Anales

Real Academia Canaria de Bellas Artes

de San Miguel Arcángel

Número 10 • 2017

Anales

Real Academia Canaria Þ Bellas Artes

Þ San Miguel Arcángel

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

Anales : [2017] / Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel ; [edición al cuidado de Rosario Álvarez Martínez y M.ª Salud Álvarez Martínez]. - 1.ª ed. - Santa Cruz de Tenerife : Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2017.

280 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

2017

Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Anales 2017

Fundador y Director de Honor
Eliseo Izquierdo Pérez

Directora
Rosario Álvarez Martínez

Secretaria
M.ª Salud Álvarez Martínez

Consejo de redacción
Fernando Castro Borrego
Flora Pescador Monagas
Ana M.ª Quesada Acosta
María Luisa Bajo Segura

Consejo editorial
Guillermo García-Alcalde Fernández
Sebastián Matías Delgado Campos
M.ª Carmen Fraga González
Gerardo Fuentes Pérez
Ángeles Alemán Gómez
Ana Luisa González Reimers
Carlos Rodríguez Morales

Edición al cuidado de
Rosario Álvarez Martínez y
M.ª Salud Álvarez Martínez

Diseño y maquetación
M.ª Salud Álvarez Martínez y
Luz M.ª Marrero Carballo

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

Incorporaciones e ingresos de Académicos. Discursos y *Laudationes*

Don Félix José Reyes Arencibia, correspondiente por La Rioja (Sección de Escultura)

'Laudatio' del escultor Félix José Reyes Arencibia
Manuel González Muñoz

Escultura y vida
Félix José Reyes Arencibia

Don Emilio Coello Cabrera, correspondiente por Madrid (Sección de Música)

'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera
Rosario Álvarez Martínez

Compositor en los albores del siglo XXI
Emilio Coello Cabrera

Partitura de "Obertura canaria", para orquesta,
obra dedicada a la Real Academia Canaria de Bellas Artes
Emilio Coello Cabrera

Don Juan Antonio Castaño Collado, numerario
(Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)

El director de fotografía en la construcción visual del filme
Juan Antonio Castaño Collado

El observador furtivo
'Laudatio' y contestación
Jorge Gorostiza López

Doña Salvadora Díaz Jerez, numeraria
(Sección de Música)

Las fuerzas que agitan el cosmos
Salvadora Díaz Jerez

'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez
Rosario Álvarez Martínez

Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano,
dedicado su primer tiempo a doña Rosario Álvarez
y el segundo a la Real Academia Canaria de Bellas Artes

ACTOS INSTITUCIONALES

ACTO DE APERTURA DEL CURSO 2017-2018

Conferencia de la personalidad invitada

Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción
Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva
Marqués de Santa Cruz, Presidente de Patrimonio Nacional (1997-2005)
y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2014)

ACTO DE ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIONES 2017

Entrega de los Premios "Magister" y "Excellens" 2017 y distinciones extraordinarias

Justificación de los premios y distinciones de 2017
(modalidad 'Pintura')

Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017
Eliseo Izquierdo Pérez

Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017
Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección
Fernando Castro Borrego

Distinción extraordinaria "Colaboradora Insigne"

Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne
María Isabel Nazco Hernández

Palabras de agradecimiento
Magdalena Lázaro Montelongo

Distinción extraordinaria "Mecenas de las Bellas Artes"

Elogio a la Escuela Luján Pérez, Mecenas de las Bellas Artes
Ángeles Alemán Gómez

Palabras de agradecimiento
La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)
Orlando Hernández Díaz

Artículos y conmemoraciones

El tiempo y la autenticidad
Manuel Martín Hernández

La escultura en el espacio urbano
Flora Pescador Monagas

Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà
Carlos de Millán Hernández-Egea

Por las sendas de la ludomusicología:
tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX
Juan Pablo Fernández-Cortés

Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico
Jesús Pérez Morera

OBITUARIO

Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017)
Félix Juan Bordes Caballero

Lothar Siemens Hernández (1941-2017)
Guillermo García-Alcalde Fernández

Rubens Henríquez Hernández (1925-2017)
Sebastián Matías Delgado Campos

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2017

Composición de la Real Academia. Año 2017

Publicaciones de la Real Academia

Índice

Crónica académica de 2017

Las actividades que se reseñan en esta crónica corresponden estrictamente a las organizadas por o en la Academia a lo largo del año 2017. No se incluyen, por tanto, los numerosos actos protagonizados por gran número de nuestros académicos en otros foros y al margen de lo programado por nuestra corporación: exposiciones de pintura y escultura, conferencias, presentación de libros, conciertos, debates, etc. De esta dinámica actividad de los componentes de esta Real Academia da cumplida información, a medida que se producen, el apartado Noticias de la página web de esta corporación, a cuyo repositorio remitimos a quienes quieran acceder a tal información. En dicha sección de nuestra página web figuran, además, numerosas ilustraciones y más amplios comentarios que enriquecen la información que aquí se recoge, gracias a la inestimable colaboración de nuestra actual secretaria técnica doña Tania Marrero, siempre atenta a informar con todo detalle, semana a semana, del devenir de la Academia. Nuestras actividades más relevantes durante el año que nos ocupa fueron las siguientes:

El miércoles **24 de enero** falleció el Académico y arquitecto don Luis Alemany Orella (1941-2017). Había ingresado como numerario de esta Real Academia por la sección de Arquitectura en 2009 y había ascendido al cuerpo de Supernumerarios al cumplir los 75 años de edad. Había desempeñado, entre otros cargos, el de arquitecto de la Dirección General de Bellas Artes para Canarias y había sido miembro relevante de la comisión de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias.

El domingo **5 de febrero**, a las 12:30 horas y en el Auditorio de Jameos del Agua, el artista multidisciplinar y Académico de Número don Ildefonso Aguilar de la Rúa recibió la distinción honorífica de Hijo Adoptivo de Lanzarote. El acto institucional contó con la intervención del presidente del Cabildo de Lanzarote, don Pedro San Ginés, de don Enrique Pérez Parrilla y del homenajeado don Ildefonso Aguilar y durante su desarrollo se proyectó *Metamorfosis*, creación del propio autor que representa simbólicamente, mediante imágenes y sonidos, las transformaciones de la isla. Asimismo, el acto finalizó con el estreno absoluto de una novedosa iniciativa, *Landscape Project*, un proyecto sonoro especialmente creado para esta ocasión, con el que se ha intentado abordar el sonido sin ataduras y sin límites a partir del paisaje de Lanzarote, y que contó con la participación de los músicos Samuel Aguilar, Fabiola Socas, Miguel Jaubert y Alejandro Aguilar.

El viernes **10 de febrero**, a las 20:00 horas, se celebró un nuevo encuentro del ciclo "Diálogos con los artistas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes", en el emblemático Hotel Botánico del Puerto de la Cruz. Esta iniciativa había sido propuesta a la

Academia por don Wolfgang Kiessling para ser desarrollada en colaboración con el Loro Parque, entidad que la financia. Se designó para coordinar esta entrevista a nuestro compañero académico el doctor don Fernando Castro Borrego, crítico de arte y catedrático de Arte Contemporáneo y Teoría de las Artes de la Universidad de La Laguna. En esta ocasión, el artista invitado era el pintor, diseñador, cineasta y Académico Correspondiente de nuestra corporación don Pepe Dámaso. Guiado por el Dr. Castro Borrego, el pintor habló, ante un público muy numeroso que colmó la sala, sobre su corpus creativo y su evolución artística con numerosas proyecciones de sus obras. Se comentaron varias de sus series pictóricas y las versiones que ha ido realizando a lo largo del tiempo sobre diversos poetas, pero también se dialogó sobre su interpretación de la cultura aborigen canaria. A este acto asistió también, como es obvio, un nutrido grupo de académicos. Al final, por gentileza de la empresa, se sirvió un cóctel que dio lugar a un interesante coloquio e intercambio de ideas entre los asistentes y los artistas.

El miércoles **15 de febrero**, a las 19:00, se presentó en el TEA (Tenerife Espacio de las Artes), el libro *Metales* de la artista y Académica Supernumeraria de esta Real Academia doña Maribel Nazco. En esta publicación se analiza y estudia con acierto y lucidez la obra artística en metal de esta creadora entre los años 1968 y 1983, obra que estuvo expuesta en el mismo TEA y bajo el mismo título en 2012-2013. Don Fernando G. Delgado hizo la presentación del libro, junto con el conservador de la colección del TEA don Isidro Hernández y de la propia artista. En este libro se da a conocer un gran número de obras de este período de la creación de Maribel Nazco, algunas de las cuales se reproducen por primera vez para la edición de este libro.

El lunes **20 de febrero**, a las 19:30, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar una conferencia sobre "La música de los videojuegos. Por la senda de la ludomusicología", patrocinada por la Fundación CajaCanarias. Don Juan Pablo Fernández Cortés, doctor en Historia y Ciencias de la Música y licenciado en Historia del Arte, profesor agregado de Fundamentos de Música y Diseño de Sonido en el Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital U-Tad (Universidad Camilo José Cela) y profesor asociado en la Universidad Carlos III de Madrid, realizó un amplio recorrido divulgativo de esta nueva forma de expresión musical, analizando sus principales peculiaridades para reivindicar sus valores estéticos y comunicativos. Contó con el apoyo de numerosos ejemplos sonoros y visuales que había seleccionado entre las creaciones más interesantes de la última década. Al programar esta actividad, la Real Academia Canaria ha querido subrayar la importancia de esta subdisciplina de la Musicología, tema emergente en los estudios musicológicos actuales, que cuenta ya con un corpus de obras de compositores que centran sus creaciones en este nuevo tipo de expresión sonora, que ha sido poco difundida en nuestro archipiélago. Esta actividad iba dirigida principalmente a estudiantes de Composición y de Historia del Arte, como complemento a los estudios universitarios vinculados a las Bellas Artes.

El martes **28 de febrero** falleció en Las Palmas de Gran Canaria, a los 75 años de edad, el musicólogo, compositor y Académico Supernumerario de la Real Academia Canaria de Bellas Artes don Lothar Siemens Hernández. Desde el momento en que ingresó en la Academia en 1984, su incansable entusiasmo por la Cultura lo llevó a colaborar estrechamente con esta Corporación promoviendo el fomento de diversos proyectos relacionados con el desarrollo cultural en las Islas. Se le nombró Hijo Predilecto de la Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, fue socio de Honor de El Museo Canario y de PROMUSCAN (Asociación de Compositores y Musicólogos de Las Palmas) y recibió entre otras distinciones la Medalla de Oro del Gobierno Autónomo de Canarias, el Can de Plata del Cabildo de Gran Canaria y el Premio Canarias de Patrimonio Histórico. Con respecto a Canarias, han sido innumerables sus estudios diacrónicos sobre temas del folklore y sus compilaciones etnomusicológicas de campo, así como sus investigaciones sobre com-

positores canarios o vinculados a Canarias. Debemos destacar en su ingente producción sus libros sobre la *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su orquesta y sus maestros (1845-1995)* y sobre *La música en la sociedad canaria a través de la historia. I. Desde la época aborigen hasta 1600*, este último en colaboración con la musicóloga y Académica de Número doña Rosario Álvarez. A todo ello, hay que añadir otras muchas publicaciones, entre libros, ediciones musicales y artículos centrados en los campos de la Musicología, la Historia, la Antropología Musical y la crítica. La Real Academia Canaria de Bellas Artes, a la que tanto ayudó y de cuya amistad y compañerismo se enorgullecen sus miembros, lo recordará siempre como uno de sus académicos más emblemáticos.

El martes **7 de marzo**, a las 11:30 horas, se inauguró la exposición *El paisaje imaginado* del académico numerario y artista don Antonio Alonso-Patallo en la sala de arte del Parlamento de Canarias, en Santa Cruz de Tenerife. Esta muestra que incluye quince pinturas, inspiradas en el paisaje del Bayuyo (Fuerteventura), y ocho bocetos ha sido organizada conjuntamente por la Real Academia Canaria de Bellas Artes y el Parlamento de Canarias, y ha estado comisariada por la Académica e historiadora del arte Dña. Ana María Quesada Acosta. Fue la presidenta del Parlamento, Dña. Carolina Darias, quien inauguró la exposición, a la que asistieron autoridades políticas, académicos y amigos del pintor, dando paso a las palabras de la presidenta de la Real Academia y Académica Numeraria Dña. Rosario Álvarez y a las de la comisaria de la exposición Dña. Ana M.ª Quesada, para terminar con las del propio autor, quien se centró en los cambios y transformaciones que ha sufrido el paisaje de Fuerteventura en estos últimos tiempos.

El lunes **13 de marzo** se dio por concluido el mandato presidencial de la Excma. Sra. Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez y se nombró, en Junta Plenaria Extraordinaria, la nueva Junta de Gobierno de la Real Academia. Se eligió como nuevo Presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes al Académico de Honor (2013) don Carlos de Millán Hernández, doctor en Derecho, Presidente del Consejo Consultivo de Canarias y Magistrado de la sección sexta de lo Penal de la Audiencia Provincial de Santa Cruz de Tenerife en servicios especiales, y miembro de esta Corporación como académico correspondiente desde el año 2009. Integran la nueva Junta de Gobierno como vicepresidenta primera doña Rosario Álvarez y como vicepresidenta segunda doña Flora Pescador Monagas, además de la secretaria general doña María Luisa Bajo Segura, el tesorero don Efraín Pintos Barate y los vocales doña Ana María Quesada Acosta, don Federico García Barba y don Manuel González Muñoz.

Del **22 al 25 de marzo**, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar un curso de *Alta especialización pianística*, destinado a pianistas, profesores, estudiantes de Grado Superior y alumnos del último ciclo de Enseñanzas Profesionales. El prestigioso compositor, pianista, profesor del Conservatorio Superior de Música del País Vasco y Académico Correspondiente don Gustavo Díaz Jerez impartió este curso en sesiones de mañana y tarde. El curso se clausuró con un concierto en el que los alumnos inscritos ejecutaron las obras trabajadas durante las clases de autores como Chopin, Scriabin, Rachmaninoff y Debussy.

El martes **28 de marzo,** a las 20:00 horas, se celebró en la sede de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes el concierto *De mujer a mujer*, organizado por la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM) dentro del ciclo "Difusión de la Música de Cámara", cuyo objetivo es impulsar la música de pequeño formato y de cámara, así como promover el talento artístico de músicos canarios, jóvenes y profesionales. Irina Peña (violín), Macarena Pesutic (viola) y Kathleen Balfe (violonchelo) interpretaron obras de J. S. Bach, dando al público asistente la oportunidad de vivir la experiencia musical de forma directa, inmediata y personal.

Los días **4 y 5 de abril** tuvo lugar el "Encuentro de Música Antigua Sacra de La Laguna", en el que ha

colaborado esta Real Academia y ha contado con el asesoramiento del Académico Numerario don Conrado Álvarez Fariña, fundador y director artístico del Festival de Música Antigua de La Laguna. El último concierto fue en homenaje al recientemente fallecido Académico, don Lothar Siemens Hernández y en él se interpretaron obras de Francisco Guerrero, Tomás Luis de Victoria, Alonso Lobo y Carlos Patiño, un autor este último del que nuestro compañero fallecido, había publicado varios volúmenes con sus obras policorales, además de varios artículos. Intervinieron en el concierto la 'Capilla Nivariense' y la 'Camerata Lacunensis' bajo la dirección de Francisco José Herrero.

El viernes **7 de abril**, a las 20:00 horas, y en el Hotel Botánico del Puerto de la Cruz, tuvo lugar la tercera sesión del ciclo "Diálogo con los artistas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes". Este encuentro, aunque ha sido organizado por el Hotel citado a fin de abrir una vía de diálogo entre los artistas vivos y la sociedad, ha contado con la colaboración de esta Corporación. En esta ocasión el Académico Numerario de la RACBA y coordinador de estos encuentros don Fernando Castro Borrego, crítico de arte y catedrático de Arte Contemporáneo y Teoría de las Artes de la Universidad de La Laguna estableció un interesante diálogo con el arquitecto, pintor y grabador don Félix Juan Bordes Caballero, en el que se comentaron las características de su corpus creativo y de su trayectoria profesional mediante la proyección de imágenes.

Los días **20 y 21 de abril** y organizados por esta Real Academia tuvieron lugar dos conciertos de órgano interpretados por el organista Juan de la Rubia en los dos instrumentos que se habían restaurado recientemente por parte del área de Patrimonio del Cabildo de Tenerife. El primer concierto se celebró en la iglesia del convento de las Catalinas de La Laguna, que posee, además de un valioso instrumento del siglo XVII, otro órgano barroco de mediados del siglo XVIII, que fue restaurado por el organero alemán Bartelt Immer. En este último Juan de la Rubia interpretó obras de Cabezón, Aguilera de Heredia, J.S. Bach y el Padre Soler. Al día siguiente, el concierto de la iglesia del Pilar de Santa Cruz de Tenerife tuvo un carácter totalmente opuesto, pues el órgano restaurado por el organero catalán Albert Blancafort es un instrumento romántico de Lope Alberdi, en el que Juan de la Rubia interpretó partituras de Händel, Bach, Lemmens, Guilmant y Guridi, terminando con una improvisación propia. La afluencia de público en ambos conciertos fue muy numerosa, llegándose a contabilizar más de 500 personas entre ambos. En las dos ocasiones, intervino la Sra. Vicepresidenta Primera de esta Corporación, Dra. Dña. Rosario Álvarez Martínez, gran impulsora de la restauración de los órganos de las Islas, para explicar las características de los instrumentos y la labor llevada a cabo, interviniendo también en los actos la Consejera del Área de Juventud, Igualdad y Patrimonio histórico, Dña. Josefa Mesa, y el Presidente del Cabildo, Don Carlos Alonso.

El martes **25 de abril**, en la sede de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, a las 20:00 horas, tuvo lugar un concierto programado por ATADEM, inserto en el ciclo dedicado a la "Difusión de la Música de Cámara". Bajo el título de "Concierto español", el barítono Augusto Brito y el pianista Nauzet Mederos interpretaron obras de Manuel de Falla, Fernando Obradors, Federico Mompou, Xavier Montsalvatge, Rodolfo Halffter y Antón García Abril.

El jueves **27 de abril**, a los 92 años de edad, falleció el académico y destacado arquitecto don Rubens Henríquez Hernández. Natural de La Palma, compaginó su labor profesional con la actividad política como procurador en Cortes y diputado. Elegido en 2001 Académico Correspondiente, fue elevado a la categoría de Supernumerario en 2011. En 2010 esta Real Academia lo distinguió con el Premio "Magister" de Arquitectura. En 2007 fue galardonado con la Medalla de Oro del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias por su trayectoria profesional y corporativa, así como por su implicación en el desarrollo de un segundo periodo de modernidad entre los años

1950 y 1975 en Canarias en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. Varias generaciones de arquitectos lo han considerado siempre como un artista de referencia.

El jueves **4 de mayo**, a las 20:30 horas, la Orquesta Barroca de Tenerife se presentó al público en la Sala de Cámara del Auditorio de Tenerife con un programa dedicado a la figura del compositor Claudio Monteverdi con motivo de cumplirse los 450 años de su nacimiento. Esta Orquesta, promovida por el Académico de Número de esta Corporación don Conrado Álvarez Fariña, ha contado con la presencia de los cantantes Olalla Alemán y Gabriel Díaz para la interpretación de las obras de Monteverdi de este concierto, que se alternaban con obras instrumentales de autores contemporáneos como Francesco Cavalli, Tarquinio Merula, Biaggio Marini, Bárbara Strozzi y Giovanni Legrenzi. Desde el clave el conjunto fue dirigido por el organista y clavecinista Juan de la Rubia. La Academia colaboró con este evento tanto para los ensayos como para el préstamo de nuestros instrumentos históricos.

El martes **9 de mayo**, a las 19:00, en el salón de actos de El Museo Canario tuvo lugar el acto solemne de incorporación como Académico Correspondiente del escultor grancanario don Félix Reyes Arencibia, establecido desde hace décadas en La Rioja. Después de haber pronunciado su *laudatio* el escultor y académico don Manuel González Muñoz, el recipiendario realizó su preceptivo discurso sobre "Escultura y vida", una reflexión sobre su trayectoria profesional, desde sus tanteos primeros a la búsqueda de un lenguaje propio hasta alcanzar su madurez creadora. El acto contó con la asistencia de numerosos académicos de la isla de Gran Canaria y de algunos de Tenerife.

El jueves **18 de mayo**, a las 19:30 horas, en el salón de actos de El Museo Canario se celebró el concierto *El archivo de música de la Catedral de Las Palmas: siglos XVIII-XIX*, actividad que se insertaba en la celebración del Día Internacional de los Museos. Este concierto, que contaba con el patrocinio del Gobierno de Canarias, ha sido organizado por PROMUSCAN y esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. El conjunto musical 'Ensemble Aura Sonora' –formado por María Belén Castellano y Néstor Henríquez (violines), Lara Cabrera (viola), Carmen del Pino Ojeda y Texenén Déniz (flautas), María Soledad Marrero (violonchelo) y Dulce María Sánchez (soprano)– interpretó piezas de los compositores Pedro Palomino, José Rodríguez Martín, Benito Lentini y Messina, Cristóbal José Millares y José de la Torre.

El jueves **1 de junio**, la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel inauguró su nueva sala (la III), que cuenta con un gran espacio expositivo, abierto al público con una interesante exposición temporal que llevaba por título *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia*. En esta muestra, en la que han participado diecinueve artistas académicos, se han exhibido veintiuna obras entre pinturas, esculturas, maquetas de proyectos arquitectónicos, dibujos y fotografías. El Presidente de esta Corporación, don Carlos de Millán, destacó la importancia de dar a conocer obras de algunos académicos en el ámbito de las actividades programadas por la RACBA, que centra toda su atención en la difusión del Arte y de la Cultura, así como agradeció al Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife la cesión de la sala III, un nuevo espacio que se incorpora a la Academia para sus actividades. El público fue numeroso y se mostró complacido con esta muestra de variadas propuestas.

El jueves **8 de junio**, en la sede de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, a las 19:30 horas, tuvo lugar el solemne acto de incorporación como Académico Correspondiente del compositor tinerfeño don Emilio Coello Cabrera, cuyo discurso de ingreso versó sobre "El compositor en los albores del siglo XXI". Esta disertación, en la que el compositor hizo una reflexión sobre el proceso de creación y la influencia que en su obra ha tenido Canarias, vino precedida de la preceptiva *laudatio* del autor, que pronunció la musicóloga Rosario Álvarez, Académica Numeraria y Vicepresidenta primera de esta

Corporación, en la que realizó un análisis muy completo de la trayectoria del compositor y de su lenguaje musical. A continuación, se proyectó en vídeo su *Obertura Canaria*, escrita en 2016 para ser interpretada por la Joven Orquesta de Canarias bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez, partitura que dedicó a la Real Academia con motivo de su ingreso.

El día **16 de junio**, a las 20:00 horas, el conjunto vocal-instrumental 'Capilla Nivariense' presentó en la Catedral de La Laguna el repertorio que interpretaría en la gira que habrían de realizar por México y por Guatemala con motivo del 350 aniversario de la muerte de Santo Hermano Pedro, pasando por el Instituto Cervantes de Madrid. El Académico Numerario don Conrado Álvarez ha sido el responsable de este viaje por tierras americanas, y ha contado con la colaboración de la Asociación para la Normalización de la Música Antigua en Canarias (ANDEMÚSICA), el Instituto Cervantes de Madrid y el Centro Nacional de las Artes de México, centro que se interesó especialmente por la celebración de los 400 años del fallecimiento del compositor Alonso Lobo, cuyo *Liber primus missarum* se encuentra en la catedral de Las Palmas de Gran Canaria. De este volumen de Lobo se conservan actualmente copias en Ciudad de México, Guadalajara, Morelia y Oaxaca. La Real Academia de Bellas Artes, junto a Canarias Crea Canarias del Gobierno de Canarias, Tenerife 2030 del Cabildo de Tenerife, ATADEM, los Ayuntamientos de La Laguna y Granadilla de Abona, la diócesis Nivariense y la iglesia de Nuestra Señora de la Merced de El Médano, donde este conjunto vocal-instrumental repitió el mismo programa al día siguiente, han patrocinado esta iniciativa. Asimismo, esta celebración que los ha llevado por México y Antigua contó con la colaboración de tres académicos de nuestra Corporación: doña Rosario Álvarez y doña Begoña Lolo, quienes disertaron en sendas conferencias tanto en México como en Antigua sobre el patrimonio, la recuperación y la gestión de órganos históricos en Canarias y sobre la historia de la música barroca, respectivamente, además de los recitales que ofreció el académico y pianista don José Luis Castillo con el programa "Entre la luz y la oscuridad".

El sábado **1 de julio**, a las 12:00 horas y en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el concierto del grupo *Ensemble Aura Sonora*, bajo el título "El Archivo de música de la catedral de Las Palmas: siglos XVIII-XIX". Este grupo, formado por María Belén Castellano y Néstor Francisco Henríquez (violines), Lara Cabrera (viola), Carmen del Pino Ojeda y Texenén Déniz (flautas), María Soledad Marrero (violonchelo) y Dulce María Sánchez, soprano y directora, interpretó seis tocatas de Pedro Palomino (1765-1824) y otras seis de Benito Lentini y Messina (1793-1846), composiciones instrumentales, que se alternaron con piezas vocales de José Rodríguez Martín (1754-1814), Cristóbal José Millares (1774-1846) y José María de la Torre (ca. 1786-1833). En este acto el público asistente ha podido escuchar una serie de obras que se han rescatado recientemente del archivo musical de la catedral de Las Palmas. El académico y compositor don Francisco González Afonso presentó el concierto que había sido ideado y organizado antes de morir por el musicólogo, compositor y académico de la sección de Música don Lothar Siemens, dentro de su quehacer de investigación y recuperación de nuestro patrimonio musical. El programa reunía obras, hasta ahora desconocidas, de compositores que trabajaron para la Capilla de Música de la catedral de Canarias en el período más arriba señalado.

Los días **5, 6 y 7 de julio**, en la sede de esta Corporación, tuvo lugar la segunda edición de las Jornadas de Arte, Medicina y Ciencias, que las Reales Academias Canarias de Bellas Artes, Medicina y Ciencias organizan con el objetivo de crear puentes entre diferentes campos artísticos y científicos que permitan obtener una perspectiva más amplia y enriquecedora de sus respectivos campos de estudio. En este ciclo multidisciplinar, que cuenta con el apoyo del Cabildo de Tenerife, tres grandes especialistas disertaron sobre temas de su especialidad. En la primera jornada, el catedrático de Farmacología por la Universidad

de Cantabria, presidente de la Fundación Iberoamericana Down21 y asesor científico de la Fundación Síndrome de Down de Cantabria, Dr. D. Jesús Flórez Beledo, habló sobre "El síndrome de Down: su realidad en el año 2017", centrándose en los avances conseguidos en la formación y vida de las personas con esta deficiencia en la actualidad, considerando diversos aspectos: la biología, la medicina, la psicología, la educación, la terapéutica, la conducta adaptativa, la capacidad de autogestión, el mundo afectivo y la vida del adulto. "En torno a la obra del Bosco" fue el tema que desarrolló la profesora titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid y jefe del departamento de Pintura española y flamenca en el Museo Nacional del Prado, Dra. Dña. Pilar Silva Maroto, en la segunda jornada. En su conferencia puso el énfasis en la forma de trabajar del Bosco, que, con el apoyo de nuevas técnicas de análisis como la reflectografía infrarroja y la radiografía, se puede observar todo el proceso, que se inicia en el dibujo subyacente y culmina en la superficie, lo que nos lleva a comprender mejor su obra como pintor y dibujante, y la renovación a la que sometió la técnica pictórica. En la última jornada de este ciclo, el catedrático de Fisiología de la Universidad de Las Palmas, Dr. D. Bonifacio Díaz Chico, pronunció una conferencia sobre "100 años del Laboratorio de Fisiología de Juan Negrín". Este laboratorio, creado en 1916 por la junta presidida por Ramón y Cajal, tuvo como primer director al científico canario Juan Negrín López, quien fue clave para su puesta en marcha y su posterior despegue de la investigación en Fisiología, Bioquímica, Farmacología y Nutrición en España. Juan Negrín, figura central de esta conferencia, y sus discípulos más destacados hicieron grandes aportaciones a la ciencia mundial. Todos ellos contribuyeron a la llamada Edad de Plata de la Cultura española.

El **11 de julio**, la exposición colectiva *Pintura y poesía. La tradición canaria del siglo xx*, que el TEA (Tenerife Espacio de la Artes) inauguró en su sala B, contó con una obra de la Académica Supernumeraria, Dra. Dña. Maribel Nazco Hernández, que cedió para esta muestra nuestra Real Academia de Bellas Artes. La exposición, comisariada por el Académico Numerario Dr. D. Fernando Castro y por el Dr. D. Andrés Sánchez Robayna, estuvo abierta hasta el 15 de octubre de 2017.

El lunes **17 de julio**, a las 20:00 horas y en la sala I de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el concierto de verano de esta Corporación. El grupo de cámara 'El afecto ilustrado', formado por Adrián Linares y Juan Carlos Gómez (violines barrocos), Víctor Gil (viola barroca), Diego Pérez (violonchelo barroco), Carlos Oramas (tiorba y guitarra barroca) y Raquel García (clave), con la participación además de la soprano Estefanía Perdomo, ofreció un concierto bajo el lema de *Serenissima*, que evocando a la ciudad de Venecia, homenajeaba la figura del compositor Antonio Vivaldi. Se interpretaron los conciertos para cuerdas y bajo continuo en Do Mayor Rv110, en mi menor Rv134, en Fa Mayor Rv138 y en sol menor Rv157, así como el concierto para dos violines, cuerdas y bajo continuo en do menor Rv 509. E intercaladas, la cantata *Cessate, omai cessate*, para soprano, cuerdas y continuo Rv684; *La Follia*, trío-sonata en re menor Rv63, más dos arias y un recitativo del oratorio *Juditha Triumphans devicta Holofernes barbarie*, Rv644. Este concierto, como es costumbre en este grupo musical liderado por Adrián Linares, estuvo lleno de sorpresas por sus creativas propuestas semiescénicas, en las que combinan música y poesía, y todo ejecutado de forma exquisita.

El jueves **20 de julio**, en el marco del ciclo "Diálogos con los artistas de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel", que organiza y se celebra en el Hotel Botánico (Puerto de la Cruz) por iniciativa de D. Wolfgang Kiessling, en el que colabora esta Corporación, tuvo lugar una nueva cita con el artista multidisciplinar D. Ildefonso Aguilar de la Rúa. El coordinador y académico Dr. D. Fernando Castro Borrego, crítico de arte y catedrático de Arte Contemporáneo y Teoría de las Artes de la Univer-

sidad de La Laguna, dialogó con el artista sobre su corpus creativo, pero especialmente sobre la presencia del paisaje de su isla en sus pinturas, además de hacer un recorrido por su trayectoria profesional mediante la proyección de imágenes. Aunque la pintura es su medio principal de expresión –en su técnica pictórica destaca, entre otros, el uso de las arenas de Lanzarote, dando así a su obra texturas y matices que difícilmente se pueden obtener de otros materiales–, también se expresa a través de otros medios artísticos como la música, la fotografía, la instalación y la intervención en el espacio natural.

El jueves **14 de septiembre**, a las 19:30 horas, la Orquesta Barroca de Tenerife ofreció un concierto en la Sala de Cámara del Auditorio de Santa Cruz de Tenerife. Bajo la dirección del célebre clavecinista holandés Jacques Ogg, este conjunto interpretó obras de Johann Pachelbel, Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Rosenmüller, Johann Jakob Froberger, Johann Heinrich Schmelzer y Georg Muffat. Este concierto, que llevaba por título *Virtuosos barrocos. Obras del Sacro Imperio Romano Germánico en el siglo XVII*, ha sido programado por el fundador y director artístico de la Orquesta Barroca de Tenerife D. Conrado Álvarez Fariña, Académico de Número de la RACBA, quien ha demostrado a lo largo de más de 25 años su dedicación a la difusión de la música antigua en Canarias. Ha contado el concierto con la colaboración de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, el Cabildo de Tenerife y el Auditorio "Adán Martín", y ha sido organizado por ANDMÚSICA, en donde intervienen las también académicas Dña. Rosario Álvarez Martínez y Dña. Ana Luisa González Reimers.

El lunes **2 de octubre** tuvo lugar en el Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, a las 19:30 horas, la solemne sesión de apertura del nuevo curso académico 2017-2018 de nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes, bajo la presidencia de su titular D. Carlos de Millán Hernández y con presencia de numeroso público, así como de autoridades civiles, militares y destacados miembros del campo de la Cultura. Asistieron y formaron el cuerpo de la RACBA treinta académicos, entre numerarios, supernumerarios y correspondientes, varios de ellos llegados desde otras islas. Tras los informes presentados por el presidente, Dr. D. Carlos de Millán, y la secretaria Dra. Dña. María Luisa Bajo Segura, quien leyó un resumen de la amplia memoria del curso anterior, la lección magistral corrió a cargo del Excmo. Sr. D. Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva, marqués de Santa Cruz, ex presidente de Patrimonio Nacional (1997-2005) y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2014), cuya disertación versó sobre "Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio Cultural: entre la esperanza y la decepción". Con unas breves palabras el presidente de la RACBA cerró el acto dando a conocer las próximas actividades que se van a realizar en esta Corporación. Esta sesión terminó con el canto del himno *Gaudeamus igitur*, interpretado por la 'Camerata Lacunensis', quien asimismo había interpretado el *Canto a San Miguel* a la entrada de la Academia en la sala.

Los días **20, 21 y 22 de octubre**, a las 20:30 horas, se celebraron los tres conciertos del XVI Festival de Música Antigua de La Laguna, cuyo fundador y director artístico es el Académico de Número don Conrado Álvarez Fariña. El primer concierto, estuvo a cargo de Carlos Oramas (vihuela, guitarra barroca y tiorba), mientras que el segundo concierto contó con la participación del pianista y Académico Correspondiente don Gustavo Díaz-Jerez, quien estrenó una obra encargada expresamente para este evento, *Reminiscencias*, escrita para clave, viola d'amore (Sviatoslav Belonogov), flauta dulce (Francisco José Hernández), violonchelo (David Barrera Suárez) y vibráfono (Carlos Llácer). Del último concierto fue el protagonista el clavecinista Alfonso Sebastián. En este festival, patrocinado por el Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de La Laguna, colaboraron la Real Academia Canaria de Bellas Artes, la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM) y el IES Canarias Cabrera Pinto.

Entre los días **23 y 27 de octubre**, en horario de 16:30 a 19:30 horas, en el salón de actos de la

Real Academia Canaria de Bellas Artes, se celebró el curso *Escenografías en la ópera: tejiendo historias*, que impartió la arquitecta y escenógrafa italiana Dra. Dña. Cristina Palmese. El curso iba dirigido fundamentalmente a estudiantes y profesionales de Historia del Arte, Bellas Artes, Arquitectura y Artes escénicas. Cinco sesiones en las que se trataron los temas siguientes: 1. Escenografía y escenografía "ante litteram" (la tragedia griega, los teatros romanos, la aparición de la perspectiva, la relación audiovisual, los orígenes italianos: la *favola per música*, Peri); 2. Monteverdi y Scarlatti, la aparición del entorno real en la música: códigos sonoros y visuales, el paso de la escenografía fija a la móvil, el teatro estable, pintura y escenografía, arquitectos y escenógrafos, la "opera buffa": Mozart en Viena, Rossini en Nápoles; 3. Escenógrafos y escenografías en los grandes teatros de ópera de Italia (La Fenice de Venecia, La Scala de Milán, San Carlo de Nápoles), otros teatros y otra ópera, la gran ópera italiana (Verdi, Puccini, Bellini, Donizetti); 4. La aparición de la electricidad, el espacio arquitectónico y el espacio escenográfico, escenografías urbanas, la reinterpretación de las grandes óperas, Wagner: la obra de arte total; 5. La figura del director de escena, las vanguardias, experiencias escénicas y tecnología, nuevos formatos (audiovisual en escena y la realidad virtual). Cristina Palmese, experta en diseños, ofreció una completa visión de la escenografía que acompaña a cada obra y que forma parte del virtuosismo de la misma.

El jueves **26 de octubre**, en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar el acto de ingreso como Académico de Número por la sección de Fotografía, Cine y Creación digital del director de fotografía don Juan Antonio Castaño Collado, quien disertó sobre la figura de "El director de fotografía en la construcción visual del filme", ya que el cine es un arte de colaboración, de talento, técnica y organización al servicio de una idea. La *laudatio* la pronunció el Académico Dr. D. Jorge Gorostiza, quien hizo una semblanza biográfica del recipiendario.

Los días **27, 28 y 29 de octubre**, continuaron las jornadas del XVI Festival de Música Antigua de La Laguna, que tiene como director artístico al Académico Numerario don Conrado Álvarez Fariña. Los dos primeros conciertos tuvieron lugar en la Sala Capitular del ex-convento de Santo Domingo (La Laguna). El primero tuvo como protagonistas a la soprano Agniezka Grzywacz y a Juan Carlos de Mulder al chitarrone, que ofrecieron obras de Monteverdi y de otros autores contemporáneos como Caccini, Melli, Frescobaldi, Doni, Landi, Gianoncelli. El segundo, interpretado por la agrupación 'Los afectos diversos' bajo la dirección de Nacho Rodríguez, hizo un recorrido por las obras de Juan Vázquez, Thomas Crecquillon, Tielman Susato, Orlando di Lasso, Mateo Flecha el Joven, Thomas Morley, John Bennet, Luca Marenzio, Alonso Lobo, Giulio Caccini, Girolamo Frescobaldi, Juan Blas de Castro, Mateo Romero y Claudio Monteverdi. Se cerró este festival en el Patio de los Cipreses del ex-convento de San Agustín (La Laguna) con un concierto de Laura Puerto al clave y al órgano portativo, en el que interpretó partituras de Merulo, Tartaglino, Gabrielli, Fillimarino, Gesualdo, Luzzaschi, Monteverdi, Maione y Frescobaldi. Este festival, organizado por el Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de La Laguna, contó con la colaboración de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, la Asociación tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM) y el IES Canarias Cabrera Pinto.

