuya base se encuentra la plaza, con un acceso escalonado hasta una terraza donde se levanta la cruz, adosada a la torre central, y dos columnatas semicirculares que abrazan el conjunto<sup>14</sup>. La puesta en escena se completó con una serie de esculturas y relieves, de corpulencia maciza y estática dentro de los cánones clásicos. Sobresale el grupo escultórico de la *Matrona*, que señala con su brazo derecho hacia el mar, y el *Caído*, sobre la torre central. Custodian la fachada dos soldados, apoyados en espadas-cruces, exaltación retórica

<sup>13</sup> La labor fundamental del Mando Económico estribó en dotar a la ciudad de una imagen propagandística del Franquismo. Situado en el centro histórico de la ciudad (donde se había asentado el antiguo Castillo de San Cristóbal), el monumento se erigió como imagen de los ideales del nacional-catolicismo. El Capitán General, García Escámez, había convocado un concurso nacional y se asignó el primer premio a la propuesta presentada por el arquitecto Tomás Machado y Méndez Fernández de Lugo. Los trabajos se prolongaron hasta 1946 y fue inaugurado todo el conjunto el 19 de febrero de 1947, con la asistencia de Carrero Blanco en representación del Jefe del Estado.

<sup>14</sup> La referencia se encuentra en la arquitectura fascista italiana que desde finales de los años veinte promovía y practicaba el conocido como Gruppo 7. En él se distinguían dos tendencias, una partidaria de las innovaciones arquitectónicas y otra más conservadora. Esa doble naturaleza de la arquitectura fascista permitió que, por un lado, entablase una estrecha relación con el racionalismo arquitectónico propio de la denominada arquitectura moderna, como el de la Escuela de la Bauhaus alemana o el taller de Le Corbusier en Francia; mientras que, por otro lado, fuera claramente equiparable a la arquitectura de los totalitarismos o arquitectura de los dictadores, más vinculada al Neoclasicismo o el Historicismo.

de poder y fuerza silenciosa. Se trata de dos desnudos monumentales, figuras alegóricas al valor militar y civil, presentados con la rotundidad anatómica del artista ya formado, que busca en la falta de expresión el ideal de atemporalidad clásica. En la base del monumento, una fuente cobija la nave de la que emerge la figura alegórica de la Victoria (obra del escultor Alonso Reyes Barroso), que porta en el brazo izquierdo, dirigido hacia atrás, un haz de espigas que se conecta con un relieve en el que aparecen unos indígenas con frutos naturales. En el brazo derecho, también tendido hacia atrás, sostiene una espada dirigida hacia un panel de relieves que representa a los soldados de los tres ejércitos.



Soldado, Monumento a los Caídos (1945-46)

Sin duda esta obra, junto con la estatuaría monumental pública, es lo más conocido de la producción de Zaldívar; la obra para ser exhibida, la que tiene verdadero carácter propagandístico, bien de una idea o de la persona que debe ser recordada. Pero es en su tercer periodo, el que Carlos Reyes ha dado en llamar de “depuración formal”, donde se encuentran los trabajos menos encorsetados y sujetos a disposiciones externas –sin duda, más interesantes–. Junto al artista de patrón monumental y estático, falto de expresión, representativo de la estética que se desarrolló en las grandes dictaduras, encontramos al escultor que se libera en la obra pequeña, privada e íntima, llena de matices y claros-curos<sup>15</sup>.

#### LO HUMANO

La afirmación volumétrica de cuerpos-bloque, esa insistencia en lo macizo y la placidez del estatismo clásico que se encuentra, por ejemplo, en la *Mujer guanche* (1944), muy dentro de la estética de Maillol, perdura en esta etapa, pero al tiempo convive con el reconocimiento del movimiento, en figuras de línea mucho más vibrante y expresiva. En el *Abatido* (1964), un barro muy rodiniano, se reconoce la vida interior de lo no acabado, la distorsión expresionista de lo que fluye, con ecos de los alargamientos góticos de Lehmbruck. La estilización del cuerpo busca la emoción inestable de aquello que sufre en su materialización.

La técnica se depura en ese retorcimiento; los cuerpos toman forma en ese ritmo sinuoso, aunque

<sup>15</sup> Tal y como mantiene Carlos Pérez Reyes, no se trata de periodos de ruptura, sino más bien de interferencias y tránsitos, en los que la expresión determina la forma, “dejemos bien claro que no se trata de periodos de rompimiento, sino de matices en la manera de realizar, con múltiples contactos e interferencias, una obra que, dentro de la dualidad ya señalada, se ha mantenido bastante uniforme”, op. cit., p. 191.





*Mujer guanche* (1944)

tampoco el escultor renuncia a la monumentalidad maciza y hierática de la escultura-bloque. En la colección privada de la escultora María Belén Morales se aprecia esta dualidad antagónica en la producción del escultor. Nada parecen tener que ver al-



*Abatido* (1942)



*Abatido* (1964)

gunas pequeñas piezas de cuerpos femeninos o el *Guanche*, con su dureza y robusta brutalidad de una musculatura sin fisuras, con la seducción que ejerce el *Chelista* (1945), una masa en movimiento movida por la música que brota del arco.

En ocasiones, el artista se recrea en el suave ondular de los cuerpos o la flexibilidad de la curva del desnudo femenino; en otras, se afianza en la falta de movimiento, como si su espíritu se aquietase en la

severidad del estatismo. El recuerdo de Maillol se palpa en obras como *Maternidad* (1958), pero ahora se trata de una figura más directa, con mayor fuerza, algo más tangible. Pese a la rotundidad maciza del cuerpo, hay mayor frescura y afectividad en la femineidad de la madre, no tan ajena en su intemporalidad hierática. En *La Golfista* (1958), claramente conectada con el llamado humanismo mediterráneo



*La golfista* (1958)

franco-español<sup>16</sup>, la musculatura, rotunda y apretada, se ve aligerada por la naturalidad y el movimiento que aportan a la figura el marcado “contraposto” y los brazos cogidos detrás del cuello.

La obra que Reyes cifra como más importante en la producción del escultor en su último periodo es *El Pensador* (1966). En ella se reconoce la impronta académica, el gusto por la musculatura robusta, pero al mismo tiempo hay un nuevo interés hacia la torsión estilizada y la no disimulada deformación; la figura ha perdido la asepsia clásica para ganar en expresividad. En palabras de Carlos Reyes, se ha convertido en prototipo, “despojando a esa figura casi de carnación concretizadora, intentando penetrar más en la idea que se pretende transmitir, o mejor, en la que se pretende vivir, haciendo centro y eje de acción la reflexión, el pensamiento”<sup>17</sup>.

Seguramente Zaldívar estaría de acuerdo con esta interpretación. La obra escultórica busca apresar la Idea, sacar una emoción o sentimiento. La aspiración son los universales; y de nuevo el discurso gira hacia la idea primordial en la producción del escultor, no se trata del hombre particular, sino de lo humano. En una entrevista en la que se le preguntó por su vocación hacia el retrato dio la respuesta que sigue: “Mi concepto de retrato escultórico es el que, sin perder de vista el *parecido* ni la debida evocación del *carácter* del modelo, el artista debe siempre realizar una labor de *interpretación*”; se necesita buscar un “eurítmico equilibrio entre *parecido*, *carácter* e *interpretación*”<sup>18</sup>.

La labor del escultor se centra en una labor interpretativa, un esfuerzo pigmaliónico por sacar del

<sup>16</sup> María Belén Morales me comentó en la conversación que mantuvimos que la referencia de las mujeres de musculatura rotunda y anatomía apretada de la estatuaria de Zaldívar, impasibles en su serena severidad clásica, estaba en la obra de Victoriano Macho.

<sup>17</sup> PÉREZ REYES, op. cit., p. 192.

<sup>18</sup> LEFRANC, Amaro, op. cit.

material, despertar y dar vida a algo implícito en el modelo. Y es que la inspiración de Zaldívar se encontraba en el hombre y en todo lo que en él reside. Ante la pregunta de cuáles eran los temas que le inspiraban, las palabras del escultor Cejas Zaldívar fueron: “El tema del ser humano, tanto en su aspecto exterior como interior, sus sentimientos, su

alma, sus conquistas, su evolución, su superación, son temas eternos”. Y concluye en su entrevista con Borges<sup>19</sup>: “el ser humano justo, para mí, es un espíritu elevado”.

<sup>19</sup> BORGES, Vicente, op. cit., 20-I-1966.



*El pensador* (1966)

## FIGURACIÓN Y ESPÍRITU

Las últimas obras del escultor son los monumentos públicos, bustos de hombres ilustres repartidos principalmente por Santa Cruz de Tenerife y San Cristóbal de La Laguna, pero también alguna obra en Güímar y en el Puerto de la Cruz<sup>20</sup>. En una entrevista concedida en 1966 a Vicente Borges, Zaldívar explicó su concepción acerca de cómo nace y se desarrolla el monumento escultórico: “conocer el lugar en el que ha de ser emplazado y la importancia de lo que trata de perpetuarse: si es el homenaje a un hombre, a una gesta, a una idea o, simplemente, a un tema decorativo y de ornato, de la ciudad o pueblo, [...] una vez ultimados los estudios previos: sitio y tema, comienzo a elaborar el conjunto de la obra. En este momento ya debe poseerse una idea clara y concreta de la composición. Aquí se inicia la fase creacional, el trabajo directo y definitivo que se obtiene dibujando croquis y más croquis del conjunto y disposición de las partes que lo integran. Una vez logrado el equilibrio y resuelta la composición, pasamos al estudio minucioso de cada una de las partes. Además de los dibujos, planos o croquis, verifico mi maqueta. Solo después de hecho esto, estudio las esculturas, en boceto, y, desde luego, en un tamaño apropiado a su realización definitiva. Todo esto: croquis, plano, maquetas, bocetos, memoria y presupuesto, constituyen el proyecto”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> En La Laguna son muchos los bustos de hombres ilustres que recorren la ciudad, como un reconocimiento de sus logros y un deseo de avivar la memoria; los retratos de los periodistas Leoncio Rodríguez González (1970), fundador de *El Día*, en la Avenida Calvo Sotelo, y de Luis Álvarez Cruz (1974), en la Plaza de Santo Domingo, o el busto del Doctor Pérez Cáceres (1968) en la Plaza de la Catedral, por citar algunos. En Santa Cruz de Tenerife, destaca el Monumento de Teobaldo Power (1958-1975), y en la Plaza del Charco del Puerto de la Cruz, el Monumento al pintor Bonnín (1975).

<sup>21</sup> BORGES, Vicente, op. cit., 19-I-1966.

El escultor entendía que estas obras no solo servían de ornato a la ciudad o recuerdo al homenajeado; “la arquitectura, la monumentación y la escultura delatan, a primera vista, el grado y desarrollo de la cultura y auge de una ciudad o pueblo”. Los lugares públicos son lugares de identidad y memoria. En la escenografía urbana estas esculturas-monumentos se insertan en el trazado viario con un sentido ideológico. Suponen un elemento identificador de impacto visual imponiendo una relación con el paseante, sin olvidar que son al tiempo una exhibición de poderes públicos.

En la estatuaría pública Zaldívar siempre tiende hacia lo estático y la serenidad aplomada. La fuerza y solidez, a veces desprovista de gracia, de la estética del monumento impide en ocasiones valorar los aspectos esenciales de estas: como son el tamaño y las cualidades técnicas de la materia. Zaldívar concluye: “la monumentación es un arte distinto de la escultura y la arquitectura. Sin embargo, puede contenerlos a ambos. [...] Esta escultura tectónica o arquitectura estructural, simbólica y expresiva, debe ser hito y expresión. Continente y contenido, materia y alma de la misma cosa, gesta o persona que se perpetúa”<sup>22</sup>.

En estas obras, la elección de la figuración no era solo una cuestión de imposición por parte del mecenazgo institucional o privado<sup>23</sup>. Cuando era preguntado sobre el abandono de las formas concretas, su respuesta era clara: “de un lado, los encargos y de otro, los monumentos, que debo terminar pronto y también indicar en los lugares indicados, no me dejan mucho tiempo para la escultura experimental, por la que siempre he tenido enorme

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> “El arte abstracto, como el figurativo, como el informal, como el nuevo figurativo, y todas esas secuelas que dices, así como cualquier arte pasado o por venir, es siempre una evasión del mundo real y un refugiarse en lo metafísico, místico o ideal. Pero tan metafísica, síquica o mística puede ser una obra figurativa como una abstracta”.

vocación. Además, creo que el verdadero camino personal requiere meditación y absoluta dedicación. Por eso, no puedo aún entregarme por completo a la escultura de evasión o experimental”. El escultor afirmaba la necesidad de un lenguaje comprensible; continuamente defendía una evolución, pero sin abandonar las formas concretas y tangibles. “Es muy importante que evolucionemos, pero con nuestros propios pasos. Hay que vivir en nuestra época y expresarnos en un lenguaje que comprenda nuestro tiempo”<sup>24</sup>.

\* \* \*

Cuando preparaba estas páginas dedicadas a Zaldívar y comenzaba a reconocer en textos y entrevistas a la figura del hombre, no me encajaba bien, como decía al comienzo de estas páginas, la obra que conocía, tan hierática, incólume, sin fisuras, aparentemente sin dudas, con las afirmaciones y reflexiones de un artista que continuamente intenta explicarse –incluso justificarse–, lleno de inquietudes (como la gente verdaderamente interesante) y atravesado por la contradicción. En la conversación que mantuve con María Belén Morales sobre su tío Quique (como lo llama continuamente), sobre el

niño que se quedó huérfano de madre, que sufrió la Guerra Civil, el hombre que estuvo preso y en el que quedaron grabadas las imágenes de los bombardeos en Madrid, el “apolítico” dolorido por el tratamiento que se le dio a su trabajo monumental, agriado por cómo lo denigró la intelectualidad santacrucera que frecuentaba el café “El Águila” tras aceptar el encargo de la Plaza de España, empecé a entender la angustia expresionista de este hombre tranquilo.

La dualidad en la obra del escultor, hecha no en la ruptura o el enfrentamiento, sino en la transición y la interferencia, parece adueñarse también del hombre. El dominio matemático que como titular mercantil tenía, el raciocinio del pragmático y la serenidad del hombre bueno, algo cohibido para experimentar, cohabitan con el alma expresionista del que afirma que hay que sufrir para alcanzar la serenidad clásica. Termino con palabras de Cejas Zaldívar, el escultor que afirmaba necesitar alimentar su alma: “en el fondo de todos los aparentes misterios de la Vida y el Tiempo, cuya suma exacta es Dios, está la armonía, o sea, las Ciencias y las Artes. Pero como mi verdadera vocación es la Escultura, yo busco esa Armonía en el arte escultórico. Lo otro fue una disciplina, una experiencia, porque, como los viejos y sabios adagios dicen: *el saber no ocupa lugar*”<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> BORGES, Vicente, op. cit., 19-I-1966.

<sup>25</sup> Ibídem, 10-I-1966.



## LUJÁN PÉREZ, TRIBUTO DE UN ESCULTOR EN EL BICENTENARIO DE SU MUERTE

MANUEL GONZÁLEZ MUÑOZ

A penas el *Cristo* de la Sala Capitular, desde dentro acercándose al gran portón, se asoma al atrio de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria, comienzan a sonar los acordes del Mektub interpretados por la Banda Municipal de Música de la ciudad. Es la mañana de Viernes Santo en Las Palmas, es la procesión de la Mantilla. Siempre me alcanza la emoción de la certeza, la experiencia estética que me provoca la certeza de saber de dónde soy y de estar donde siempre estuve. El cadencioso *tempo* de esta pieza procesional prolonga serenamente esa confianza en todo lo que me rodea: el lugar, el atrio de la Catedral, la gran arcada que desde el interior del templo nos lleva a la Plaza de Santa Ana, epicentro histórico de la ciudad, mi ciudad; los colores de la cantería y el cielo que envuelven el sereno transitar de los pasos procesionales del *Cristo* de la Sala Capitular y la *Dolorosa* de la Catedral; los olores, mezcla del incienso y los adornos florales de José Aurelio Rosas, siempre de silvestre monte grancanario; las personas, familiares, amigos, conocidos y desconocidos, que siempre nos damos cita con la gran cita... Y ya salen de la protección del templo catedralicio a procesionar a las calles de Vegueta el *Cristo* y la *Dolorosa* de Luján, aún envueltos en la atmósfera sonora del Mektub..., y mi madre y mi tía año tras año se disponen a acompañar a la *Dolorosa* en pos de ella, como tantos fieles; yo, desde el atrio, los

veo alejarse por la calle Obispo Codina dirección calle Espíritu Santo: ya está Luján Pérez en la calle, es Viernes Santo en Las Palmas de Gran Canaria.

Comencé mi discurso de ingreso en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, titulado “La experiencia estética, una vía hacia el conocimiento”, con las siguientes palabras: “Me recuerdo jugando con la plastilina, como casi todo niño, pero no igual, era algo más que un entretenimiento”, e igualmente me recuerdo procesionando de trono en trono, de imagen en imagen, de escultura en escultura, durante la Semana Santa de Las Palmas. Tal vez, la imagen que diera sería la de un jovencito, un niño devoto, piadoso; pero no era esa la razón de mi pertinaz asistencia a cada una de las imágenes a las que me estaba permitido acompañar al flanco del trono..., es que eran esculturas, era mi primer y hasta entonces único encuentro con la escultura. Aquello que yo veía, que contemplaba con interés, era la realización de lo que yo intentaba en mi tiempo de plastilinas y barro. También de mi discurso de ingreso entresaco estas palabras: “A poco que tengo memoria, es lo que quería hacer, lo que sabía hacer”. Y aquellas esculturas eran la materialización de aquello que la voluntad de hacer me determinaba a hacer. La imaginería religiosa fue mi primer contacto con la escultura.