Los días **6, 8 y 9 de noviembre**, las tres Reales Academias de Canarias –Bellas Artes, Medicina y Ciencias– desarrollaron el 2.º módulo de las II Jornadas Multidisciplinares, un encuentro en el que las tres Academias comparten la difusión de conocimientos específicos de cada una por medio de especialistas de sus respectivos campos. El lunes 6 de noviembre, una vez presentado el ciclo por el Dr. D. Carlos de Millán Hernández, presidente de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en cuya sede se celebraron estas jornadas, el doctor en Ciencias Biológicas, en Marina Civil y en Farmacia, don Gonzalo Lozano Soldevilla pronunció una conferencia sobre "Flora, fauna y

medio ambiente marino: aspecto y relaciones con la sanidad humana", centrándose en la peligrosidad de ciertos organismos vegetales y animales, que son potenciales peligros tanto para bañistas y submarinistas como para la alimentación de la población, al mismo tiempo que llamaba la atención sobre la degradación actual del medio marino, que afecta directamente a la especie humana. El doctor en Ciencias Químicas, D. Bernardo Herradón García, el miércoles 8 de noviembre, habló sobre "Ciencia, arte, humanidades. ¡Una única cultura!", destacando las brechas que existen entre las denominadas culturas científicas y humanísticas, además de las que se han ido añadiendo en los últimos años, como la tecnológica o la más reciente de cultura social, y defendiendo la idea de formar ciudadanos cultos en una sociedad avanzada que hagan desaparecer estas fisuras. Con un broche musical muy atractivo se cerraron estas II Jornadas el jueves 9. En esta ocasión fue el dúo de violonchelo y piano formado por Ángel García Jermann y Kennedy Moretti el que ofreció obras de Beethoven –sonata n.º 5, en Re mayor–, Liszt –*Die Zelle in Nonnenwerth* y *Lugubre Gondola*–, Brahms –sonata n.º 1, en Mi menor–, y tres romanzas españolas de Juan María Guelbenzu, Eduardo López Juarranz y Gerónimo Giménez. Un numeroso público acudió a cada una de estas citas entre curioso e interesado.

Los días **7 y 8 de noviembre**, en la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino (Las Palmas de Gran Canaria), se celebraron las primeras jornadas del seminario *Jardines de Canarias*, que organizó la Real Academia Canaria de Bellas, bajo la dirección y coordinación de la Académica de Número y arquitecta paisajista, Dra. Dña. Flora Pescador Monagas. La inauguración de seminario corrió a cargo de las dos vicepresidentas de esta Corporación, Dña. Rosario Álvarez y Dña. Flora Pescador, del director de la Fundación Martín Chirino, D. Jesús María Castaño, de la Tercera Teniente de Alcalde del Ayuntamiento de Las Palmas, Dña. Inmaculada Medina, y de la Consejera de Política Territorial y Arquitectura del Cabildo de Gran Canarias, Dña. Inés Miranda Navarro. Una vez inaugurada la muestra *Más allá de las Hespérides* del artista y Académico Numerario D. Ángel Luis Aldai, en que se exhibía una selección de fotografías de jardines insulares, la Dra. Dña. Ana Luengo Añón, arquitecta paisajista de la Universidad Europea de Madrid, habló sobre "Imagen e identidad del jardín". Al día siguiente, con su ponencia sobre "La herencia histórica de algunos jardines de Gran Canaria", la mencionada Dña. Flora Pescador, catedrática de la Escuela de Arquitectura de la ULPGC, disertó sobre aquellos jardines tradicionales grancanarios que han sido importantes por sus especiales características, originalidad y belleza, para pasar a hablar de la construcción de un eje transversal y verde que atraviesa la ciudad de Las Palmas, que comienza en el Parque Doramas, proyecto del arquitecto balear Nicolás Rubió Tudurí, con quien colaboró el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre. A continuación, el Dr. D. Daniel Montesdeoca, director del Museo Néstor, recordó la figura y la obra de Néstor de la Torre en su conferencia "Hortus deliciarum, utopía y realidad en el paisaje nestoriano", centrándose en las ideas del artista grancanario sobre el tipismo y su gran pasión por los jardines y algunas especies canarias, pero también foráneas, que han quedado reflejados en muchas de sus pinturas.

El martes **14 y el miércoles 15 de noviembre**, a las 19:00 horas, este seminario *Jardines de Canarias* continuó en la sede de la Fundación de Arte y Pensamiento Martín Chirino. El primer día contó con la presencia de los arquitectos D. Jin Javier Taira Alonso y D. Federico García Barba. En su conferencia sobre "Isla en blanco y negro. Jardín y paisaje en la obra de César Manrique", don Jin Javier Taira se centró en destacar la ingente labor desarrollada por el artista César Manrique en relación con la conservación del paisaje de la isla de Lanzarote, que recreaba en sus creaciones de paisajes y jardines, y con el asentamiento de las bases de un modelo turístico sustentado en una visión integral de la isla. La jornada continuó con la intervención del arquitecto, profesor de la Universidad Europea de Canarias y Académico

Numerario don Federico García Barba que disertó sobre "Un inventario de los jardines históricos de Tenerife", haciendo hincapié en la importancia de la vegetación endémica de las islas y las prácticas primitivas de jardinería a través de la observación de los diferentes jardines emblemáticos de Tenerife. Con la participación conjunta de Dña. Reyes Febles Acosta y D. David Mallo Martínez, se reanudó el seminario el 15 de noviembre, quienes trataron sobre "En torno al árbol Garoé. El Hierro". A continuación, el arquitecto D. José Luis Gago Vaquero hizo una reflexión sobre "El diseño de la ciudad moderna y el espacio lúdico: la Alameda de Colón".

Los días **21 y 22 de noviembre**, continuó el seminario *Jardines de Canarias*, que ha programado esta Real Academia Canaria de Bellas Artes. En su primera jornada, la ponencia "Paisajes troquelados. El Hotel Oasis de Maspalomas" de los arquitectos Dña. Evelyn Alonso Rohner y D. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra se centró en un proyecto que conllevaba la elección de una determinada tipología arquitectónica en aquel entonces nueva, el *mat-building*, idónea para enlazar la arquitectura con el paisaje sin enfrentar fondo y figura. Con la siguiente intervención, que versó sobre "El parque contemporáneo en Canarias: jardines del Campo de Tafira", Dña. Elisenda Monzón Peñate comentó las estrategias realizadas y adaptadas a cada lugar en los proyectos de los jardines de La Palmita y de El Pensador (ULPGC). Y para clausurar este seminario, el día 22 de noviembre se contó con la presencia del arquitecto Fernando Martín Menis, quien pronunció una conferencia sobre los jardines botánicos del Puerto de la Cruz (Tenerife) y del Descubrimiento de América de Vallehermoso (La Gomera). Si con la construcción del primero, el objetivo era reunir plantas exóticas traídas de las colonias españolas de América y Asia, aunque actualmente las actuaciones van encaminadas a convertir el recinto en un jardín botánico contemporáneo; con la del segundo, encargo del Cabildo de Las Gomera en la última década del siglo XX, se trataba de mostrar tanto la flora autóctona como especies vegetales venidas de otras latitudes para destacar la relevancia que tuvieron las Islas Canarias en el intercambio entre América y Europa. A esta charla, le siguió "Experimentaciones formales en el jardín contemporáneo", que pronunció el arquitecto D. Darío Álvarez Álvarez. En este seminario sobre *Jardines de Canarias* se mostraron ejemplos sobresalientes de jardines y espacios públicos, partiendo de sus prototipos históricos hasta llegar a propuestas más actuales, cumpliéndose ampliamente el objetivo de la iniciativa, que buscaba contribuir a la sensibilización y valoración cultural y social de los jardines de nuestro entorno insular, lo que valoró en gran manera el numeroso público asistente.

El martes **28 de noviembre**, a las 19:30 horas, en el salón de actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, tuvo lugar un recital de la pianista Ainoa Padrón con obras de Schubert, Beethoven, Schumann y Mozart. El concierto estaba comprendido en el ciclo "Difusión de la Música de Cámara", que programa ATADEM (Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música), entidad que viene colaborando con distintas actividades concertísticas en nuestra Academia.

El **4 de diciembre** tuvo lugar en la sede de nuestra Real Academia Canaria el solemne acto de ingreso, como Numeraria por la sección de Música de esta Corporación, de la compositora Dra. doña Salvadora Díaz Jerez, quien ocupaba una plaza de Académica Correspondiente desde 2013. Su discurso versó sobre "Las fuerzas que agitan el cosmos", una reflexión sobre la creación musical y los impulsos que recibe en el proceso de creación de sus obras. Siguió como contestación la *laudatio* de la compositora a cargo de la Académica Numeraria doña Rosario Álvarez Martínez, una semblanza sobre la biografía de la recipiendaria, seguida de una reflexión sobre el corpus creativo de la misma, valorando su trayectoria profesional. Tras la entrega del diploma acreditativo y de la medalla a la nueva numeraria por parte del Presidente de esta Academia, don Carlos de Millán, hubo un concierto en el que doña Salvadora Díaz Jerez interpretó al piano la obra *Las fuerzas que agitan el cosmos*, compuesta expresamente para esta ocasión y

dividida en dos tiempos *Espiral* y *Tempestad*, dedicado el primero a doña Rosario Álvarez y el segundo a nuestra Corporación con motivo de este acto.

El sábado **9 de diciembre**, a las 20:15 horas, en la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, tuvo lugar el primer concierto del XVIII Ciclo de Música Sacra, que conjuntamente programan la Real Academia Canaria de Bellas Artes y el Organismo Autónomo de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, con los que han colaborado Canarias Crea Canarias (Dirección General de Cultura del Gobierno de Canarias), la Asociación para la normalización de la música antigua en Canarias (ANDMÚSICA) y la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM), y todos bajo la dirección artística de la musicóloga y Académica de Número, Dra. Dña. Rosario Álvarez. El programa de este primer concierto del ciclo, bajo el título "Música para la Catedral de Las Palmas", incluía obras de compositores que trabajaron para la catedral de esta población. Se trata de un proyecto de recuperación de unas partituras realizado por Dulce María Sánchez, e impulsado por el compositor y musicólogo D. Lothar Siemens. El conjunto 'Ensemble Aura Sonora' –formado por María Belén Castellano y Carles Fibla (violines), María Soledad Marrero (violonchelo), Lara Cabrera (viola), Carmen del Pino Ojeda y Texenén Déniz (flautas), bajo la dirección de la soprano Dulce María Sánchez– interpretó obras de Pedro Palomino, José Rodríguez Martín, Benito Lentini, Cristóbal J. Millares, Mateo Guerra y José María de la Torre.

El lunes **11 de diciembre**, a las 19:30 horas, en el Salón Noble del Palacio Insular del Excmo. Cabildo de Tenerife, la Real Academia Canaria de Bellas Artes celebró la Sesión Pública de entrega de los premios anuales y distinciones que concede la Corporación. D. Carlos de Millán, Presidente de la RACBA y Académico de Honor, presidió este acto y se contó con la intervención del Presidente del Cabildo de Tenerife, D. Carlos Alonso. En esta ocasión, Dña. Elena Lecuona recibió el premio "Magister" en reconocimiento a toda su carrera como pintora, y D. Alejandro Correa el premio "Excellens", por destacarse como mejor pintor emergente, pero ya consolidado. Pronunciaron sus respectivas *laudationes* D. Eliseo Izquierdo Pérez y D. Fernando Castro Borrego, Académico de Honor el primero y de Número el segundo. Asimismo, esta Real Academia hizo entrega de otras distinciones extraordinarias como fueron la de "Miembro Colaborador" a la galerista Dña. Magdalena Lázaro Montelongo, y la de "Mecenas de las Bellas Artes" a la Escuela Luján Pérez de Las Palmas de Gran Canaria con motivo de su centenario. Las respectivas *laudationes* las realizaron las Académicas Dras. Dña. María Isabel Nazco Hernández y Dña. Ángeles Alemán. Este acto, que por primera vez en la historia de la Academia se independizó del acto de Apertura del curso académico, dada la relevancia y extensión que ha ido adquiriendo, terminó con la interpretación por parte de la 'Camerata Lacunensis' del *Himno de San Miguel*, compuesto expresamente para estas ocasiones por el compositor y académico D. Lothar Siemens recientemente fallecido, al que se sumaron otras piezas de su repertorio.

Los días **15, 18, 19 y 20 de diciembre**, en horario de 16:30 a 19:30 y en la Facultad de Bellas Artes, la Académica Numeraria y catedrática de Dibujo, Dra. Dña. María Luisa Bajo Segura, impartió un curso sobre *La figura humana como medio conceptual y expresivo en el ámbito del dibujo, II*. Este curso, continuación de otro impartido el año pasado, se inscribe en el marco de "Cursos de la Academia" que esta Corporación programa anualmente dirigidos a la especialización en determinadas materias en el ámbito de las Bellas Artes. El curso se ha desarrollado en torno a las siguientes propuestas: la indagación reflexiva sobre el dibujo, el juego abierto a la creación de identidades, y la posibilidad y el azar como mecanismo y acceso a diversas estrategias.

Los días **14, 16 y 17 de diciembre**, en el Auditorio de Tenerife, en la iglesia de Nuestra Señora de las Mercedes (El Médano) y en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (Buenavista), respectivamen-

te, tuvieron lugar los conciertos de Navidad de la Orquesta Barroca de Tenerife. El Académico de Número de esta Corporación don Conrado Álvarez Fariña es quien ha promovido la formación de esta orquesta y desempeña el cargo de director artístico. El programa, bajo el título de *Natale all'italiana*, lo integraban obras de Corelli, Caldara, Vivaldi, Storace, Stradella y Scarlatti. Esta formación actuó, en esta ocasión, bajo la batuta de Alfonso Sebastián y contó con la destacada intervención de la soprano inglesa Emma Kirkby. La Real Academia Canaria de Bellas Artes ha colaborado en la programación de estos conciertos.

Los días **16 y 17 de diciembre** tuvieron lugar los dos últimos conciertos de la XVIII Edición del Ciclo de Música Sacra en Santa Cruz de Tenerife. El sábado 16, en la parroquia del Nuestra Señora de El Pilar, Juan María Pedrero Encabo dio un recital de órgano con obras de Reger, Brahms, Franck, Lefébure-Wely, Guilmant, Juan-Alfonso García y Louis Vierne; mientras que el domingo 17, en la iglesia matriz de La Concepción, la soprano japonesa Fumi Kitamura, acompañada al órgano por Eudald Dantí, interpretó piezas de Brahms, Mozart, Mendelssohn, Bach y Häendel. Estos conciertos, bajo la dirección artística de la musicóloga y Académica Numeraria Dra. Dña. Rosario Álvarez, han sido organizados por la Real Academia Canaria de Bellas Artes y por el Organismo Autónomo de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y en los que ha participado, asimismo, con su inestimable colaboración la Asociación para la normalización de la música antigua en Canarias (ANDMÚSICA) y la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Música (ATADEM).

* * *

Como se ha visto, las actividades de la Academia a lo largo de este año han seguido siendo numerosas y plenas de intereses diversos, como corresponde al quehacer de sus cinco secciones de diferente naturaleza, pero quizás el hecho más destacable de todo ha sido la puesta a punto de la nueva sala (la III) cedida por Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz, que tras su correspondiente acondicionamiento se ha convertido en un espacio triple con diferentes funciones. El mayor de estos espacios se ha dedicado a sala de exposiciones temporales para dar cabida a las diferentes propuestas de nuestros académicos en este sentido, mientras que los espacios menores se han habilitado para ampliación de la biblioteca y del museo de arte permanente. En el primero se ha instalado asimismo una sala de juntas, mientras que en el segundo se ubica por ahora la colección de obras del pintor Pedro Guezala, que su nieta ha cedido a la Academia temporalmente.

En efecto, esta ha sido la gran colección que ha ingresado en la Academia en régimen de comodato en este año, constituida por veinte óleos de este pintor costumbrista, más un arcón de cedro tallado por él. Asimismo, y dentro de este lote han llegado un óleo de José Aguiar, otro de Alberto Rivera, un retrato al óleo de Guezala realizado por Sigurd Swane, un dibujo a plumilla de Francisco Borges Salas, un grabado de Goya de la edición de 1928, dos pinturas anónimas (una con busto de franciscano pintado sobre lienzo y otra de la Virgen con el Niño, San Jerónimo y la Magdalena pintado también al óleo pero sobre plancha de cobre). A ello se suma una cabeza del pintor tallada por el escultor Nicolás Granados y una consola de caoba. Y si todo lo anterior está incluido en el comodato, en cambio, una mesa grande de caoba con seis sillas le fue donada a la Academia por doña Mercedes Mora de Guezala para servir de mesa de juntas. Asimismo, la Academia ha recibido como donación parte de la biblioteca personal del Académico Correspondiente Dr. D. Federico Castro Morales, entre cuyos libros, catálogos y folletos se encuentran muchos que pertenecieron al crítico de arte Eduardo Westerdahl, quien se los había regalado a nuestro académico. Finalmente, en septiembre de este año también nos llegó de Barcelona, donado por la familia Gol Sastre un lote conformado por acuarelas, óleos, miniaturas y dibujos de Francisco Bonnín Miranda, Fleur Cowles,

Alberto de la Torre, Elisa Lagoma, Alberto Larrumbide, Josep María Morato Aragonés, Alfredo Opisso y Ramón Pichot Soler. A doña Elisabeth Gol, su hija, le agradecemos este generoso legado.

Dentro de este capítulo de donaciones destacan también las dos obras que han entregado dos de nuestros Académicos Correspondientes más implicados en nuestras tareas en circunstancias diferentes: la primera ha sido la del escultor grancanario establecido en La Rioja, titulada *Mujeres en el mercado*, que fue entregada con motivo de su ingreso en la RACBA en mayo de este año, y que luego participó en la Colectiva que realizamos en los meses de junio y julio en nuestra sede. Por su parte, el Académico Correspondiente por Fuerteventura don Antonio Alonso-Patallo también regaló a la Academia la escultura en hierro pintado *Peines de rayos de luna*, que estuvo expuesta en la muestra citada. Ambas obras se encuentran en la Sala II, que, como se sabe, está dedicada al arte contemporáneo. Y siguiendo con las donaciones tenemos asimismo que reseñar el busto de don Domingo Cabrera Cruz, trabajado en yeso por el que fue Académico de Número, el prestigioso escultor Enrique Cejas Zaldívar, que donó doña Esther Rodríguez Suárez, así como dos pinturitas de la profesora Pilar Tinaut, que llegaron de la mano de doña Olga Macías. A ello se añade el tibor de porcelana que entregó doña Cristina Arnay Puerta en nombre de su madre Expedita Puerta recientemente fallecida.

A todos los donantes y comodantes, agradecemos su generosidad al permitirnos engrosar nuestro patrimonio artístico con estas piezas tan significativas.

INCORPORACIONES E INGRESOS DE ACADÉMICOS

DISCURSOS Y *LAUDATIONES*

Laudatio del escultor Félix Reyes Arencibia

Manuel González Muñoz

Me corresponde el honor y responsabilidad de dar voz a esta Real Academia Canaria de Bellas Artes en el acto de recepción a un nuevo miembro de la misma y, en este caso, singularmente, por segunda vez intervengo para dar acogida a Félix José Reyes Arencibia. La primera, hace dos años cuando esta institución le otorgó el Premio "Magister" 2015 a la trayectoria profesional de una vida dedicada a la escultura, la cual se estimó de mérito, y acertada su dignificación con el galardón; hoy, convencidos como ya estábamos de su valía, queremos sumar al elenco de artistas que dan y justifican el prestigio de esta corporación a Félix José Reyes Arencibia. Y si bien hace dos años fue la Academia quien me encomendó la alocución con la que se celebraba al premiado, hoy es él, hoy recipiendario, quien me encomienda y honra ofreciéndome sea quien le dé el discurso de acogida como académico correspondiente de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Constatados como ya están los méritos que le asisten con el premio que esta corporación le otorgó, además de los que laurean su trayectoria –como el Premio a las Bellas Artes de la Comunidad Autónoma de la Rioja 2002, el II Concurso Nacional de Escultura del Ayuntamiento de Logroño, el Premio Aníbal Álvarez y el Premio Molina Higueras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otros–, en esta intervención yo, en tanto escultor, me acercaré desde la empatía de autor y colega, intentando ahondar en la escultura, su modo de mirar, su modo de hacer, lo que, entiendo, da sentido y razón a su obra, la obra de Félix Reyes.

Siempre que se enuncia el término, el concepto *Arte*, estamos refiriéndonos a un todo que implica mucho más que una realización humana, tangible o no; es más que un hecho separado, una música, una pintura,

Reyes Arencibia, *Soka-tira*, 1976.
Bronce (69 × 24 × 19,5 cm)

Félix Reyes Arencibia, *Cabeza de Eolo*, 2012.
Canto rodado (14 × 6,5 × 7 cm)

una escultura. *Arte* es un fenómeno más complejo, va más allá de la obra en sí. Es un fenómeno humano que integra al autor, la obra, el espectador y la sociedad, y en todo esto un general conductor: la experiencia estética, una conciencia vívida de una estimulación, ya sensitiva, emocional o intelectual, o todo a la vez, propiciada por y en el fenómeno *Arte*, y que pasa a formar parte de nuestras vivencias, nuestro acervo, aquel con el que nos acercamos al mundo, a través del cual lo comprendemos y nos comprendemos a nosotros mismos en él. Cómo sentimos el arte, cómo lo interiorizamos y cómo lo proyectamos también explica cómo y quiénes somos.

El autor es el antecedente en este fenómeno *Arte*, su experiencia del mundo; sus vivencias, inquietudes, pasiones, reflexiones; formación y estudios; también su fisiología y psicología; sus circunstancias, su yo y evolución como persona. Permítanme que traiga aquí algunas palabras que pronuncié en la *laudatio* con que celebramos el premio "Magister" otorgado a Félix: "El retorno es una experiencia esférica de la vida, algo que trasciende lo estrictamente locativo-temporal; pasado-presente-futuro y todo lugar que haya sido habitado son un uno integral en cada instante. Hablando, compartiendo con Félix Reyes, he presentido esa certeza. Cuando él habla de su obra está todo presente: su infancia y pueblo de origen, Valleseco en Gran Canaria; su adolescencia en Las Palmas de Gran Canaria; su etapa de formación en Santa Cruz de Tenerife y Madrid; su larga vida en La Rioja".

Y más adelante comenté: "Todo creador, hacedor, tiene la facultad de proyectarse en aquello que realiza, tanto en el propio acto de hacer, 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 a la materia a través de la forma, y pasa a ser una realidad autónoma, separada; y en esto el escultor tiene la capacidad (casi privilegio) de crear otras realidades en parámetros tan reales como la propia realidad". Los objetos escultóricos están y son, ocupan, parafraseando a Arquímedes, desplazan en el espacio en relación directamente proporcional al volumen que les da forma, y este particular de la escultura le confiere esa primaria, rotunda e inequívoca experiencia estética. Quizá, por eso, en la mayoría de los escultores se da ese "algo" elemental, al margen de lo sofisticado que pudiera ser su pensamiento, razones o azares que provoquen e impulsen la obra, lo cual se evidencia en la escultura de Félix Reyes, prescindiendo de toda anécdota, planteándonos formas básicas, directas, líneas amplias, sencillas, de generosa claridad, contendoras de lo que en él es primigenio: una emoción existencial, la cual ilumina la razón y esta a su vez da forma a la materia, en directa relación aristotélica forma-materia-forma, trayendo a la luz, para que esta recorra su ya tangible presencia, lo que hasta ese momento era íntimo, privado, en un

Félix Reyes Arencibia, *Mujeres del mercado*, 2008.
Boceto. Madera de cerezo (24 × 17 × 17 cm).
Copia en bronce propiedad de la RACBA

ejercicio de apertura y comunicación que define el carácter cercano y sincero de Félix Reyes.

Pero a modo de paradoja metafórica, el momento originario de Félix Reyes como escultor se da con una escena de orden pictórico: a través de una ventana, un suceso representado dentro de los límites de un marco, la ventana del taller del escultor Abraham Cárdenes. Aquella tarde que, siendo adolescente, se disponía a ir al cine con sus amigos y, asomado a aquella ventana, quedó fascinado por la escultura, por el arte de la escultura…, y hasta la fecha.

Acabada su primera formación en las Academias Municipales de Las Palmas, bajo el magisterio de quien fue su primer maestro y mentor D. Abraham Cárdenes, en Santa Cruz de Tenerife y en San Fernando (Madrid), llega ya el momento de ser por uno mismo y se asoma al mundo, a su mundo aún por hacer. La vida de un creador solo tiene certezas pasadas, pues todo "por hacer" es una gran incerteza, lo que es a su vez el gran estímulo; todo lo aún no realizado está a la espera de que le otorguemos realidad a través de la materia-forma, siguiendo a Aristóteles. El estagirita establecía la dualidad potencia-acto, acto-potencia, que explica el movimiento, casi la vida. Los actos, el acto, el presente de un escultor es el instante de ejecución, posiblemente el momento más cierto de cualquier experiencia estética en tanto que "hacedor", pero el menos explicable con palabras, es el "es" más esférico, en donde todo lo que se "es" emerge en cada gesto que se imprime a la materia. Félix, el escultor, se encuentra ante "el folio en blanco". La materia antecede a la forma, deman-

Félix Reyes Arencibia, *Temis, Astrea y Dike*, 2010.
Bronce, tamaño natural.
Palacio de Justicia, Mérida

dando del escultor ser conformada, que se le otorgue entidad. En el silencio que antecede a la obra que aún no es, han de definirse causas y razones. Las de Félix Reyes son construir formas para comunicar, para contar su vida, y esto lo repite casi como necesidad; es el carácter autobiográfico lo que conduce la mayor parte de su producción. Es el "retorno" del que antes les hablé lo que nuestro autor proyecta en su obra. Pero ¿cómo contarlo? Félix me comentaba que ya instalado en Logroño sentía cierta extrañeza respecto a su obra, la dificultad de reconocerse en lo que hacía y no ver en ello más que la proyección de sus maestros y otros autores. Tenía que encontrar su camino, levantado sobre lo aprendido, pero con identidad propia. En la soledad del taller, la incertidumbre, el desconcierto, el forcejeo y debate consigo mismo… Una bella canción del cantautor cubano Silvio Rodríguez nos dice: "debes amar el tiempo de los intentos, debes amar la hora que nunca brilla, y si no, no pretendas tocar lo cierto, solo el amor engendra la maravilla…". Obviamente, es amor a la vida expresada en escultura, ahí surge, aparece el qué y el cómo, el lenguaje propio.

El siglo XX, la actualidad, sin duda es un contexto magnífico para la creación, pero también muy confuso. La necesidad, casi obligación, de distinguirse haciendo una obra diferenciada se ha convertido en exigencia axiomática que ha asumido el artista contemporáneo, y también lo ha demandado la sociedad. Casi se podría presentir esto como una tiranía para los creadores, quedando expuestos a ser denostados como indiferentes ante un entorno ansioso de nuevas e insólitas creaciones, o quizá terminar por no reconocerse a sí mismos en las obras resultantes de ese continuo experimentar y experimentar, más allá del impulso íntimo de crear, en un afán de ser originalmente único.

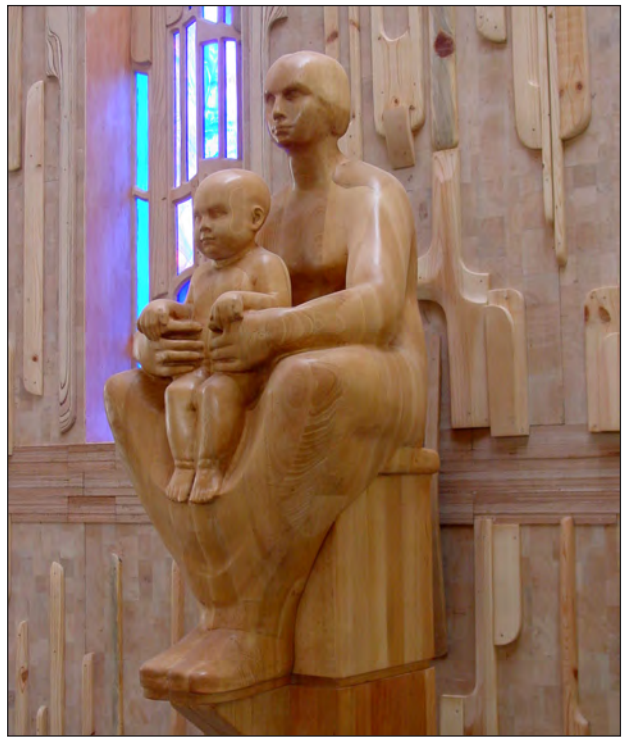
Félix Reyes Arencibia, *Ofrenda*, 2007.
Bronce, tamaño natural.
Parque de Valleseco, Gran Canaria

Trabajo es el camino y también un poco de obsesión, pues la necesidad de confirmar, de alcanzar certeza en la creación, en la idea y el modo de expresarla, es un pensamiento recurrente que aflora, que acosa al creador en cada momento y situación.

Las últimas creaciones de Félix son el compendio de toda su trayectoria profesional, siempre en crecimiento y renovación. Pero Félix Reyes es autor de larga trayectoria en la que se ha combinado la obra pública, de encargo, y la de realización íntima, los proyectos propios, de gran y pequeño formato. En ambos ámbitos su lenguaje ha encontrado su guía retomando los antecedentes que han alumbrado la Historia del Arte: la rotundidad de la escultura egipcia, su economía de formas; la armonía y proporción de la escultura griega; las grandes obras de la historia que aportan la certidumbre que no se alcanza en lo inmediato. El estilo de Félix Reyes logra su definición levantándose sobre los grandes maestros, y recogiendo de la contemporaneidad la libertad de expresión en modos e ideas.

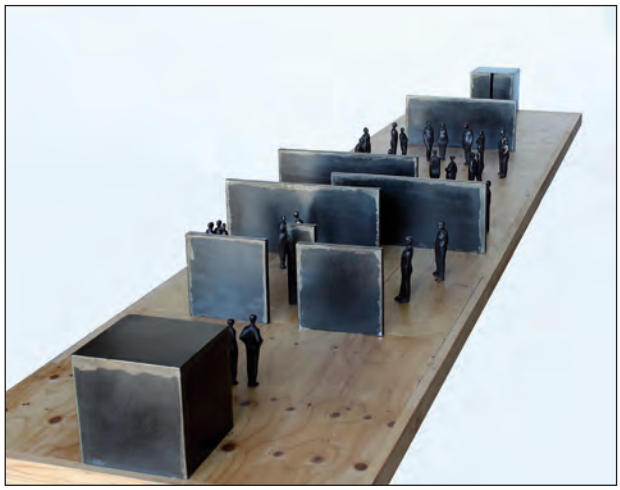
Su obra de pequeña dimensión es expresión de un gusto exquisito por la forma. Piezas, unas rotundas, otras delicadas; bellas formas en las que vuelca toda la intensidad del escultor, en las que queda manifiesto el dominio técnico, oficio y maestría, y su talante de fino observador, abordando temáticas cotidianas, en algunos casos, modelos para proyectos de mayor escala.

Su obra pública, indistinto a las medidas exactas que tenga cada una, trasmite ese sentido monumental, ceremonial, que lleva implícito toda intención de conmemorar y perpetuar lo que se estime digno de ello a través de un hito en el espacio común. La obra pública es una responsabilidad, tanto del comitente como del escultor; articula los espacios públicos, los humaniza, y no tanto en el sentido más candoroso de la expresión, sino quizá en el más culminante: la experiencia del espacio colectivo se hace solidaria, se hace comunidad e identidad, canalizándose a través del acontecimiento estético; consolida en la sociedad ideas, intenciones y modos, y estos pasan al haber de la comunidad, conformando el imaginario colectivo en el que se reconocen e identifican los pueblos, al punto que la voluntariosa



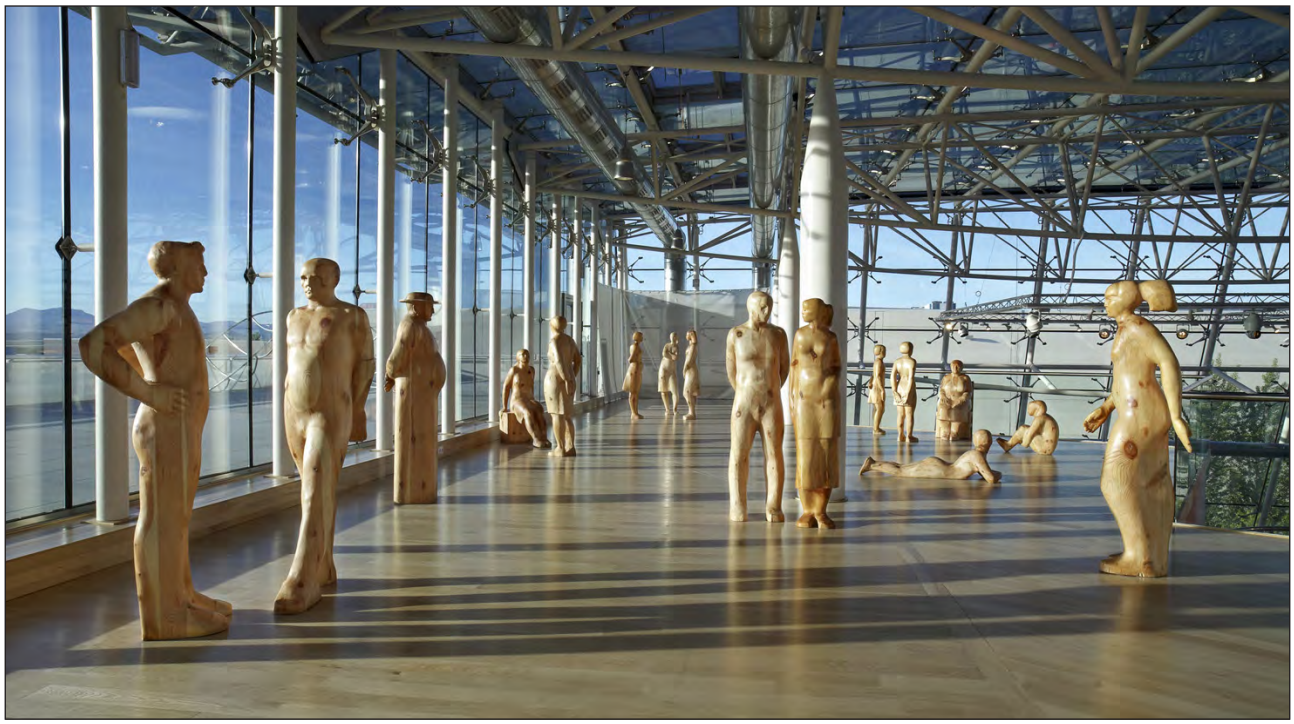
Félix Reyes Arencibia, *Virgen Madre*, 2005.
Madera de haya, tamaño natural.
Parroquia del Espíritu Santo, Logroño

colonización de cualquier espacio susceptible de ser, oportuno o no, enclave de un hito escultórico, en tantas ocasiones con piezas de débil concepto o de deficitaria factura, manifiesta una insuficiencia estética estructural, tanto del autor como del comitente, con la consecuente, e indeseable, traslación a la sociedad de dicha insuficiencia. Muy al contrario, las obras de Félix Reyes son inequívocamente obras de sabio escultor, rotundamente esculturas-monumentos, al margen de las dimensiones que tengan, como decía anteriormente. Obras como *Temis, Astrea y Dike* del Palacio de Justicia de Mérida (2010); *La Virgen con el Niño* (2005); el *Homenaje al Empresario* (2003); *Monumento a la Madre* (1974), estas últimas en Logroño; *Firma del Estatuto de Autonomía*, San Millán de la Cogolla (2003); *Ofrenda* (2007) Valleseco (Gran Canaria), entre tantas, participan de ese sentido solemne de lo público, sin grandilocuencia, siempre en esa justeza y proporción que caracteriza el hacer de Félix Reyes.



Félix Reyes Arencibia, *Una vida*, 2011.
Hierro-madera (405 × 90 × 28 cm)

Pero es la obra de creación propia la más introspectiva y, por ello, la más reveladora de su autor. *Lugar de encuentro*, *Mi barrio*, *Laberinto*, *Mi vida*, *El camino*, *Ausencias*, entre otras, son obras de carácter autobiográfico y, por ello, íntimas. La experiencia de vida, la emoción de vida, encuentra una vía de confirmación y consolidación en otra realidad más allá de la vivencia, de la conciencia, lo encuentra en la escultura. Adquieren otra entidad, se convierten en realidades autosuficientes y el creador las entrega al público casi en catarsis, pues al darle otra vida, otra realidad, queda liberado de la añoranza o melancolía que el recuerdo, la memoria, pudieran generar. Las obras *Mi vida* y *El camino* son manifiestos existenciales. Principio y final son fronteras de obras planteadas formalmente, en extensión lineal, pero asistidas en cada momento por lo esférico que todo lo abarca, ese instante de creación en el que se engloba toda la existencia; cada gesto, cada impresión, cada decisión sobre la materia, llevan implícito todo lo aprendido, toda la memoria. En estas obras asistimos a la narración de toda una vida en dos propuestas distintas, pero igua-



Félix Reyes Arencibia, *Lugar de encuentro* y *Mi barrio*, 1997-2000.
Madera de pino, tamaño natural
Instalación, medidas variables.

les; como una doble única realización. Las personas, los acontecimientos se identifican con presencias formales que asumen dicho protagonismo, y tiempos y espacios vividos se manifiestan tangibles, concretos, evocados a través de las formas y la composición, ordenados en secuencias tiempo-espacio…, y retirada.

Son varias las ocasiones en que Félix expresa su interés por la relación tiempo-espacio; experiencia del tiempo y el espacio de base kantiana, los *a priori* del conocimiento sensible, sustratos de la conciencia donde se explica la existencia marcando etapas mensurables que se suman al continuo que es la vida. Félix nos habla de espacios ocupados en el tiempo y el paso inexorable de este. Nos vamos dejando fragmentos del yo en los momentos y lugares, y estos se disipan como entropía si no los rescata la memoria y los trae al presente con el que construir el futuro; esto es lo que hace el escultor al concretar su reflexión en la materia. Esto impulsa sus últimas obras: *Ausencias*, *El espacio y el tiempo*, y *El balcón*, presentadas en enero de este mismo año en la Fundació Marguerida de Montferrato (Lérida).

Ausencias evoca la vida localizada en personas, los otros, alteridades que por contraste nos definen como individuos. Somos un "yo" que se reconoce como tal por la existencia del otro. En las otras personas, progenitores, familia cercana y extensa, amigos, personajes diversos, puntualizamos en cada uno nuestro "yo", y así, Félix nos propone una obra de carácter conceptual conformada por casillas, celdillas en las que se van ubicando ocupaciones –presencias–, y vacíos –ausencias–; representaciones de quienes han sido en nuestra vida y por quienes hemos sido en la vida.

Félix me venía comentando desde hace un tiempo la concepción y formalización de esta obra, que pareciera resultado natural de su devenir estilístico con los nuevos lenguajes que en los últimos veinte años viene desarrollando. Ya en 1997 con la obra *Lugar de encuentro*, que fue seguida en 2000 por *Mi barrio*, se marca un cambio significativo en la concepción, desarrollo y presentación de la obra que va más allá

Félix Reyes Arencibia, *Laberinto*, 2006-2009.
Madera, 365 piezas (180 × 14 × 9 cm c/u).
Instalación, medidas variables.
Museo Würth, La Rioja

del hecho estatuario tradicional o grupo escultórico, acercándose más al concepto instalación. Así, Félix se hace portador y beneficiario de los nuevos modos de entender la escultura y su presentación. La obra escultórica trasciende lo objetual e implica al espectador, y el espacio se integra en la experiencia estética como articulador y conductor en la relación obra-espectador, ya no como un vector estático, sino dinámico. A partir de aquí se abre un campo extraordinario para la experiencia estética en tanto que ya el espectador no es un sujeto pasivo, sino elemento integrado e integrador en el fenómeno *Arte*.

Con la obra *Laberinto*, este nuevo modo de entender, de hacer, tiene su paradigma, lo que se entiende ya en modo explícito por "instalación", pero escultórica, proponiéndonos un tejido, un entramado de ocupaciones en el espacio por el que transitar y experimentar la confusión, el "isolamento" del joven que su autor era cuando llegó a Madrid, año 1964, para estudiar en la Academia de San Fernando. Cuarenta y dos años después le da otra vida, otra realidad a su vivencia con una excelente obra. Una obra que se presenta como un bosque, seres de madera, anónimos, tan anónimos como el anonimato que siente su autor recién llegado a la gran ciudad desde el confortable arrullo insular; un bosque en donde la identidad de sí mismo trata de

Félix Reyes Arencibia, *Solidaridad*, 2005-2007.
Alabastrina.
Instalación (23 × 1464 × 122 cm)

localizar al otro, la alteridad en la que el yo puede concretarse por reconocimientos recíprocos, y solo encuentra rostros ajenos, velados, idénticos en la ausencia de identidad; solo entre tanta gente, casi como el náufrago con tanta sed…, rodeado de tanta agua.

La obra *Solidaridad* participa de este concepto formal de instalación, si bien de otro formato, donde el espacio contenedor de la obra no es transitable, pero Félix nos plantea, a modo de vista aérea, un recorrido de vuelo rasante por la fraternidad de lo colectivo, de la sociedad a cubierto y protegiéndose de las inclemencias, con el consecuente mensaje que, por repetido que sea, no es menos necesario, y es que en la unidad reside la fortaleza del individuo y la sociedad…, oportuna dialéctica a la desolada experiencia de la obra *Laberinto*.

Como ya decía antes, sus últimas obras son compendio de toda una vida, testimonio de esta y portadoras de todo lo aprendido, siempre en crecimiento y renovación, pero son muchas las realizaciones de Félix Reyes, con una veintena de exposiciones individuales, más de treinta colectivas, casi cuarenta obras públicas, obras en colecciones y museos. No he pretendido hacer un recorrido cronológico ni un catálogo de su producción, sino traerles aquí la experiencia estética que, en tanto espectador, alcanzo a vivir con la obra de Félix, lo cual le da vida más allá de su autor, y aventurarme desde la empatía de escultor a intuir los cimientos emocionales e intelectuales que dan pie a su obra, aunque para ello contaba con la ventaja y beneficio de su amistad. Félix, cuando habla de escultura, de lo que quiere expresar, de los modos y materiales que trabaja, hace una declaración de vida, una vida para la escultura, una vida por el *Arte*.

Esta Real Academia Canaria de Bellas Artes celebra su excelencia como autor, segura de la fructífera relación que se establece con su incorporación al elenco de artistas que la componen, y se honra con tu pertenencia a ella y te da la bienvenida como miembro de la misma.

Escultura y vida

Félix José Reyes Arencibia

Es para mí un honor pertenecer como Académico correspondiente a la Real Academia Canaria de Bellas Artes y un orgullo que mis paisanos me honren como tal, después de mi larga ausencia de las Islas Canarias. Y me gusta porque es un reconocimiento a mi trabajo, lo más sagrado para mí. Y asumo la responsabilidad de estar a la altura de mis doctos compañeros, con el compromiso y la seguridad de que pondré todo el empeño para cualquier cosa que se me demande.

Agradezco de todo corazón este nombramiento a todas las personas que durante toda mi vida me han arropado y ayudado a crecer, a mis padres, a don Abraham Cárdenes y a todos los amigos de los que cada día aprendo y, especialmente, a Rosa Castellot. Y también a don Manolo González, a doña Rosario Álvarez, a doña Ana Quesada, a nuestro llorado don Lothar Siemens y a todos los académicos por su apoyo y amistad.

Fue la casualidad y la curiosidad la que me llevo a entrar en este mundo del arte, cuando a través de una ventana descubrí un mundo nuevo, distinto, que me parecía apasionante, desde ese momento me enamoré del arte y su mundo, sin saber nada de lo que eso era, pero me enamoré.

La felicidad de poder hacer cosas con el barro era como un milagro. Ver cómo las formas iban creciendo de la nada hasta convertirse en una forma reconocible. Y quería que esas formas fueran cada vez más hermosas. Para ello, dibujaba, estudiaba anatomía, historia del arte, asistía a conferencias y recorría todas las galerías de arte y museos, para formarme e informarme de todo aquello que tuviera relación con el arte.

Trabajé mucho el arte clásico, con modelos del natural, composición, y con eso creía que estaba todo logrado. Cuando piensas que todo está hecho, y con la edad eres más consciente de dónde estás y quién eres, las dudas te asaltan y piensas si has hecho todo lo que debías o te ha faltado algo, algo tan importante como la creatividad. Porque el arte es mucho más que imitar la naturaleza.

Aristóteles lo dejó claro cuando dijo:

> *La finalidad del arte es dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas, no copiar su apariencia.*

Cuando entiendes todo esto, tienes que partir de cero, mirar y ver de una forma diferente el arte, tratar de comprender quién eres, cómo transmitir tus emociones y sensaciones, porque creo que el arte tenemos que verlo con los ojos del alma. Me gusta decir siempre que la música es la que mejor trasmite emociones porque está desprovista de toda materia y, sin embargo, te inunda de sentimientos, sueños y fantasías, y cuando mejor llega a ti es cuando tienes los ojos cerrados.

Pero yo hago escultura, que es algo material, física, que ocupa un lugar y es palpable. ¿Qué hacer entonces? La respuesta te la da el tiempo, con mucho trabajo y dedicación, pensando siempre en el arte, soñando con él. Entonces, un día aparece la luz y todo lo ves con claridad, y las ilusiones primeras renacen de nuevo en ti. Comprendí que lo que tenía que hacer era contar las cosas vividas por mí, sentidas, que es de lo que sé, lo que he heredado, lo que he amado.

Cuando quiero contar mi realidad, me sumerjo en mí y trato de recordar situaciones, momentos, emociones, lo que encontré en el camino, lo que dejé, lo que compartí. Lo suelo escribir, como boceto previo, y cuando estoy seguro de que lo que quiero contar está lleno de emoción, de mi emoción, trato de darle forma de la manera más sencilla, quitando todo lo que me parece anecdótico, valorando el conjunto y las partes que lo componen.

Las esculturas se mueven por el espacio y trato de tomar la actitud de cada una de ellas, transmitirle lo que siento estando en su lugar, dialogar con ellas, y sobre todo dejar testimonio de una sociedad y una época, porque el arte también es comunicación.

Desde los tiempos más remotos, el Hombre tuvo la necesidad de comunicar sus experiencias vividas, dejando huellas de sus descubrimientos. Esa herencia fue transmitida y sirvió para la evolución del hombre. Uno de los medios más importante de comunicación es el arte y a través de él hoy sabemos muchas cosas de esas civilizaciones pasadas.

Desde la soledad del taller el artista trata de comunicarse con el público a través de su obra. En su profundo meditar se desnuda sin pudor para dejar al descubierto todo sus pensamientos y sentimientos, dando lo mejor de sí mismo y construyendo formas con su criterio artístico y con los materiales idóneos para conseguir una mejor comunicación. Porque el material tiene su propio lenguaje y tienes que conocerlo para sacar el mayor rendimiento a tu trabajo.

Trato de comunicar lo efímera que es la vida, cómo se pasa sin darte cuenta, el tiempo perdido, muchas veces desaprovechando la ocasión que se te brinda, algo que no tiene vuelta atrás.

Cuando un artista se enfrenta a su propia obra, surgen estas preguntas: ¿quién eres tú?, ¿cuáles tus necesidades expresivas?, ¿qué decir?, ¿qué transmitir?, ¿cómo?, ¿por qué?, ¿para qué?; pero el tiempo y la constancia en el trabajo y ser consciente en cada momento de tus pasos te hacen llegar a la luz.

Y mis respuestas fueron contar mis vivencias, mis sueños, mi verdad y de qué manera cada caso es diferente al otro.

Esto me ha permitido dar la forma que consideraba más oportuna a cada obra, para que idea y obra tuvieran el mismo lenguaje y formaran una misma unidad.

Me gusta contar historias por mí vividas, porque en tus recuerdos está tu vida, lo caminado en busca de un objetivo que te conduzca a lo soñado, a lo incierto. Cuando eres joven, tu vitalidad te impulsa a buscar nuevos derroteros que al final son los que marcan tu vida.

Y como parte activa de esa sociedad determinada, me siento motivado a contar esos recuerdos, a realizar esculturas de personas o emociones fundamentales para mí, porque son una parte de mi formación y de una vida que transcurre en un pequeño espacio, un barrio, una escuela; recordando a los amigos, conversaciones, juegos, actividades, la playa, los pa-

seos, los domingos y festivos, los guateques, el cine, el colegio, el pueblo.

Yo encontré mi camino cuando iba al cine una tarde: en una ventana abierta vi la luz que me condujo a ella y desde entonces caminamos juntos, la Escultura y yo. Primero tuve un aprendizaje intenso bajo el magisterio de D. Abraham Cárdenes en las Academias Municipales de Las Palmas de Gran Canaria. Recibí la influencia lógica del maestro, al ser este el único referente, que se fue enriqueciendo con las esporádicas visitas de Manolo Bethencourt y Ángel Peres, residentes uno en Madrid y el otro en París, y que traían un aire fresco a mi formación.

Luego en la Escuela de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, en Santa Cruz de Tenerife, y en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde terminé mis estudios. Acabada esa primera parte de felicidad, dolor e incertidumbre, comenzó otra.

En mi primera etapa, me centraba en realizar esculturas obedeciendo la estrategia académica, estudios del clásico, y con el tiempo, estudios del natural y composición, en busca de un tema, una postura, o estudios de las formas anatómicas. La información del arte contemporáneo la obteníamos fuera de la escuela, en exposiciones, visitas al Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en conferencias y en debates apasionados con los compañeros artistas.

Ya en mi madurez, buscando la simplificación, restando las formas que consideraba innecesarias, me acerqué a la abstracción basada en la figura. Todo eso, pasado el tiempo, me sirvió para darme cuenta de que mis necesidades eran otras.

Un día, pensando en mi tierra y más concretamente en mis amigos y recordando momentos de mi juventud, se me ocurrió hacer un retrato en el tiempo de todos ellos, de ahí surge la escultura que bautizo como *Lugar de encuentro*.

En esta obra recordaba los paseos por la calle Triana, donde los fines de semana nos reuníamos para charlar, ir al cine o a bailar en algún guateque. También al ir trabajando lentamente en la escultura, los recuerdos iban siendo más nítidos y casi recordé conversaciones y situaciones por entonces vividas.

Esta obra marcó una nueva etapa en mi quehacer artístico, no solo porque con ella quería dejar testimonio de una época, de unas costumbres, de una sociedad pobre y donde todo estaba por hacer, sino también porque por primera vez creo una escultura-instalación para contar una historia.

Está compuesta por diecisiete figuras de tamaño natural en madera de pino tallada directamente. Fue expuesta en la sala Amós Salvador de Logroño en el año 1998.

Esta experiencia me gustó mucho y en el 2000 realicé otro tema basándome en los recuerdos de infancia, que titulé *Mi barrio*. Evoco en esta obra a los niños y mayores situados en un domingo cualquiera, en la calle Matías Padrón, donde vivía, cuando todos nos reuníamos, los niños escuchando los cuentos de Amalita, mientras que los mayores hablaban de sus asuntos.

Otra de las obras que realicé fue una conversación que oí en Valleseco, mi pueblo, en el parque a la salida de misa, y que me llamó la atención. No sé por qué la tuve siempre presente. Esta obra, *Conversación*, que adquirió el Museo Würth de la Rioja, está en sus jardines de forma permanente.

Siempre guardaba en mí los recuerdos de los entierros de mis familiares y amigos en Valleseco (Gran Canaria), y después de muchos intentos por perpetuar esos recuerdos con resultados negativos, la solución desgraciadamente me vino cuando ocurrió el acto terrorista de la estación de Atocha en Madrid. Unos días después se produjo una enorme manifestación bajo una lluvia intensa que no amilanó a nadie.

En ese momento todos mis recuerdos y sentimientos surgieron de una forma clara y determinante, y comprendí que la solución era una calle llena de

manifestantes, todos avanzando en una misma dirección, en silencio y de una forma solidaria. A la obra le puse el título de *Solidaridad* y está compuesta por 3000 pequeñas esculturas realizadas en alabastrina blanca.

Traté en todo momento de compartir paraguas con mis personajes, para sentir con ellos el dolor y la impotencia, quería que fuera así, para que la obra se impregnase de esos sentimientos hasta entonces en mí dormidos.

Siguiendo con mis relatos escultóricos, me planteo el tema de la soledad, la soledad que uno siente aunque esté en medio de una multitud, como me ocurrió a mi llegada a Madrid, donde sin conocer a nadie, deambulaba por las calles buscando entre la muchedumbre una cara que me sirviera de referencia. Pero el resultado final fue que ellos también iban solos, todos parecían andar sin rumbo, como un mar de soledades.

Después de muchos bocetos para ver el resultado global de la obra, a la que titulé *Laberinto*, realicé un conjunto de 365 figuras, los días que tiene un año, como forma de marcar el tiempo.

Las esculturas son de tamaño natural talladas en madera de pino. Se expuso en el museo Würth de la Rioja en 2010 y, al término de dicha exposición, fue adquirida por esta institución, donde se ha expuesto en numerosas ocasiones.

Al realizar las *Mujeres del mercado*, me traslado en el tiempo a los años cincuenta, cuando iba con mi padre al mercado de Las Palmas y miraba con mucha atención la llegada de las hortelanas al punto de la mañana, entre sombras, a vender sus productos. Está realizada en madera de haya y formada por cuatro bloques: un grupo de cuatro figuras en uno, de tres en otro y dos individuales.

Las figuras agrupadas representan la poca luz del ambiente, donde todo se confunde, y las dos individuales, las que están más cerca, que se perciben con más nitidez. Aquí mi preocupación fue la de valorar en todo momento el conjunto de la obra, no concediendo nada que lo alejara del resultado final.

Con el espíritu de contar mi experiencia vital, realizo una escultura autobiográfica, donde reflejo mis pasos por mi *Vida*, mi nacimiento representado por una caja que desde su interior emana luz, estando presentes mis padres, la puerta del destino que tú eliges –por convicción o por casualidad–, mi primer maestro D. Abraham Cárdenes. El encuentro con Rosa, mi mujer, mis hijas y en el mismo tramo, la ausencia de mis suegros.

La escena continúa y, separados por un muro, aparece un grupo de figuras que representan a mis amigos en la actualidad; luego otro muro y un espacio vacío que es el que me queda por vivir, terminando con otra caja, oscura, que recibe una tenue luz del exterior como esperanza de una nueva vida.

Una obra significativa para mí es *El camino*, donde todo empieza y termina. Personajes que suben por una escalera hacia una pasarela, donde empieza el camino a recorrer. Van andando, recogiendo, compartiendo y dejando emociones.

Están repartidos en tres tramos que representan diferentes etapas de la vida, y concluye al terminar el tercer tramo con una escalera, esta vez de descenso, que se reúne, en un espacio vacío, con la primera escalera de ascenso. Aquí quiero reflejar lo cotidiano que es el vivir, lo trascendente que es el trayecto y el destino final.

Ausencia, vacío, silencio, nada… Solo en el recuerdo están.

En mi último trabajo quise reflejar las *Ausencias* que se producen en mí a través del tiempo.

Unas ausencias son producidas por la *Muerte*. Otras, por desconocer el destino de esas personas que en algún momento significaron algo para mí. Tu vida cada día se va llenando de seres que de alguna forma te van construyendo, modelando y enriqueciendo, pero las ausencias se producen de una

forma natural, y ese ser desaparece de ti creando un vacío.

Cuando la ausencia es originada por la muerte, incinero las piezas que les representan y guardo sus cenizas en una caja de hierro con sus nombres grabados. Esa caja representa mi yo, que acoge todas las ausencias. Parafraseando a Platón:

> *Cuando la muerte se precipita sobre el hombre, la parte mortal se extingue, pero el principio inmortal se retira y se aleja sano y salvo.*

Si la ausencia es por desconocer el paradero de esa persona, las envío por correo a direcciones elegidas al azar. Desde ese momento la pieza pertenece al destinatario que le dará un nombre.

Otra ausencia que me produjo dolor fue ver en la calle en que me crié, una puerta y un *Balcón* tapiado, donde antes había juventud, vida y alegría. Para dejar reflejo de ese momento, he realizado una escultura dividida en cuatro escenas, representando en cada una de ellas un balcón: el primero con tres figuras, el segundo con dos, un tercero con una y el último tapiado.

Este último conceptualmente marcaría el motivo, pero quise hacer las presencias, para así comprender mejor la ausencia. Son ausencias de una vida que ya pasó y de la que te queda esa añoranza, esa nostalgia, en el recuerdo.

Otro tema que me ocupa es el de los *Emigrantes*, el sentimiento de las personas que por diferentes causas tienen que abandonar su casa, su familia, sus amigos y su país para intentar buscar una solución a su vida. Se dirigen a un destino desconocido dispuestas a luchar con los escollos que sin duda se encontrarán en el camino.

Un día, paseando por la calle Mayor de Triana, tuve la sensación de estar situado en el mismo espacio ocupado por mí en otro tiempo. La emoción de pensar que en alguna ocasión me he encontrado ocupando un mismo espacio, pero en distinto tiempo, me llevó a realizar unas esculturas que, como espectros, se atraviesan.

En el primer grupo de dos figuras, me represento a mí mismo, ocupando el mismo lugar, pero sesenta y tantos años después. El espacio no cambia, o tal vez sí, pero el tiempo es inapelable. En otro grupo de tres figuras, cuento que, al observar despacio, con atención, y mirando a un mismo punto, ves que la gente va robando el espacio anteriormente ocupado por otro.

Estando en el Museo Picasso de Málaga, me di cuenta de que existe otro concepto del espacio, y es aquel en el que se ve un cuadro que no está en el lugar donde fue pintado, pero sí que, en ese espacio, delante del cuadro, estuvo el pintor, y ahora estás tú, y siempre, aunque el cuadro esté en otro lugar, el espacio desde el que el pintor puso su mirada, será el mismo.

Mi amor por el arte de la antigüedad me enseñó que, siguiendo la filosofía de Mies Van der Rohe, “menos es más”, y he aprendido a restar todo aquello que está de más, a quedarme con lo esencial para no distraer el conjunto y, sobre todo, a procurar no caer en lo anecdótico.

Con respecto a lo del estilo en un artista, pienso que el artista crece todos los días y que su obra tiene que marchar paralelamente con él, si no, creo que el arte se queda en él anticuado.

Creo firmemente que el arte es una razón de vida, de tu vida interior que quieres que aflore en primer lugar para ti, para revivir acontecimientos dormidos. En segundo lugar, como testimonio de tus experiencias en el deambular diario por los caminos, para enseñar a otros tu mirada. Y tercero, dejar abierta la obra para que el espectador siga trabajando en ella, dándole su mirada. Siempre que acabo una obra, esta deja de pertenecerme convirtiéndome en espectador de ella.

Cuando veo la relación de mi obra pensada con el material elegido, entonces es cuando hago dife-

rentes bocetos para ver la forma o apariencia externa de la obra.

Considero que la mayoría de los artistas tratamos de que la obra también se vea con los ojos del alma, que sugiera, y, al conectarse con la misma mirada, autor y espectador lleguen a las mismas emociones. Porque el arte es emoción, sentimiento, vida, recorrido, camino, generosidad y amor.

Camino hacia la luz que me modela y me da la vida, y esta luz es la misma que produce en mí la sombra que me acompaña o me persigue. Muchas gracias.

Laudatio del compositor Emilio Coello Cabrera

Rosario Álvarez Martínez

Es muy gratificante para mí abordar la tarea de glosar la obra y la figura de un compositor tinerfeño, que, si bien ha residido la mayor parte de su vida fuera de esta isla, siempre ha estado vinculado a ella y siempre se ha sentido canario no solo a nivel personal, sino también compositivo, pues ha utilizado textos de poetas de la tierra en varias obras vocales y corales, ha escogido viejas historias y leyendas como trasfondo programático de otras, y su música, en ciertos casos, ha tomado elementos extraídos del folklore, aunque asimilados y transformados dentro de su propio lenguaje, al igual que hicieran los compositores neonacionalistas a principios del pasado siglo. Además, ha escogido para cuatro de sus obras de concierto las sonoridades del instrumento más emblemático de nuestro folklore: el timple, mezclándolo con otros timbres de la orquesta, de manera que ha logrado una simbiosis perfecta.

Sí, Emilio Coello Cabrera es un caso singular de compositor tinerfeño que aparentemente ha estado al margen de los movimientos surgidos aquí en los años noventa por estar ya instalado en Madrid (salió justamente en el momento de mayor atonía de la creación musical tinerfeña), pero que no ha dejado nunca de mirar hacia la Isla y mantener vínculos con ella, al principio por medio de concursos a los que se presentaba y ganaba, como el Coral Ciudad de La Laguna, luego por su pertenencia a COSIMTE (Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife), a la que se asoció y con la que participó en algunos de nuestros eventos, y ya más tarde por los encargos puntuales que le han ido llegando de personas, instituciones y organismos oficiales de Canarias, de tal manera que hoy su nombre está bien asentado en el panorama musical tinerfeño, como lo está en el nacional.

Nacido en 1964 en Charco del Pino, núcleo poblacional de Granadilla de Abona y de padre gomero, nada hacía presagiar su posterior despegue académico por la lejanía de esta localidad con relación a los centros docentes más importantes de la isla en aquel entonces. Pero, trasladados sus padres a vivir a Candelaria, tuvo la oportunidad de entrar en la Banda municipal "Las Candelas", donde comienza los estudios de Solfeo y Clarinete con Abilio Alonso Otazo, para ampliarlos poco después en el Conservatorio Superior de Música de Santa Cruz de Tenerife con Antonio Sosa Monsalve, donde termina el Grado

Medio de Clarinete. Es en este momento cuando, ya con veinte años, toma valientemente la decisión de continuar estos estudios en Madrid, cuyo Real Conservatorio Superior de Música le ofrecía una serie de posibilidades que aquí eran impensables. Es la época en la que no solo se dedicará al clarinete, sino que también estudiará Piano, Armonía, Contrapunto y Fuga, es decir, todas las materias que lo preparaban para ser un músico completo. Y como una cosa lleva a la otra vislumbra ahora el camino de la Composición y de la Orquestación, que estudia con Román Alis y Antón García Abril en el mismo centro, así como el de la Dirección de Orquesta y Coro, aunque este último haya sido en su vida menos transitado. De esta materia recibe clases de Enrique García Asensio y de Adrián Cobo. En sus ansias por aprender, cursa todas las asignaturas pertinentes y finaliza el grado superior con las mejores calificaciones.

Es entonces cuando se plantea seguir en el mundo de la Composición, porque la creación le atrae bastante, pero para ello debe prepararse y ampliar sus conocimientos en cursos puntuales fuera de los oficiales del centro docente con maestros que le van a dejar huella, como el canario afincado en Alcoy Javier Darias, Cristóbal Halffter, Jorge Benjamin, Yizhad Sadai, Guy Reibel, etc. Y empieza a interesarse también por la música electroacústica, asistiendo a cursos en el pionero Gabinete de Música Electroacústica de Cuenca con el chileno de ascendencia croata Gabriel Brncic, para desde allí dar el salto a Hungría donde profundiza estos estudios con Marco Stroppa, Andrea Szigetvari y David Waxman. Estando en Budapest aprovecha el tiempo para simultanear esta preparación en Electroacústica con la de la Dirección de orquesta y coro con Adrianne Vinczeffy. Estos estudios de dirección le valdrán en el futuro, sobre todo, para dirigir sus propias obras, lo que hará con toda solvencia.

Por aquellos años, comienzos de los noventa del pasado siglo, la Electroacústica estaba en pleno auge. Los laboratorios se habían multiplicado tanto en centros especializados como el CDMC (Centro para la Difusión de la Música Contemporánea), instalado en la última planta del Museo Reina Sofía, como en algunos Conservatorios que con el tiempo y medios económicos más potentes fueron adquiriendo el material necesario para poder enseñar y producir obras de este tipo, generadas por medios eléctricos e informáticos.

Durante mucho tiempo, los compositores se habían esforzado por introducir en todos los Conservatorios estudios de música electroacústica que contaran con los medios idóneos para ello, porque consideraban que no se podía disociar la música del fenómeno de la grabación y de los principios físicos de la acústica. Naturalmente, eran conscientes de que compositores y músicos tenían que experimentar en ese mundo complejo del sonido grabado, así como conocer las posibilidades de transformación del sonido y tener conocimientos amplios de acústica, algo que facilitaban los medios electrónicos. A ello se sumó el ordenador que hizo acto de presencia entonces en el campo de la creación musical y que hoy en día es imprescindible para cualquier músico.

Con relación a esto, tenemos que saber que en 1985 se crea la Asociación española de Electroacústica, a la que se adhieren todos aquellos compositores que trabajaban dentro de esta tendencia y, por supuesto, también Emilio Coello, y en 1990 se pone en marcha el festival llamado “Punto de Encuentro”, que ofrece anualmente una perspectiva de la creación sonora experimental abierta, accesible, cercana y comprometida con los valores propios de la innovación estética y tecnológica. Conciertos, performances, improvisaciones abiertas a la participación del público, creaciones audiovisuales, instalaciones, óperas y dramas son todas las variantes que ofrece este evento, pues se pretende mostrar la complejidad estética que el arte sonoro y la música electroacústica presentan en el decurso de su historia. También aquí, en las Islas, ha llegado desde hace años este festival y en cada edición, compartida por Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife, el número de eventos crece de año en año.

Pues bien, cuando Emilio Coello comienza su quehacer compositivo lo va a hacer combinando el lenguaje tradicional con el que le ofrecen los conocimientos en Electroacústica, pues eran muy recientes sus estudios con los expertos en esa materia que hemos mencionado, y es un campo que le atrae. Evidentemente, para él era un reto el dominar la nueva técnica y extraer sonoridades novedosas que le dieran un color especial a la composición, alejándose de los timbres acústicos tradicionales. Pienso que para todos los compositores que han trabajado en esta técnica, este reto les ha atraído casi más que las ideas que pueden generarse en su mente, pues no cabe duda de que se encuentran ante un arsenal inmenso de timbres y posibilidades de transformación del sonido. No obstante, las tres primeras obras de su catálogo, que comienza en el año 90, son canciones para soprano de corte tradicional, con acompañamiento de piano las dos primeras, *Tierra* y *Campo*, sobre textos de García Lorca y Federico Muelas respectivamente, y camerístico la tercera, titulada simplemente *Canción*. En ella, al piano le añade una flauta y un violonchelo. Y como si buscara nuevas sonoridades, la siguiente canción –porque sigue trabajando con la voz–, titulada *Para mi corazón*, la compone para barítono y sintetizador, sobre textos de Pablo Neruda. Y ese mismo año 92 elabora *Lux* para cinta digital, con la que obtiene un notable éxito en la IV Muestra de Música Electroacústica de Cuenca, que lo lleva a escribir tres años más tarde otras obras para el mismo medio, la cinta digital, como serían *Cuento de sirenas* y, sobre todo, *Piano Wave I, II, III*, estrenadas en el CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno) de Las Palmas de Gran Canaria, que en el año 95 gozaba de un clima de apertura y modernidad no solo para las artes plásticas, sino también para la música, ya que por allí pasaron muchos compositores electroacústicos, cantantes de vanguardia o realizadores de performances como Esperanza Abad, Pepe Iges, Concha Jerez, entre otros muchos. Pero esta dedicación a la electroacústica no le impide seguir trabajando en la música de cámara con instrumentos acústicos. Compone un cuarteto de cuerdas, que se estrena en el Conservatorio Superior de Música de Madrid en 1993, forma camerística y contrapuntística que siempre ha constituido un reto para casi todos los compositores (seguramente quiso probar fortuna con ella), y ese mismo año se atreve con una partitura para *ensemble* muy original, pues la escribe para flautín, un aerófono que casi nunca participa en los conjuntos camerísticos por su sonoridad tremendamente brillante, penetrante y casi hiriente, diría yo, pero que en *Wirbel* (así se titula) suavizan dos flautas, tres clarinetes, tres trompetas, un trombón, dos violonchelos y dos percusionistas, ejercicio de combinación sonora que lo va preparando para abordar más tarde la orquesta. Y a esta combinatoria le siguen otras dos más: una con fagot, trompeta en do, trombón, dos violines, viola, violonchelo y contrabajo, titulada *Arba, Amiat, Sat*, y un *Divertimento* para tres clarinetes y clarinete bajo, ¡por fin una obra para su instrumento propio!, ambas de 1995.

Con *Arba, Amiat, Sat* obtiene el Premio de Composición de la Comunidad Autónoma de Madrid el mismo año de su composición, lo que lo anima a seguir trabajando. Esta parcela de la música de cámara para *ensemble* culmina en esta etapa con la obra escrita para el Festival de Música Contemporánea Española en Europa titulada *Spanish Musica* para oboe, clarinete, fagot, piano, violín y violonchelo, estrenada por el Ensemble Archeus, dirigido por Liviu Danceanu, en el Romanian Atheneum Great Hall de Bucarest, ya en 2001, una obra en la que hace guiños al flamenco por medio de pequeñas células que recorren la partitura, para conferirle la esencia de una música netamente española o lo que todos entendemos por española, en la que lo andaluz y lo español se identifican como han hecho muchísimos compositores antes que él desde el Romanticismo.

Y si hasta aquí hemos hablado de su dedicación a la música electroacústica y a la camerística, no podemos pasar por alto la tercera vía que escoge en estos primeros tiempos de efervescencia creadora, que debe tomar con cierta calma al tener que combinarla con su actividad docente en la Escuela Municipal de

Música de Alcobendas. Esta tercera vía será en un primer momento el teatro: la música incidental para varias obras de teatro infantil, también de teatro clásico, como *La Celestina* para la Sala Galileo y para el teatro de Almagro, y otras partituras de este estilo. En efecto, las tres obras que compone para teatro de niños van a estar escritas para diferentes formaciones: banda sinfónica *Las Tres Reinas Magas* (Casa de la Cultura de Alcobendas); orquesta sinfónica *La Niña de la Luna* en el Teatro Albéniz de Madrid, y *El Pirata Pata Palo*, orquesta de cámara, coro y percusión para el Auditorio Adolfo Marsillach, sobre texto de la tinerfeña Isabel Medina, las tres de 1995; mientras que la música incidental para *La Celestina* es del año siguiente y la compone por encargo de la RESAD (Real Escuela Superior de Arte Dramático), y en ella intervienen, por tanto, actores de la propia Escuela en su puesta en escena. Culmina la dedicación a esta faceta de la música para teatro, compuesta entre 1995 y 1997, con una obra titulada *Necesitamos desesperadamente una terapia* sobre texto de Christopher Durang, interpretada por el grupo COE que Emilio dirigía, obra que se estrenó en el Teatro Reina Victoria de la capital de España y que tuvo una gran aceptación por parte de los asistentes.

Y en estos años también se decanta por la llamada *Música de acción*, una variante de la música incidental a la que pertenece una partitura primeriza titulada *Fun de Tuba* (1994), que tuvo bastante aceptación. Se trataba de una parodia musical montada por los profesores de la Escuela de Música de Alcobendas, una vía que no va a tener continuidad. Y, junto a ellas, nos encontramos con unas *Variaciones para violín y orquesta* de 1995, donde se confronta con la música concertante tradicional que tanto interés despertará en él tres años más tarde, y con la obra para Banda *Benahoré* de 1996.

Además de estas partituras vocales, camerísticas, electroacústicas y para teatro que hemos enumerado, aparecen en su producción algunas para coro, formación que le interesa mucho y con la que comienza entonces a trabajar. Fruto de ello es la primeriza *Sinfonía Nocturna para un Semáforo Somnoliento*, sobre textos del poeta canario antifascista Teodoro Santana; el *Arrorró de mi Tierra* para coro a seis voces, escrita sobre un poema de Domingo J. Manrique, obra por la que se le concede el Premio Ciudad de La Laguna en 1996; la más compleja titulada *Las Folías*, en la que al coro añade una soprano y un recitador, basada en un texto del poeta lagunero Antonio Zerolo, y la *Nana triste* para la que escoge un texto de Emiliano Guillén Rodríguez y por la que recibe de nuevo el Premio Ciudad de La Laguna en 1999.

Vemos, pues, cómo en estos últimos años del pasado siglo Emilio Coello vuelve la vista a su tierra de origen y empieza a interesarse por los poetas de las islas, cuyas obras selecciona con sumo cuidado para enriquecerlos y potenciarlos con su ropaje musical, al mismo tiempo que se desarrolla en él una predilección, o quizás más bien una necesidad, de conocer la historia del pueblo aborigen, sus creencias y costumbres, así como a los protagonistas de esas historias trasmitidas por los primeros cronistas o por textos posteriores de historiadores o arqueólogos. Los lee con atención para conocer su pasado y trata de hermanar su música evocadora, llena de sensaciones diversas, con los mitos y con la historia del pueblo aborigen. Se convierte, por tanto, como diría la Dra. Marta Cureses en "un microhistoriador de episodios recreados desde el punto de vista que solo puede ofrecer quien se siente parte de una geografía y de una cultura milenaria". Surgen así obras que marcarán un hito en su carrera, como son *Isla y mujer* de 1999, para soprano y orquesta de cámara, ganadora del II Concurso Isla de La Gomera y *Axis Mundi*, obra encargo del XX Festival de Música de Canarias (2004), compuesta en 2003.

Isla y mujer, inspirada en textos de Pedro García Cabrera, es un díptico sonoro, configurado por dos canciones de naturaleza diferente. En la primera, que es la que da nombre a la pieza, se evoca la figura ancestral de la mujer como mediadora en la trasmisión del fuego a la humanidad, mito recogido por Marín y Cubas en su *Historia de las siete islas de Canaria*. Pero

también esta imagen femenina se presenta como ser mágico, imaginativo, la mujer núcleo de una historia sobre la que proyecta su perfil de heroína cultural, y llega a constituir incluso la representación simbólica de la memoria sagrada de la Comunidad, tal y como la recoge Antonio Tejera Gaspar en su libro *La religión de los guanches*, citando la crónica de Antonio Sedeño. Y es curioso que Coello coincida aquí en su visión de la mujer aborigen, sin saberlo, con lo pretendido en una de las pinturas de Manuel González Méndez para el gran salón de sesiones del actual Parlamento de Canarias (antes Diputación Provincial), donde se representa la escena de la entrega de la hija del Guanarteme, Arminda Masequera, al conquistador Juan de Vera, representante de los Reyes Católicos, como portadora del linaje que debe trasmitir a quien con ella se case. Esta imagen femenina es la que recupera Coello para su obra, en el sentido histórico primitivo, imagen femenina dominante, evocada por los sonidos envolventes de la trama tímbrica que arropa la voz. Es una pena que, tras la polémica generada por los famosos cuadros de González Méndez que muestran esta misma escena en el Parlamento, sus señorías no puedan escuchar esta obra de Emilio Coello sobre la misma temática, donde lo que pretende verdaderamente es enaltecer a la mujer aborigen a partir del mismo texto de Sedeño que inspirara al pintor palmero, y no humillarla, como parece ser la lectura que le confieren algunos parlamentarios.

La segunda canción de este díptico, *Añorando La Gomera*, está bañada de nostalgia, al volcar en ella los sentimientos que resurgen en su mente de los recuerdos de su niñez. El elemento rítmico del baile del tambor marcado por las cuerdas opera como célula recurrente en todo el movimiento.

Un poco antes de esta partitura, por la que Emilio siente auténtica devoción, surge una obra original que lo lleva a meditar en ella durante dos años, realizando incluso una revisión de la misma tres años después de compuesta. Me refiero a su concierto para timple y orquesta *Altahay*, palabra guanche que significa valeroso, atrevido, tal y como pretende ser este concierto que le fue solicitado por el famoso timplista tinerfeño Benito Cabrera, inquieto y preocupado por ampliar el repertorio del instrumento, que hasta entonces había estado adscrito a la música popular. Cabrera le pide que trabaje el timple como otro instrumento más de la orquesta, que lo equipare a cualquiera de ellos, pero, eso sí, sin que pierda su personalidad lingüística. Surge así una obra técnicamente compleja a partir de las cinco cuerdas al aire del pequeño cordófono, que se convierte en un reto para el intérprete y a la que Benito Cabrera le tuvo que dedicar muchas horas de estudio. El resultado ha sido un concierto sinfónico para timple y orquesta muy atractivo que se estrenó en marzo de 2001 en el Auditorio Teobaldo Power de La Orotava e inmediatamente después en el Teatro Guimerá de Santa Cruz con la Orquesta Sinfónica de Tenerife bajo la dirección de Edmon Colomer, y Benito Cabrera, claro está, al timple. Constituye el primer ejemplo de este género.

Tras esta experiencia de mezclar el timple con la orquesta, no deja de pensar en ello ni de contemplar la conveniencia de seguir incluyéndolo en diversas combinaciones camerísticas para seguir indagando en todas sus posibilidades, y así entre el 2005 y 2008 realiza tres obras en las que nuestro guitarrillo está presente: *Kanarische Pincelstriche* (2005), donde el timple compite con la cuerda y el piano, escrita en homenaje a los canarios que murieron en los campos de concentración en Alemania, y estrenada en el Konzerthaus de Berlín; *Cantos de las Islas* (2007) para timple con quinteto de cuerda, dedicada en este caso a los canarios de San Antonio de Texas y estrenada en el teatro de esta población norteamericana, y *Contraste* (2008) para timple y *ensemble*.

En todas ellas el intérprete ideal ha sido siempre Benito Cabrera, capaz de compenetrarse con el pensamiento de Emilio y expresar todo lo que él exige y desea. De esta forma el timple ha sido elevado a la categoría de instrumento de concierto, lo ha concertizado y dignificado, diría yo, demostrando que,

cuando se conoce bien la técnica del instrumento y esta se pone al servicio de la idea, el resultado puede llegar a ser muy eficaz.

Y sin alejarnos de aquellas obras en las que mantiene un compromiso con la divulgación de la historia y las creencias de los antiguos aborígenes a través de su música, me referiré ahora a la partitura sinfónica *Axis Mundi*, obra encargo del XX Festival de Música de Canarias 2004, para la que realizó tres versiones: una solamente orquestal (1.ª versión), otra para solistas –soprano y barítono– y orquesta (2.ª versión), y finalmente otra para coro y orquesta, todas de 2003.