Pasaron los años y el mundo se me abrió a mayores inquietudes y necesidades de expresión y

vida, y la escultura como realización artística despegó exponencialmente a un universo infinito de diversidad. Quizá esto sea uno de los principales valores del Arte: la diversidad, la apertura al mundo y a los mundos de cada cual; pero, sin duda, mi experiencia estética con la escultura comenzó por la imaginería religiosa, y la imaginería religiosa en Las Palmas de Gran Canaria, en Canarias, tiene un nombre principal, tiene un protagonista indiscutido: José Luján Pérez (1756-1815), del que puedo decir sin empacho ni presunción que fue mi primer maestro, del primero que aprendí.

De Luján se han realizado amplios estudios e investigaciones, y recientemente dos grandes exposiciones: una, “Luján Pérez y su tiempo”, por el 250 aniversario de su nacimiento (2007); y otra, en 2015, por el bicentenario de su fallecimiento, “José Luján Pérez. El hombre y la obra 200 años después”, ambas dirigidas y comisariadas por la autorizada voz de la Dra. M.<sup>a</sup> de los Reyes Hernández Socorro, con la que he tenido el gusto de colaborar en ambas muestras. En la primera, junto a Víctor Medina, como montador de aquella magnífica e ingente exposición que abordó la mayor parte de la producción del escultor y arquitecto; y en la segunda, más contenida, aportando un busto del maestro Luján que realicé cuando contaba yo con 19 años, y un retrato-dibujo del mismo, hecho en 2015, para dar la réplica al limitado busto del maestro que había realizado en mi voluntariosa adolescencia. Para esta exposición, acompañando al busto y mi propuesta de retrato revisado, escribí:

*Casi como un tributo que debiera, me honra enormemente mi presencia en esta exposición en que se rinden honores al Gran Maestro, mi primer maestro. Fue mi inicial contacto con la escultura; a través de su obra, comprendí la entidad física de aquello a lo que la vocación me impelía. Los años me invitan a releerlo en su clasicismo ilustrado, en su equilibrio, donde el drama se expresa con contención y belleza...*

“Equilibrio, drama, contención y belleza”, es en esto en lo que me quiero extender desde mi visión de escultor, y en tanto que también espectador que habla de escultura, de las esculturas de Luján, al que admiro desde niño, y hoy ya escultor yo con cierto recorrido, que, por fortuna y empeño, he visto mucha escultura y he tenido la posibilidad de estudiar en directo a los más grandes maestros de la historia de la escultura de Occidente, desde la Antigüedad a nuestros días.

Aun cuando la producción escultórica del Luján Pérez es extensa, muy extensa, toda de altísimo valor artístico, lo que lo hace meritorio de admiración –y más aún cuando los contactos con el mundo exterior isleño son referenciales, por segundas y terceras personas, sin experiencia directa de lo que se hacía en los centros principales de creación artística, pues hasta la fecha no queda demostrado que Luján pisara tierras continentales, aunque se especule con esa idea ante la destreza y conocimientos del maestro–, como decía, aun cuando la producción es muy extensa, me ceñiré en mi comentario solo a dos obras, las que considero principales, el *Cristo* de la Sala Capitular (1793), obra ejecutada a los 37 años, y la *Dolorosa* de la Catedral (1805), que realizó doce años más tarde. Dos esculturas en sentido estricto, y, debo confesar en este punto, mi escaso interés por la obra de candelero, es decir, de vestir con tejidos reales. Ambas esculturas, más de un siglo después de su realización, devinieron en imágenes procesionales, las cuales configuran parte importante de mi imaginario identitario de Las Palmas de Gran Canaria (es lo que explica el párrafo de introducción), pero, ante todo, considerándolas ya al margen de la singular representatividad pascual como de su inequívoco carácter ideológico, atendiendo a la dialéctica y complementariedad entre ambas obras, casi me atrevo a decir que ambas son las dos principales esculturas de la Historia del Arte en Canarias del periodo histórico anterior al siglo XX; patrones de la escultura que asumen en ellas un compendio casi enciclopédico –lo que viene muy al caso por el contexto ilustrado en que el maestro Luján vive– de

la escultura desde un espíritu clásico. No vaya esto en subestima de otras obras excelentes de la producción lujanera, pero no es este artículo entorno para abordar un estudio extenso de sus obras, más aún cuando ya se han realizado en los dos fastos anteriormente mencionados. Decía, son estas dos obras modelos principales. El *Cristo*, en representación del desnudo, la *Dolorosa*, como figuración vestida en la que los paños adquieren entidad representativa, y ambas, como representación de distintos momentos de armonía, emoción, pasión y dolor, son paradigmas de la escultura a la altura de las grandes obras..., de las Grandes Obras, y en esto que comento, creo, “amor no me quite conocimiento”.

El *Cristo*, el cuerpo desnudo, heredero cristiano del héroe clásico vencido, encarnación del triunfo de lo “divino” sobre lo terrenal a través de la derrota del cuerpo; lo humano ha de inmolar su cuerpo ante el espíritu, si aspira a conservar su lugar en la jerarquía del Ser. A pesar del consuetudinario desprecio cristiano por el cuerpo, y en especial por el desnudo, nada hay que evidencie más el carácter ideal del desnudo antiguo que el hecho de haber sido asumido como representación privilegiada de la deidad cristiana.

La representación cristiana de su héroe sacrificado tiene en el desnudo su medio para la expresión de la emoción; el cuerpo desnudo, extendido, indefenso. Extrañamente se han dado desnudos integrales para dicha representación, pero son pura anécdota; casi el absoluto de las imágenes de crucificados tienen en el denominado “pañó de pureza” la estrategia del pudor, el cual no existía en el mundo griego, en el que la dignidad del ser humano no excluía el sexo. Cubrir el sexo en el cristianismo no es un asunto estético, sino un axioma ideológico. Tal es así que los primitivos crucificados son de dos tipos: el representado con vestido integral de cuello a tobillo, que se denomina tipo Jerusalén, y el desnudo con paño de pureza, cubriendo solo el sexo, modelo Antioquía. Ambas representaciones eran personificaciones hieráticas, rígidas, formalizaciones rudi-



*Cristo* de la Sala Capitular de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1793). Talla de madera policromada, 300 x 183 x 50 cm

mentarias –acaso torpes– de lo divino, ajenas a todo dolor y derrota. Posteriormente, la imagen se hace más dúctil, la cabeza comienza a colgar en signo evidente de vencimiento, el cuerpo se curva y las rodillas se doblan, expresión inequívoca de abandono; cuerpo abandonado por la vida; héroe abandonado por su pueblo, víctima propiciatoria de sacrificio a los dioses, al Dios.

Cristo es la encarnación del Bien, que sufre la voluntad del dios, perpetrada a través de la acción de los hombres, pero el poder espiritual que causa su muerte proviene de sí mismo, de su interior, pues el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo son Uno, lo que es el misterio de la Santísima Trinidad, o el galimatías

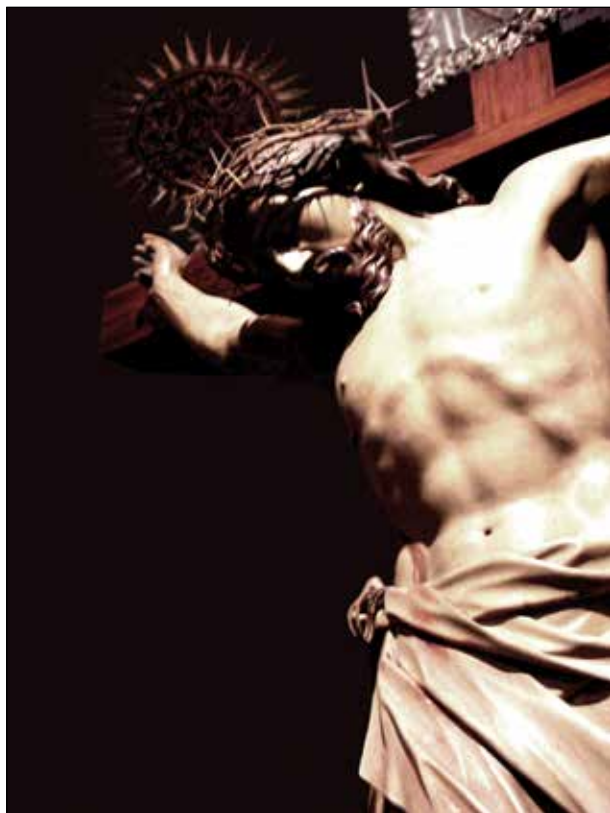


Detalle del Cristo

ontológico, el cual, si el artista se apresta a resolver en una imagen escultórica, solo se me ocurre sea en la representación materializada en el *Cristo* de la Sala Capitular de Luján Pérez, en el que el cuerpo es vehículo controlado y celebrado de la representación de lo divino, como un Apolo de Fidias, de torso sólido, hermoso, sereno, una anatomía proporcionada, bella, culta, expresión de la capacidad humana para crear un dios a imagen y semejanza del hombre. Un Cristo muerto en la cruz, inclinada, que no descolgada, la cabeza, bien peinado, de rostro claro y plácido, casi se diría, por muy irreverente que suene, que está muy bien así..., a fin de cuentas del pasaje evangélico son las palabras de conformidad: “hágase tu voluntad”. Su línea es pura armonía que ni desciende ni asciende, queda suspendida en levedad, en la que los clavos y el madero son elementos iconográficos incuestionados, por tanto, presentes. La diagonal principal de la composición, brazo