Oigamos hablar al compositor sobre la génesis de la misma: "La idea de *Axis Mundi* surge hace ya algunos años a raíz de la lectura de un libro sobre mitología y religión de los antiguos naturales de Canarias. En él se hace referencia al pilar que sostiene la tierra (que sirve de soporte a dos realidades físicas: el cielo y la tierra), no como un hecho constatado, sino como una posibilidad más que probable. Fue esta idea la que me cautivó. La imaginaba llena de magia, misticismo y espiritualidad, pero…, no quería solo música, por ello pensé en añadir un texto a ser posible en lenguaje natural, algo que me resultó bastante difícil, pues a pesar de la existencia de algunos textos guanches, en general eran apenas frases e incluso palabras sueltas. Convencido de la necesidad de disponer de un texto, opté por el latín, ya que esta lengua tenía conexión con los antiguos guanches a través de la conquista y evangelización del Archipiélago. Por un momento imaginé aquella situación en la que el cristianismo y las tradiciones ancestrales de los antiguos naturales se daban cita al mismo tiempo. Elegí entonces cuatro deidades guanches –Achmayex, Guayaxerax, Achorón y Achamán– y el salmo 17 de la Vulgata (18 en las versiones actuales) y de él los versículos 7 al 17, omitiendo los versículos 10, 14 y 15". Y de esta forma la obra quedó organizada en cinco microestructuras: *Invocación I*, *Danza ritual* –que contiene abundantes citas del folklore canario–, *Manifestación divina I*, *Invocación II* y *Manifestación divina II*. En medio de las invocaciones a las divinidades más arriba citadas, intercala diversos versículos del Salmo 17. Por tanto, la forma musical deriva de un texto lleno de simbolismo y está mediatizada por la estructura textual.

Esta partitura ha sido analizada con detalle por la Dra. Marta Cureses, más arriba citada, que fue la que hizo el estudio para el libro del XX Festival de Música de Canarias (SOCAEM, Las Palmas de Gran Canaria, 2004). A él deberán acudir todos aquellos interesados que quieran comprender esta grandiosa partitura.

Es también por estos años cuando escribe otra obra concertante, el concierto para trompeta llamado *Soul and Guaya* (2003), homenaje al profesor Vicent Penzarella, solista de la New York Philarmonic Orchestra y profesor de la Universidad de Mannes en la propia Nueva York, que es donde se estrena por la orquesta Sinfónica del Concert Hall, dirigida por Per Brevin y como solista el trompetista Antonio Martí. El título alude a dos términos, uno inglés y otro guanche, que quieren retratar las cualidades humanas del homenajeado.

Todas estas producciones le van confiriendo a Coello una fama y un renombre a nivel nacional debido a la solidez y solvencia de su trabajo, por lo que cada vez tendrá más encargos, que irá asumiendo con nuevas y renovadas ideas. De ellos, quiero centrarme ahora en dos, que me parecen importantes, ambos estrenados en 2008: el primero fue la *Misa de Conmemoración* y el segundo, la canción para voz de bajo y orquesta *Las Rosas de Hércules*.

Hoy en día en que la música religiosa en España y sobre todo en Canarias ha descendido a los niveles más bajos de toda su larga historia, hoy en día en que las melodías más vulgares, anodinas y desabridas pueblan todos los actos litúrgicos con el propósito de que el "pueblo" participe de esa música, es digno de alabanza y de agradecimiento que la comunidad dominica de Candelaria y el Ayuntamiento de la Villa se hayan preocupado por solemnizar el 50 aniversario de la consagración de la basílica mariana con el encargo de una Misa sinfónico-coral a Emilio

Coello, candelariero de adopción, y un músico que ya en el año 2008, como hemos venido explicando, gozaba de prestigio en la Península, en puntos determinados del extranjero y, consecuentemente, en su isla, en Tenerife. La realidad es que muchas veces hay que triunfar fuera para que te reconozcan aquí tu valía. Para Emilio este encargo era importante porque se trataba de una iniciativa de su pueblo para un acto conmemorativo solemne, lo que le planteaba un gran reto, ya que en su producción anterior no hay ninguna obra de tipo religioso.

Escribir una Misa, que es una forma musical que nace en el siglo XIV en Francia (la primera fue la llamada de *Notre Dame* de Guillaume de Machaut), no es tarea fácil, porque el compositor debe adaptarse a las cinco partes del tren litúrgico que tradicionalmente se ponen en música –*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* y *Agnus Dei*–, cuyos textos en latín ya determinan su estructura, las combinaciones contrastantes y concertantes de todo el orgánico elegido, además de reducir la libertad de expresión del autor. Sin embargo, emprendió esta tarea con una gran dosis de entusiasmo y logró una obra luminosa, grandiosa a veces o altamente emotiva otras, surgiendo de las voces del coro –el gran protagonista de la obra– o de los cuatro solistas, potenciadas y sostenidas por una orquesta usada de forma inteligente y efectista. Y es curioso que, habiendo elegido el latín para ella por su carácter universal (podía haber elegido el español), le haya extraído a sus textos, lejanos y monolíticos –al fin y al cabo son propios de una lengua muerta–, todo su contenido expresivo, convirtiéndolos en auténtica oración, que suplica e implora, que alaba y bendice, que confiesa su fe con decisión, que aclama a Dios Padre o suplica misericordia a Jesucristo con el alma contrita o esperanzada en recibir la paz.

Pienso que en esta Misa Emilio Coello ha logrado pintar en música los distintos estados anímicos del creyente con gran minuciosidad, ofreciéndonos un mosaico de sentimientos cambiantes a través de una partitura tonal, escrita con gusto exquisito, muy contrastada tanto desde el punto de vista dinámico como del agógico, que va llenando al oyente de alegría exultante unas veces, como en el *Gloria* o en el *Sanctus*, o de una apacible armonía en otras, como en el *Benedictus* y en el *Agnus Dei*. Y siempre presentes las voces como trasmisoras de las emociones universales, representadas aquí por el coro, o de las individuales, encarnadas por los solistas, que se entremezclan sabiamente en un intercambio o sucesión constante de materiales melódico-rítmicos.

Aunque la *Misa de Conmemoración* sigue la línea de las obras de este tipo románticas por sus bellas melodías, forma de orquestar o de combinar las intervenciones de los cuatro solistas entre sí o con el coro, no deja de mostrar la impronta de nuestra época en algunas sabrosas disonancias, en la utilización de ciertos motivos rítmicos, en determinadas sucesiones cromáticas, en algunos empastes tímbricos, en los atrevidos *crescendi* acentuados por los redobles del timbal, o en ese carácter espectacular que Coello le ha conferido a la partitura al abrirse en algunos fragmentos en atrevida sucesión sonora hacia el agudo, rasgando el espacio y dejándonos atisbar las voces de los coros celestiales, como si de un "rompimiento de cielo" pictórico del Barroco se tratase, más digna de ser interpretada bajo las bóvedas de una gran catedral abarrotada de fieles que en una modesta iglesia.

Partitura, pues, espectacularmente bella que representa una de las escasas muestras de creación musical religiosa de Canarias en el siglo XXI. Pienso que es una de sus obras más logradas. La Misa se estrenó en la basílica de Candelaria, bajo su dirección, el 1 de febrero del 2009 con todo un elenco de intérpretes tinerfeños, se volvió a hacer el 8 de mayo en la iglesia de Santa María de Tres Cantos y, al día siguiente, en una abarrotada catedral de la Almudena de Madrid, en la que tuve la suerte de encontrarme también en esa ocasión. Y pese a la complejidad de sus medios, el 20 de junio de 2014, volvía a ponerse en atriles en la Katholische Kirche de Weimar (Alemania) con Christian Frank dirigiendo el Coro

del Instituts für Kirchenmusik dentro de la programación de la Hochschule für Musik Franz Liszt. No cabe duda de que esta obra funciona y ha saltado a Europa. ¡Qué acierto tuvo al haber elegido el latín y no haber hecho la misa en castellano! De esta forma la pueden interpretar en muchos países y la lengua no será un obstáculo.

Y en 2011 vuelve a incursionar en la música religiosa en latín con un Pater Noster para coro y orquesta que se estrena en Madrid.

También de 2008 es la obra para voz de bajo y orquesta *Las Rosas de Hércules*, llevada con éxito por varias capitales europeas (Zagreb, Maribor, Milán, Berna, Frankfurt, Berlín, Praga, Viena, Bratislava y Budapest) en ese año por la Hungarian Chamber Symphony Orchestra, dirigida por el tinerfeño Alberto Roque, afincado desde hace muchísimos años en la capital húngara. El repertorio de la orquesta estaba conformado por obras de autores canarios como Daniel Roca, Dori Díaz Jerez, Laura Vega, Gustavo Díaz Jerez y Manuel Bonino, además de Coello. Y los solistas fueron la soprano Raquel Lojendio y el bajo Alberto Feria, que fue quien interpretó las canciones de Coello en la gira, con su broche final en el Instituto Italiano de Cultura de Budapest.

Las rosas de Hércules está basada en el poema "Final" de la serie que el poeta grancanario Tomás Morales (1884-1921) dedicara al mar. Coello concibe aquí la travesía marina como la travesía de la propia existencia, ahondando en la emoción latente en los versos, perfectamente expresados por la voz poderosa del bajo Alberto Feria. Y si hermosa era la línea melódica que cantaba este, mucho más interesante por su complejidad armónica y contrapuntística era el ropaje que la orquesta de cuerda con arcos enérgicos desgranaba en torno a aquella, en un lenguaje en el que la tonalidad ampliada, la dinámica y las grandes líneas melódicas le conferían a la pieza ciertos matices neorrománticos impregnados de emoción, la emoción a la que muchos compositores actuales se niegan a renunciar y que, en este caso, servían para captar la esencia de la época del poeta. Esta obra se volvió a interpretar aquí, en Santa Cruz, el 9 de abril de 2010, para darla a conocer entre sus coterráneos, también con el bajo Alberto Feria, pero ahora con la Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Carácter muy diferente tiene la partitura denominada *Weimar*, por haber sido estrenada en esta ciudad que tantas connotaciones tiene para la música germana del Romanticismo en el mismo año 2010, escrita para multipercusión y estrenada en la Universidad de la Música Franz Liszt por su propio hijo, Alejandro Coello. Era un orgánico en el que no había trabajado hasta ahora, pero con el que se siente cómodo.

Y aunque todavía me quedan muchas obras por citar, porque Emilio sigue produciendo tres o cuatro obras anuales, tan solo quiero referirme a dos de ellas por sus vinculaciones con Tenerife. La primera es *eCosmos*, obra que se le encargó para conmemorar el centenario del Cabildo Insular de Tenerife, que fue interpretada naturalmente por la Orquesta Sinfónica de Tenerife bajo la batuta de su director honorario Víctor Pablo Pérez, y la segunda es *eCaos* para soprano y orquesta, encargo esta vez de la Sociedad General de Autores de España y la Asociación española de Orquestas Sinfónicas, que ya se estrenó a mediados de 2015 con Candelaria González y la Sinfónica de Tenerife. Son partituras hermosas que denotan la madurez alcanzada, la eficacia de los medios para expresar las ideas y el saber llegar al público, algo que siempre le ha importado.

Como hemos visto, Emilio ha trabajado en muchas facetas de la música de hoy. En el medio centenar de piezas que componen su catálogo destaca la veintena de obras sinfónicas, sinfónico-corales, varias concertantes, algunas para banda y luego aquellas dedicadas a la voz, con acompañamiento de piano, de *ensemble* o de orquesta, obras corales, unas *a cappella* y otras con diversos acompañamientos instrumentales, obras de cámara para diversas formaciones, obras electroacústicas, para percusión,

música para medios audiovisuales, teatro infantil, teatro clásico y contemporáneo, música de acción y curiosamente una sola obra escrita para piano, *Quixote en New York*, estrenada el pasado año en el Carnegie Hall y ahora recientemente en la sede de la Filarmónica de Berlín[1]. Esta paleta de intereses diversos muestra su enorme curiosidad y el aliciente que para él supone el trabajar con distintos medios para conocerlos y dominarlos.

Y uno de ellos ha sido la orquestación. En efecto, el dominio que ha llegado a adquirir de ella, que como sabemos es un arte independiente de la Composición (no todos los buenos compositores son buenos orquestadores y viceversa; recordemos el caso de Ravel y su arte para orquestar no solo obras propias, sino de otros autores, como *Cuadros de una exposición* de Mussorgski), como digo, el dominio que Coello ha alcanzado en el campo de la orquestación lo ha llevado a realizar varias adaptaciones sinfónicas por encargo, de obras de otros autores, como Elfidio Alonso y su *Cantata del Mencey loco*, para los Sabandeños y la OST, *Islas Canarias* y nuestro villancico más popular *Lo Divino*, para Los Sabandeños y la OST, *Atlántico* de Benito Cabrera también para los Sabandeños y la OST, o la *Canción a Mayo* de Samuel Fumero. Son adaptaciones que se han interpretado en los conciertos multitudinarios que ofrece la OST en septiembre en la Plaza del Cristo o el 25 de diciembre en el Puerto de Santa Cruz.

Sus obras han sido interpretadas en muchos países tanto europeos como americanos –Eslovaquia, Italia, Suiza, Austria, Hungría, Alemania, Rumanía, Estados Unidos, Venezuela, Brasil, y otros– y por orquestas y agrupaciones tan significativas como la Hungarian Chamber Symphony (Hungría), Orquesta de la Universidad de Mannes (New York), Orquesta de Cámara de San Antonio de Texas, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Córdoba, Orquesta Nacional de Venezuela, Orquesta Sinfónica de Tenerife, Orquesta del Conservatorio Superior de Música de Canarias, Orquesta Joven de la Comunidad Canaria, Orquesta Sinfónica de la Comunidad de Madrid, Acheus Ensemble (Rumanía), entre muchas otras.

Bien, creo que a través de mis palabras se han puesto de manifiesto los valores musicales y profesionales de Emilio Coello, un compositor de gran vocación que ha sabido crear un variado y coherente catálogo de obras con las que ha alcanzado un lenguaje propio, sin dejarse seducir en estos últimos tiempos por modas y novedades. Él se define como un ecléctico por haber transitado por varias tendencias, sobre todo en la década de los noventa, pero yo le aplicaría a su música el término de sincretismo expresivo típico de la posmodernidad, porque sabe conectar con el oyente y trasmitirle nuevas emociones características de nuestro tiempo.

La figura de Emilio Coello tiene un lugar muy especial dentro del panorama musical español, lo que se demuestra tanto por la cantidad de jurados a premios de Composición en los que participa junto a otros prestigiosos compositores de ámbito nacional e internacional, como en los artículos y trabajos que se han hecho ya sobre su obra. Solamente quiero citar los escritos por compositores de gran trascendencia como Javier Darias, que fue profesor suyo y quien ha analizado con detenimiento su concierto para timple, utilizándolo en sus clases de composición de la Escuela de Composición y Creación de Alcoy, de donde han salido tantos buenos profesionales; Tomás Marco, una autoridad en España tanto en Composición como en Musicología por sus múltiples artículos y libros sobre la Música contemporánea en España y también a nivel mundial; a la citada Dra. Marta Cureses, Profesora Titular de la Universidad de Oviedo, especializada en la música contemporánea, que tanto interés puso en el análisis de su obra *Axis Mundi*, hasta el punto de que a una de sus alumnas musicólogas, Rosa Díaz Mayo, le encargó como tema, primero del trabajo de TFM y

[1] En Tenerife, el 4 de julio de 2018 la estrenó la pianista Ana Belén Gutiérrez en un concierto en la sede de nuestra Real Academia de Bellas Artes, audición en la que pudimos percibir sus alusiones a Albéniz y a Berstein.

más tarde de tesis doctoral, el análisis de toda la obra de este compositor[2]. Es el sueño de todo compositor o artista: que personas inteligentes y bien preparadas hagan un estudio sobre ellos en vida. Emilio Coello ha tenido esa suerte, en lo que también influye su carácter afable.

Por todo ello, quiero felicitarlo efusivamente y decirle que nos llena de orgullo su trayectoria, que esperamos siga adelante con nuevos y renovados éxitos, al mismo tiempo que me siento muy orgullosa de recibirlo hoy en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes como Académico Correspondiente, porque con su buen hacer enriquecerá sin duda nuestra Corporación.

[2] El TFM se presentó en la Universidad Autónoma de Madrid en 2012 y obtuvo la máxima calificación, al igual que la tesis doctoral que se leyó en mayo de 2017, meses después de este acto académico de solemnización de su nombramiento, habiendo presentado además en noviembre de 2016 y en el marco del IX Congreso de la Sociedad Española de Musicología un trabajo sobre él.

Compositor en los albores del siglo XXI

Emilio Coello Cabrera

Es para mí un inmenso honor formar parte de una comunidad tan ilustre, y que cuida, protege y divulga nuestra cultura, que vela por nuestro patrimonio en cada una de sus múltiples disciplinas. Agradezco profundamente a la anterior presidenta de esta Real Academia de Bellas Artes, doña Rosario Álvarez por tomar la iniciativa de mi candidatura, y a los señores académicos su aceptación.

Muchísimas gracias, Rosario, por tus hermosas palabras. Gracias también por tu admirable e incansable trabajo. Sé muy bien que dedicas tu vida a la música, que la has investigado, protegido y promocionado dentro y fuera de las islas en la medida de tus posibilidades. Junto a nuestro querido y desaparecido Lothar Siemens, rescatasteis una buena parte de nuestra historia musical, un esfuerzo sin duda impagable y que hoy es una realidad al alcance de todos. Quiero que sepas que desde el respeto y la admiración personal, tu presencia y participación en este acto es para mí un inmenso honor. Gracias una vez más.

Si me hubieran dicho hace unos meses que acabaría formando parte de esta Real Academia, les aseguro que no me lo hubiera creído. Es un privilegio para el cual considero no tengo méritos suficientes, y puedo afirmar que no es falsa modestia. Es un pensamiento y un hecho que no solo comparto en este instante con ustedes, sino también con otras personas en un pasado reciente. Cada vez que reviso mis últimas obras me digo a mí mismo cuánto trabajo hay aún por hacer, sobre todo en aspectos técnicos que considero vitales en la creación de una obra musical.

Bajo el título *Compositor en los albores del siglo XXI*, deseo haceros partícipes de mis experiencias y reflexiones en el campo de la composición a lo largo de mis últimos 30 años.

Aunque nacido en Granadilla de Abona, toda mi niñez y parte de mi juventud la viví en ese pueblecito "mariano" que, sin duda, todos conocemos por su Virgen de Candelaria. Mis padres vivían y viven en una zona que los lugareños llaman "medianías"; una tierra adquirida por mi abuelo paterno en una época en que los "bolívares" significaban mucho. La sencillez que caracteriza a las personas humildes me abrían un mundo sin lujos, pero con lo necesario para emprender el camino que hoy nos ha congregado aquí. Siete u ocho años tenía –no lo recuerdo bien– cuando a la salida de clase de un pequeño colegio unitario en las Cuevecitas, núcleo de población

perteneciente al municipio de Candelaria, se produjo ese maravilloso momento en el que descubrí la música por primera vez. No fue a través de un concierto para piano, un cuarteto de cuerdas o una sinfonía… Para muchos pueblos de la isla, como todos sabemos, los ambientes musicales se limitaban a bandas de música, parrandas populares u orquestas de baile. Fue esta última, la Orquesta Tenerife, que ensayaba en el pueblo por las tardes, la que me atrapó con la energía, alegría y particular virtuosismo de su líder don Abilio Alonso Otazo. Pocos años después me enseñaría personalmente las primeras notas musicales en la sede de la Banda de Música Las Candelas de la Villa de Candelaria, entidad que él había fundado pocos años antes. Este director de la banda, conjuntamente con Don Antonio Sosa Monsalve, antiguo profesor del Conservatorio de Música de Tenerife, fueron determinantes en mi incipiente etapa musical. Los recuerdo siempre con mucho cariño y les estoy inmensamente agradecido, no solo por todo lo que me enseñaron, sino por la constante y desinteresada entrega que siempre han tenido y tienen hacia los demás. Un compromiso extensible hoy a toda la familia Alonso con su nieto Mauro a la cabeza como actual director.

Mi paso por las bandas de música locales y militares, orquestas de baile y mis primeros estudios oficiales en el Conservatorio de Santa Cruz de Tenerife me impulsaron a tomar una de las decisiones más difíciles de mi corta vida musical: dejar la isla y emprender un nuevo camino en Madrid, animado por el desaparecido pero inolvidable amigo Juan Abilio Alonso. Deseaba progresar y obtener un trabajo digno que me permitiera una vida tranquila. La composición ni siquiera pasaba por mi cabeza. Requería una inmensa cantidad de trabajo y muchos años para realizarla. Hasta entonces, mi única vinculación con la composición eran los modestos arreglos que hacía para mi grupo de aquella época, la orquesta Maracaibo.

El tiempo transcurrió –no sin dificultades–, pero pude completar finalmente ese "imposible" abriéndose ante mí un enorme vacío, una gran soledad como compositor licenciado. Sometido durante muchos años a la disciplina académica, mi mente estaba acostumbrada a seguir el dictamen docente de ejercicios y piezas con una u otra técnica. Había llegado el momento de volar en solitario, de lanzarme al vertiginoso abismo sin saber si podría levantar el vuelo… Como muchas profesiones, esta es particularmente compleja. Salir del Conservatorio y obtener tu primer encargo es un imposible, incluso con la madurez suficiente. Para un joven compositor, la única forma de empezar a abrirse camino es a través de pequeños grupos de cámara, así como los concursos, pues te brindan –al margen de lo económico– la posibilidad de su estreno.

Creé mis primeros trabajos bajo la estética del momento, así nació en 1995 *Arba, Amiat, Sat, 4,3,7* –un simbolismo que hace referencia a las islas–, "Premio de la Comunidad de Madrid". En 1996, *Arrorró de mi tierra*, del poeta canario Domingo Juan Manrique, "Premio de Composición coral Ciudad de la Laguna". En 1999, *Isla y Mujer*, del poeta Pedro García Cabrera, Premio del CCMI, Centro canario para la difusión de la música ibero-americana, entre otras obras…

Luego llegó mi primera gran obra para orquesta, *Altahay*. Un concierto para timple canario, que vio la luz gracias a la iniciativa de Benito Cabrera y del director titular de la Orquesta Sinfónica de Tenerife de aquella época y hoy director honorífico, Víctor Pablo Pérez. En aquella ocasión fue dirigido por Edmond Colomer.

A partir de aquí vinieron otras muchas piezas y en ámbitos muy dispares, como la música electroacústica, audiovisuales, trabajos con la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, Teatro infantil, profesional, etc. Fueron experiencias importantísimas, pues sentaron las bases de aspectos técnicos que en un principio solo se sostenían en la teoría escolástica.

Era una época en la que predominaban las partituras de diseño, verdaderas obras en el arte visual

y muy apreciadas en los concursos, pues dibujaban un mundo sonoro desconocido para el concepto tradicional. Xenakis, Berio, Cage, Stockhausen, Pierre Boulez, Ligeti, entre otros, eran los referentes que había que seguir, todo ello sustentado en gran medida bajo la herencia del serialismo dejado después de la Primera Guerra Mundial por Schönberg y sus discípulos, Webern y Berg. Herramientas que aún hoy siguen utilizándose por muchos compositores. En 2021 se cumplirán cien años.

A pesar de lo aquí expresado, nunca me sentí plenamente feliz con lo que escribía, no estaba siendo honesto conmigo mismo ni con el público. Siguiendo la moda del momento, creaba una música más intelectual que emotiva, muy lejos de la espontaneidad. Todo estaba excesivamente planificado. Los frustrantes ensayos eran producto de las numerosas dificultades técnicas que yo planteaba en cada propuesta. Difícilmente podían ser salvables en los pocos días de ensayo y en tiempo compartido con otras piezas. Las palabras más oídas al finalizar cada concierto eran: "una obra muy interesante". Una fría expresión que transmite más el interés por su análisis desde un punto de vista musicológico que aquel que emana de la emotividad en su escucha. Reflexioné mucho y con detenimiento. Decidí apartarme de todo aquello que convirtiera mis composiciones en una fría "losa" cada vez más grande y pesada para mí.

Dos obras marcaron ese antes y después en mi forma de trabajar: *Las rosas de Hércules*, con textos del poeta canario Tomás Morales, y de forma muy particular la *Misa de Conmemoración*, obra para solistas, coro y orquesta. Fueron dos piezas creadas desde la más pura emotividad y liberado de cualquier tipo de atadura.

Les citaré algunas de las manifestaciones que muchos oyentes hicieron después del estreno de esta última obra. Un coralista de la Misa me comentó: "Esta obra que has parido, crecerá y te llenará de orgullo y alegrías. A mí me ha dado mucha paz"; según una persona del público: "Una preciosidad de Misa, llega al alma"; mi admirada compositora y académica Dña. Dori Díaz Jerez me hizo el siguiente comentario: "Esta obra trasmite mucha emoción y eso es muy difícil de conseguir"; el académico don Conrado Álvarez le manifestó a una de las solistas: "Esta composición tiene un atractivo y una vitalidad que la harán perdurar en el tiempo, sobre todo el Benedictus, que me dejó llorando un buen rato", y por último, del recordado y querido Padre Jesús Mendoza puedo citar textualmente sus palabras: "Lograste y sigues logrando una sonrisa que casi es Dios, y un silencio que se me hace grande en oración, cuando a diario escucho, desde hace tiempo, partes de la Misa".

Debo decir que son emociones compartidas con uno de nuestros más brillantes e incipientes directores de coro, sin cuyo trabajo no hubiera sido posible. Gracias al *Ensamble Vocal de Tenerife* y a su maestro don Antonio Abreu Lechado.

Les aseguro que hoy soy mucho más feliz y productivo con lo que escribo. Soy capaz de escuchar mil veces mis trabajos contrariamente a lo vivido en el pasado. Sin renunciar a nada, pongo la técnica al servicio de la mejor expresión del proyecto que quiero a desarrollar.

Para mí una pieza musical es un ser vivo. Trato de dotarla de emociones en cualquiera de sus manifestaciones posibles (alegría, tristeza, rabia, ira, amor…) y de una personalidad clara y coherente en el contexto donde se desarrolle. No puedo entender la música de una forma "monolítica", pues es contraria al ser humano. El "ideal" existe como utopía, nuestra realidad es muy diferente. Por ello, hoy vivo la creación musical como una extrapolación de mis propias emociones en empatía con todo lo que leo, vivo o me rodea. Necesito llenar la partitura y la vida con todos los colores posibles, y acepto que no solo hay una realidad, sino tantas como este infinito universo nos ofrece. Solo así, desde la diversidad, puedo entender lo que en esencia nos identifica como seres humanos...

Dentro de unos pocos meses estrenaré en el Auditorio Nacional de Madrid *Los sueños de Ossian*, una pieza que señala precisamente al ser humano como responsable y protagonista de la mayor de las desolaciones de este mundo, a la vez que poseedor de una bondad infinita.

Tal y como señalaba al comienzo de esta charla, una de mis grandes preocupaciones es encontrar la madurez suficiente que me permita comunicar mejor mi pensamiento musical y, en consecuencia, un mayor entendimiento y efectividad en su interpretación. Un privilegio solamente atribuible a las artes plásticas.

Hace poco veía una exposición en la fundación Mapfre de Madrid sobre el grupo pictórico de principios del siglo pasado denominado *Fauves* (fieras) –Vlaminck, André Derain, Raoul Dufy…–, como muchos recordarán este grupo marcó las bases del expresionismo del siglo XX.

Al observar aquellas pinturas tan experimentales, en las que el color dominaba sobre las extravagantes figuras y las líneas curvas te recordaban la esencia orgánica de cada propuesta, me decía a mí mismo: "¡cuanta fortuna!". Las obras se manifestaban ante mí como un trabajo único y definitivo del propio creador. Nadie incrementará más o menos color, remarcará o difuminará una u otra línea y, aunque sujeta a los juicios e impresiones como cualquier obra artística, será su única y definitiva creación. La música, por el contrario, renace en cada interpretación a través de un lenguaje de signos alrededor de un pentagrama, cuyo "trazo y color" definitivo depende enteramente de los intérpretes.

No estoy diciendo con ello que el continuo renacer de la música no sea un valor que debamos tener en cuenta, sino que como autor mi concepto de la obra es muy puro, una huella imborrable de la desnudez emocional. Probablemente, dentro de unos años, cuando esté allá, en ese otro lugar…, mis trabajos sean libres y ya nada importe. A día de hoy me resulta inevitable revivir su creación.

No participo de la creación "aleatoria" ni "estocástica" de las que Cage y Xenakis hicieron gala, probablemente el cálculo eran su fuente de inspiración, y sus planteamientos más abiertos o con exigencias muy distintas. Pero para un creador, si hay algo que verdaderamente lo define, es el marco de sus propias limitaciones. Para mí cada nota o pasaje es una vivencia, no hay azar, salvo que sea por error… Esto no quiere decir que no haya creado música desde un concepto matemático. En 2013 y con motivo del Centenario del Cabildo Insular de Tenerife, creé la obra *eCosmos*, una pieza cuya estructura armónica y melódica se basa "simbólicamente" en los números primos del fenómeno físico. Fue una recapitulación del pasado, pero con la mirada de mi presente. Una pieza que ha sido objeto de un amplio estudio por parte de la doctora en Musicología doña Rosa Díaz en su Tesis Doctoral, pero debo decir también que no es una obra de la que me sienta especialmente orgulloso.

Para acabar con esta disertación e insistiendo en que es una visión enteramente personal, el compositor en los albores del siglo XXI tiene que aceptar la diversidad musical heredada del siglo XX. Nunca hubo una eclosión mayor en toda nuestra historia que la producida en el pasado siglo. Los medios técnicos de reproducción, creación y comunicación, así como la apertura y mestizaje con otras músicas –consecuencia lógica de una sociedad cada vez más globalizada– han propiciado una oferta musical muy variada, un "nuevo universo sonoro" al que el compositor actual de música sinfónica tiene que enfrentarse para sobrevivir. ¿De qué manera? Bajo mi entender, fusionándose y aportando todo lo mejor de la gran diversidad instrumental y colorística que posee la orquesta. Difícilmente podrá extinguirse esta sonoridad que se ha perpetuado en el ser humano desde la prehistoria. Sí, tenemos una orquesta moderna, pero sus predecesores fueron flautas, arcos y maderos. En consecuencia, los creadores de hoy debemos estar muy bien preparados para hacer frente a cual-

quier proyecto, tradicional o experimental, sin las limitaciones o directrices generadas por corrientes estéticas.

Esta es la razón por la que me siento liberado en este nuevo siglo. Tengo la mente lo suficientemente abierta para seguir creando música en la medida de mis capacidades técnicas y emotivas –así, por este orden–, ya que considero que la emotividad fluye cuando la técnica está meridianamente superada.

Un ejemplo de ello, y aprovechando para cambiar de contenido, es la pieza musical dedicada a esta Real Academia de Bellas Artes, *Obertura Canaria.* Estrenada el pasado 2 de enero de 2017 por la Joven Orquesta Sinfónica de Canarias, es una manifestación de amor y respeto a "la música del pueblo", esa de la que tanto he bebido y sigo incansablemente haciéndolo.

Fue una propuesta del maestro Víctor Pablo Pérez –director y persona a la que admiro y a la que agradezco enormemente su confianza–. La finalidad era abrir el concierto inaugural de la Joven Orquesta. Un gran logro solo atribuible a él –como tantas otras cosas– y a la buena predisposición del presidente de Canarias don Fernando Clavijo. Sin dudarlo, pensé en nuestra "música tradicional" como la mejor forma de celebrar este extraordinario acontecimiento a través de un vínculo muy familiar para todos los canarios.

Nació el pasado agosto en la terraza de mi casa en Canarias, mirando al mar, con la luna emergiendo por el horizonte, y con mis padres y mis inquietos sobrinos de testigos. Se trata de una nueva recopilación de piezas tradicionales y actuales de nuestro folclore, una prolongación del legado recibido por nuestro más ilustre compositor, Teobaldo Power, y sus *Cantos Canarios*. Él hizo una verdadera declaración de "canariedad", no solo por su música, sino por incluir en la portada de su obra parte del poema "Canarias" del poeta Nicolás Estévanez Murphy.

He tenido la suerte de experimentar la "música popular" desde el respeto que se merece y en primera línea. *Los Sabandeños* son, sin lugar a dudas, nuestra más emblemática y representativa institución, no en vano son Premio Canarias; además, está presidida por uno de nuestros más ilustres folcloristas y bien merecida Medalla de Oro de estas islas, D. Elfidio Alonso Quintero. Su presencia hoy aquí me honra, al igual que la de su director don Benito Cabrera, popular compositor, intérprete, poeta y, sobre todo, querido amigo. En pocos meses, si todo sigue su curso, podréis escuchar uno de los más importantes trabajos que he acometido nunca, basado en un maravilloso texto íntegramente creado por él y basado en una leyenda muy popular en nuestras islas.

Muy pocas obras podría excluir de mi catálogo que no tengan referencias o citas a nuestra música tradicional. La diversidad de sus creadores literarios ha sido también fuente de inspiración y creación: Pedro García Cabrera, Domingo Manrique, Emiliano Guillén, Tomás Morales, Pino Ojeda, entre otros muchos…

A pesar de vivir fuera, les aseguro que amo muchísimo a esta tierra y, por ello, como dice la canción de Violeta Parra, "¡doy gracias a la vida que me ha dado tanto!", más de lo que nunca hubiera imaginado. Una familia maravillosa en la que he podido apoyarme siempre y personas que han llenado mi camino de sabiduría, confianza y oportunidades, a quienes no quiero dejar de citar: Abilio Alonso, Antonio Sosa, Javier Darias, Víctor Pablo Pérez, Rosario Álvarez, Rosa Díaz, Elfidio Alonso, Benito Cabrera, Antonio Abreu, Candelaria Gil y tantos otros…

Doy gracias a mi amada tierra, que siempre me ha brindado un lugar para crecer en el sentido más amplio de la palabra. Mi gratitud hacia esta institución y, por ende, mi amor y respeto por nuestra cultura y nuestras tradiciones en cualquiera de sus manifestaciones posibles. Mi gratitud también

a los amigos que habéis hecho lo imposible por acompañarme en esta tarde tan especial. A toda mi familia, a los presentes y no presentes.

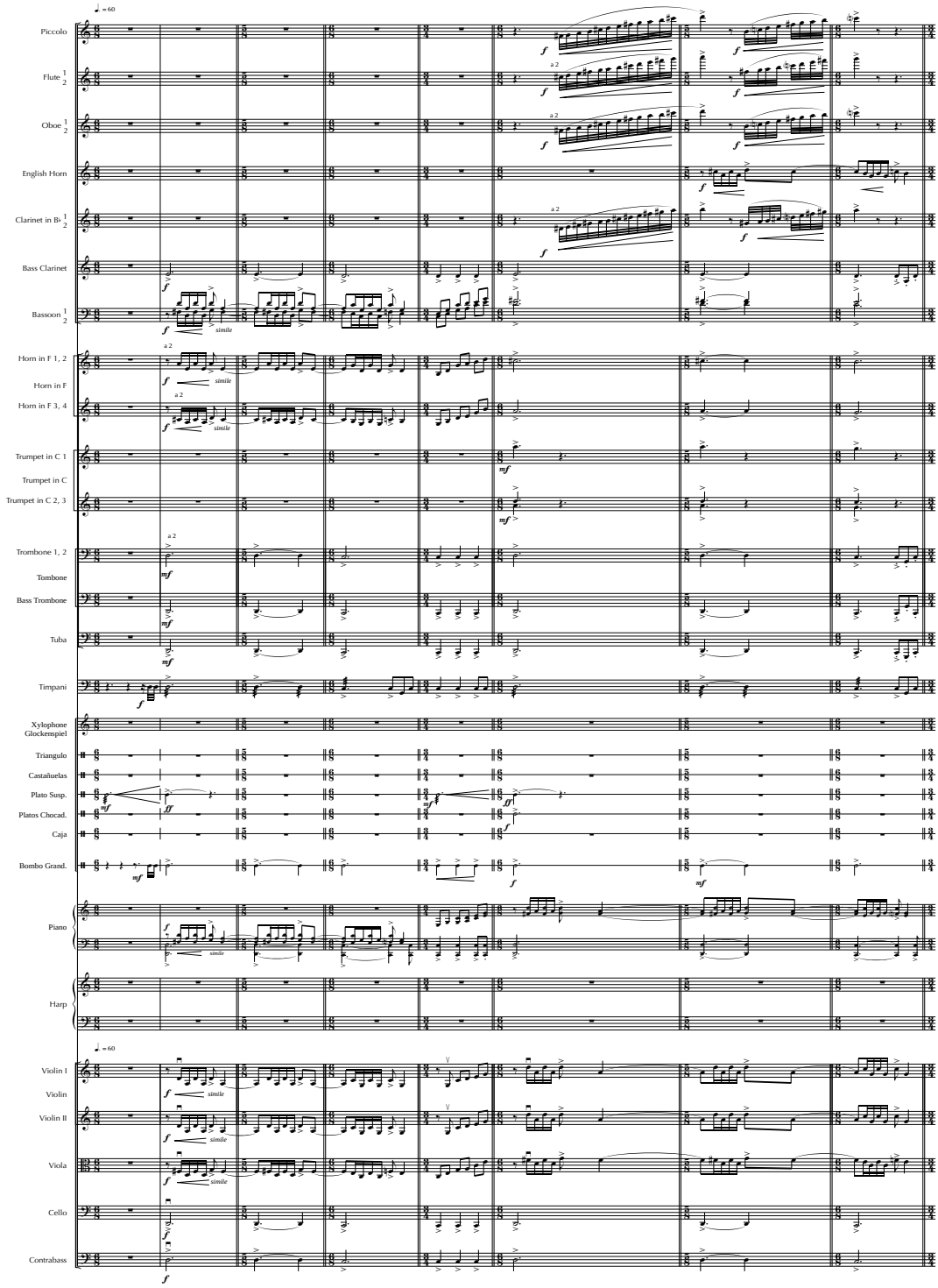
Somos una singularidad y no precisamente por vivir en unas islas, sino por un patrimonio cultural y natural que nos hacen diferentes del resto del mundo. Sigamos protegiéndolo, pues nadie lo hará por nosotros. Yo estaré allí donde me necesitéis, si con ello contribuyo a enriquecerlo aún más.