derecho-rodilla izquierda, se enfatiza suavemente con los pliegues del paño, pero sin hacer estridencias, y queda compensada por la línea cruzada generada con el discreto adelantamiento del hombro izquierdo y rodilla derecha, prevaleciendo un arco sin tensión en curva hacia el costado derecho, hacia el que inclina la cabeza, señalando con la cara la herida de la lanzada, pero todo es dado casi de modo natural, cómodo. No pretende esta obra un claro-oscuro marcado, ya que, si bien la postura extendida del cuerpo no lo favorecería en principio, no se aprovecha ni el modelado anatómico, ni los ángulos en las articulaciones, ni las texturas, ni recursos como el paño de pureza, para conmover y sacudir las luces; todo en el *Cristo* de la Sala Capitular es serenidad, belleza. Es la sublime imagen del ya no-dolor; no llama a la conmoción ni al arrebato, sino al sosiego del que está en calma, pero a la vez provoca un lanzamiento afectuoso, empático, con la figura presentada, y, supongo, si se está

en sintonía ideológica, una identificación con la imagen desde la emoción, trascendiendo a las ideas, a lo espiritual. Este *Cristo*, como los desnudos griegos, satisface un ideal, y en ello se convierte en representación conceptual, la idealidad, no en representación narrativa, la de la pasión, como la de otros autores que, trasgrediendo el orden y canon, esquivan el formalismo y buscan el impacto emocional presentando la imagen de un cuerpo vilipendiado, marcado por las huellas del más cruel de los suplicios, un cuerpo real, el de un hombre real, alejándose del ideal, del concepto divino, y vinculando la imagen representada con el mundo cotidiano. Esos cristos no son imágenes de lo espiritual, de un ideal, de un proyecto de ser, sino representación de la frustración de ser, son la acusación dirigida al espectador de haber sido causa del suplicio, haciéndolo responsable del holocausto.



Detalle del *Cristo*

El *Cristo* de la Sala Capitulare, si bien es representación de la muerte del héroe, ya no es imagen de sufrimiento corporal, sino que prevalece como símbolo de lo espiritual formalizado en la armonía de las formas y el equilibrio de la composición. Si en el mundo clásico griego dolor y belleza son casi antagónicos, Luján Pérez en su clasicidad los hace solidarios en pos de la idea a través de la forma, estimulando más la “fe” como fenómeno a favor de las personas, su equilibrio y ánimo, que no en contra como culpa y castigo, una interpretación, la de Luján, de las ideas y los hechos muy acorde con el humanismo de lo clásico y la Ilustración.

La *Dolorosa* de la Catedral bien podría ser, en cuanto hecho escultórico, la antítesis del *Cristo*: es figura vestida, femenina, de profundo claro-oscuro, agitada, pero creo sea más correcto que la entienda como complementaria de este. Sin duda, participa de la belleza, armonía y equilibrio, como el *Cristo*, pero en ella los paños son el medio expresivo de la emoción. Una emoción cargada de dolor, de angustia, sin consuelo. La retórica de los paños no es mero adorno, un añadido estilístico, sino que envuelven y expresan la intención, al punto de ser la intención misma, la expresión de la idea. Los paños son la huella de un vendaval de amargura y sufrimiento; un mar embravecido que golpea con violencia provocando la conmoción, ahogo, agonía en el dolor, reforzado, y esto ya sí en pura retórica, con el puñal clavado en el pecho de una madre ante la brutal muerte de su hijo. Aún me recuerdo niño preguntando por el puñal, en tanto me parecería algo extraño, un añadido, pero esto es parte del lenguaje iconográfico, y no son pocas las representaciones de la Madre del Cristo, una vez muerto este, figuradas con el puñal clavado en el corazón, en inequívoca metáfora del dolor físico que en el pecho genera la angustia.

La escultura de la *Dolorosa*, de composición y similar postura que una tierna *Inmaculada* de Murillo, se convierte en una soberbia representación del “turbamento” del ánimo. La penetración en la ma-





*Dolorosa* de la Catedral de Las Palmas de Gran Canaria (1805).  
Talla de madera policromada, 163 x 96 x 46 cm.

Detalle de la *Dolorosa*.

teria alcanza oscuros y profundos negros que contrastan con los iluminados vértices de los angulosos plegados, generando una tormenta de líneas cruzadas y violentas, que no se atempera con la policromía, muy al contrario, se acrecienta en el contraste del externo manto azul y el vestido carmesí que se adivina como fuste acanalado de columna.

El rostro de la Virgen refleja desconsuelo; silencio y desconsuelo, enmarcado en la blanca toca cubierta por el manto azul, reclamando la atención en el semblante bien delineado por las sombras que generan los pliegues de los tejidos; la toca con arruga más blanda; el manto coronando con pliegue amplio y rotundo marca la esbeltez de su figura. La cabeza con un leve giro a la izquierda, pierde la mirada hacia abajo, al profundo de un gran mutismo, casi paradoja del tremendo estruendo del manto. La figura columnar, apenas curvada, contiene la tensión enlazando las manos y cerrando un círculo con los brazos al lado derecho, el contrario hacia el que se gira el silencioso rostro, mientras, por debajo de los brazos, a través del manto sacudido por el viento se escapa un lamento de dolor. El tercio medio de la escultura es un gran seísmo, un gran estremecimiento, que pareciera evocar el rasgamiento del velo del templo que figura en el pasaje bíblico en el momento de la expiración del Cristo. Es un mo-

mento de la escultura que, aun no sabiendo si Luján llegó a conocer, aunque fuera por láminas, las obras de Gian Lorenzo Bernini *Éxtasis de la beata Ludovica Albertoni* y *Éxtasis de Santa Teresa*, la *Dolorosa* participa de la misma intensidad que esas dos excelsas obras del gran maestro italiano. Hay algo teatral, un suceso escénico en la coreografía convulsionada del manto. Esta obra, en contraste con el *Cristo*, tiene un aire barroco, pero no llega a reafirmarse, pareciera que en el último instante un aura de clasicidad la retorna al tiempo de su autor.

Ambas obras representan polos contrastados y complementarios: la deidad, el aire divino que envuelve al *Cristo*; y lo terrenal, el sufrimiento encarnado en la madre doliente. Una, el *Cristo*, serenidad; la otra, la *Dolorosa*, agitación. El desnudo, el vestido; lo masculino, lo femenino; lo ideológico, lo narra-

Detalle de la *Dolorosa*.

tivo; un “adagio maestoso” para el *Cristo*, un “largo con dolore espressivo” para la *Dolorosa*. Las separan doce años entre la realización de una respecto a la otra, pero no se da en la evolución estilística de Luján Pérez cambio notable que justifique un tratamiento plástico tan distinto entre ambas piezas, más que por el concepto y representatividad de cada una, ajustando en la realización artística forma e idea. La extensa producción de Luján es magnífica, con obras también que podríamos denominar “de taller”, un gran repertorio del santoral, casi todas de gran calidad, pero en estas dos piezas, creo, se

puede resumir todo el talento, destreza, maestría del escultor, y toda la agudeza, finura y grandeza intelectual del artista. José Luján Pérez es uno de los primeros artistas integrales de la historia de Canarias, marcando un antes y después de su persona, obra e impronta histórica en el devenir de las islas.

Para mí es una satisfacción dar espacio y tiempo al gran maestro en la efemérides del bicentenario de su fallecimiento, en la certeza de que la construcción del haber artístico y cultural de Canarias tiene un hito fundamental en la figura de José Luján Pérez.







## PALOMA HERRERO ANTÓN, PROFESORA Y CRÍTICA DE ARTE

LOTHAR SIEMENS HERNÁNDEZ

El 30 de marzo de 2015 fallecía en su domicilio de Las Palmas de Gran Canaria a los 76 años de edad Paloma Herrero, destacada crítica de arte, decidido apoyo de nuestros creadores más relevantes y gran animadora de los jóvenes artistas emergentes. Ejerció su tarea divulgativa en diversos foros de la prensa nacional y local, y aquí muy especialmente en los periódicos *La Provincia / Diario de Las Palmas* y *La Opinión de Tenerife* hasta pocos días antes de su óbito. Era viuda de don Luis González Cerecedo, de cuyo matrimonio nacieron nueve hijos. Sufría una diabetes aguda y últimamente acudía a las inauguraciones de las muestras artísticas en silla de ruedas, desde la que ponderaba los méritos de cada exposición y de su protagonista con un inolvidable verbo cálido presidido por su sabia pedagogía. La imagen de su presencia en estos actos permanece claramente impresa en la memoria de cuantos acudíamos a tales eventos. Como uno de los anexos de su ficha en nuestra página web, que puede localizarse en la lista de académicos correspondientes de la RACBA nombrados por el plenario de nuestra corporación el pasado 6 de octubre de 2014, hemos incluido con emoción la filmación de una de sus últimas presentaciones públicas.