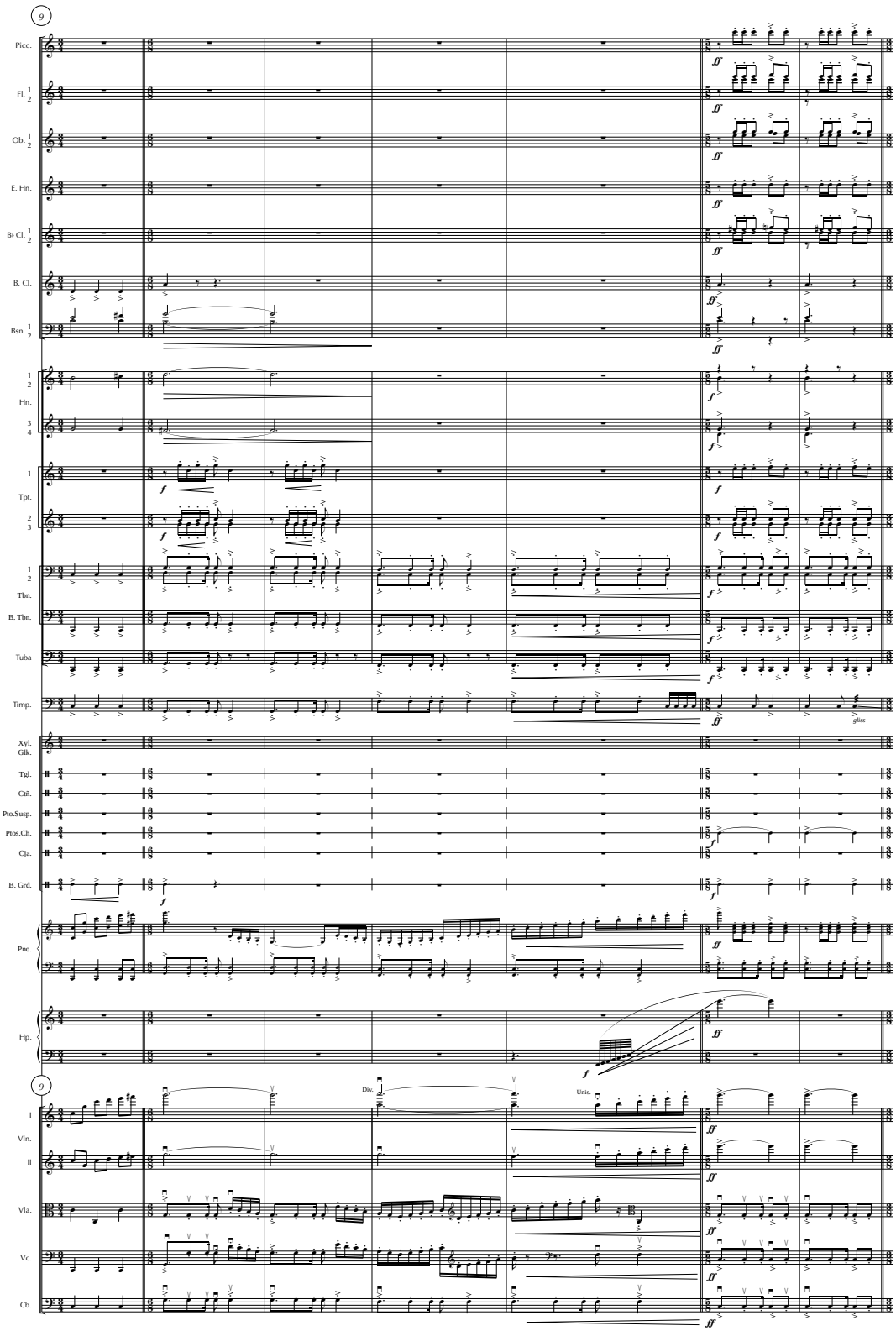
Muchísimas gracias.

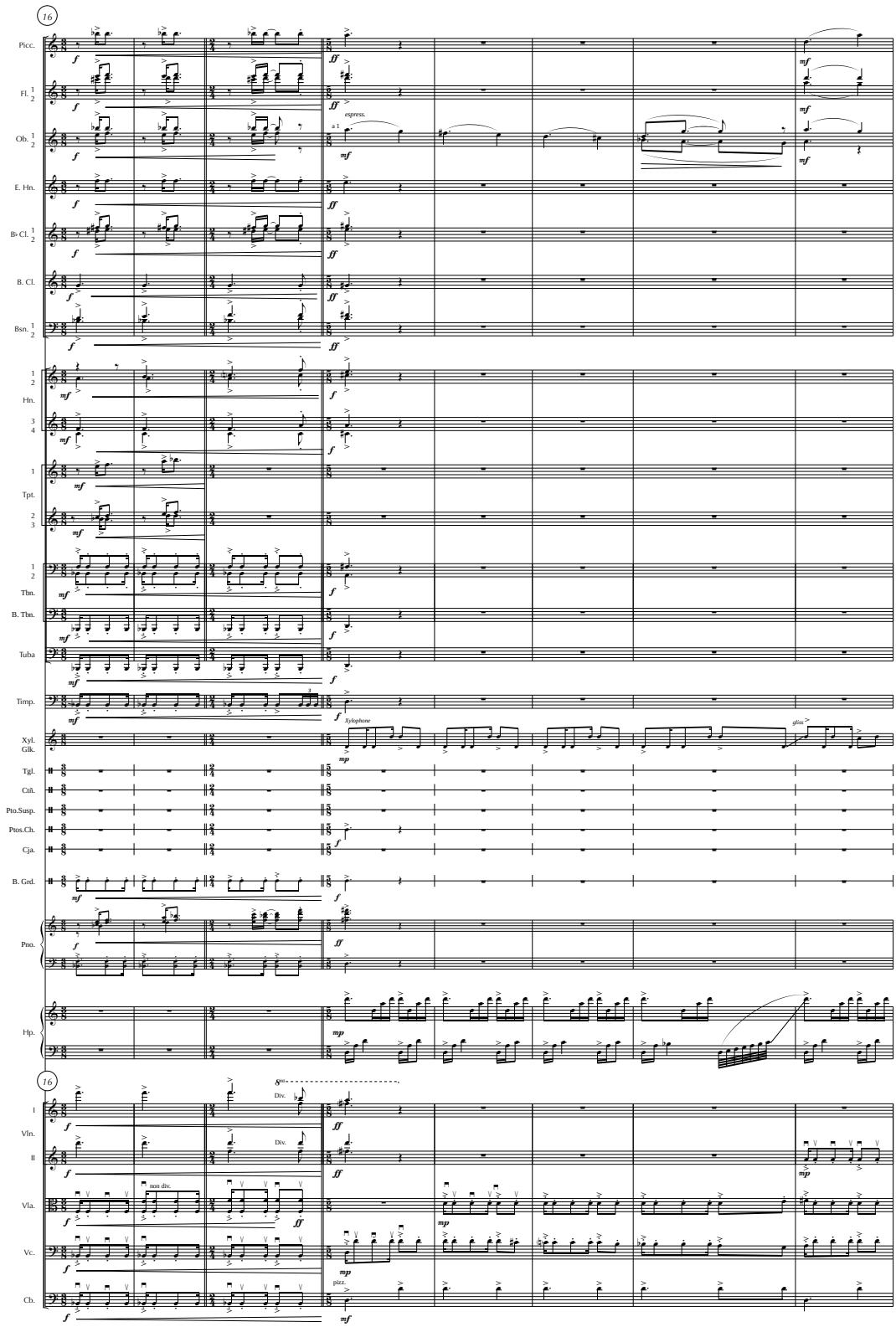
Obertura Canaria

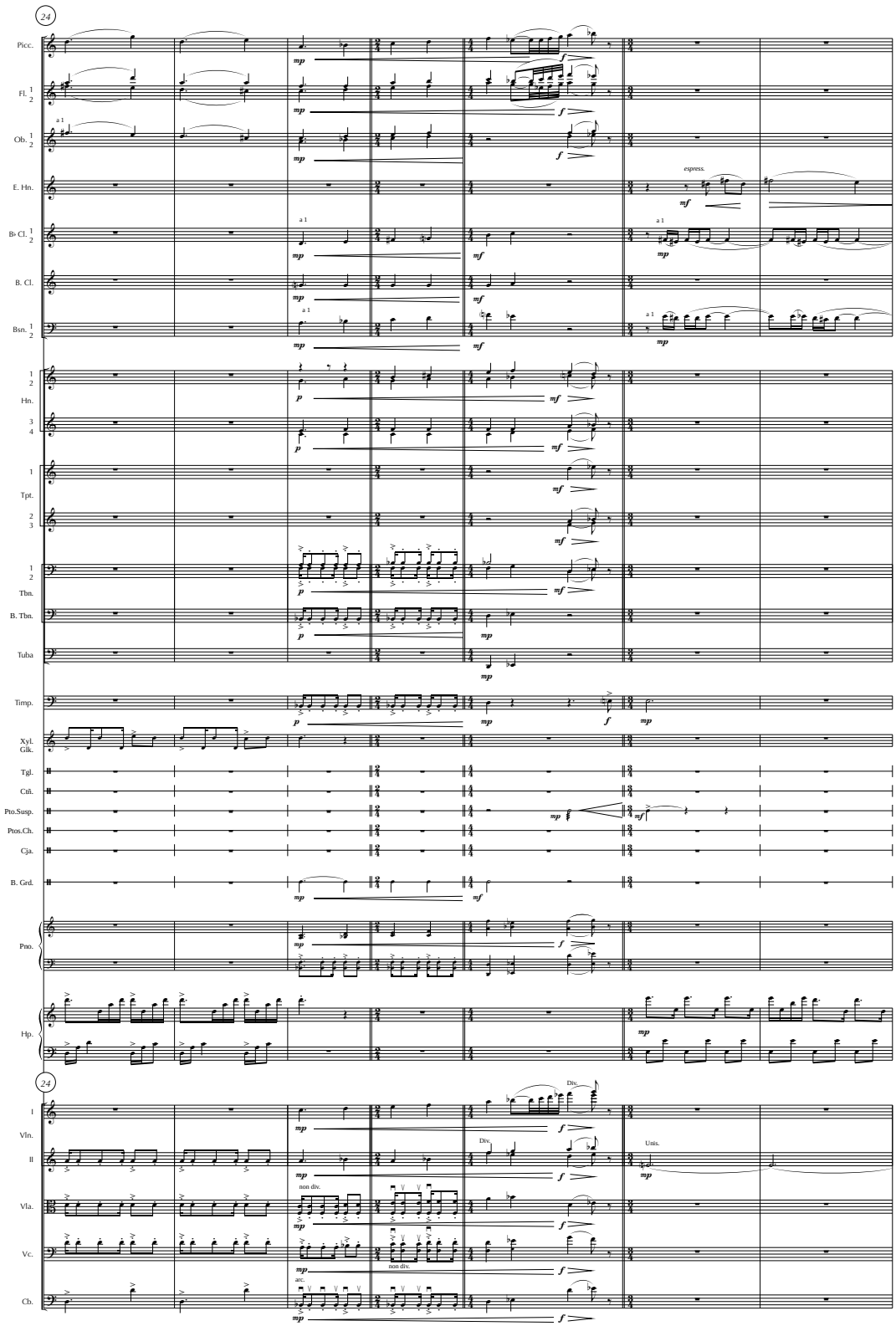
a la Real Academia Canaria de Bellas Artes

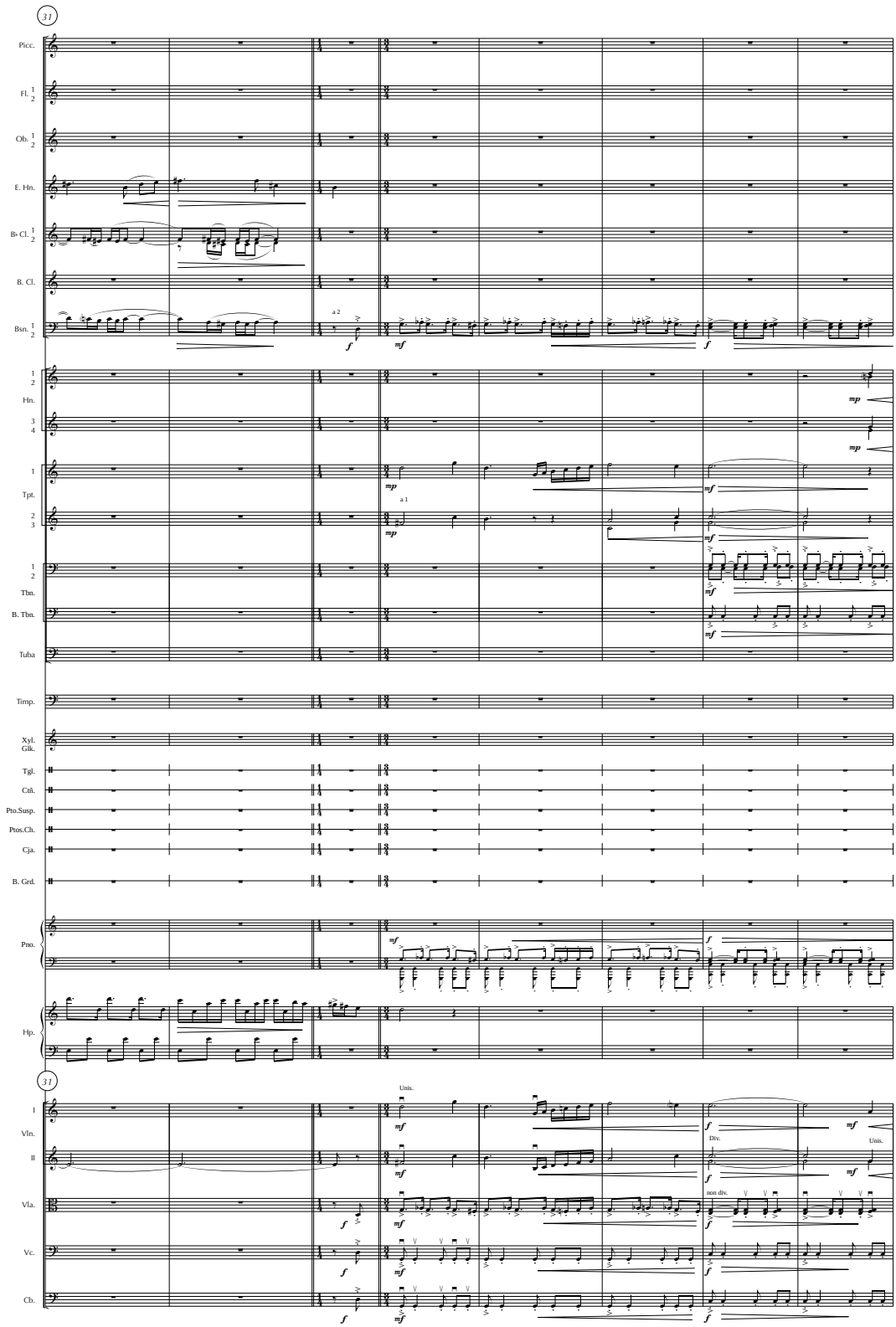
Emilio Coello Cabrera, 2016

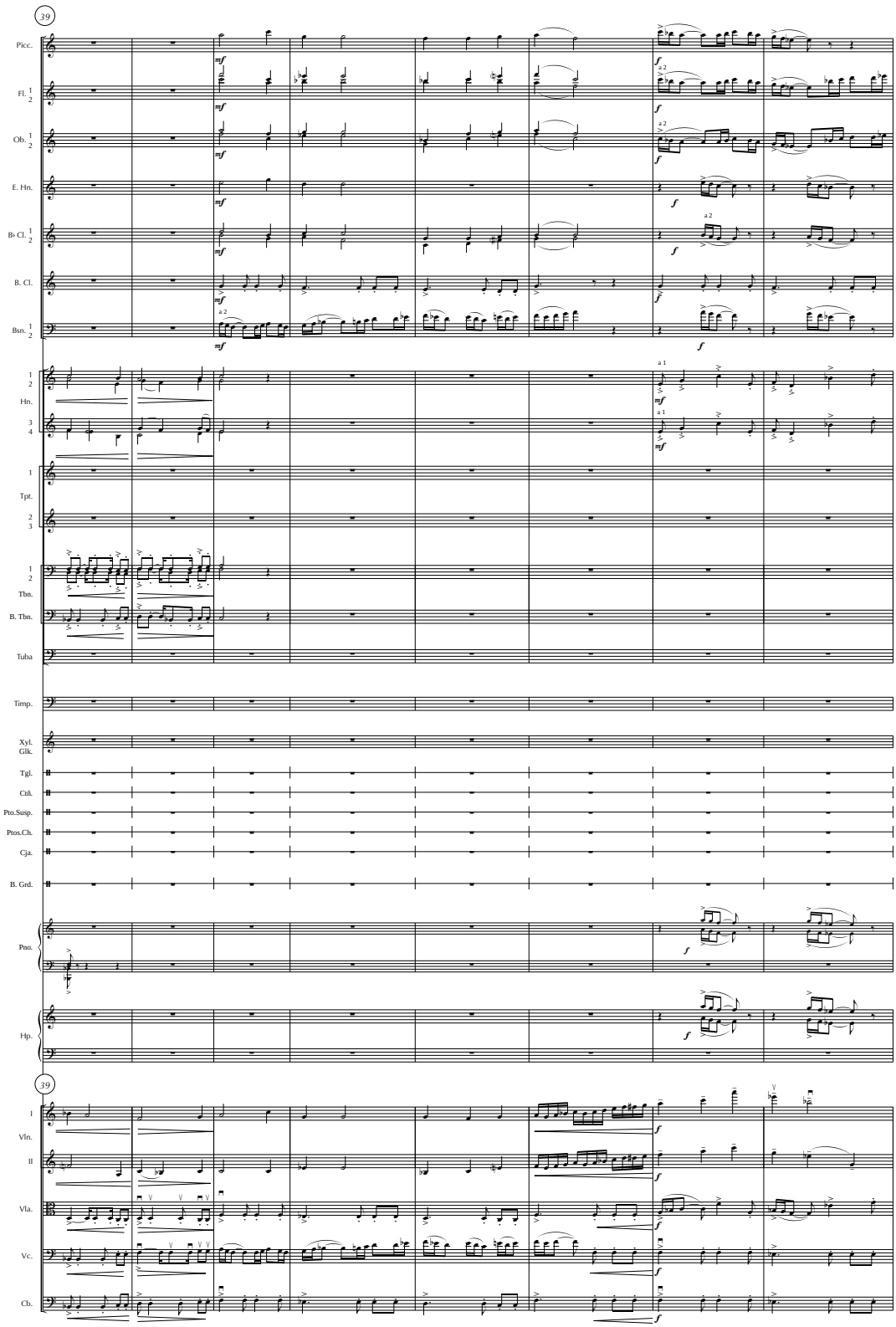


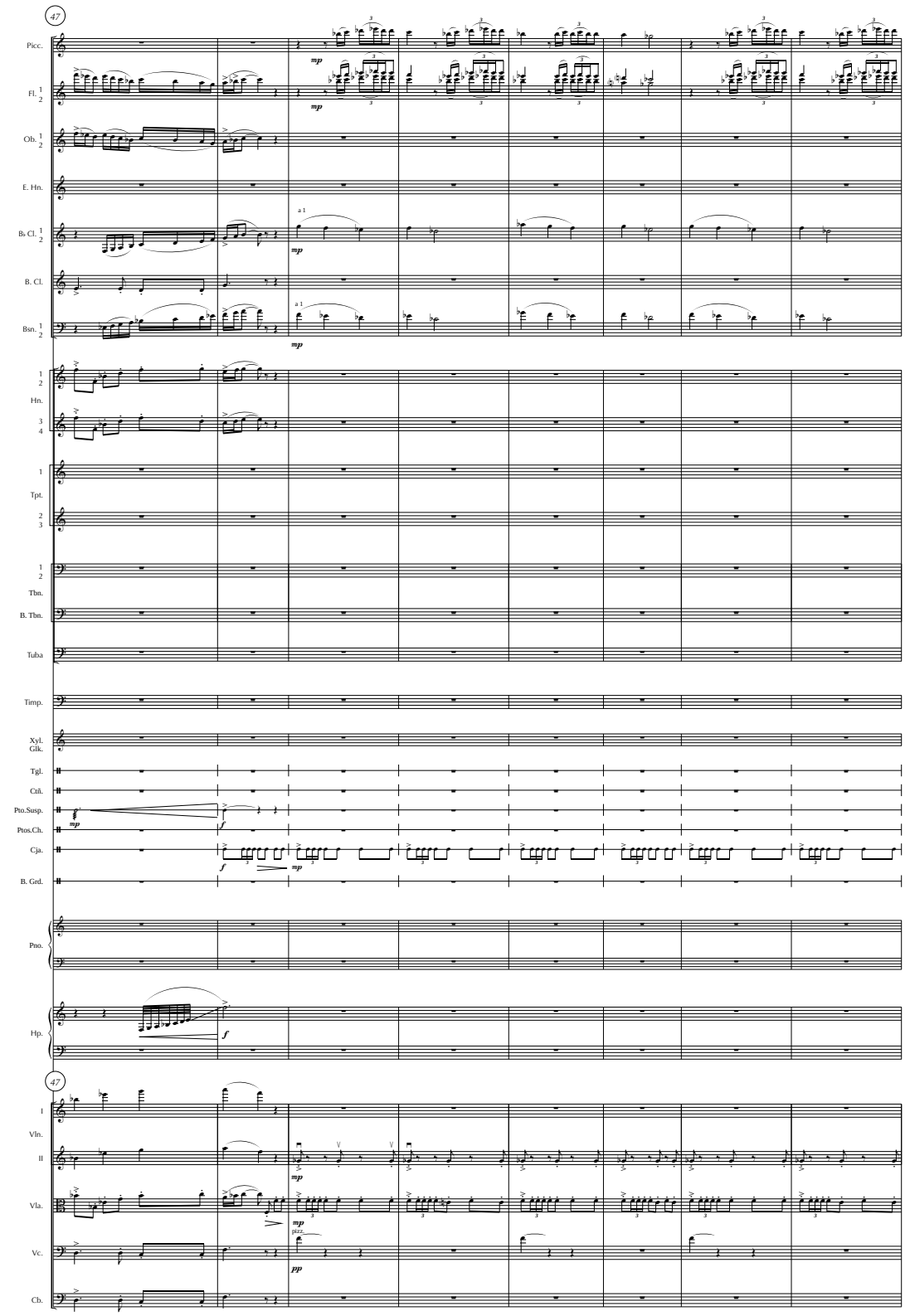

9
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
gliss
Xyl. Glk.
Tgl.
Cñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
9
Div.
Unis.
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

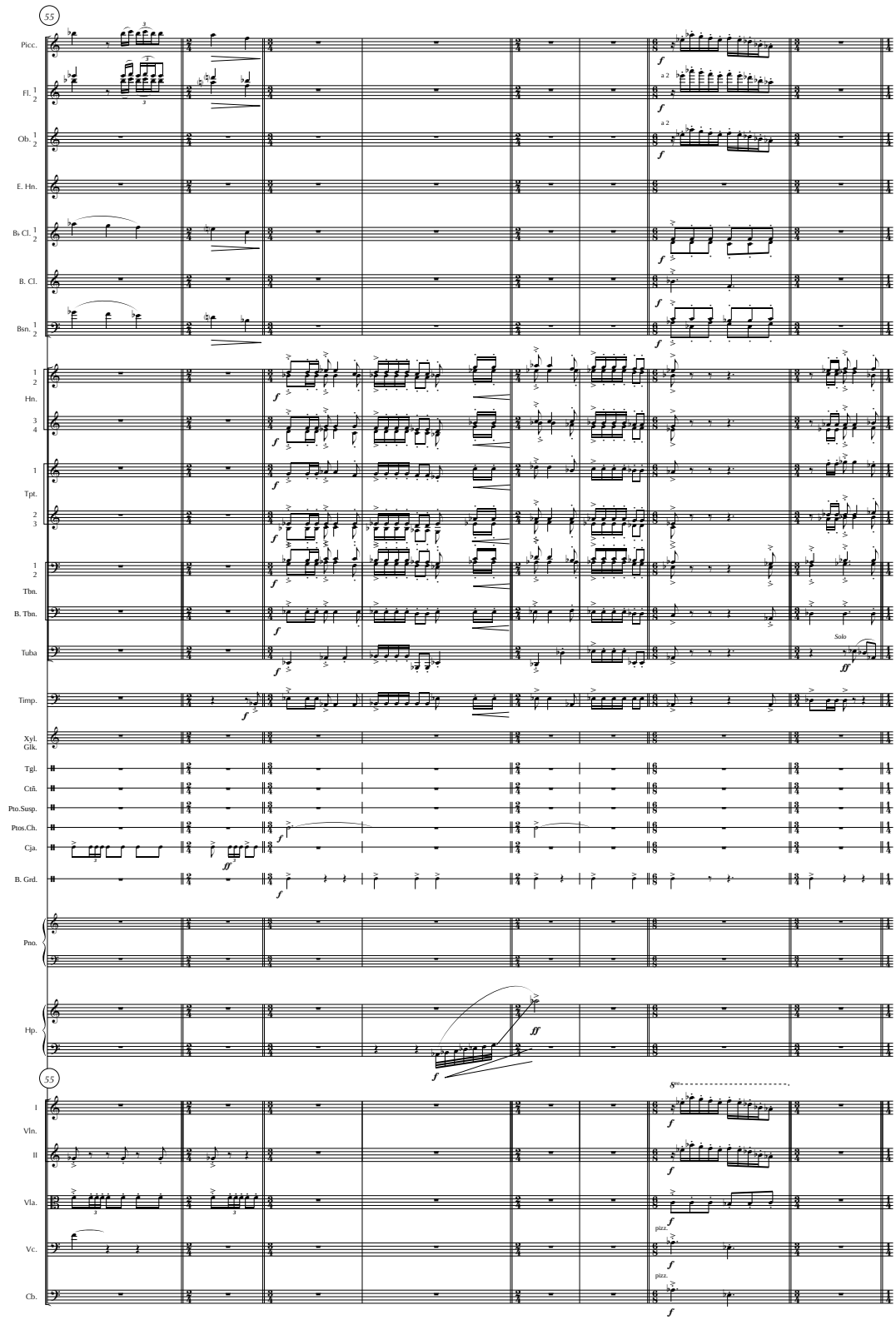

16
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
a 1
espress.
Xylophone
gliss.
16
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
non div.
pizz.

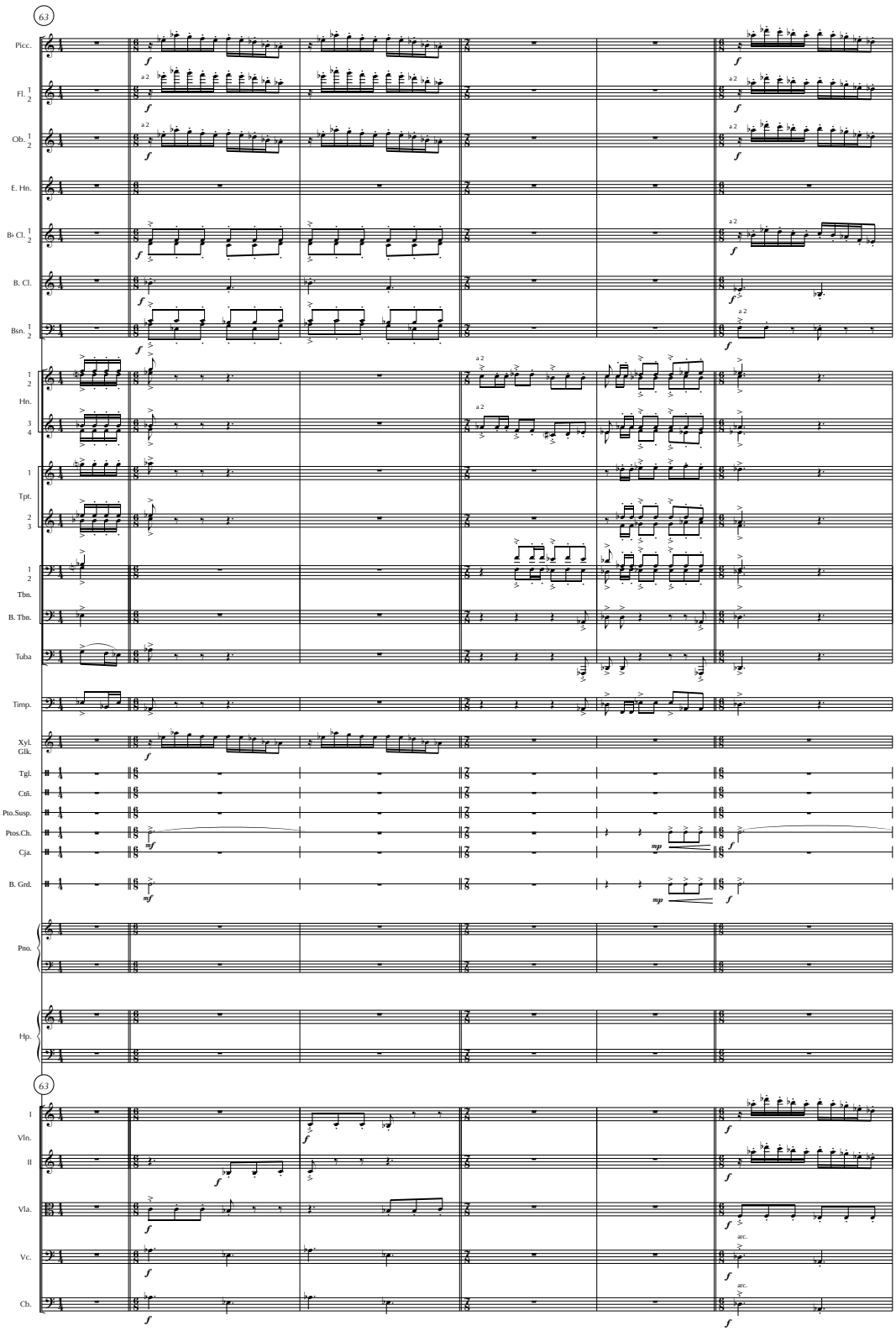

24
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
a 1
E. Hn.
express.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2
Hn. 3 4
Tpt. 1
Tpt. 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
24
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
Unis.
non div.
arc.

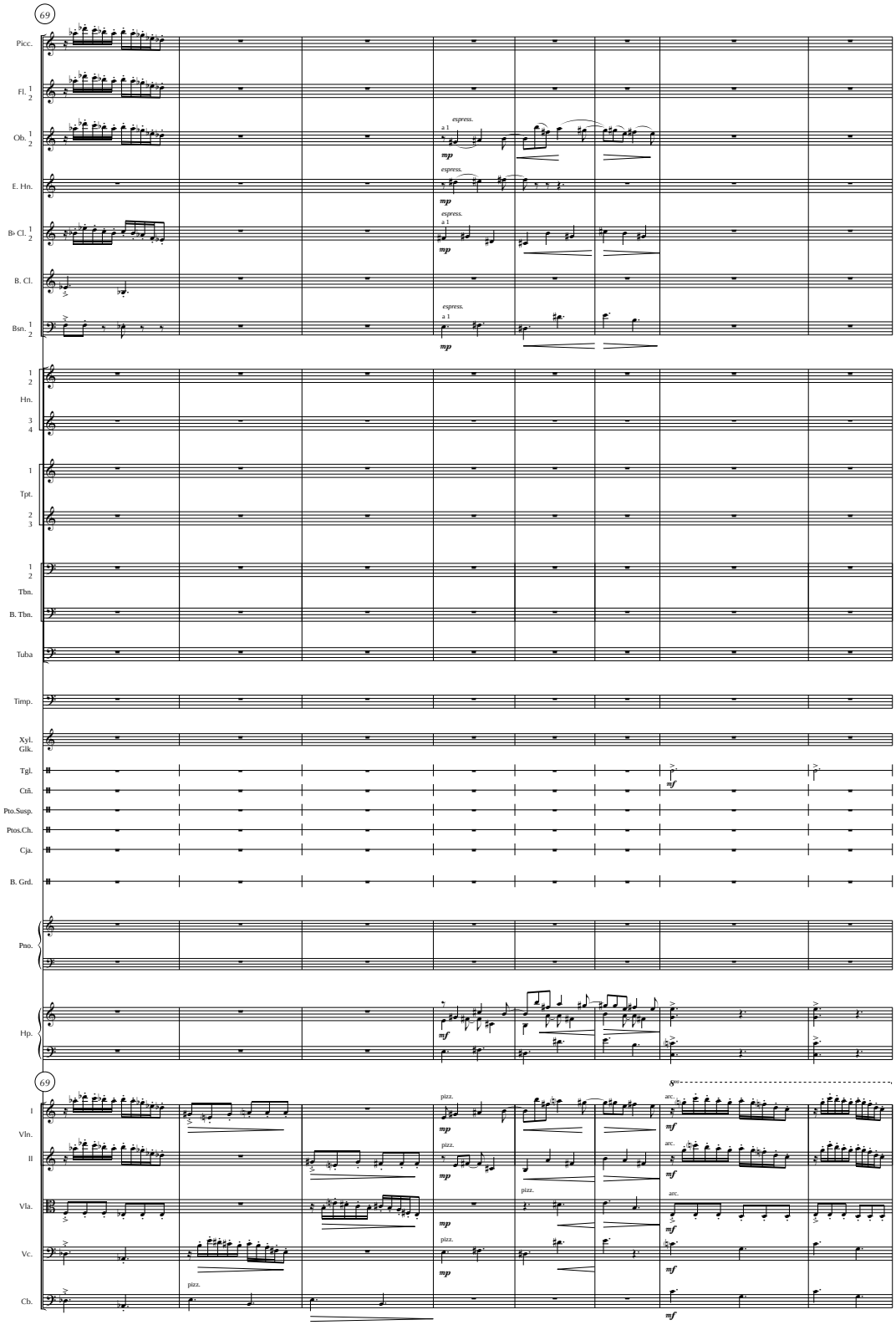

31
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
a 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
a 1
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
31
Unis.
I
Vln.
II
Div.
Unis.
Vla.
non div.
Vc.
Cb.

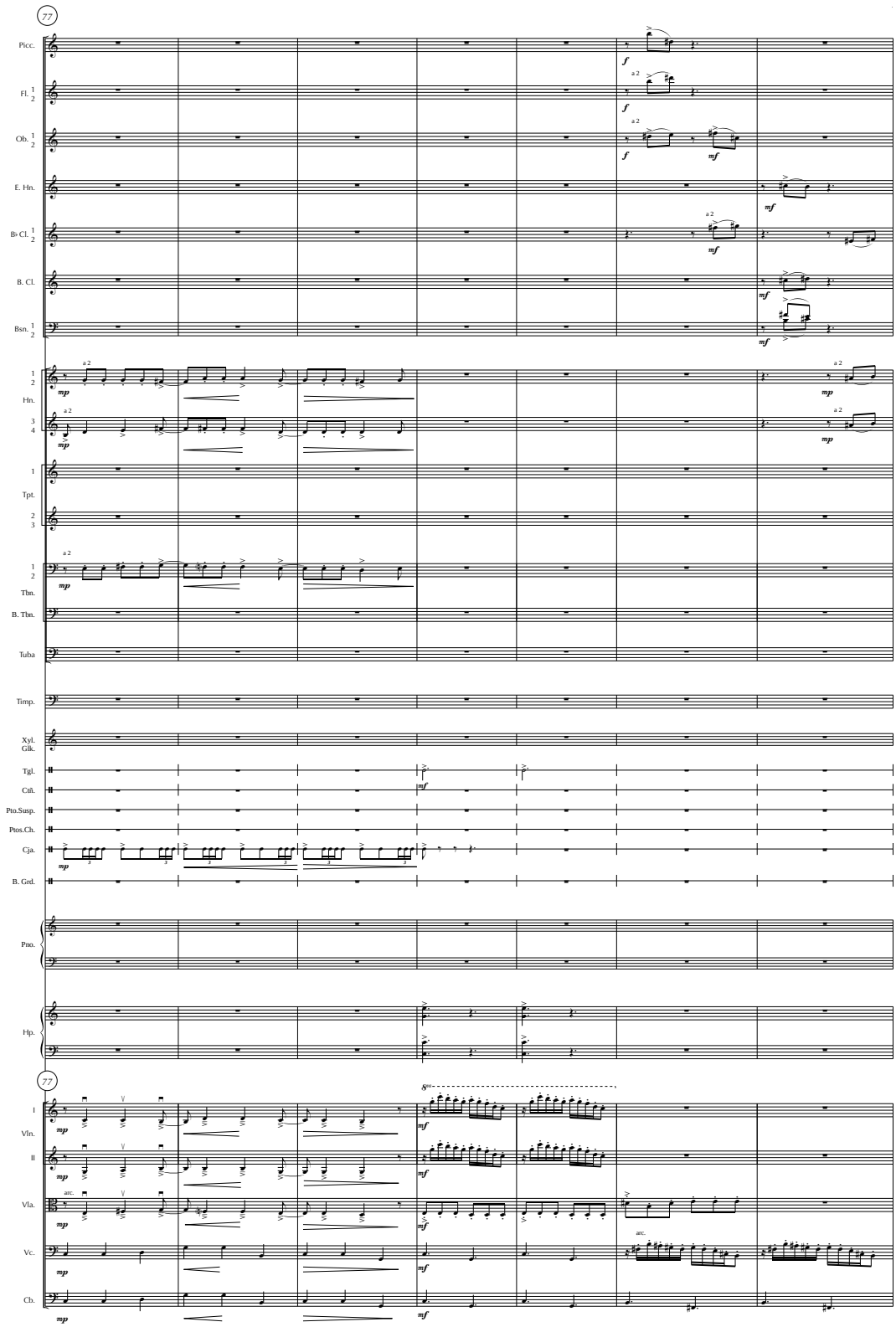

39
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
a 2
a 1
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cañ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
39
Vln. I
II
Vla.
Vc.
Cb.

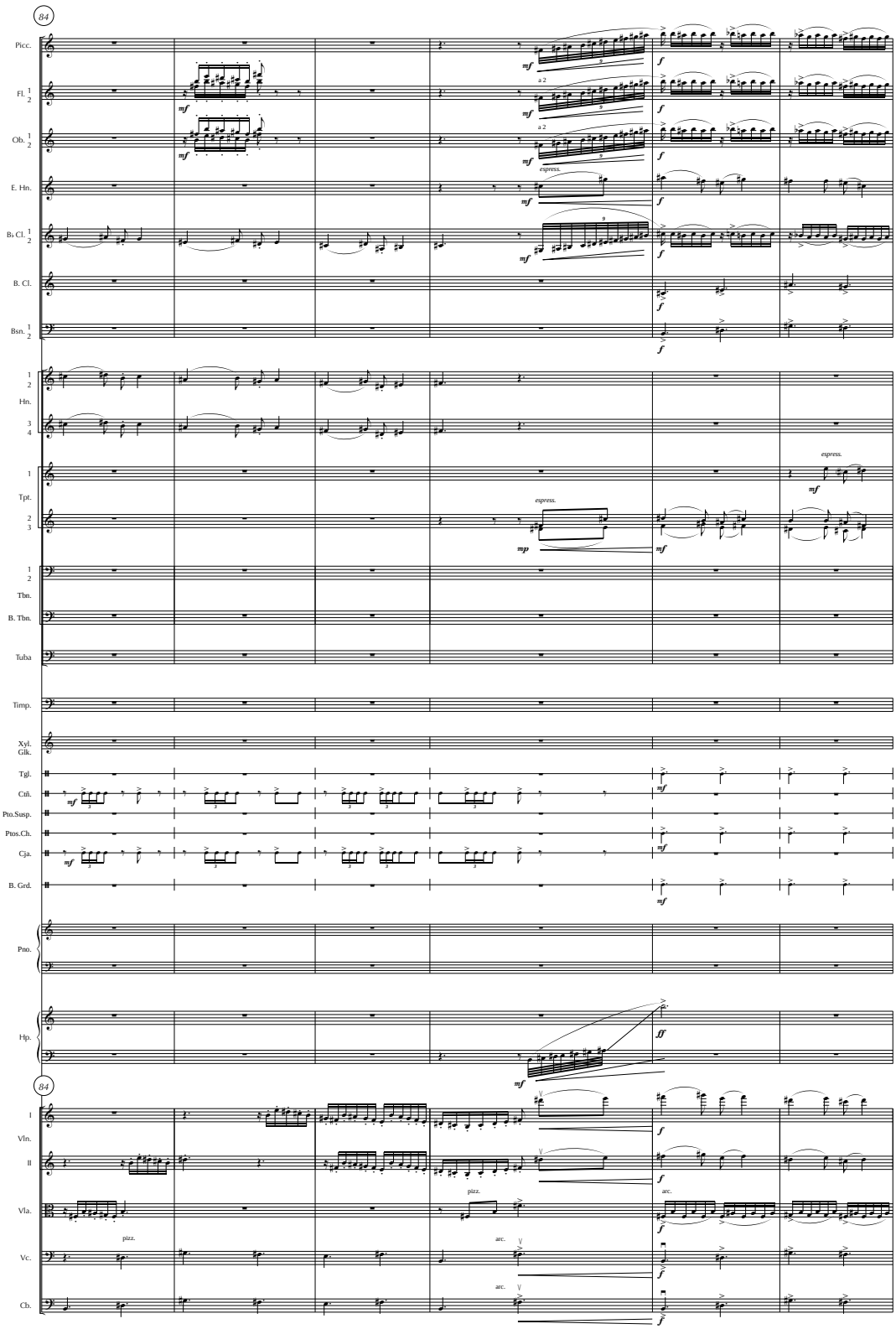

47
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
47
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
a 1
mp
f
pizz.
pp

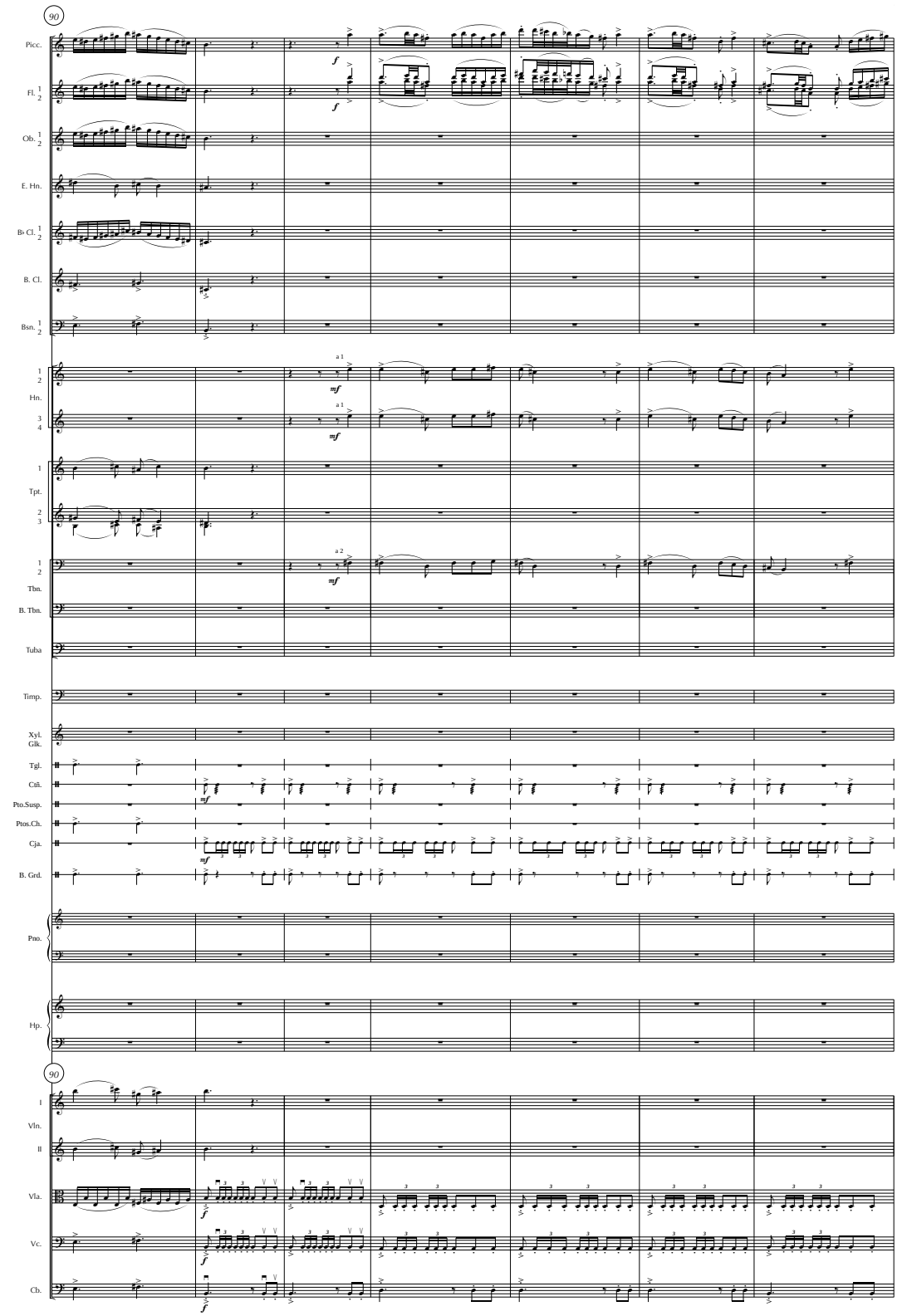

55
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Solo
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
55
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
pizz.

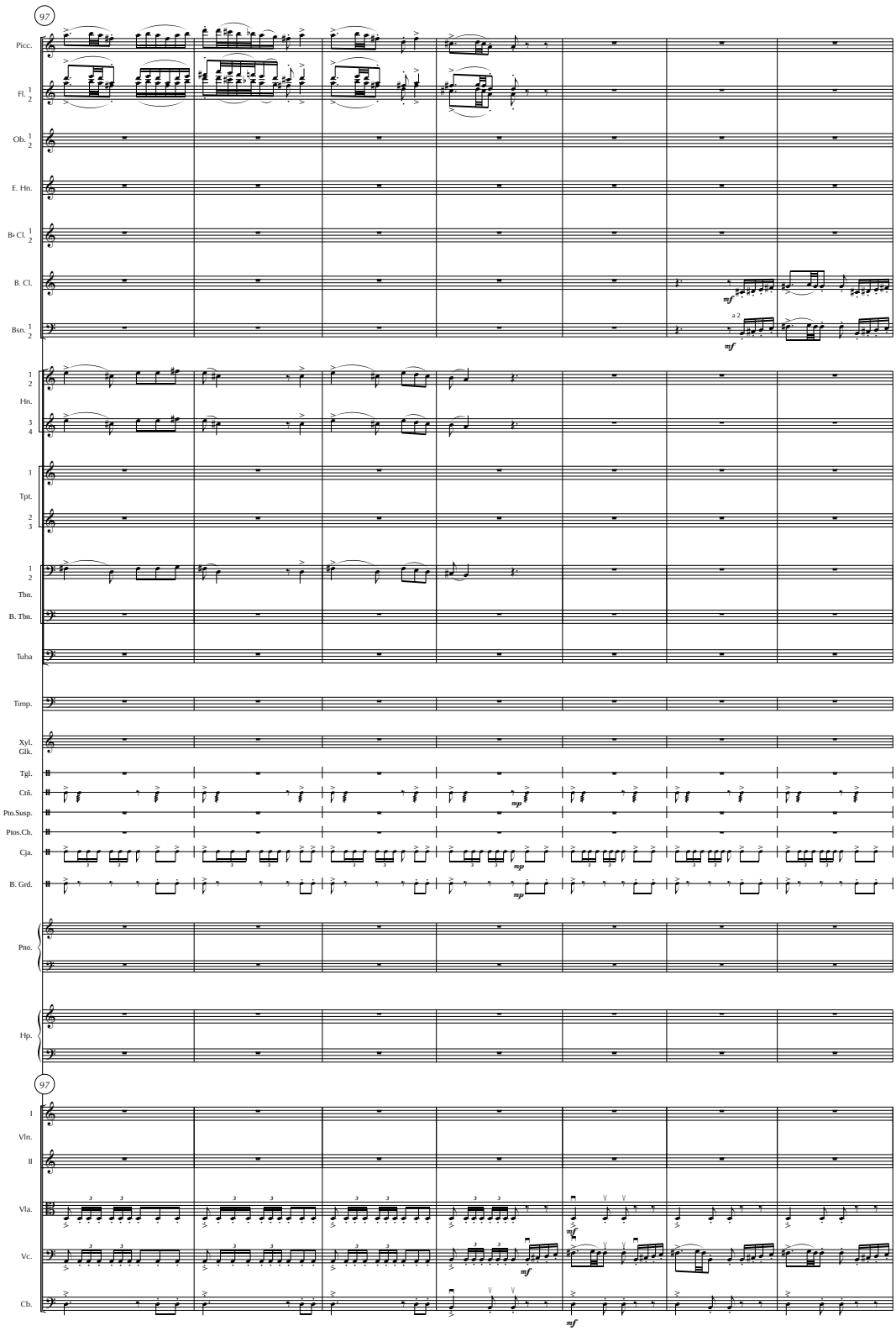

63
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cmb.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
63
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
arc.

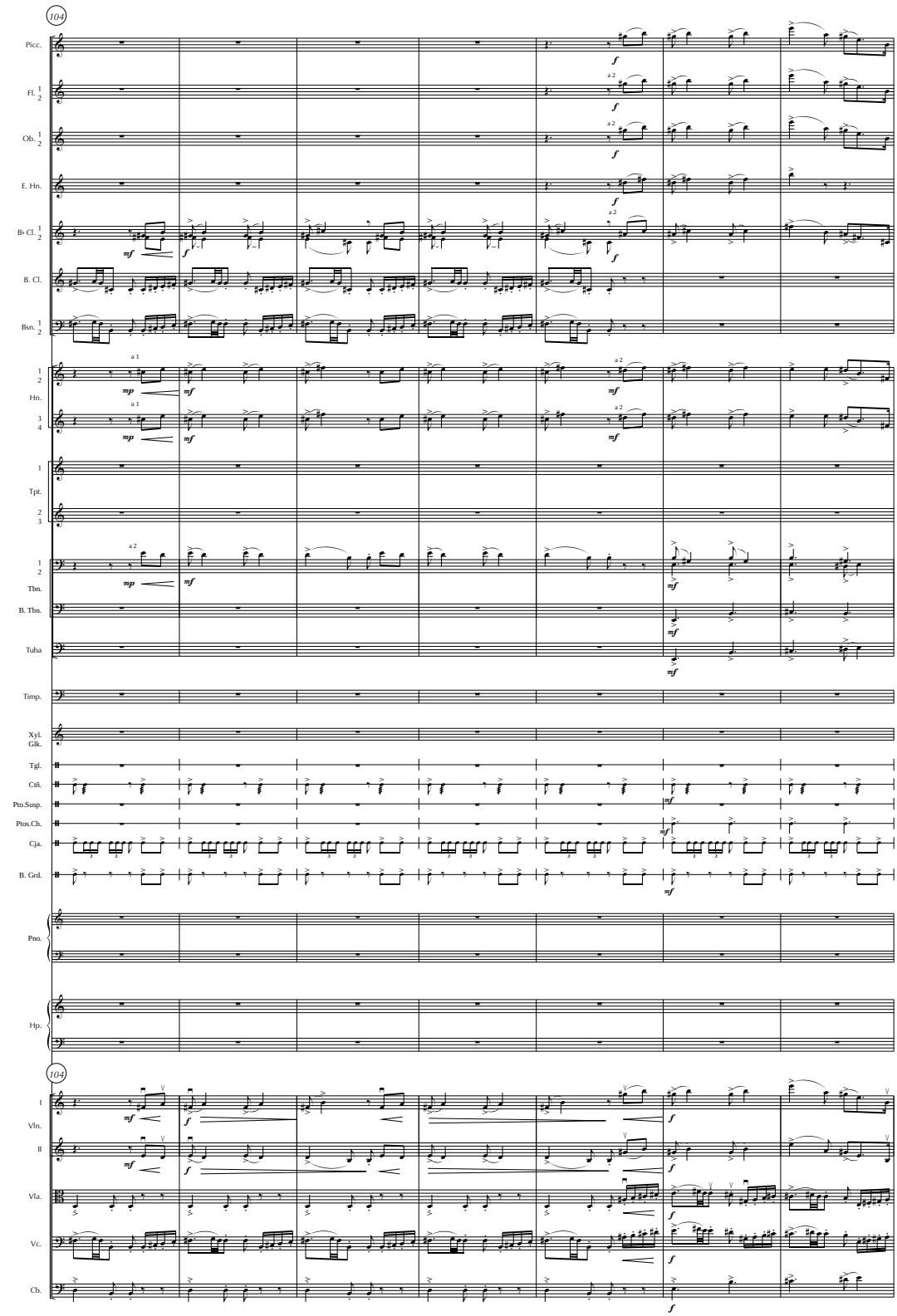

69
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cañ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
espress.
a 1
mp
mf
69
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
arc.

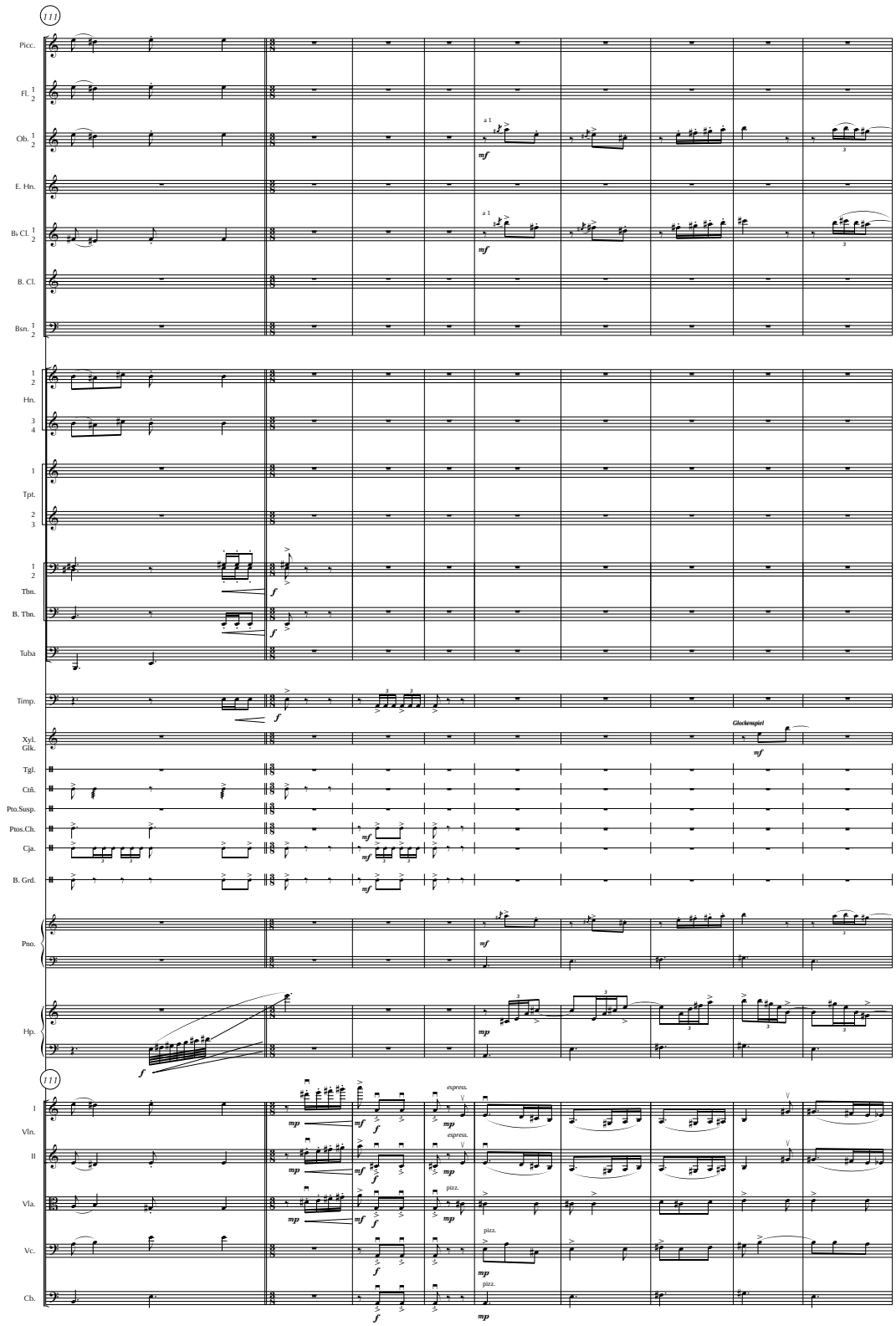

77
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
77
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
arc.

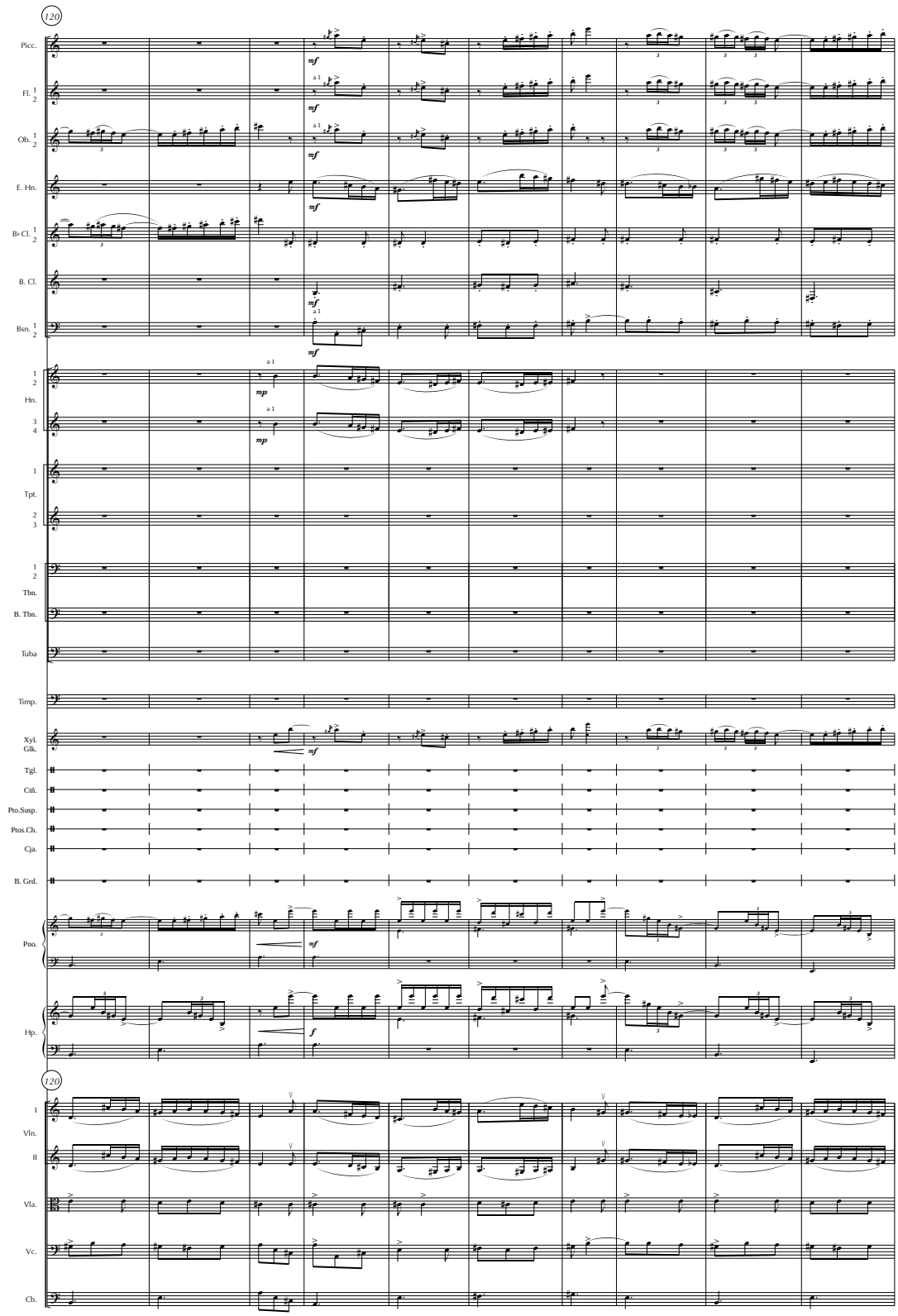

84
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
84
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
espress.
pizz.
arc.

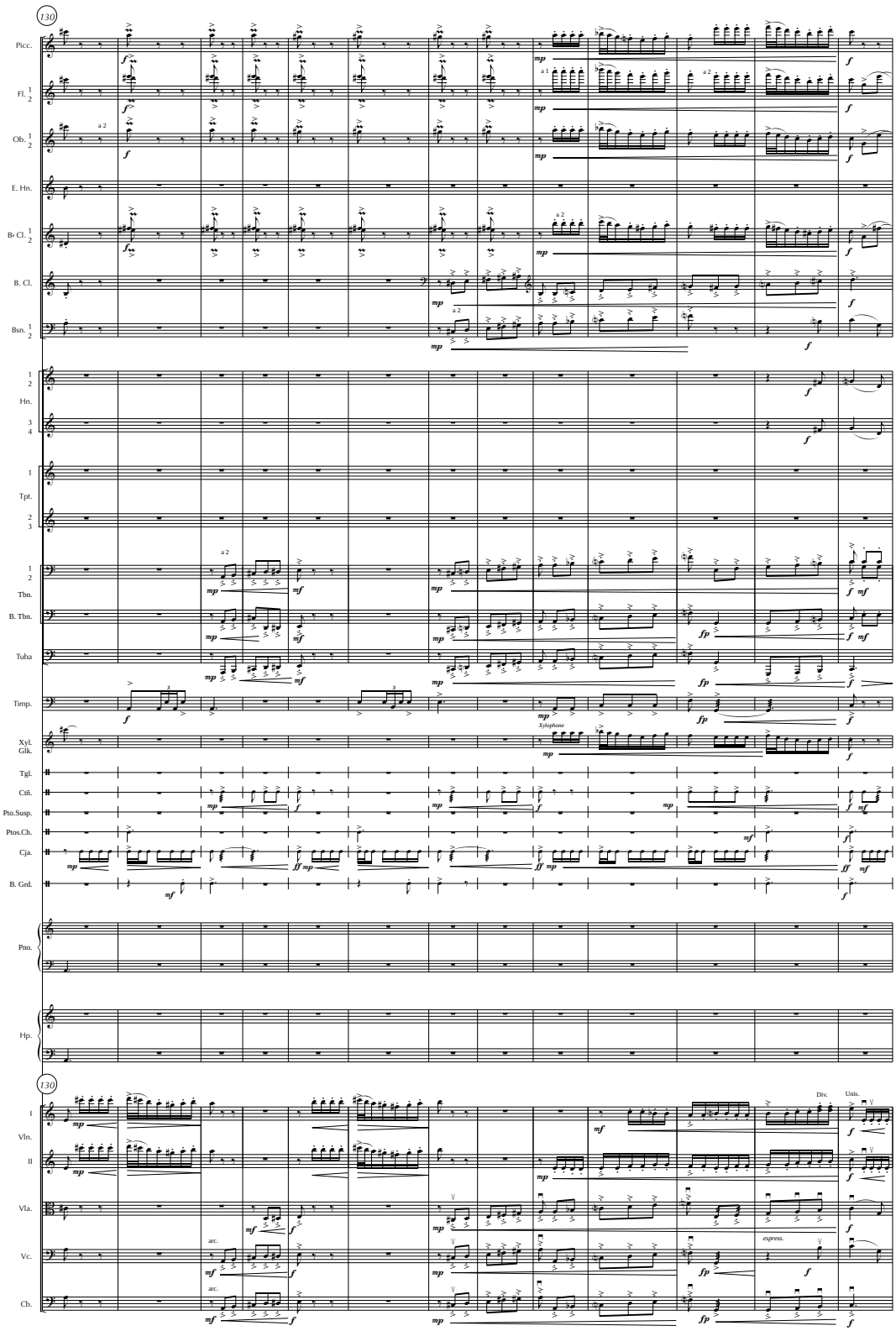

90
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
a 1
mf
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
a 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
90
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

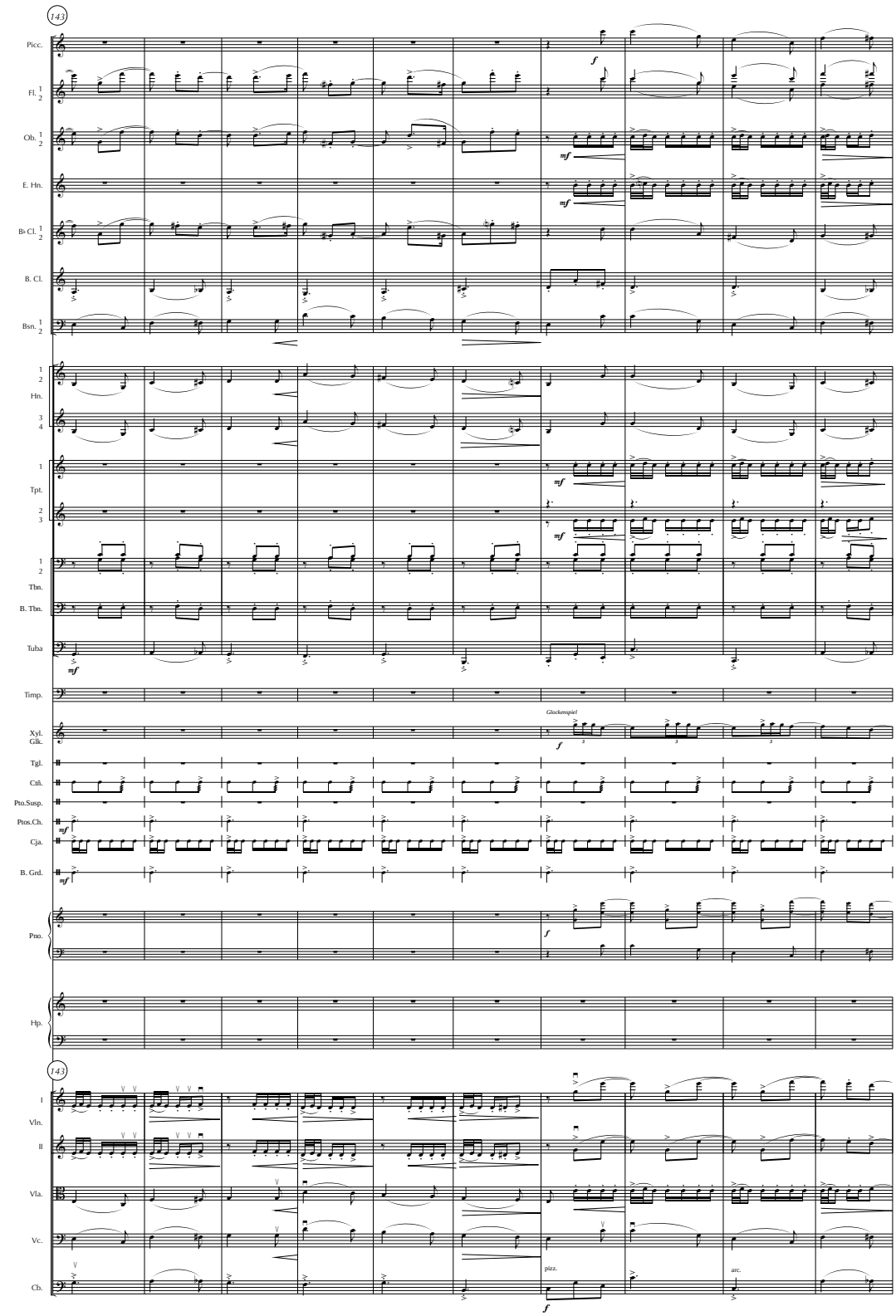

97
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
mf
Bsn. 1 2
a 2
mf
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cañ.
mp
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
mp
B. Grd.
mp
Pno.
Hp.
97
I Vln.
II
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf

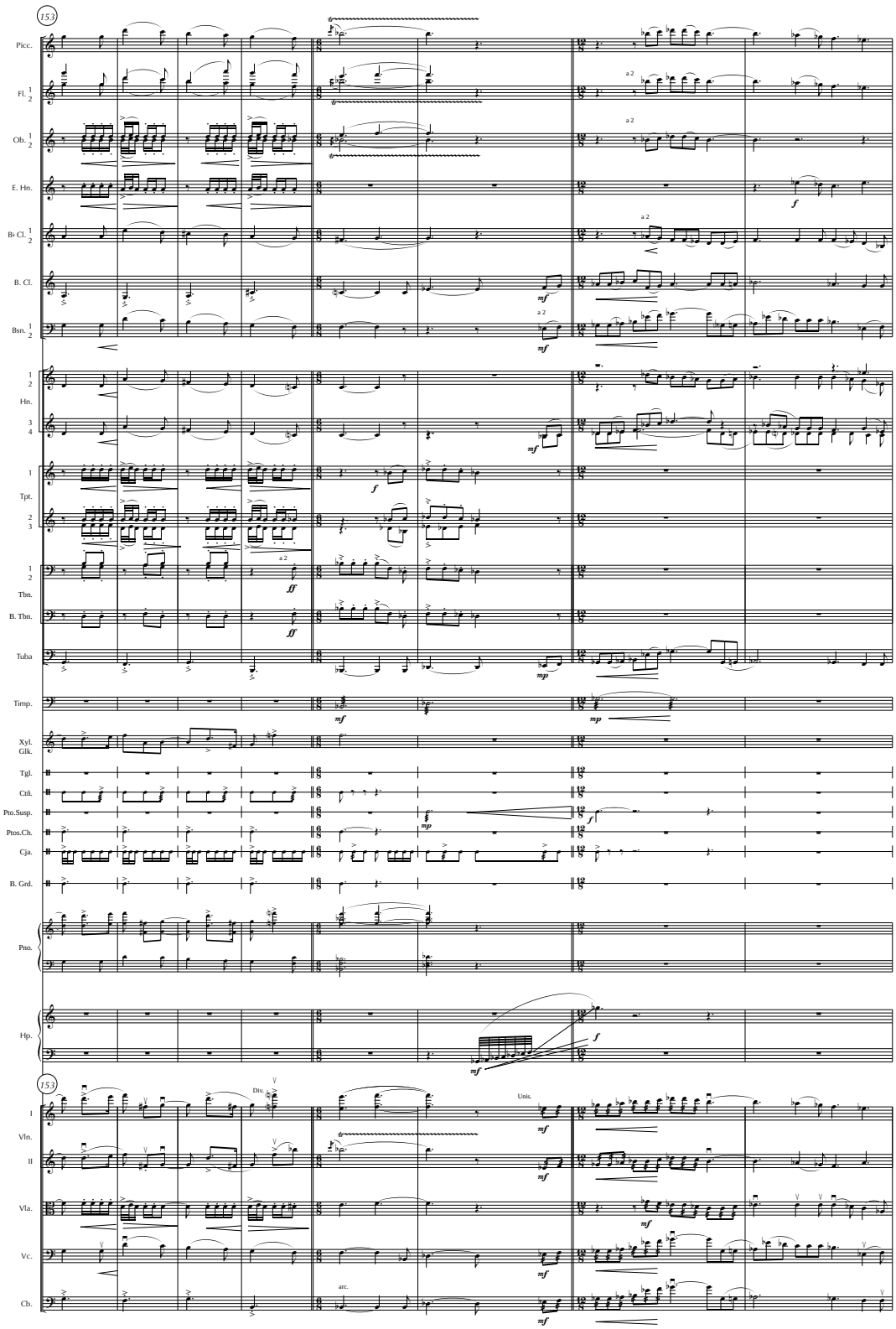

104
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
104
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

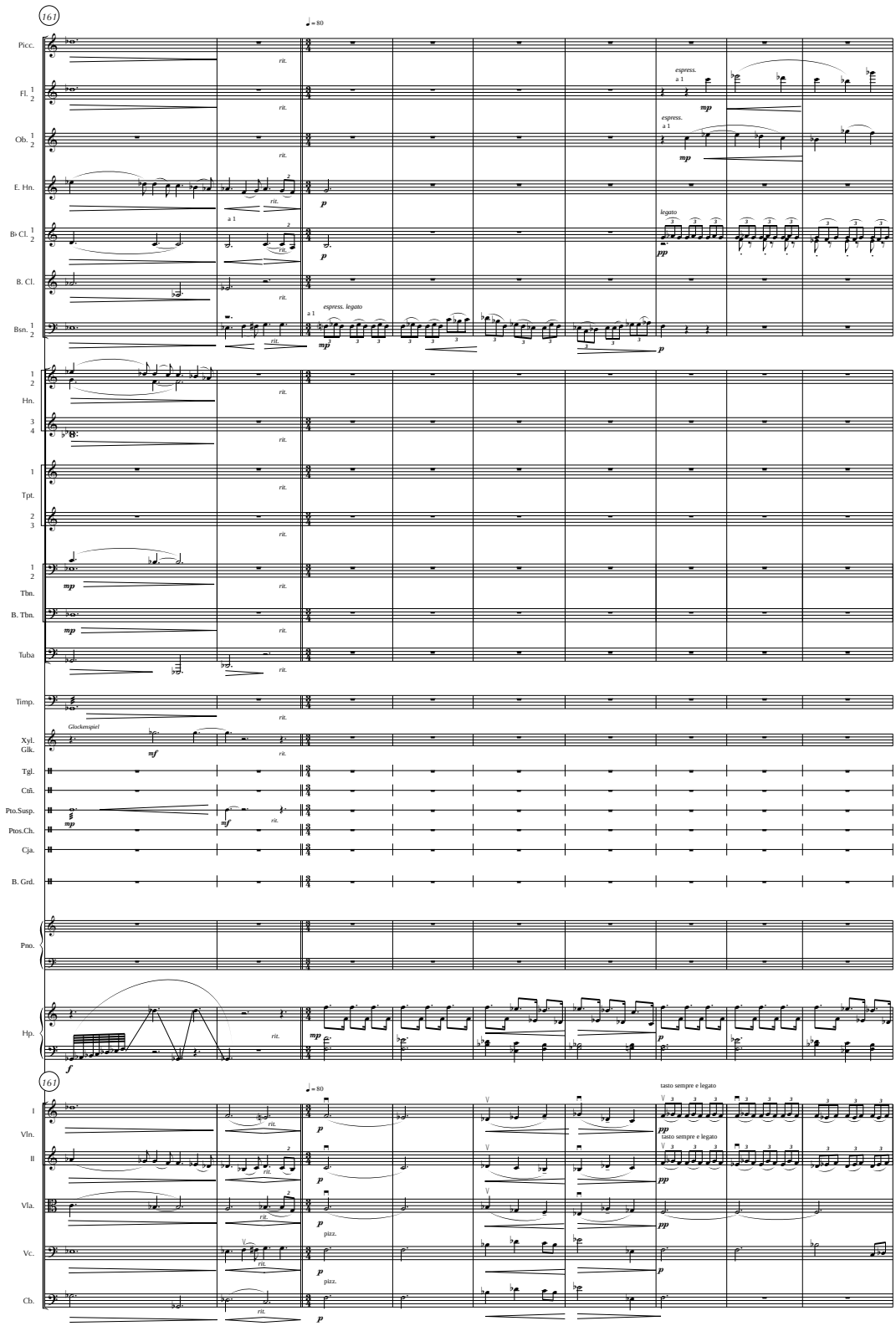

111
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
a 1
mf
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
a 1
mf
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
f
B. Tbn.
f
Tuba
Timp.
f
Xyl. Glk.
Glockenspiel
mf
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
mf
Cja.
mf
B. Grd.
mf
Pno.
mf
Hp.
mp
f
111
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
f
espress.
mp
pizz.
mp

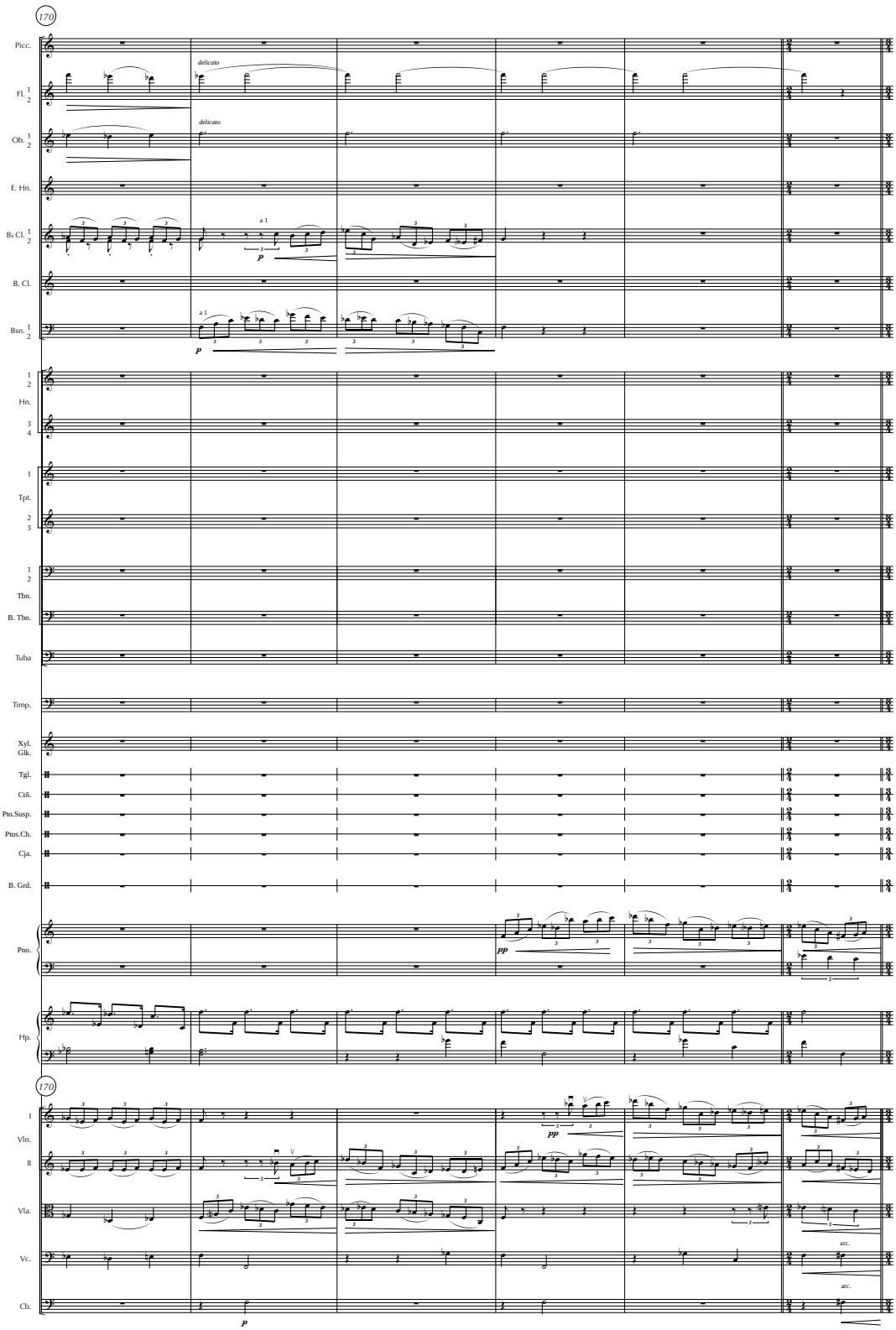

120
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
120
I
VIn.
II
Vla.
Vc.
Cb.