Su vinculación a nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel fue, sin embargo, efímera: apenas rozó medio año de duración. Al recibir el comunicado de su nombramiento, expresó su gratitud por tal distinción en una carta muy



Paloma Herrero Antón

afectuosa para los académicos, dirigida a la presidenta doña Rosario Álvarez. Pero sus problemas de movilidad le impidieron, desgraciadamente, acudir a la Academia, y también a las reuniones y a los actos públicos de nuestra corporación celebrados en Las Palmas durante sus últimos seis meses de vida.

Había nacido en Madrid en 1938, si bien su familia se estableció pronto en Las Palmas de Gran Canaria, ciudad a la que estuvo vinculada desde jovencita y donde hizo sus estudios secundarios. Con las más altas calificaciones realizó los estudios universitarios en su Madrid natal, en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, especializándose en Historia del Arte y culminándolos con una memoria

de licenciatura sobre el pintor Ignacio Pinazo Camerlench. Posteriormente ejerció durante cuarenta años en Las Palmas como Catedrática de Institutos de Bachillerato. Desde su incorporación a la docencia y a lo largo del resto de su vida, ejerció la crítica de arte tanto en periódicos locales de Gran Canaria y Tenerife como colaborando en revistas de Madrid, Barcelona, Galicia, Santander, Cuenca, León, etc.

Fue correspondiente de la Real Academia de San Fernando, así como miembro de las Asociaciones Madrileña, Española e Internacional de críticos de arte, y fue miembro destacado de otras muchas instituciones, tanto nacionales como locales. Por su labor crítica ha sido tributaria de diversos premios y honores, galardones de alto rango que se relacionan pormenorizadamente en su extenso currículum también anexado a su ficha en nuestra página web. A lo largo de su trayectoria vital y profesional presentó numerosos catálogos y exposiciones no solo en Canarias, sino también en diversas provincias de España, así como en América (Nueva York y Puebla de México) y África (Uagadugu en Burkina Faso). También impartió numerosas conferencias y fue comisaria de muestras de diversos artistas. Igualmente actuó como miembro jurado de diversos concursos y certámenes de Bellas Artes en Canarias, tanto en calidad de vocal como presidiendo los mismos. Fue también autora de una larga docena de libros sobre diversos artistas plásticos e, incluso, algunos de poesía que obtuvieron premios nacionales, y ha colaborado también en otras publicaciones colectivas, asimismo reseñadas en su amplio currículum. Según nos dijo pocos meses antes de morir, tenía preparados dos libros sobre arte de Canarias, uno de ellos dedicado especialmente a la acuarela y a los acuarelistas insulares a lo largo de más de siglo y medio, libros que deja inéditos.

En cuanto a su labor periodística de carácter divulgador, hay en los articulitos de prensa de Paloma Herrero, aquellos que publicaba esporádicamente en los últimos años y hasta el último mes de su vida,

honda solvencia profesional, una sana incitación a visitar las exposiciones, y también un ejercicio de magisterio comunicativo basado en la concisión: decir mucho en poco espacio, sin divagaciones inútiles ni explicaciones excesivamente técnicas y complejas. Es de justicia que se valore también esta aportación suya, testimonial y alentadora. No abundan los especialistas que, como ella, de manera llana y directa hayan mantenido los ojos abiertos para comentarnos y justipreciar públicamente el acontecer artístico de su tiempo, valorando en especial a los artistas emergentes y a quienes injustamente han merecido poca atención. Sería deseable reunir en un volumen ilustrado los artículos de Paloma Herrero sobre cada una de las exposiciones que comentara, pues nos encontraríamos ante un paisaje artístico actual que reflejaría un testimonio amplio y muy vivo del acontecer artístico de nuestro entorno y de su tiempo.

Como miembro de número que fue de la Sociedad Científica El Museo Canario, con la que colaboró estrechamente muchas veces, Paloma Herrero donó a la biblioteca de esta institución en octubre de 2009 cincuenta volúmenes de temas artísticos, entre monografías y catálogos de exposiciones. Consustancial a esta faceta generosa de su personalidad, era la disponibilidad para los demás en todo momento. Siempre cercana con los artistas, a ellos les decía lo mismo que a sus numerosos alumnos: “Aquí estoy para todo lo que les pueda ayudar”. Esa entrega sincera a los demás, fruto de su bonhomía y de su extraordinaria calidad humana, generó a la recíproca una gran corriente de cariño entre cuantos la conocieron y rodearon, un gran afecto que tenía de calidez la admiración de que siempre fue beneficiaria.

Descanse en paz nuestra insigne y querida académica Paloma Herrero. Su recuerdo perdura muy vivo entre nosotros.

## JUAN JOSÉ FALCÓN SANABRIA (1936-2015)

GUILLERMO GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ

Fallecido el 23 de junio de 2015, Juan José Falcón Sanabria nos ha hecho herederos de un corpus de obras de más de setenta títulos, en el que están representados todos los géneros de la música. A pesar de los problemas de salud de sus últimos años, nunca dio por concluido su ciclo creativo ni su adicción al trabajo. Una de las cosas que más sorprendían de él era el estrés de no estar trabajando. Si no tenía una partitura en gestación, se mostraba impaciente, hipercrítico y propenso al malhumor. Su presencia en el mundo era la del abstraído que husmea sensaciones en el aire y los sonidos de la calle, los largos paseos e incluso las tertulias de amigos, en espera de la idea “informulada” que encadena intuiciones y puede cristalizar en música. Pero esa sensibilidad convivía con el perfil europeo del artista contemporáneo y sus procesos ideológicos. Comenzó a escribir sobre valores académicos férreamente sometidos a la pedagogía que hace 50 y 60 años era posible en los conservatorios españoles. Con una educación clásica y alejado de la evolución del siglo XX, sus primeras piezas, desde la que abre catálogo en 1959, acusan el desfase escolástico superviviente en décadas a la ruptura inducida por autores de su generación mejor conectados a los movimientos europeos y americanos. Las páginas para piano, voz y banda alternaban con tentativas orquestales y, sobre todo, corales, que, más allá de la mimesis y la retórica de un tonalismo superado, daban las primeras señales de una voz personal.



Juan José Falcón Sanabria

Pasaron años hasta que decidió entrar en la contemporaneidad, imponiéndose la experimentación

de las estructuras y lenguajes del siglo, si bien transformados por la propia invención. El problema de la incomunicación cultural de España revestía especial gravedad en Canarias, donde Falcón se propuso vivir después de la etapa académica en Madrid, y trabajar a despecho de todas las distancias, físicas y psicológicas. Rompe con la tonalidad en el *Poema coral del Atlántico*, de 1971, y a partir de esta obra, recorre, siente, posee y traduce en escritura los procedimientos básicos de la modernidad. Lo hace solo, confinado en su Isla, sin guía ni consejo de maestro alguno.

En aquel *Poema*, que absorbe su estilo en un contexto impresionista, avanzaba hacia el abandono de las polaridades tonales para llegar, entre 1974 y 1976, a un conjunto de piezas breves que son banco de pruebas de su técnica serial y de la melodía de timbres. Fue la adopción tardía, pero iluminadora, de un dodecafonismo que elabora series más allá de sus códigos y transforma la mecánica giratoria en experiencia libre del ritmo y juegos tensionales independientes de la rigidez del sistema. En ello fraguó su emancipación de la academia, incluso de la serialista, decidido siempre a absorber el experimentalismo de vanguardia.

Esta decisión, tomada en soledad, precipita el signo ideológico de la música de Falcón Sanabria, entendido como necesidad de interrogarse sobre el arte, no solo hacerlo. Aplicando el método dialéctico al análisis del lenguaje. Introduce citas históricas, elementos autobiográficos, referentes naturales y latencias antropológicas en su síntesis de motivos y ritmos. Artista europeo de una pieza, no considera la historia, la naturaleza ni la antropología canarias como espacios incontaminados, sino inmersos en la historia de la cultura. Una historia que deja su huella sobre toda realidad y toda entidad, sea física o abstracta, expresada en las formas de utilización crítica del mito y, de manera más general, la observación de los elementos naturales y la reflexión sociocultural.

Su principio subjetivo siempre es la sensación, una exterioridad que se hace íntima en la traslación

lingüística. Y entre sus herramientas técnicas tiene lugar preferente la escritura coral, territorio que domina por su actividad como director de coros. La sensación, por un lado, y el contacto tenazmente mantenido con la interpretación hasta su retiro a los 70 años, por otro, funden en su interior un binomio activo. Se esfuerza en dominar el “procedimiento”, para abandonarlo voluntariamente en el trance de escribir. Huye de la dictadura de la técnica tanto como aspira a utilizarla subsidiariamente en auxilio de la forma bien acabada. Su obra abarca el espectro de los instrumentos solos, dúos y conjuntos de cámara, polifonía atonal en logros espléndidos, incipientes combinaciones de coros e instrumentos y la radicalidad del instinto rítmico en propuestas de ballet. Un encargo de Radio Nacional de España, *Cum palmis et ramis*, de 1979, consolida su prestigio como compositor más allá de las Islas, que ya había trascendido con piezas de cámara y coros en algunos puntos de España y de Europa. En el espacio nacional se habla de él con interés creciente, y es Tomás Marco quien, después del encargo radiofónico, repite con el encargo orquestal de *Kyros* para la Orquesta Nacional, estrenado en el Teatro Real de Madrid. Falcón completa con *Aleph* (1985) y *Agáldar* (1987) el tríptico que llevó al disco la Orquesta Sinfónica de Londres, ubicándolo desde entonces entre los grandes sinfonistas españoles.