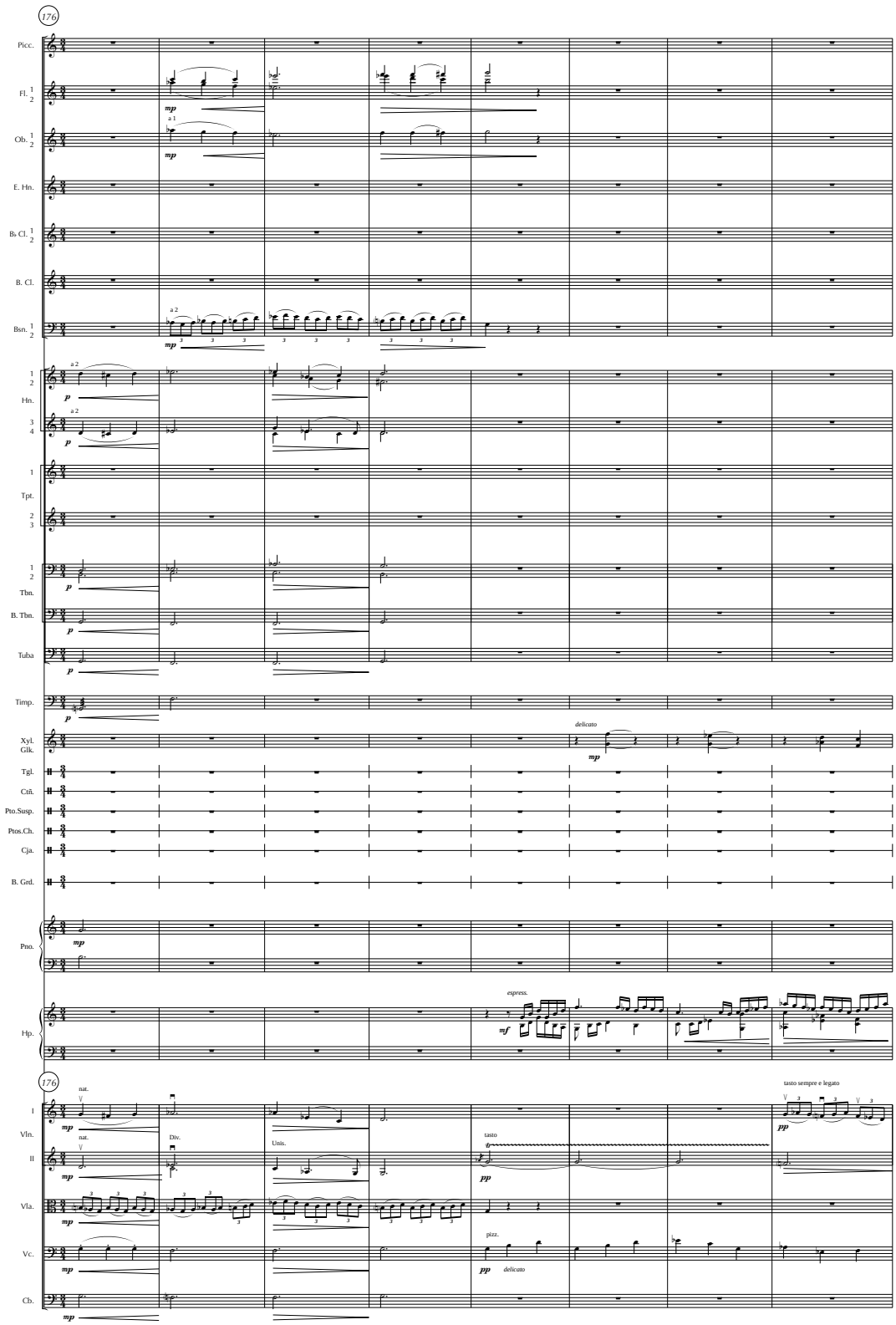

130
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Xylophone
Tgl.
Cñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
130
I
Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
arc.
espress.
Div.
Unis.

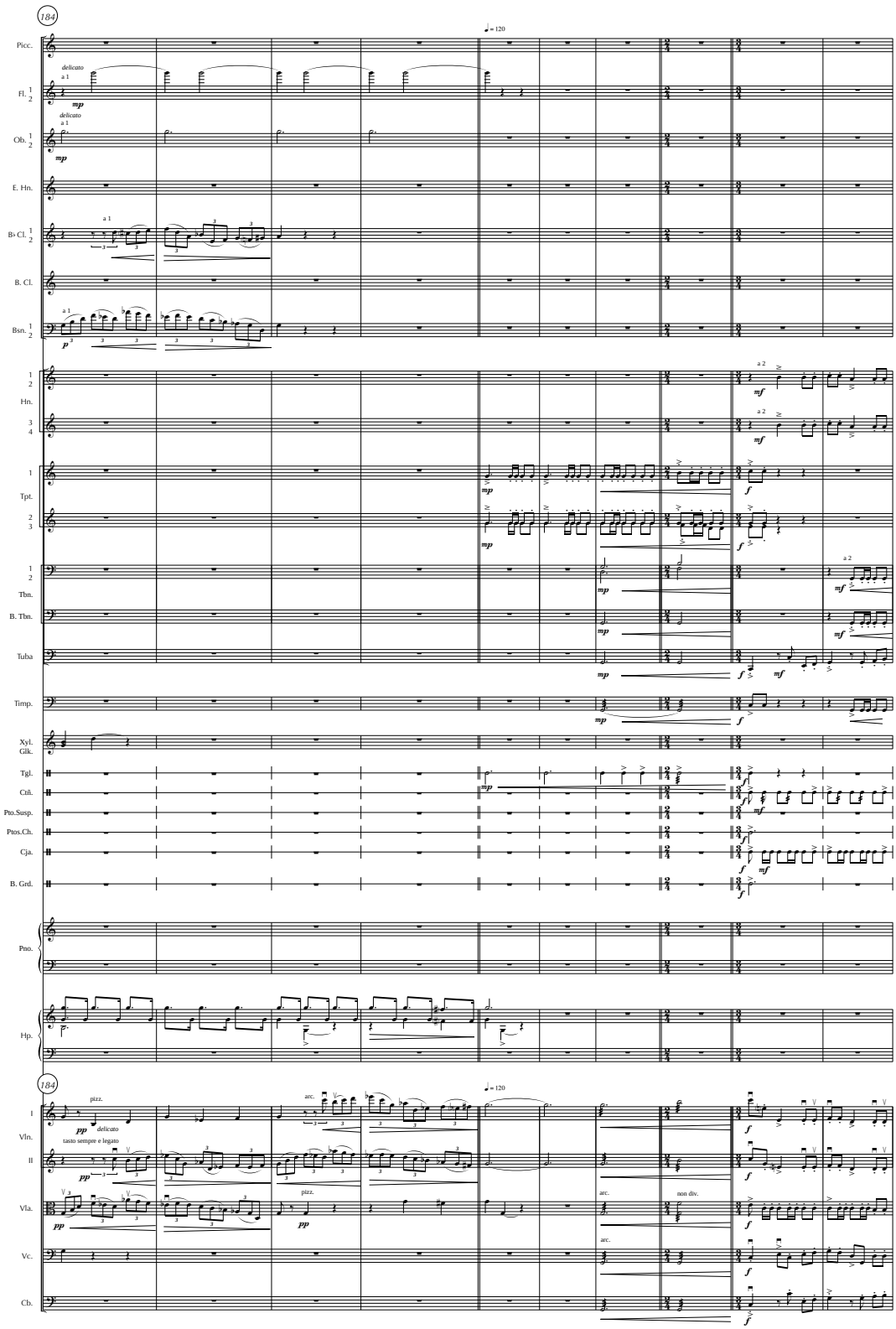

143
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hrn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hrn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Glockenspiel
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
143
I Vln.
II
Vla.
Vc.
pizz.
arc.
Cb.

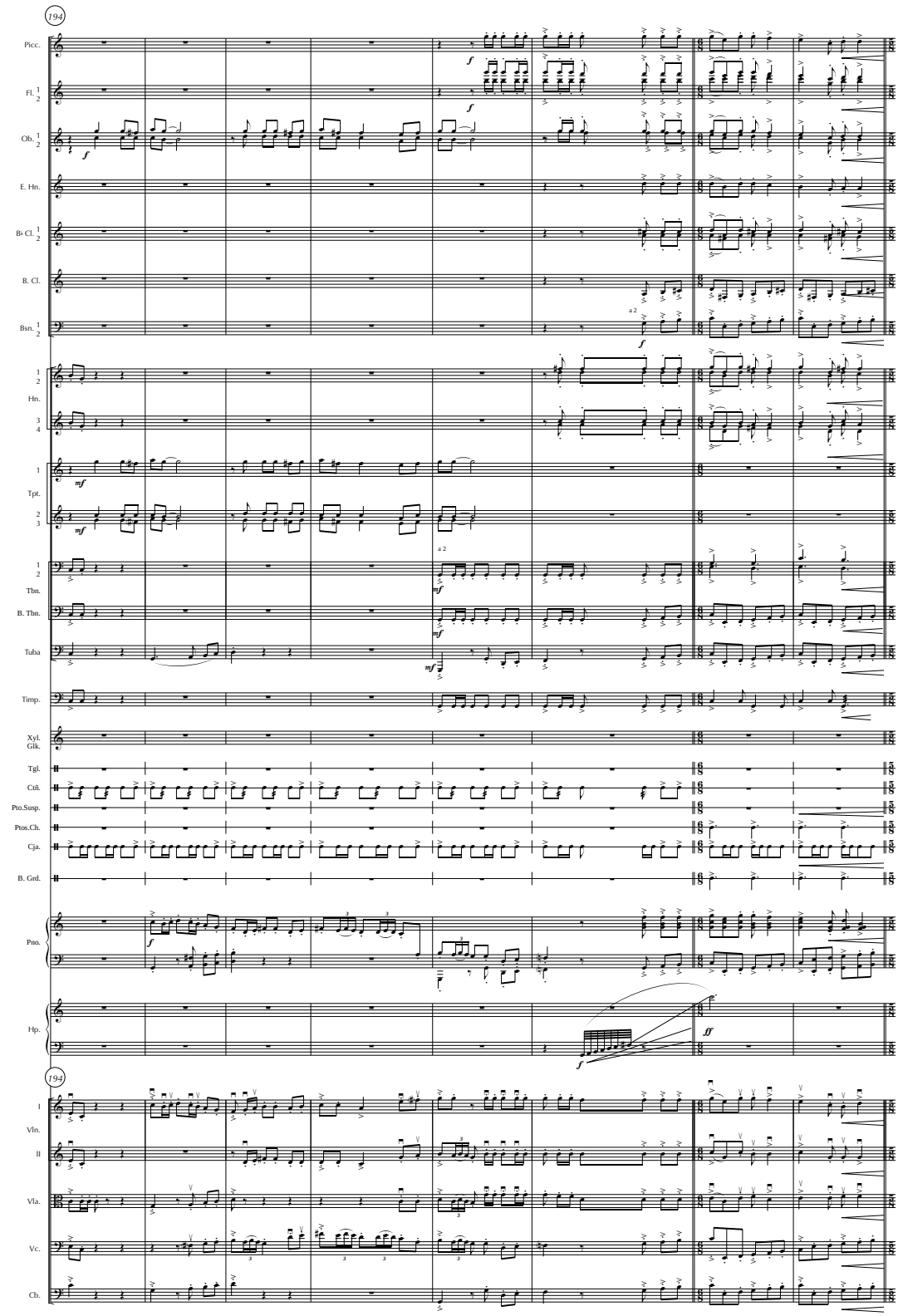

153
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cañ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
153
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
a 2
Div.
Unis.
arc.

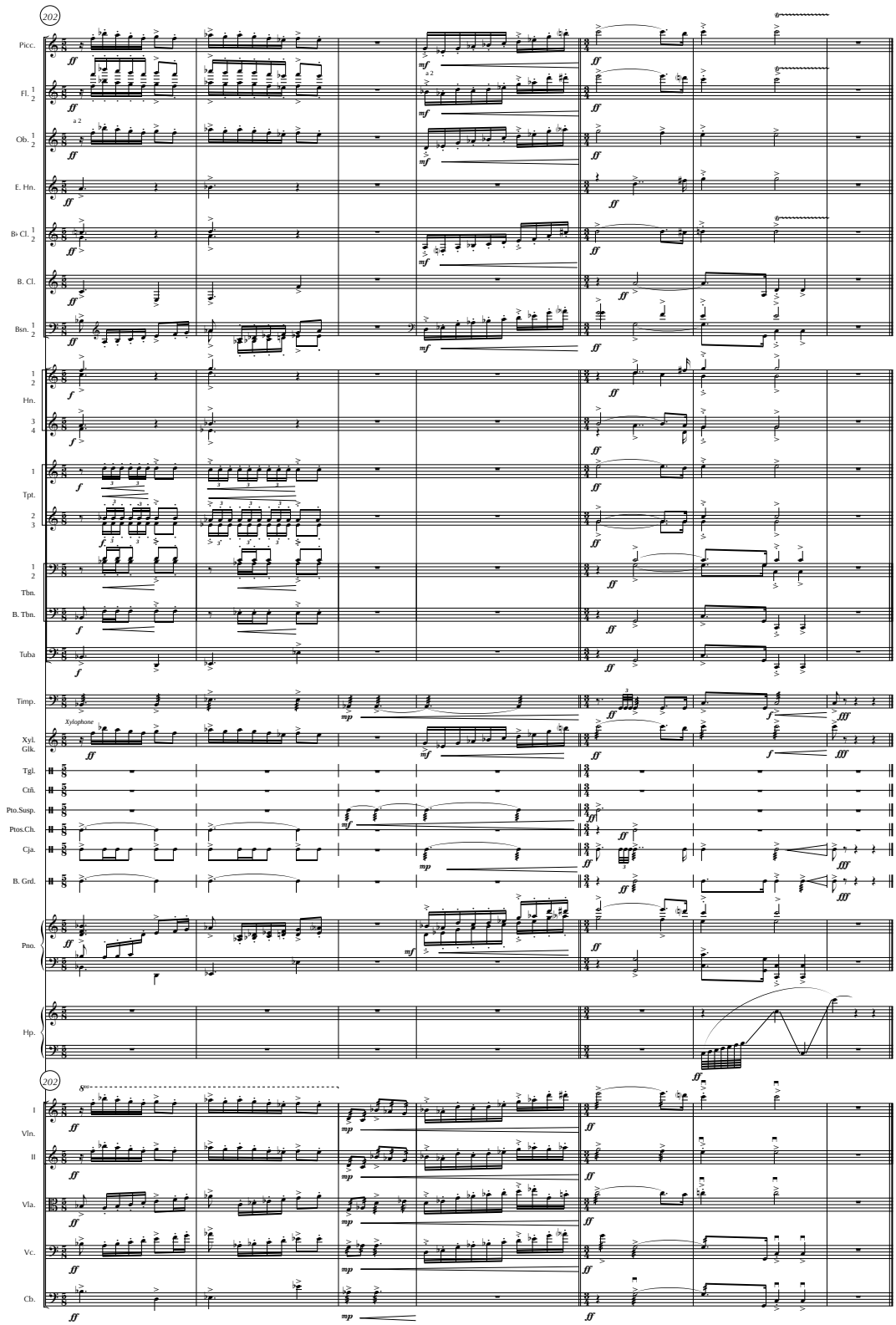

161
♩ = 80
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
rit.
espress.
a 1
mp
p
pp
legato
espress. legato
Glockenspiel
mf
f
tasto sempre e legato
pizz.
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.


170
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
delicato
delicato
a 1
a 1
p
p
pp
170
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
p
arc.
arc.


176
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2
Hn. 3 4
Tpt. 1
Tpt. 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Crñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
a 2
a 1
mp
p
delicato
espress.
mf
176
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.
nat.
Div.
Unis.
tasto
pizz.
pp
tasto sempre e legato


184
♩ = 120
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
Hn. 1 2 3 4
Tpt. 1 2 3
Tbn. 1 2
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Cañ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
I Vln.
II Vln.
Vla.
Vc.
Cb.
delicato
a 1
a 2
pizz.
arc.
non div.
tasto sempre e legato


194
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
a 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
194
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.


202
Picc.
Fl. 1 2
Ob. 1 2
E. Hn.
B♭ Cl. 1 2
B. Cl.
Bsn. 1 2
1 2 Hn.
3 4
1 Tpt.
2 3
1 2 Tbn.
B. Tbn.
Tuba
Timp.
Xylophone
Xyl. Glk.
Tgl.
Ctñ.
Pto.Susp.
Ptos.Ch.
Cja.
B. Grd.
Pno.
Hp.
202
I Vln.
II
Vla.
Vc.
Cb.

El director de fotografía en la construcción visual del filme

Juan Antonio Castaño Collado

Con el acto que aquí nos reúne, tengo el placer de aceptar el ingreso como Académico Numerario en la sección de Fotografía, Cine y Creación Digital de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, cuya larga y prestigiosa historia y la vasta notoriedad de las personalidades que la constituyen, pretéritas y actuales, me otorgan un honor que no estoy seguro de merecer.

Aprovecho la ocasión para celebrar, en nombre de los profesionales y creadores cinematográficos, la creación de esta joven sección a la que me incorporo, pues puede decirse que el Cine es el arte más integrador al abarcar de forma intrínseca artes como fotografía, pintura, literatura, teatro, arquitectura y música.

También quiero expresar mi agradecimiento a don Jorge Gorostiza López, don Efraín Pintos Barate y don Federico García Barba, que propusieron mi ingreso en la Academia y a todos los académicos que aceptaron mi incorporación a esta prestigiosa institución.

Federico Fellini. Sobre el cine y los sueños

Dos afirmaciones de Federico Fellini nos dan la clave sobre la forma en que percibimos el cine:

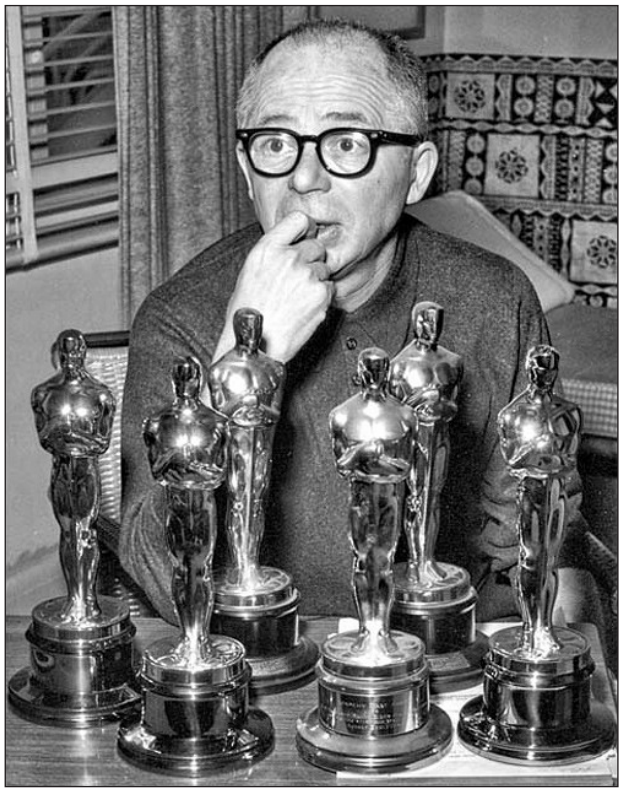
> *Hablar de sueños es como hablar de películas, ya que el cine utiliza el lenguaje de los sueños; los años pueden pasar en segundos y se puede saltar de un lugar a otro. Es un lenguaje hecho de imágenes. Y en el verdadero cine cada objeto y cada luz significan algo, como en un sueño.*

Y esta otra, también de corte freudiano:

> *Ir al cine es como regresar al vientre materno; te sientas ahí, quieto y pensativo en la oscuridad esperando a que la vida aparezca en la pantalla.*

Yo tengo una debilidad

Ante la pregunta recurrente que alguna vez nos han planteado sobre cuál es nuestra película preferida en la historia del cine, generalmente no sabemos cuál



El director y guionista Billy Wilder

elegir. Si aquello de "¿a quién quieres más, a papá o a mamá?" ya nos producía un bloqueo mental en nuestra infancia, cómo decidir cuál es nuestra película favorita entre tantas obras maestras que ha dado y sigue dando la cinematografía mundial.

Pero yo tengo una debilidad. Ante la improbable situación en que se me planteara elegir la obra de un director como única cosa para llevar a una isla desierta, a mí me gusta decir que llevaría conmigo la filmografía completa de Billy Wilder. Y les diré por qué.

El 15 de enero del año 2000, dos años antes de su muerte, Hollywood rindió homenaje a Billy Wilder en una cena celebrada en la sede de la Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, en Beverly Hills. Había cumplido 93 y, tras cincuenta años en activo, llevaba casi dos décadas sin dirigir. Dicen las malas lenguas que esto era debido, entre otras cosas, a que las compañías aseguradoras ya no le daban cobertura en el rodaje por su avanzada edad. ¡Qué iniquidad! A los postres, Billy Wilder se levantó, esperó a que los comensales terminaran de aplaudir y pronunció el discurso más breve que se recuerda. Simplemente contó un chiste: "-Doctor, vengo porque no puedo orinar. -Bien, ¿y qué edad tiene usted? -Noventa y tres años, doctor. -Entonces, ya ha orinado usted bastante". Así era Billy Wilder, con su fina ironía, su inteligencia y su mordaz sentido del humor.

Por eso adoro a Billy Wilder, porque es el Cine con mayúscula, por su sutileza y síntesis narrativa, por dirigirse al espectador por vía de la inteligencia, la emoción y el humor, por el cariño y afecto con que trata a todos y cada uno de los personajes de sus películas; por mostrar sin demostrar, sin mensajes monolíticos o explícitos. Famosa es su afirmación: "Si quieres mandar un mensaje, dirígete a la oficina de telégrafos más próxima". Un director capaz de encogerte el corazón por la emoción y la ternura en medio de la secuencia más hilarante y divertida. Un maestro en el manejo de los resortes psicológicos y de conducta de la condición humana.

Cuando, llegado a mi edad y tras tantos años dedicado a esta profesión, Jorge Gorostiza y Efraín Pintos me pidieron autorización para presentar a la Junta de Gobierno mi candidatura de ingreso en la Academia, más allá de la inyección de autoestima que la propuesta suponía, no pude evitar que me asaltara la pregunta: "¿habré orinado ya bastante?".

Simbiosis

Y he comenzado mi exposición hablando de directores, porque sin directores de cine mi profesión no tiene razón de ser. Sin un director que quiera contar una historia y que piense que yo puedo ayudarle a contarla, mi oficio no existiría. De hecho, en

El director D. W. Griffith con el director de fotografía Billy Bitzer

los comienzos del cinematógrafo, cuando el invento no había traspasado la barrera de la simple captación documental de escenas cotidianas, ambas funciones eran asumidas por la misma persona. Cuando los cineastas sintieron la necesidad de expresarse en formas más complejas y el cine inició el camino hacia su mayoría de edad, ambas funciones se disgregaron. El director se encargaba de la puesta en escena y la dirección de actores y el camarógrafo del registro fotográfico.

Ejemplos de colaboraciones fabulosas que marcaron hitos en el avance del arte cinematográfico desde sus comienzos los hallamos en parejas tan notables como las formadas por David Griffith y Billy Bitzer, F. W. Murnau y Karl Freund o Eisenstein y Eduard Tissé. Y así hasta nuestros días.

El proceso creativo

El cine es un arte de colaboración. Talento, técnica y organización al servicio de una idea. Un equipo de rodaje es como un ser vivo donde todos sus órganos son imprescindibles y a la cabeza se sitúa el director. Los departamentos se organizan en una estructura vertical de toma de decisiones no democrática. La clave está en el flujo de ideas y la aportación creativa de todos los departamentos, pero la mirada es del director, que cuenta con la decisión última. El director de fotografía tiene en sus manos la responsabilidad de concretar en imágenes la idea del director, aportando propuestas visuales y soluciones técnicas que deben ser viables y ajustadas al calendario y al presupuesto. Su aportación a la construcción de la película se encuentra, pues, a caballo entre creación, conocimientos técnicos y gestión de los medios materiales necesarios, ajustándose a las posibilidades y limitaciones del presupuesto marcadas por el productor. Como responsable de la iluminación y del registro fotográfico de las escenas, responde de la calidad final de la imagen, aunque sus funciones sobrepasan ese cometido. Trabaja con al director en el “approach”, o acercamiento al guión, en busca de la forma narrativa, el aspecto visual y la evaluación de los medios necesarios.

La importancia fundamental de los límites

Un principio inherente al proceso creativo es que la obra de arte surge a partir del establecimiento de límites. El primer límite en la creación visual es el encuadre. Es a través del encuadre y su organización interna como nace la obra de arte. La idea de una proyección esférica envolvente donde el espectador, situado en el centro, pudiera dirigir la mirada a su antojo por la escena no sería cine tal como lo entendemos, sería otro tipo de experiencia. Es al ajustarse al encuadre cuando el director puede dirigir nuestra mirada a aquello que quiere que veamos y nos escamotea lo que no quiere mostrarnos: el “dentro y fuera de campo”. Es entonces cuando surge la narración y nace la autoría.

Sin embargo, esta reflexión puede extrapolarse a otro tipo de límites con los que trabajamos: límites presupuestarios y límites de tiempo. Asumir los límites entre los que nos movemos es esencial para la creación y evita la frustración de expectativas imposibles. La película más maravillosa puede surgir de un pequeño presupuesto

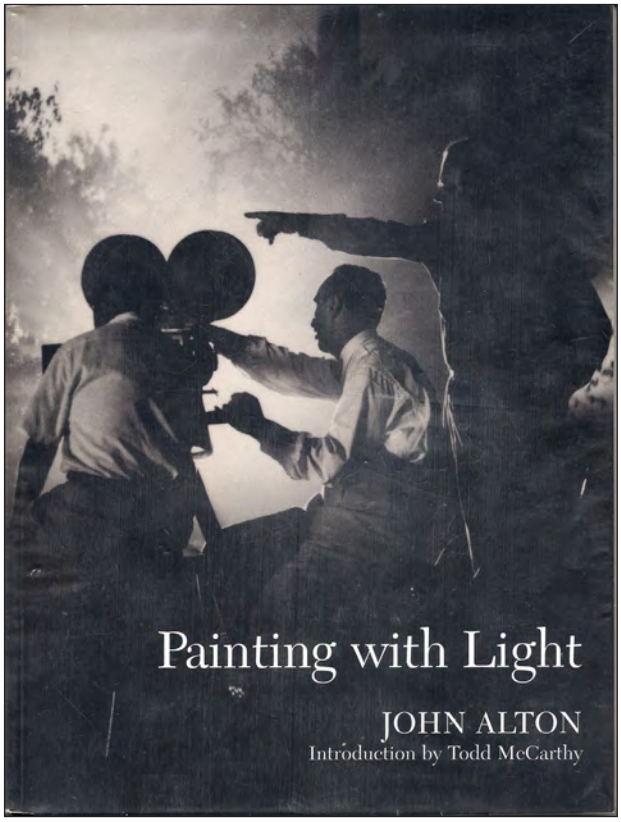
y una superproducción puede resultar intrascendente desde el punto de vista de sus valores cinematográficos.

¿Dónde busca el director de fotografía las fuentes para su trabajo?

Apelo aquí a una afirmación del director de fotografía italiano Vittorio Storaro, en relación al proceso creativo, que creo fácil de subscribir para cualquiera de nosotros. Dice Storaro:

> *No cabe duda de que cuando haces un dibujo o una fotografía o cuando filmas una película, se trata de una representación de dos mil años de historia, seas o no consciente de ello.*

Podemos decir, entonces, que todo está hecho y todo está por hacer. La creatividad humana es ilimitada, pero no es posible sustraerse al corpus cultural que llega hasta nosotros conformado a lo largo de los tiempos. Unas veces aflora de forma inconsciente y otras veces lo buscamos deliberadamente como referente.



La luz

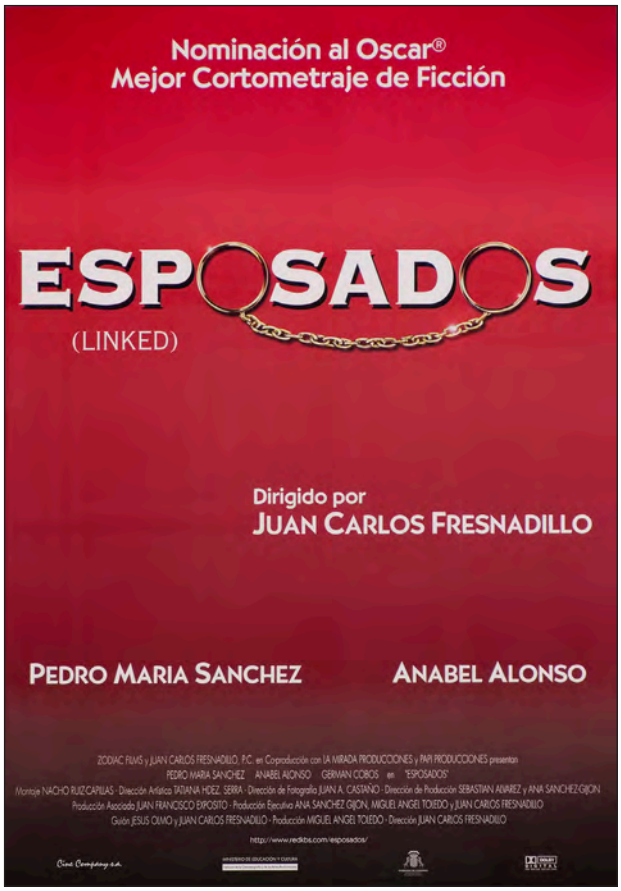
"Dentro de un rayo de sol que entra por la ventana a veces vemos la vida en el aire…, y lo llamamos polvo", comenta Carl Gustav Jung.

Una de las más determinantes contribuciones del director de fotografía a la construcción visual de una película es la luz. La luz es uno de los elementos más cambiantes en la vida diaria y modifica continuamente el aspecto del mundo que nos rodea. El director de fotografía es consciente de esos cambios, los observa, y "archiva" en su memoria el impacto que producen en sus emociones y en su subconsciente. Se trata de ver la luz, sentirla y "recordarla". La "memoria" de la luz es para el director de fotografía lo que la memoria musical es para el músico. Se trata luego de acudir a ese archivo para ponerlo al servicio de una determinada situación que va a contarse en imágenes.

Esposados

Tras esta panorámica general, mostraré algunos ejemplos de mi trabajo en películas a la luz de las referencias y motivaciones que incidieron en su forma final.

Para referirme al primero de ellos, *Esposados* de Juan Carlos Fresnadillo, tengo que hacer mención al director de fotografía norteamericano, de origen austro-húngaro, John Alton (1901-1996). Pocos cineastas han tenido un impacto visual tan decisivo en el medio cinematográfico como John Alton. En 1949 publicó *Painting with Light*, el primer libro escrito por un cameraman puntero de Hollywood sobre el arte de la dirección de fotografía. Una au-



téntica joya sobre el oficio, el arte y la técnica cinematográficos.

McCarthy, en la reedición de 1995 de *Painting with Light*, inicia la introducción al libro de esta manera:

> *"Blanco y negro son colores", había declarado John Alton, y ningún cameraman en la historia del cine ha explorado más profundamente el valor de esos colores y la naturaleza del violento contraste entre ellos.*

Y más adelante continúa:

> *Se ha dedicado un considerable estudio académico al cine negro en un intento por definirlo, describir sus parámetros y explicarlo sociológica, histórica y artísticamente. Pero no importa a quién se atribuya el haberle dado su carácter –los escritores de novela negra como Raimond Chandler, James M. Caine o Dassiel Hammet; los expresionistas, directores emigrantes predominantemente alemanes como Fritz Lang, Billy Wilder, Robert Siodmak y Otto Preminger–, lo cierto es que John Alton empujó el cine negro a sus extremos visuales más excitantes.*

Juan Carlos Fresnadillo me dio la oportunidad de adentrarme en este maravilloso mundo con *Esposados*, primer corto español nominado a un Oscar. No es casualidad que usara yo la afirmación de John Alton en el encabezado del artículo que escribí para el *Anuario* de la AEC (Asociación Española de Autores de Fotografía Cinematográfica) sobre mi trabajo.

La película es un magnífico ejercicio de estilo y trata de los frustrados intentos de Antonio (Pedro Mari Sánchez) –un pobre diablo, desempleado, que sueña con playas tropicales–, tratando de robarle a su importuna esposa, Concha (Anabel Alonso). Un golpe de fortuna pone en manos de Concha el "gordo" de Navidad, lo que motiva la decisión de Antonio de matarla y escapar a Brasil con el dinero.

Escribía yo entonces:

> *Juan Carlos Fresnadillo me habló por primera vez de "Esposados" y ya entonces era en blanco y negro. Su condición de "thriller" con final de suspense nos empujaba por la senda del "cine negro" americano. En las sesiones preparatorias de trabajo aparecían referencias a Alfred Hitchcock, a "Perdición" de Billy Wilder y cosas así, lo cual era muy estimulante.*
>
> *Definido el tono visual con Juan Carlos, me pareció interesante que la fotografía evolucionara entre el negro, el gris y el blanco, siguiendo las inflexiones que presentaba la historia.*
>
> *NEGRO. Un hombre con una linterna busca algo en la oscuridad. Esto, que así decía el guión, decidí llevarlo a cabo con toda radicalidad. No quería el artificio de una oscuridad "iluminada". De manera que usé la linterna como luz principal y casi única. Pintamos de negro las paredes, usamos negro en las sábanas y el camisón de Anabel y llenamos de humo las estancias para marcar el haz de luz. Puse la ilu-*

Fotogramas de *Esposados*
de Juan C. Fresnadillo.
NEGRO

Fotogramas de *Esposados*
de Juan C. Fresnadillo.
GRIS

Fotogramas de *Esposados*
de Juan C. Fresnadillo.
BLANCO

Fotogramas de *Esposados*
de Juan C. Fresnadillo.
FINAL

minación literalmente en manos (¡y en la boca!) de Pedro Mari y, paradójicamente, un uso tan natural de la linterna nos dio un resultado altamente expresionista.

GRIS. Para las siguientes secuencias pedí a la directora artística, Tatiana Hernández, que pintara las paredes del cuarto de estar de un tono gris medio y que el empapelado estuviera también en esos valores. Me interesaba la "grisura" para contar la anodina relación de la pareja. Usé humo para crear en la casa una atmósfera polvorienta, algo espesa y claustrofóbica, y para fundir físicamente a los personajes con los elementos del decorado. Esto me interesaba mucho como contrapunto a su cambio de status cuando les toca la lotería.

BLANCO. Ahora el entorno ha cambiado. Del claustrofóbico, aunque personalizado, apartamento anterior pasamos a un espacio frío e impersonal. Paredes blancas vacías, cama blanca, colcha y cortina en tonos claros. La idea era mostrarlos despegados del decorado; como fuera de lugar. Antonio ya no está tirado en el sofá. Ahora está en pijama en una cama blanca de dudoso gusto.

A partir de entonces y hacia el desenlace todo se va haciendo más "tenebrista", conforme a los códigos del cine negro y de suspense. La noche tormentosa y la lluvia mientras vuelven a casa potencian la tensión y crean una atmósfera de confusión que motiva el desafortunado error.

Recrear una época. *La raya* (un paseo por el naturalismo)

Frente al planteamiento visual estilizado y expresionista del "cine negro" y en las antípodas del mismo, existe un planteamiento basado en el naturalismo. Consiste en el uso de la luz natural y también en observar su lógica en la naturaleza para cuando has de reproducirla artificialmente, lo que en la profesión llamamos "luz justificada". El director de fotografía Néstor Almendros es el adalid de esta escuela.

Fotogramas de *Días del cielo* de Terrence Malick

Dos aseveraciones suyas pueden resumir su ideario: "No utilizo la imaginación, utilizo la observación" y "Mi luz es más lógica que estética". Estos axiomas vienen a decirnos que, para Almendros, la observación exhaustiva de la luz en la naturaleza es la mejor forma de encontrar la belleza y que las leyes de la luz natural, con sus variantes y su lógica, son la clave para resolver de forma coherente los problemas formales y estéticos que plantea la fotografía cinematográfica.

Su obra de madurez es *Días del cielo*, de Terrence Malikc, por la que ganó el Oscar a la Mejor Fotografía, donde hace un uso exhaustivo del rodaje en la "Hora Mágica", ese corto periodo de tiempo al comienzo y al final del día, cuando el sol no ha salido o justo después de ponerse, en que el negativo puede aún registrar una tenue claridad en el cielo.

También desarrolla un tratamiento lumínico de la noche alejado de la convención cinematográfica de "luz de luna" –que le resulta poco natural–, según la cual las noches han de iluminarse con una luz azul supuestamente procedente de la luna. En *Días del cielo* la noche es del color ámbar del fuego, de las antorchas y de los candiles de petróleo, únicas fuentes para alumbrarse en ausencia de electricidad.

Andrés Koppel me dio la oportunidad de adentrarme en este mundo con *La Raya*, escrita junto a

Fotogramas y cartel de *La Raya*
de Andrés Koppel

Nicolás Melini y dirigida por él mismo con producción de La Mirada.

Se trata de una película de época, ambientada a finales del siglo XIX en la isla de El Hierro, el territorio europeo que desde antiguo se tomaba como referencia universal para separar el este del oeste. La historia, casi una fábula, gira en torno a la solitaria defensa que del Meridiano Cero hace don Agustín, un farero vasco (Saturnino García) cuando, ante la indiferencia generalizada, decide hacer presión al alcalde para impedir que los ingleses se lleven a Greenwich la "raya". Para ello, resuelve apagar el faro de Orchilla, del que es responsable, en tanto el alcalde se niegue a hablar con Madrid, con lo que provoca un tremendo conflicto. El alcalde trata de convencerle de que deponga su actitud ante el inminente paso del "barco de América". Como no lo consigue, dispone que esa noche el pueblo encienda hogueras en la costa y él mismo se adentra en el mar con una falúa y unos quinqués de petróleo para advertir al barco.

La primera cuestión que te planteas al afrontar la fotografía de una película de época como La *Raya* es el tratamiento fotográfico o textura visual que mejor nos acerque a ese tiempo pasado. Según caminaba por los lugares que serían escenarios de gran parte de la película, en Orchilla –junto al antiguo Meridiano Cero–, me iba ganando la certeza de que ese imponente paisaje de coladas de lava, con el faro como única construcción en kilómetros a la redonda, permanece idéntico a como era en la época en que está ambientada la película y se nos muestra hoy con el mismo vigor, la misma pureza, la misma luz limpia y cambiante y el mismo mar azul.