La escritura sinfónica se hace habitual y engendra otros diez títulos desarrollados en esquemas poemáticos, oberturas o sinfonías formales, muy brillantes por su originalidad y ambición. Las potentes estructuras rítmicas, la generosa exploración de timbres y colores, la técnica progenitora del “objeto sonoro” y la fusión de impulsos de circulación internacional con los sugeridos por la personalidad de una autoctonía contemplada a distancia, nunca figurativa, son los perfiles básicos de ese bloque orquestal, complementado con grandes aproximaciones sinfónico-corales, como las cantatas *Laudate vitam* (1989) y *Atlántica* (1991), la *Misa gloriosa* (1994) o *Hesperidum*, del mismo año. Y ello sin olvidar las formas concertantes, con el *Concierto*

para piano de 1997. Encargadas o programadas por festivales de prestigio en Europa y América, estas obras extienden la fama de Falcón Sanabria, lo empujan a una vida viajera rica en experiencias y reafirman su posición en el primer nivel de la contemporaneidad española.

La vocación pedagógica implementa las facetas del creador y del intérprete. Maestro de tres generaciones de músicos, su enseñanza directa o su consejo en el Conservatorio de la ciudad natal, como también innumerables cursos, conferencias y lecciones magistrales, hacen crecer la vida musical de Canarias o hecha desde Canarias. El Gobierno Autónomo, que lo había liberado de las obligaciones docentes, propicia la dedicación plena a la composición, que en el espacio de dos décadas suma un *corpus* extraordinario, también estimulado por incesantes encargos de entes públicos y personas privadas, españoles y extranjeros. Es del empresario grancanario Antonio Cruz-Mayor el encargo de una ópera que ocupa la imaginación de Falcón durante un lustro. Estrena en primer lugar la ópera (1999) con el nombre de *Hespérides*, y concluye en 2003 el trabajo iniciado en 1998. Titulada *La hija del cielo*, esta ópera desarrolla un episodio heroico de la historia prehispánica de Canarias como símbolo ideológico de la identificación de la especie humana en un solo mundo profundamente mestizado y una sola categoría de persona. Estrenada en Las Palmas de Gran Canaria (septiembre de 2007) bajo la entusiasta gestión de Rafael Nebot, un prestigioso plantel de intérpretes internacionales y la producción escénica de “La fura dels baus” fraguan un éxito sin precedentes y signan la cumbre de la carrera del compositor.

Honores y distinciones nacionales y regionales, doctorados honoríficos y otros reconocimientos, no logran amainar su voluntad emprendedora ni su ansiedad creativa. Después de la ópera, que completa en su catálogo la presencia de todos los géneros, siguió dirigiendo en la Universidad de Las Palmas el aula de música que lleva su nombre y pro-

dujo páginas que denotan en su vocabulario sinfónico la máxima decantación técnica y estilística. Las celebraciones de su 75 aniversario comenzaron en marzo de 2011 con un concierto monográfico en la Konzerthaus de Berlín y prosiguieron, a lo largo de ese año y de 2012, con reposiciones antológicas de muchos de sus géneros.

Falcón Sanabria sigue creando hasta pocos meses antes de su fallecimiento. Observando en primera línea su energía en el trabajo, su curiosidad universal e independiente criterio, la edad parecía pura metáfora, como el tiempo mismo. La realidad estaba en un patrimonio espiritual *in progress*, que hizo de su vida y hará de su posteridad uno de los pilares de la espiritualidad canaria y española.

Concluida la escritura de la ópera *La hija del cielo*, sus composiciones se hicieron más espaciadas, pero siempre potentes. El poema sinfónico *Geas*, encargado por la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria para celebrar su vigésimo quinto aniversario, nació como tributo espiritual a su hijo menor, Darío, fallecido a los 30 años. Aunque extremadamente hermético con su intimidad, la cercanía a Falcón dejaba intuir la herida y el sentimiento de ausencia volcados en esa música. El Patronato de Turismo de Gran Canaria le encargó una música de circunstancias para ser utilizada como fondo de sus promociones, y nacieron de ese encargo tres magistrales movimientos sinfónicos inspirados en imágenes de la Isla y agrupados bajo el nombre de *Aura de Gran Canaria*. El estreno fue en 2011, año de creación de otra pieza, *La mirada del silencio*, para piano, y de una tercera, titulada *Burbujas de pensamiento*, sinfónico-coral.

Corría el año 2012 y Falcón es crió para el 70 aniversario de Tomás Marco una luminosa y refinada pieza titulada *Ivlis*, aún pendiente de estreno. Fue el único logro de 2012. Los años 2013 y 2014 quedaron limitados, creativamente hablando, a una sola obra: un cuaderno de tres canciones para voz y piano, escritas para la famosa mezzosoprano Ana Häsler, cuya cálida y generosa voz había despertado



el entusiasmo de Juan José. *Canciones del pensar y el sentir*, que así se titula el cuaderno, es la última música creada por nuestro inmenso compositor y amigo. El proceso fue angustioso, pues luchaba heroicamente contra el olvido de los procedimientos técnicos, buscando una coherencia que ya casi era imposible entre lapsos mentales. Corrigió repetidamente muchos pasajes, sufrió vacíos que, al recobrar la consciencia, le causaban un dolor profundo, y su mesa de trabajo se llenó de apuntes tachados, compases desechados y todos los signos gráficos de una lucha sobrehumana. Pero su tenacidad le dejó acabar el cuaderno. Ana Häsler vino a Las Palmas para estrenarlo en el Paraninfo de la Universidad, que celebraba los 25 años de su fundación. Era junio de 2014. El compositor se movía ya en silla de ruedas. Cuando la cantante y su pianista comenzaron la interpretación, preguntó Falcón a los familiares que lo acompañaban de quién era aquella música. Él había llevado su lenguaje al límite para crear una

atmósfera de casi insoportable tensión y dar forma a un estilo “invocativo” de profundo dramatismo, con aliteraciones versales que denotan un sustrato de desesperación. Es, sin lugar a dudas, el grandioso adiós de un verdadero titán, un artista genial que sufría la pérdida de control de su propio lenguaje.

En marzo de 2015 recibió en el teatro Pérez Galdós el homenaje de los coros que dirigiera durante toda la vida. Larguísimos y fervientes aplausos del público vuelto hacia el palco que ocupaba con su esposa, sus hijos, nietas y hermanos, lo conmovieron hasta el punto de no dejarlo hablar. En el entusiasmo de la sala también sonaban los acentos de la emoción. En todos queda la memoria de su personalidad humana, cercana, socarrona y afable; sobre todo, la grandeza de su obra creativa, que es la del excepcional compositor, maestro, didacta y gestor, que se multiplicó como un coloso para dejar un legado de arte que a todos llena de orgullo.





# JUNTA DE GOBIERNO DE LA REAL ACADEMIA

2015

## PRESIDENTA

Rosario Álvarez Martínez

## VICEPRESIDENTE 1.º

Federico García Barba

## VICEPRESIDENTE 2.º

Manuel González Muñoz

## SECRETARIO GENERAL

Gerardo Fuentes Pérez

## TESORERO

Diego Estévez Pérez

## VOCALES

Ana María Quesada Acosta

Félix-Juan Bordes Caballero

Maribel Nazco Hernández





# COMPOSICIÓN DE LA REAL ACADEMIA

al 31 de diciembre de 2015

## ACADÉMICOS DE HONOR

- Martín Chirino López, 2001
- María Orán Cury, 2001
- Pedro González González, 1976. De Honor: 2001
- Cristino de Vera Reyes, 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández, 2010. De Honor: 2013

## ACADÉMICOS SUPERNUMERARIOS

- María Belén Morales Gómez, 1998
- Salvador Fábregas Gil, 1992
- Armando Alfonso López, 2002
- Gonzalo González González, 1996
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- Rubens Henríquez Hernández, 2001
- Vicente Saavedra Martínez, 2008
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Félix-Juan Bordes Caballero, 2009
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008

## ACADÉMICOS DE NÚMERO

### *Sección de Pintura*

1. Manuel Martín Bethencourt, 1986
2. Fernando Castro Borrego, 1994
3. Juan José Gil Socorro, 2004
4. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
5. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
6. Ángeles Alemán Gómez, [corr. desde 2009], 2014
7. *María Luisa Bajo Segura*, [corr. 2004]. Num. (e): 2015
8. *Juan Guerra Hernández*, [corr. 2013]. Num. (e): 2015

### *Sección de Escultura*

1. María del Carmen Fraga González, 1985
2. Gerardo Fuentes Pérez, 2008
3. Ana María Quesada Acosta, 2008
4. Juan López Salvador, 2009
5. Leopoldo Emperador Altzola, 2009
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

### *Sección de Arquitectura*

1. Sebastián Matías Delgado Campos, 1985
2. Luis Miguel Alemany Orella, 2009
3. Federico García Barba, 2009
4. Maribel Correa Brito, 2009
5. Diego Estévez Pérez, 2012
6. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
7. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
8. *Flora Pescador Monagas*, (e)

### *Sección de Música*

1. Lothar Siemens Hernández, 1984
2. Rosario Álvarez Martínez, 1985
3. Carmen Cruz Simó, 1992
4. Francisco González Afonso, 2008
5. Conrado Álvarez Fariña, 2008
6. Laura Vega Santana, 2012
7. José Luis Castillo Betancor, [corr. 2011], 2015
8. *Vacante*

### Sección de Cine, Fotografía y Creación digital

1. Efraín Pintos Barate, 2014
2. Jorge Gorostiza López, 2015
3. Ángel Luis Aldai López, (e)  
Cinco plazas más de nueva creación, a cubrir en los próximos años

### ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EN LAS ISLAS

#### Tenerife

- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Eladio González de la Cruz, 2010
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- Salvadora Díaz Jerez, “Dori”, 2013
- Domingo Martínez de la Peña y González, 2014
- Rafael Delgado Rodríguez, 2014
- Ana María Díaz Pérez, 2014

#### Gran Canaria

- Juan Hidalgo Codorniu, 1986
- Fernando Bautista Vizcaíno, 2007
- José Dámaso Trujillo, Agaete, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010

#### La Palma

- M.<sup>a</sup> Victoria Hernández Pérez, Los Llanos, 2009
- Manuel Poggio Capote, 2009

#### La Gomera

- José Román Mora Novaro, 2010

#### Lanzarote

- Juan Gopar Betancort, 2015

### Fuerteventura

- Rosario Cerdeña Ruiz, 2005
- Antonio Alonso-Patallo Valerón, 2014

### ACADÉMICOS CORRESPONDIENTES EXTERNOS

- 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)
- 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 “Nino Díaz”, 2007 (Berlín)
- Yolanda Auyanet Hernández, 2009 (Sicilia)
- Humberto Orán Cury, 2009 (Madrid)
- Federico Castro Morales, 2010 (Madrid)
- José Luis Fajardo Sánchez, 2011 (Madrid)
- Juan Manuel Ruiz García, 2011 (Madrid)
- Manuel Martín Hernández, 2012 (pasa de Gran Canaria a Guadalajara, México)
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)

# PUBLICACIONES MÁS RECIENTES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

## REVISTA ANUAL

ANALES. *Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Fundador y Director de Honor: Eliseo IZQUIERDO PÉREZ. Responsable desde el n.º 3 y director actual: Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ.

**Volumen 1, 2008.** CONTENIDO: *Editorial.* - **Actos de ingreso:** Luis COBIELLA CUEVAS: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].* - Fernando CASTRO BORREGO: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.* - Domingo PÉREZ MINIK: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.* - María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.* - Álvaro ZALDÍVAR GRACIA: *Investigar desde el arte.* - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.* - Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Palabras de agradecimiento y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA "GAGEC".* - Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.* - Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Wagner en el siglo XXI.* - Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Discurso de contestación.* - José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.* - Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE y Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.* - Gerardo FUENTES PÉREZ: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.* - María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Discurso de contestación.* - Ana QUESADA ACOSTA: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.* - Gerardo FUENTES PÉREZ: *Discurso de contestación.* - Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.* - Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Discurso de contestación.* - María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *El metal como elemento pictórico.* - Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Discurso de contestación.* - **Registros:** *Crónica académica.* - *Junta de Gobierno.* - *Composición de la Real Academia.* - *Publicaciones periódicas y libros recibidos.* - *Publicaciones de la Real Academia.* - *Índice.*

**Volumen 2, 2009.** CONTENIDO: *Editorial.* - *Crónica académica de 2009.* - *Palabras de la nueva presidenta, doctora Rosario Álvarez Martínez.* - **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *'Laudatio' de Juan López Salvador.* - Juan LÓPEZ SALVADOR: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.* - Ana-María QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.* - Luis ALEMANY ORELLA: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.* - José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.* - Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.* - Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.* - Federico GARCÍA BARBA: *Confesiones de un arquitecto.* - Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' de Federico García Barba.* - Roberto RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.* - Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martínón en la Academia de Bellas Artes.* - **Acto de apertura del curso 2009-10:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.* - Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.* - N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA.* - Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009.* - Ernesto

VALCÁRCEL MANESCAU: Santiago Palenzuela, premio “Excellens” de Pintura 2009.- **Conferencias y artículos:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural ‘El Tanque’, el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.*- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.*- **Obituario:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

**Volumen 3, 2010.** CONTENIDO: Editorial.- *Crónica académica de 2010.*- **Actos de ingreso:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de ‘Orahan’, para piano solo.*- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *‘Laudatio’ de Leopoldo Emperador Altzola.*- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.*- **Acto de apertura del curso 2010-II:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo 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” de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de “El caracol arquitecto”, para coro mixto y trompa, dedicada a los arquitectos F. Bello y M. Monterde.*- Javier DÍAZ-LLANOS LA ROCHE: *Elogio de Rubens Henríquez Hernández, premio “Magister” de Arquitectura.*- Francisco GONZÁLEZ AFONSO: *Partitura de “En paz”, para coro mixto y trompa, dedicada al arquitecto Rubens Henríquez.*- **Conferencias y artículos:** Pedro GONZÁLEZ SOSA: *Tras el verdadero retrato de Luján Pérez.*- Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo Robayna y la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Noemí FEO RODRÍGUEZ: *Felo Monzón. Del indigenismo a la abstracción, expresión y materia.*- Dalia HERNÁNDEZ DE LA ROSA: *Entre la textura y la metáfora. (Gonzalo González: Exposición “En primavera. Dibujos”, en Galería Mácula).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El pintor Georg Hedrich (1927-2010), más de cincuenta años en Gran Canaria.*- Ana LUENGO AÑÓN: *Vértigo: Los paisajes del Hombre o... ¿cómo vivir nuestra vida?.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2010.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

**Volumen 4, 2011.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2011.*- **Actos de ingreso:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Presentación de la musicóloga María Salud Álvarez Martínez, correspondiente por Sevilla.*- M.<sup>a</sup> Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *‘Laudatio’ del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez ‘Nino Díaz’, correspondiente por Barcelona.*- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de ‘Las siete vidas de Elohim’ para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- **Acto de apertura del curso 2011-12:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto moderno.*- RACBA: *Justificación de los premios “Excellens” y “Magister” de Escultura en 2011.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio “Excellens” de Escultura.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio “Magister” de Escultura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El lienzo “Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes” de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos RODRÍGUEZ MORALES: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*-

**De nuestro archivo:** Jesús HERNÁNDEZ PERERA(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB.AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2011.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

**Volumen 5, 2012.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.- Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- **Actos de ingreso:** Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico GARCÍA BARBA: *‘Laudatio’ del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *La música, de la ucrónia al presente.*- Humberto ORÁN CURY: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura VEGA SANTANA: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Contestación y ‘laudatio’ de la compositora Laura Vega.*- Laura VEGA SANTANA: *Partitura de “Viaje al silencio”, para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- **Acto de apertura del curso 2012-2013:** Begoña LOLO HERRANZ: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio “Excellens” de Música.*- Ernesto MATEO CABRERA: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Agustín León Ara, Premio “Magister” de Música.*- Agustín LEÓN ARA: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Premio “Mecenas de la Música” a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro DEL CASTILLO Y BRAVO DE LAGUNA: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Conferencias y artículos:** Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio GARCÍA SALEH: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- **Registros:** Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2012.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.

**Volumen 6, 2013.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- **Acto institucional:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- **Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez:** Tania MARRERO CARBALLO: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *El devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- *De nuestro archivo:* Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. ‘Laudatio’ del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *‘Laudatio’ del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *‘Laudatio’ de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *‘Laudatio’ del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.*- **Acto de apertura del curso 2013-2014:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María



Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio “Excellens” 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio “Magister” 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- **Artículos:** M.<sup>a</sup> del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truillhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.*- **Obituario:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2013.*- *Composición de la Real Academia al término de 2013.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.

**Volumen 7, 2014.** CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.*- **Acto institucional:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.*- *Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.*- *Discurso de la presidenta de la RACBA.*- **Actos de Académicos de Honor de la RACBA:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- **Actos de ingreso:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.*- Ana M.<sup>a</sup> QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.<sup>a</sup> Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *‘Laudatio’ de la escultora María Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *‘Laudatio’ del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- **Acto de apertura del curso 2014-2015:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio “Excellens” 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio “Magister” 2014 de Arquitectura.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la ‘Camerata Lacunensis’.*- **Artículo:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- **Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco: su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La música en tiempos de El Greco.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *El Greco en sonidos.*- Laura VEGA SANTANA: *“Las lágrimas de El Greco”. Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo.*- **Obituario:** Félix-Juan BORDES CABALLERO: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura.*- **Registros:** *Junta de Gobierno en 2014.*- *Composición de la Real Academia al término de 2014.*- *Publicaciones de la Real Academia.*- Índice.



## 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 Guertín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.<sup>a</sup> del Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.
- Salvador FÁBREGAS GIL: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).
- VARIOS (Eliseo IZQUIERDO PÉREZ, Sebastián Matías DELGADO CAMPOS, Antonio DE LA BANDA Y VARGAS, Jordi BONET ARMENGOL y Salvador ALDANA FERNÁNDEZ): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- Juan José FALCÓN SANABRIA: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.
- José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA: *Geometría y Ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador FÁBREGAS GIL. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Víctor NIETO ALCALDE: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005

en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013*. Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013), 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

#### CATÁLOGOS

- Manuel BETHENCOURT SANTANA: *Antología*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Escultura). Círculo de Bellas Artes de Tenerife, junio-julio de 1988. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Fernando ESTÉVEZ: *Bicentenario del escultor Fernando Estévez (1788-1854)*. Gran exposición de su obra organizada por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel con la colaboración del Obispado de Tenerife, la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, el Ayuntamiento de la Orotava y el Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna. Isla de Tenerife, diciembre 1988-enero 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1988.
- Vicki PENFOLD: *Veinticinco años en Tenerife*. Homenaje de la RACBA a esta ilustre Académica Correspondiente. Círculo de Bellas Artes de Tenerife, marzo de 1989. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.
- Exposición colectiva: *Artistas plásticos de la Academia de Canarias*. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Enero 1991. Texto: Carmen FRAGA GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1991.
- Jesús ORTIZ: *Jesús Ortiz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, 1992. Texto: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, 1992.
- Jesús [GONZÁLEZ] ARENCIBIA: *Colón y los olvidados*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura), conmemorativa asimismo del V Centenario del Descubrimiento de América. Textos: Jesús HERNÁNDEZ PERERA, Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ y Pedro ALMEIDA CABRERA. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1992.
- Pedro GONZÁLEZ: *El mar es como...* Catálogo de exposición. Textos: Eliseo IZQUIERDO y Fernando CASTRO BORREGO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1994.
- Gonzalo GONZÁLEZ: *Dibujos sobre papel 1993-1996*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico de Número de la RACBA (sección de Pintura). Sala Eduardo Westerdahl del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, del 24 de mayo al 11 de junio de 1996. Texto: Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1996.
- Manuel MARTÍN BETHENCOURT: *Martín Bethencourt*. Catálogo de exposición. Textos de Pedro GONZÁLEZ, L. ORTEGA ABRAHAM y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.
- Exposición colectiva: *II Muestra de Artistas Plásticos de la Academia de Canarias*. Dedicada a La Laguna en su V Centenario. Textos de Pedro GONZÁLEZ, Fernando CASTRO y Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1997.

- Luis Alberto [HERNÁNDEZ PLASENCIA]: *Luis Alberto. De arcángeles melancólicos y almas en pena*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura). Sala de exposiciones del Instituto de Canarias “Cabrera Pinto” en San Cristóbal de La Laguna, del 21 de mayo al 15 junio de 1998. Textos: Fernando CASTRO BORREGO y Eliseo IZQUIERDO. Comisario: Eliseo IZQUIERDO. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.
- María Belén MORALES: *María Belén Morales*. Exposición con motivo de su ingreso como Académica de Número de la RACBA (sección de Escultura). Textos de Pedro GONZÁLEZ, M.<sup>a</sup> 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 de 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 MARTÍNÓN. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Juan José GIL: *Del tiempo, el espacio y la luz*. Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando IZQUIERDO. Comisaria: Alicia BATISTA COUZI. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de La Orotava. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2013, 164+2 pp.
- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Efraín PINTOS BARATE y Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *Patrimonio Artístico en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2015*. Catálogo razonado con reproducción de todas las obras que posee la Academia, reproducidas a todo color, con su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Abarca las ingresadas en la corporación hasta el verano de 2015. Edición patrocinada por el Parlamento de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2015. 430 pp.

#### Discos

- Manuel BONNÍN: *Cuarteto para cuerdas en re menor y Sonata para violonchelo y piano*. Intérpretes del cuarteto, el “Cuarteto Cassoviae”, y de la Sonata, los académicos correspondientes Rafael Ramos y Pedro Espinosa. Disco LP de la serie “Música Canaria de los siglos XIX y XX, vol. II. Portada original, ilustrada por el académico de número Francisco Borges Salas. Texto-estudio por la académica de número Rosario Álvarez Martínez. Editado con las colaboraciones del Patronato Insular de Música del Cabildo de Tenerife y de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1987.



## ÍNDICE

- 9 SUMARIO
- 13 CRÓNICA ACADÉMICA DE 2015
- 23 ACTOS DE ACADÉMICOS DE HONOR DE LA RACBA
- Don Martín Chirino López***
- 25 *Introducción de la Presidencia en el acto de homenaje a Don Martín Chirino*  
Rosario Álvarez Martínez
- 27 *Leyenda del joven y el maestro*  
Leopoldo Emperador Altzola
- 29 *Martín Chirino, el escultor de los alisios*  
Ángeles Alemán Gómez
- 33 *Homenaje a Martín Chirino*  
Vicente Saavedra Martínez
- 37 *Martín Chirino, un arte siempre futuro*  
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 39 *Una breve reflexión sobre mi arte*  
Martín Chirino López
- 41 *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife*  
José Manuel Bermúdez Esparza
- 43 *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias*  
Aurelio González González
- 45 *Alocución final de la presidenta de la RACBA*  
Rosario Álvarez Martínez

## 49 INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS. DISCURSOS Y LAUDATIONES

**Don Jorge Gorostiza López, numerario**  
(Sección de Cine, Fotografía y Creación digital)

- 51 *La pantalla, límite entre realidad y ficción*  
Jorge Gorostiza López

- 65 *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. Laudatio y contestación*  
Federico García Barba

**Don Manuel Martín Hernández, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria**  
(Sección de Arquitectura)

- 79 *Laudatio de don Manuel Martín Hernández*  
María Isabel Correa Brito

- 87 *Arquitectura, ética y política*  
Manuel Martín Hernández

**Don Antonio Alonso-Patallo Valerón, correspondiente por Fuerteventura**  
(Sección de Pintura)

- 103 *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo*  
Ana María Quesada Acosta

- 115 *El parque escultórico de Puerto del Rosario*  
Antonio Alonso-Patallo Valerón

**Don Juan Manuel Marrero Rivero, correspondiente por París**  
(Sección de Música)

- 121 *Idealidad y sistema. Laudatio del compositor Juan Manuel Marrero*  
Guillermo García-Alcalde Fernández

- 125 *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad*  
Juan Manuel Marrero Rivero

- 129 *Partitura de Atractivo último de lo imposible, cuarteto de cuerdas.*  
Juan Manuel Marrero Rivero



**Don Virgilio Gutiérrez Herreros, numerario  
(Sección de Arquitectura)**

- 147 *Puntos suspensivos...*  
Virgilio Gutiérrez Herreros
- 165 *Introspecciones elocuentes. Laudatio y contestación*  
José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

**Doña Ana María Díaz Pérez, correspondiente por Tenerife  
(Sección de Pintura)**

- 169 *Laudatio de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez*  
Carmen Fraga González
- 173 *Rafael Llanos, químico y pintor*  
Ana María Díaz Pérez

**Don José Luis Castillo Betancor, numerario  
(Sección de Música)**

- 189 *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia*  
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 193 *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto sobre la interpretación musical*  
José Luis Castillo Betancor

201 **ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2015-2016**

**Conferencia del Académico Invitado**

- 203 *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura*  
Juan Bordes Caballero  
(Académico de San Fernando y correspondiente de la RACBA)

**Entrega de los Premios “Magister” y “Excellens” 2015**

- 213 *Justificación de los premios y distinciones en 2015  
(modalidad ‘Escultura’)*
- 215 *Félix Reyes Arencibia, premio “Magister” de Escultura 2015*  
Manuel González Muñoz

- 
- 220 *Palabras de agradecimiento*  
Félix Reyes Arencibia
- 221 *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio “Excellens” de Escultura 2015*  
Leopoldo Emperador Altzola
- 227 *DISTINCIÓN EXTRAORDINARIA “MECENAS DE LAS ARTES” A DON WOLFGANG F. KIESSLING*
- 229 *Elogio del coleccionismo*  
Fernando Castro Borrego
- 233 *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*  
Wolfgang Friedrich Kiessling
- 235 *Alocución final de la presidenta de la RACBA*  
Rosario Álvarez Martínez
- 239 *ARTÍCULOS CONMEMORATIVOS*
- 241 *Enrique Cejas Zaldivar (1915-1986). La angustia expresionista de un hombre tranquilo*  
Nuria González González
- 251 *Luján Pérez, tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte*  
Manuel González Muñoz
- 259 *OBITUARIO*
- 261 *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte*  
Lothar Siemens Hernández
- 263 *Juan José Falcón Sanabria, compositor*  
Guillermo García-Alcalde Fernández
- 267 *REGISTROS*
- 269 *Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2015*
- 271 *Composición de la Real Academia al 31 de diciembre de 2015*
- 273 *Publicaciones de la Real Academia*
- 281 *Índice*





El volumen 8  
ANALES DE LA REAL ACADEMIA CANARIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL, 2015,  
se acabó de imprimir  
en la Imprenta Grafiexpress,  
Santa Cruz de Tenerife,  
el xx de xxxxxxxxxxxx de 2016,  
festividad de...