Pensé, entonces, en *Días del cielo* como película de referencia, pues me pareció que la propuesta nos

remitía a un mismo tipo naturalista de soluciones. Decidí fotografiar con lentes ultra-luminosas para registrar las tenues luces del alba y el ocaso, en las que íbamos a rodar y diseñamos una meticulosa estrategia del plan de rodaje para hacer patente con la luz el paso del tiempo.

En la misma línea, preparamos una docena de quinqués que se tiñeron de ámbar y se les colocó luz eléctrica, con unos cinturones de baterías escondidos entre el vestuario de los actores, tal como hiciera Néstor Almendros en *Días del cielo*, y esa fue la fuente de luz principal en las escenas nocturnas junto a las hogueras y las antorchas.

La isla interior. Por la transitada senda de Edward Hopper

Saltando en el tiempo desde el siglo XIX al XXI, me referiré ahora a *La isla interior*, un duro melodrama dirigido por los grancanarios Félix Sabroso y Dunia Ayaso.

La isla interior se interna en la vida íntima de los componentes de una familia lastrada por el miedo a la locura –con la esquizofrenia en el centro de su existencia–, y describe cómo el peso de la herencia genética y la educación puede convertirse en un obstáculo infranqueable para orientar el rumbo de sus vidas. Tres

Fotogramas y cartel de *La isla interior* de Félix Sabroso y Dunia Ayaso

Influencia de Hopper en secuencias de *La isla interior*

hermanos (Alberto San Juan, Candela Peña y Cristina Marcos) se debaten entre el pánico a contraer la esquizofrenia del padre (Celso Bugallo) y el peso de una madre dominante y cruel (Geraldine Chaplin). Aunque luchan por sobrevivir, se muestran incapaces de ayudarse, aun sabiendo que se necesitan. La inminente muerte de su padre les obliga a salir de la isla interior que les separa del mundo que les rodea.

En un artículo publicado en la revista *Cameraman* que titulé "Por la transitada senda de Edward Hopper", me refería de esta manera a la influencia de la obra del pintor estadounidense en la película:

> *Tan cierta es la influencia del cine en la pintura de Edward Hopper, como lo contrario. Hopper fue un gran aficionado al cine, que era para él fuente reconocida de inspiración. En contrapartida, la historia del séptimo arte está salpicada de películas que beben del universo "hopperiano" de la soledad, el desasosiego, la melancolía, y esa sensación de desolación que invariablemente provoca en el espectador la contemplación de su obra.*
>
> *El acercamiento "hopperiano" a "La isla interior" no es anecdótico ni ornamental. No es la reproducción mimética de tales o cuales pinturas, sino una mirada más allá del lienzo que las sustenta. Y es que, contem-*

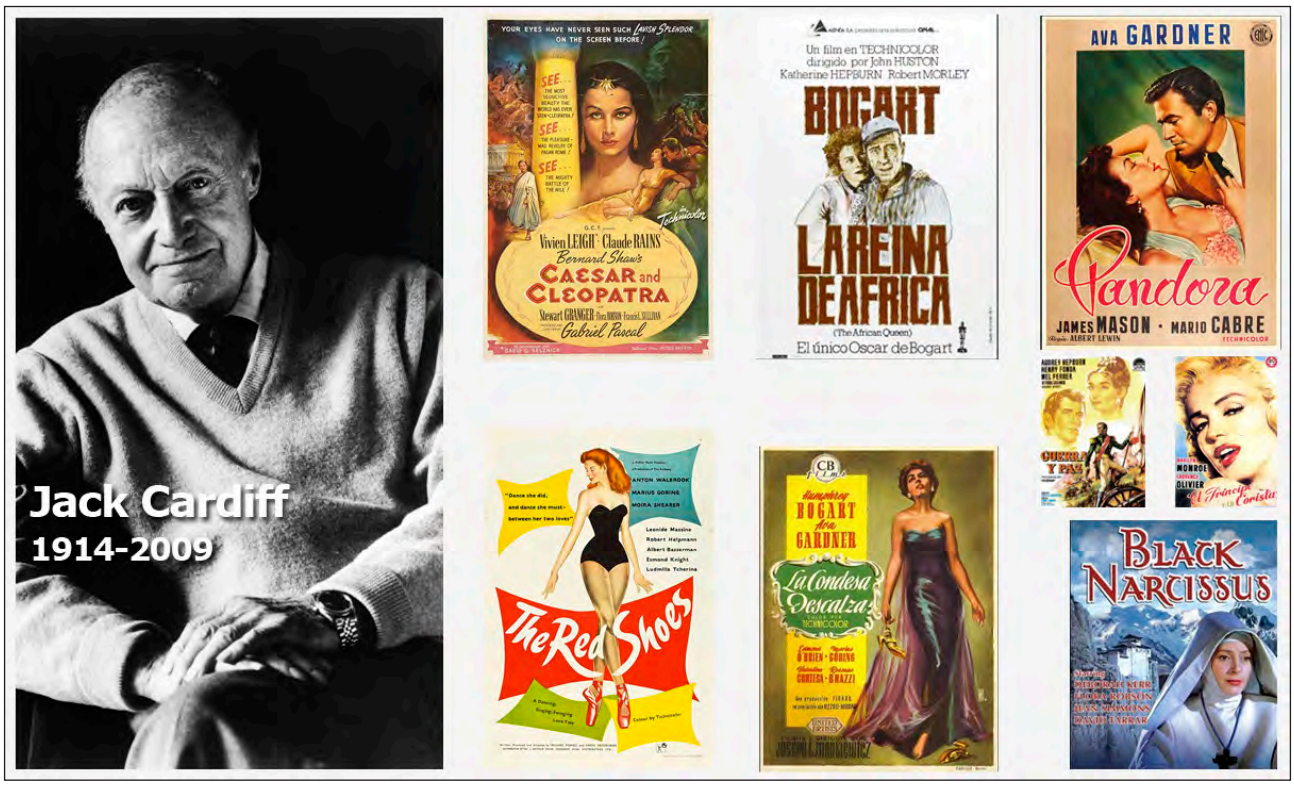
plar la pintura de Hopper, nos hace sentir observadores furtivos. Es como colocarse en una atalaya desde la que penetramos en la intimidad de personajes anónimos que suscitan preguntas y nos hacen desear conocer algo más de sus vidas. Y aquí es donde "La isla interior" entronca con el mundo de Hopper, pero no por vía de la percepción explícita; el espectador asiste a un paisaje de desolación humana; personajes que esconden secretos profundos que queremos conocer. Es una forma de acercamiento al espectador que apunta a lo sensorial, aunque la forma y estética "hopperianas" han estado presentes en nuestro imaginario durante todo el proceso.

A partir de estas reflexiones, reproducciones de los cuadros de Hopper circularon entre los equipos creativos de la película durante la previa a la filmación. Yo mismo las llevaba pegadas en mi libreta de notas de rodaje. Era como un juego, íbamos por las calles de Las Palmas buscando localizaciones y de pronto alguien decía: "miren, esa fachada, ese rincón, esa esquina, o ese color son muy Hopper". Javier Fernández, director de arte, hizo un gran trabajo en la búsqueda y propuesta de decorados y en la elección de tonos, al igual que Pepe Reyes con el vestuario. Finalmente, la pintura de Hopper fue nuestra referencia durante el proceso digital de corrección de color, con Ximo Michavilla, en Telson.

Jack Cardiff y el Technicolor

Para terminar voy a referirme a uno de los grandes del cine, maestro del Technicolor, del que tuve la suerte de recibir enseñanzas en persona.

En 1992, asistí en Rockport-Maine, EE.UU., a un taller de iluminación para cine impartido por el di-



El director de fotografía con parte de su filmografía

rector de fotografía y director de cine británico Jack Cardiff, ganador de un Oscar a la Mejor Fotografía en 1947 por Black Narcisus.

La experiencia fue extraordinaria. Los participantes en el taller estábamos fascinados con su sabiduría, generosidad y gran humildad. Ante nosotros teníamos al gran Jack Cardiff poniendo en práctica distintos modelos de iluminación. Llegado el momento de los ejercicios individuales que teníamos que hacer cada alumno, le planteamos que renunciábamos a hacerlo a cambio de seguir viendo cómo iluminaba él. Su respuesta fue tajante: no se aprende solo mirando.

Años más tarde, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo organizó en Santa Cruz de Tenerife un ciclo de conferencias sobre los oficios del cine y Jack Cardiff fue invitado a una charla sobre su profesión. Yo tuve el honor de hacer su presentación y durante los días posteriores disfrutamos con los amigos y colegas de él y de Nicky, su encantadora esposa, de alguna cena en "El Puntero", algún güisqui en la cafetería del Mencey, alguna chistorra en La Esperanza y de acompañarlo a las Cañadas del Teide.

Recuerdo muy bien aquel viaje en mi Twingo. Un privilegio. Ana Sánchez-Gijón al volante, a su lado Nicky y detrás iba yo junto a Jack. Durante el viaje, sin que yo le preguntara, no paró de contarme cómo había rodado tal y cual cosa, qué solución había encontrado para alguna escena y algo que me fascinó: me dijo que todas las noches, sin faltar una, soñaba que seguía rodando. Llevaba consigo una cámara de fotos compacta de aquellas familiares automáticas con la que hacía fotos desde la ventanilla del coche y de la que me hacía grandes alabanzas ¡El maestro del Technicolor con aquella camarita! ¡Qué grande era! Cualquiera que lo viera por las Cañadas con sus pantalones cortos no lo habría distinguido de un guiri cualquiera.

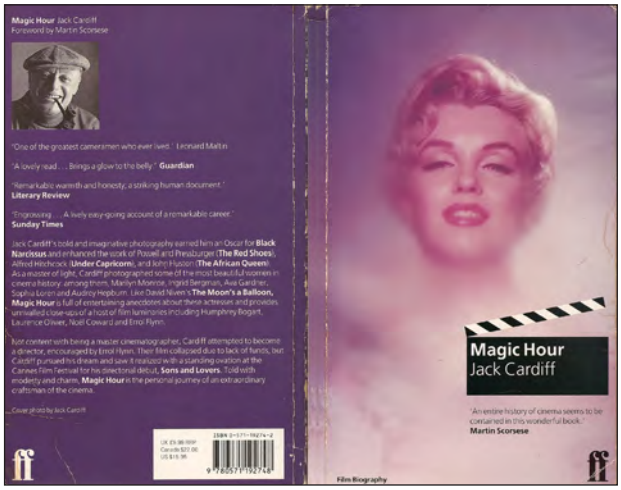
A Tenerife nos trajo la autobiografía que acababa de publicarse, *Magic Hour*, donde cuenta toda su carrera profesional y del que voy sacar como final de este discurso un fragmento breve que viene al caso

Juan Antonio Castaño junto a Jack Cardiff
en RockPort, Maine.
Octubre de 1992

El director de fotografía Jack Cardiff en Las Cañadas
del Teide con Juan Antonio Castaño
(Fotografía: Ana Sánchez-Gijón)

y que se refiere a la manera en que consiguió ser seleccionado cuando trabajaba como simple cámara en los estudios Pinewood, cerca de Londres, para hacer el curso del novedoso sistema de rodaje llamado Technicolor. Cuenta Cardiff en su libro:

> *Una tarde, después del trabajo, recibí una llamada telefónica en casa diciendo que debía regresar a los estudios para reunirme con representantes de una compañía llamada Technicolor. Cuando llegué, los demás operadores estaban allí. Nos explicaron que uno de nosotros sería elegido para ir a América y aprender todo acerca del nuevo sistema de color que querían empezar a utilizar en Inglaterra. Los primeros entrevistados salían del despacho considerablemente agitados.*



Magic Hour, autobiografía de Jack Cardiff

Aparentemente, las preguntas habían sido altamente técnicas. Un operador salió con la mirada fija de un sonámbulo murmurando la ley del cuadrado inverso; otro repitiendo, perplejo y aturdido: "¿Lux, Flux, Lumens, Lamberts?". Luego llegó mi turno. Varios caballeros de aspecto severo estaban sentados alrededor de la mesa. Yo me imaginaba en la situación del niño, el hijo de un Monárquico, que está siendo interrogado por los Parlamentaristas, en el cuadro de William Frederick Yeames, "¿Cuándo fue la última vez que viste a tu padre?".

Comenzaron las preguntas: la educación, formación fotográfica, en tal caso, y luego entraron en las cuestiones técnicas. Yo les interrumpí con firmeza y con la mayor dignidad que pude mostrar les dije que difícilmente era yo la persona que estaban buscando, ya que sabía muy poco acerca de ecuaciones técnicas. De hecho, yo era un burro en matemáticas. Tras un tenso silencio me preguntaron qué pensaba yo que me podría convertir en un buen cameraman. Sentí que mi respuesta –estudiar las diversas formas de luz en edificios, trenes, autobuses, etc., en distintos momentos del día, y el análisis de la iluminación utilizada por los antiguos maestros de la pintura–, difícilmente era lo que querían escuchar. Me miraron en silencio. Uno de ellos me preguntó qué lado de la cara usaba Rembrandt como luz clave. En este caso me encontraba en tierra firme y dije que el lado izquierdo. Las preguntas continuaron. ¿Qué pintores hicieron bellos interiores? Esto era fácil: "Vermeer y Pieter de Hooch". Y añadí: "Creo que estos usaban cámara oscura". Después me entusiasmé sobre el valor educativo de la iluminación de velas de George de La Tour. Empecé a calentarme en el tema, pero me cortaron en mi mejor momento y fui conducido fuera de la oficina sintiéndome algo así como un tardío Picasso.

A la mañana siguiente me dijeron que había sido elegido. No pude resistir una sonrisa. Me habían elegido por decirles que no sabía nada acerca de técnica fotográfica. Había sido elegido porque sabía de pintura.

Y aquí concluyo. Apelo a su comprensión por el tiempo que les he robado y, si consideran que esta charla no les satisfizo del todo, me acojo a la última línea del diálogo de *Con faldas y a lo loco*, de mi idolatrado Billy Wilder, para decirles: "Nadie es perfecto".

El observador furtivo
(*Laudatio* de Juan Antonio Castaño Collado)

Jorge Gorostiza López

Ante todo quiero agradecer al recipiendario que me haya elegido y al Excmo. Sr. D. Carlos Millán, Presidente de esta Real Academia de Bellas Artes, que haya aceptado esa elección, para estar hoy aquí dando mi primer discurso de contestación o *laudatio* en la sede de esta corporación.

Posiblemente, por mi formación arquitectónica racional, siempre prefiero empezar por el principio y el inicio del cine comercial está indisolublemente unido a un apellido: Lumière, que significa "luz", por lo que, quizás por casualidad, ya desde sus inicios fue importante la luz, un componente imprescindible en el denominado séptimo arte, como lo es en la pintura y la arquitectura, y que siempre ha sido una de las principales tareas y preocupaciones del director de fotografía.

En esos primeros años todo el equipo cinematográfico estaba formado por el empleado de la empresa de la familia de Lyon, que en muy poco tiempo había enviado a sus operarios por todo el mundo, una persona que elegía el emplazamiento de su cámara, movía una manivela –recuerden que aquellos aparatos no tenían motores–, revelaba la cinta y luego la proyectaba en los salones, todo ello realizado por una sola persona, desde la localización del lugar hasta la proyección.

Poco tiempo después estas profesiones se independizaron y algunas están a punto de desaparecer, como la de proyeccionista, a causa de los proyectores digitales que funcionan prácticamente de forma autónoma. Recuerdo que quien se ocupaba de los proyectores era alguien misterioso, encerrado en una habitación oscura en la parte alta del cine. Cuando empecé a ir al cinematógrafo Yaiza Borges, alguien me señaló a un joven diciéndome que era su proyeccionista, ese joven era Juan Antonio Castaño, al que entonces no conocía y quien, durante la existencia de aquella quimera, se ocupó de que hubiera sesiones cada día.

Pero ya que estamos hablando de cine, haremos un *flashback* y retrocederemos desde los años ochenta y el Yaiza Borges hasta mediados de la década de los cincuenta y a Jaén, donde acaba de llegar una familia desde Almería que se muda al primer piso de una casa. Casualmente, encima de ellos hay un espacio fascinante con columnas salomónicas y escaleras que no llevan a ninguna parte, es el estudio

de Rufino Linares Reina, un conocido fotógrafo de la ciudad, que tiene un hijo casi de la misma edad del niño que acaba de llegar y que pronto se hacen amigos. El recién llegado, que es Juan Antonio, se queda fascinado por las posibilidades de la fotografía y aprende sus rudimentos. Las casualidades, que tanto les gustan a escritores como Paul Auster, van modificando nuestras vidas sin que a veces seamos conscientes de ello y quizás, si Juan Antonio hubiera tenido otros vecinos, su profesión hubiera sido otra completamente diferente.

Justo al comenzar los años setenta, Juan Antonio se traslada a Madrid y tras estar dos años estudiando una carrera que no le interesa, se matricula en la Facultad de Ciencias de la Información, que acaba de abrirse en esos años. En la capital se introduce en los ambientes musicales y teatrales como escenógrafo y músico de varios grupos independientes e, incluso, durante dos temporadas trabaja en la Compañía Lírica Nacional, dirigida por Tamayo, como guitarrista de escena. Al mismo tiempo, es un espectador asiduo de la Filmoteca Nacional y empieza a asistir a rodajes, siendo fotofija y director de fotografía de producciones de cine independiente madrileño, entre ellas dos cortometrajes de un joven, tan solo ocho meses más joven que él, llamado Pedro Almodóvar.

A los veintiocho años le sucede un hecho que hoy está prácticamente olvidado, pero que en aquel entonces era crucial y al mismo tiempo terrible, se le acabaron las prórrogas para hacer el servicio militar, por lo que ha de participar en el sorteo de quintas y le toca hacer el cuartel en la lejana Santa Cruz de Tenerife. Otra casualidad que, en este caso, logró que el cine hecho en Canarias fuera distinto y seguramente mucho mejor.

Unos años después de llegar, funda junto con otros nueve componentes el colectivo Yaiza Borges, no es necesario hablar más de este colectivo y lo mejor es remitirse al libro *Yaiza Borges: Aventura y utopía* que editó la Filmoteca Canaria. En su prólogo escribí hace ya trece años, que "en su momento hizo mucho por el cine, pero además propuso una serie de actuaciones para que el séptimo arte se desarrollase en Canarias, algunas de ellas se han ido realizando y otras hoy en día aún parecen un sueño", y me temo que aún hoy lo parecen; y concluía ese prólogo escribiendo que fue "la actitud comprometida con la sociedad de una serie de jóvenes en un momento histórico determinado, una actitud viva y presente que debiera servir de ejemplo para todos".

Juan Antonio se convierte quizás en el más activo director de fotografía del cine rodado en Canarias, pero su labor no se ha limitado a la dirección de fotografía, y a mediados de los años noventa, con otros cuatro cineastas, se convierte en empresario, fundando la productora cinematográfica *La Mirada*, que el director José Luis Cuerda denominó la Metro Goldwyn Mayer del cortometraje español por la calidad de sus producciones. Una empresa que tras más de veinte años sigue en activo y aún con tres de aquellos socios a su frente, el propio Juan Antonio, Ana Sánchez-Gijón, y Alfonso Ruiz, con lo que un almeriense, una valenciana y un catalán mantienen una de las más activas y duraderas productoras canarias. A principios de este siglo esos mismos tres socios fundan un estudio de animación, *La Casa Animada*, que no solo produce películas de lo que antes se denominaban "dibujos animados", sino que, además, imparten formación sobre esa materia.

Antes decía que Castaño ha trabajado en muchísimas producciones canarias, pero también lo ha hecho fuera de las islas, recibiendo premios en festivales como los de Alcalá de Henares, Madrid Imagen, Medina del Campo, L'Alfàs del Pi y Elche. No voy a leerles la lista de sus trabajos. Afortunadamente hoy en día quien quiere conocer las filmografías de los cineastas tiene las bases de datos de Internet y si se consulta quizás la más famosa y utilizada –100 millones de usuarios cada mes–, el Internet Movie Database (IMDb) se puede comprobar que allí figuran dos títulos como operador de cámara, dos como director de fotografía de la segunda unidad, veinte como director de fotografía, más su reciente trabajo como montador de la serie

animada *Cleo*, pero lo mejor es no fiarse, porque, por muy estadounidense que sea, esta base de datos tiene errores, como les sucede a muchos libros impresos, y en esta filmografía posiblemente falten títulos.

Antes mencionaba la formación y no se puede dejar de citar la actividad docente de Juan Antonio Castaño, tanto impartiendo cursos y talleres, como además actualizando sus conocimientos profesionales con directores de fotografía de la talla de Jack Cardiff en Estados Unidos.

Hace años algunas revistas todavía separaban a los cineastas que trabajaban en las películas en dos apartados: "técnico" y "artístico", siendo este último el correspondiente solo a los actores y actrices, y el otro al resto del equipo, como si en este no hubiera "arte" y la interpretación no requiriera de una "técnica".

Lo cierto es que los denominados técnicos españoles ya habían sido reconocidos, sobre todo en el extranjero, posiblemente por culpa de esa mezcla de desidia y envidia que caracteriza a alguno de nuestros compatriotas, incluso recibiendo *Oscars* de Hollywood, como los dos del decorador Gil Parrondo y el que recibió el director de fotografía Néstor Almendros. Respecto a la técnica, este último escribió en su libro *Días de una cámara* que

> *las cualidades de un director de fotografía son la sensibilidad y una sólida cultura. Lo que llaman "técnica cinematográfica" no posee más que un valor secundario, es cuestión, sobre todo, de ayudantes. Muchos de los directores de fotografía se refugian en la técnica. Una vez se han aprendido unas cuantas leyes básicas, no resulta muy complicado este oficio, especialmente cuando se dispone de un ayudante que se ocupe del foco, de medir las distancias, cuidar la mecánica de las cámaras.*

En cuanto a la cultura, Almendros también escribió sobre la influencia de las artes plásticas: "una de las obsesiones que yo considero imprescindible en la educación cinematográfica como cameraman, es el conocimiento de la pintura, sobre todo, la figurativa. Los pintores de luz, es decir, un Caravaggio, un Vermeer, un Latour, un Velázquez o un Zurbarán, nos dan ideas de formas a la hora de iluminar un rostro". Una influencia que ya ha mencionado Juan Antonio en su discurso al referirse a *La isla interior*. Además ha escrito algo que va más allá de las influencias estéticas, que "contemplar la pintura de Hopper nos hace sentir observadores furtivos", una cualidad que entronca con el casi inevitable voyerismo de cualquier espectador cinematográfico, similar al de los usuarios de redes sociales.

En una película, desde una superproducción hasta un vídeo de YouTube, puede que no haya un escenógrafo, ni un diseñador de vestuario, ni un montador, ni un músico, ni un actor..., incluso puede que no haya un director, pero es muy difícil que no exista una cámara que ha de hacer funcionar alguien, siendo ese el trabajo indispensable del director de fotografía.

Una de las principales virtudes de los mejores profesionales cinematográficos –directores de fotografía, escenógrafos, diseñadores de vestuario, etc.– es su "invisibilidad", lograr que su labor individual se integre en el conjunto armonioso que debe conformar una película. En definitiva, que su trabajo no se "note". Los mismos cineastas dicen que si alguien, al acabar de ver una película, solo alaba la fotografía o la interpretación o la ambientación u otro apartado, en ese caso, la película no habrá logrado sus objetivos, aunque el profesional en cuestión haya conseguido realizar un trabajo extraordinario. Se ha de lograr una integración, y al mismo tiempo una subordinación, de una parte al todo cinematográfico. Esta "invisibilidad" es una de las grandes cualidades del trabajo de Juan Antonio Castaño realizado de un modo modesto y admirable, sin renunciar a aportaciones que, sin duda, han sido decisivas para mejorar las obras en las que ha participado

Sin embargo, nada de esto tiene sentido sin algo muy importante. El arquitecto Renzo Piano en una

entrevista muy reciente, publicada en *Arquitectura Viva*, declara que se ha de ser optimista: "si no crees en la capacidad de la belleza, de la vida y de los valores cívicos para construir un mundo mejor –para mí esto no es ya una utopía sino una posibilidad real–, entonces es mejor que cambies de profesión porque estás en la equivocada".

Cuando en marzo de este año la directora de cine Josefina Molina ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el también director Manuel Gutiérrez Aragón concluyó su discurso diciendo que "la Academia se renueva cuando en ella entra alguien capaz de aportar una mirada distinta, una nueva escucha, una nueva estrategia", y esto es lo que sucede contigo, Juan Antonio. Creo que tu mirada de cineasta enriquecerá nuestra Academia, aportando nuevos puntos de vista que, además, siempre serán dinámicos como en la imagen en movimiento.

Estimado Juan Antonio Castaño, estimado "Mengue" –creo que ahora ya es el momento de llamarte como lo hacemos todos desde siempre–, para mí es un gran honor darte la bienvenida a esta casa, que de ahora en adelante también es tuya.

Fuentes de los textos mencionados:

Almendros, Néstor: *Un homme à la cámara*, Lausana, Foma-5, 1982 (trad. esp.: *Días de una cámara*, Barcelona, Seix y Barral, 1990).

Castaño, Juan Antonio: "Días de Orchilla: Un regalo del cielo", en Gorostiza, Jorge (ed.): *Néstor Almendros*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 2003, pp. 25-31.

Castaño, Juan Antonio: "El club de los suicidas", en *Cameraman*, n.º 13, julio-agosto de 2007, pp. 10-11.

Castaño, Juan Antonio: "La isla interior", en *Cameraman*, n.º 40, abril de 2010, pp. 4-8.

Fernández-Galiano, Luis: "Una brújula interior: Renzo Piano at Eighty", en *Arquitectura Viva*, n.º 198, octubre de 2017, p. 50.

Guerra Pérez, José Alberto: *Yaiza Borges: Aventura y utopía*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Filmoteca Canaria, 2004.

Doña Salvadora Díaz Jerez, numeraria (sección Música), 4-XII

Las fuerzas que agitan el cosmos

Salvadora Díaz Jerez

Quiero agradecer profundamente este nombramiento a doña Rosario Álvarez Martínez, don José Luis Castillo Betancor y doña Ana María Quesada quienes me propusieron para pertenecer a la Real Academia Canaria de Bellas Artes como académica numeraria. Formar parte de esta corporación representa para mí una enorme responsabilidad y, al mismo tiempo, un grato y gran compromiso, que asumo gustosamente para contribuir a las tareas que se me asignen.

Eclipse total de sol desde Idaho, USA, 2017.
Fotografía: Juan Carlos Casado

Galaxia de la Bella Durmiente (M64)

El cosmos, orden, belleza y armonía en el universo, ha sido a lo largo de nuestra historia una fuente inagotable de inspiración artística y científica. La historia, parafraseando a Humboldt, "revela a todo el que sabe remontarse a través de los siglos anteriores, hasta las raíces más profundas de nuestros conocimientos, cómo desde miles de años, el género humano ha trabajado por conocer en las mutaciones incesantemente renovadas, la invariabilidad de las leyes naturales, y en conquistar progresivamente una gran parte del mundo físico por la fuerza de la inteligencia"[1].

La filosofía, la literatura, la pintura, la música y un sinfín de artes se han visto siempre seducidas por esa senda misteriosa que proyecta el imaginario colectivo de la naturaleza del cosmos.

Desde la antigua Grecia, cuna de la cultura intelectual, las fuerzas y materias, visibles e invisibles, que componen el cosmos, que nos gobiernan y que percibimos a través de nuestro intelecto y nuestros sentidos han conmovido siempre nuestra imaginación. Los Pitagóricos: astrónomos, matemáticos, músicos y filósofos enfocaron su interés hacia el cosmos y su explicación matemática.

Incluso Picasso se interesó profundamente en expresar a través de la pintura el universo "cuatridimensional", aplicando sus teorías coetáneas más vanguardistas del espacio-tiempo y proyectándolas en sus obras a través del movimiento del punto de vista, representando el objeto de forma multiperspectiva.

Durante mi andadura como compositora mi trabajo se ha apoyado en tres pilares que fundamentan o que sustentan casi todas mis obras.

El primero de estos pilares, para mí fuente inagotable de ideas, es el cosmos, el cual no solo ha sido un camino de inspiración poética, sino también un camino para estructurar la forma de determinadas obras. La construcción, el desarrollo y la resolución satisfactoria de la expectación, de la tensión musical, es un elemento fundamental. Si bien en el pasado no me convencían las estructuras formales preestablecidas, con el tiempo he logrado conseguir una misma

Nebulosa de la Hélice (NGC 7293)

[1] HUMBOLDT, Alejandro de: *Cosmos, ensayo de una descripción física del mundo*, tomo 1. Bélgica, ed. Eduardo Perié, 1875, p. 2.

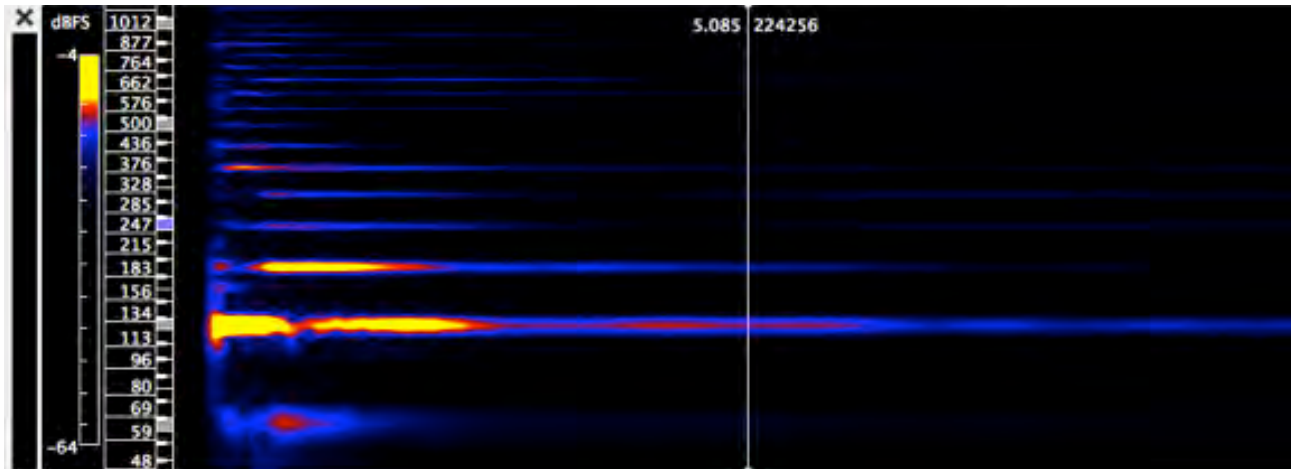
manera de plasmar los elementos para que contengan un diseño conveniente basado en “imágenes” pseudosimétricas.

Del cosmos he tomado ideas sobre su proceso formal, la forma de las galaxias, las formas de las nebulosas o, incluso, la información que nos llega de los astros a través de sus diferentes magnitudes o brillos que nos transmiten información que luego puede ser aplicable a las construcciones musicales.

Uno de los ejemplos en donde se puede apreciar esta influencia del cosmos es en la obra sinfónica *El espía del mal*, en la que basándome en la galaxia NGC 4414 me pregunté cómo se podría plasmar algo parecido en música con los distintos temas girando en torno a un mismo punto de gravedad. Sin embargo, el título de la obra está inspirado en otra galaxia, la M64, también conocida como Ojo Negro, Ojo Malvado o la Galaxia de la Bella Durmiente.

Otro ejemplo es la obra que realicé para cuarteto de percusión titulada *Hélix*, que tiene como modelo la forma de la nebulosa de la que toma el nombre, la nebulosa de la Hélice. En ella apliqué su pseudosimetría para desarrollar el procedimiento constructivo de la pieza. La fórmula utilizada en la pieza se volverá a repetir en casi todas mis obras posteriores.

El título de la obra para piano que escucharemos a continuación, *Las fuerzas que agitan el cosmos*, no tiene relación con las cuatro fuerzas fundamentales del universo, se trata más bien de un pensamiento poético que tomo como punto de partida para desencadenar distintos paisajes musicales.



Fragmento del análisis de la nota Do 2 (piano)

Si bien observando el universo podemos obtener respuestas e inspiración suficiente a la hora de crear una obra, como he dicho antes, hay otros dos pilares que han estado presentes también en la elaboración musical de mis obras. El segundo de estos pilares se fundamenta en el estudio del sonido en sí mismo, en el estudio de la tímbrica.

La música, como el resto de las artes, ha vivido una gran transformación a lo largo del siglo pasado y de lo que llevamos de este siglo. Las vanguardias del siglo XX impulsaron una serie de nuevas técnicas de composición que han determinado el estado actual de la creación musical.

Dentro de este complejo universo que nos ofrece el siglo XX, la manipulación del timbre ha sido uno

de los temas más apasionantes que ha ocupado a muchos compositores, hasta tal punto que ha llegado a adquirir una importancia que no había tenido en el pasado, convirtiéndose en un elemento estructural en las últimas décadas del pasado siglo.

Muchos compositores se han interesado por tal corriente, citemos desde Horațio Rădulescu, Tristan Murail, o Kaija Saariaho, por mencionar unos pocos. Con el tiempo, el interés principal de los compositores se centra en la naturaleza física del sonido, particularmente en la serie de armónicos. A esta estética que exploró la naturaleza del timbre musical mediante el análisis científico del espectro audible se le acuñó como espectralismo.

Para este tipo de análisis se utilizaron los sonogramas, también conocidos como espectrogramas, que hacen una representación gráfica de las dimensiones que componen el sonido. El espectro sonoro o espectro de frecuencia de un sonido representa una tímbrica determinada que puede llegar a ser simple o compleja. Esta técnica proporciona un modo intuitivo para crear armonías que servirán como materia prima.

Gracias además al desarrollo de las técnicas extendidas instrumentales y a las posibilidades de las nuevas tecnologías, la paleta de colores sonoros se amplía de manera exponencial. Los programas de ordenador han permitido analizar los sonidos con todo lujo de detalles y crear nuevos materiales armónicos a través de los análisis de espectros o de su manipulación.

Relacionado con este interés en la tímbrica desarrollé mi tesis doctoral que fue dirigida por doña Rosario Álvarez Martínez. La tesis elabora un estudio analítico de tres obras de la compositora Kaija Saariaho. Una de esas tres obras fue la ópera *L'amour de loin*, estrenada en el año 2000, obra que marcó la llegada de Saariaho a la primera línea de la composición contemporánea dentro del ámbito internacional. La ópera está basada en la vida de Jaufré Rudel, un importante trovador del siglo XII. La leyenda cuenta que Rudel, príncipe de Blaye, una región cercana a Burdeos, se enamoró de oídas de la condesa de Trípoli, sin conocerla. Musicalmente la obra está inspirada en un neuma manuscrito original de Rudel que se encuentra en la Biblioteca Nacional francesa. La principal tensión de la ópera proviene de la vida de los protagonistas, de sus pensamientos y sentimientos. El objetivo de la compositora según sus propias palabras fue concentrarse en los temas del amor y de la muerte, e investigar los sentimientos musicales que evocan. Tras hacer un estudio exhaustivo de esta y otras obras, he complementado los conocimientos de las técnicas de composición y también he incorporado este aprendizaje a mis partituras aunque de manera personal.

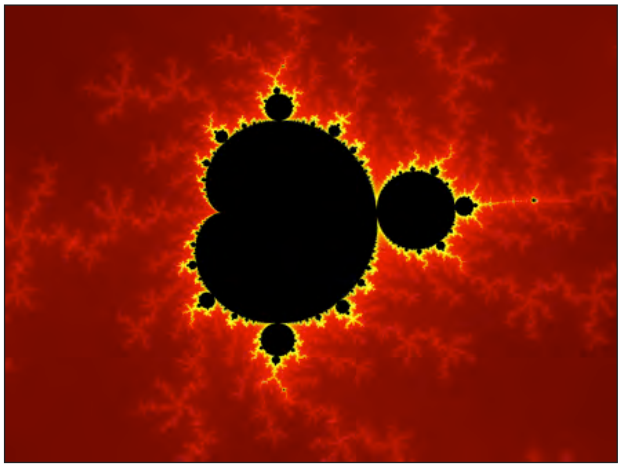
Hasta ahora he mencionado dos pilares muy importantes como son el estudio del timbre y la evocación producida por el cosmos, el tercer pilar en mi creación musical es la naturaleza, la cual también me seduce de múltiples maneras.

Desde la simetría, los cambios de color y textura de los paisajes, la belleza que ofrecen las distintas formas de vida, todo ello sugiere diferentes modos de usar un material temático y también diferentes modos de usar el prisma sonoro, pero asimismo sugieren pensamientos abstractos, inquietudes acerca del estado actual de muchos bosques que están bajo

Parque Nacional de Yellowstone, Montana, USA.
Fotografía: Antonio Díaz Jerez

Fractal natural: Marismas del Parque de Doñana

la amenaza de desaparecer, el estado preocupante de muchas comunidades vegetales y animales en grave peligro de extinción o el cambio climático, todo ello provocado por una escalada egoísta y vil de intereses económicos.



Fractal matemático que representa
el conjunto de Mandelbrot

Otro de los aspectos de la naturaleza que también me ha suscitado interés y que está relacionado con las matemáticas son los fractales. Los fractales representan un tipo de sistemas probabilísticos, en el que uno de sus aspectos principales es su autosemejanza. Una secuencia auto-similar, en la que el patrón de los pequeños detalles coincide con el patrón de las formas más grandes a diferente escala. Los fractales pueden ser matemáticos o naturales.

Estos conceptos se pueden encontrar en composiciones musicales, en las cuales la forma a gran escala está generada por la elaboración de pequeñas ideas o células.

Sin extenderme más, decir que la obra que van a escuchar, *Las fuerzas que agitan el cosmos* aúna los tres pilares que he comentado anteriormente.

Esta obra se divide en dos partes: “Espiral” y “Tempestad”. La primera se ha subtitulado “Espiral” por la forma o estructura que subyace y está dedica-

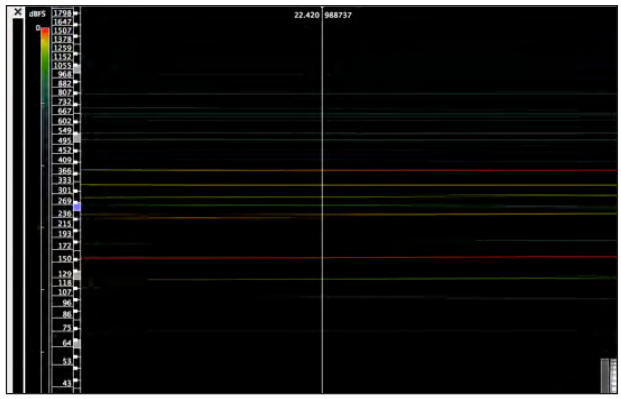
Portada de la obra para piano
Las Fuerzas que agitan el Cosmos

da a la actual vicepresidenta de esta Real Academia, doña Rosario Álvarez, como homenaje por su labor y su gran dedicación a la cultura, quien formó parte de los creadores de las asociaciones de compositores de Canarias, gracias a las cuales se ha permitido a los compositores estrenar obras de nueva creación, promoviendo así el arte contemporáneo.

"Espiral" posee una forma fractal. En la obra se pretenden mostrar sonoridades desde más cristalinas o luminosas a mucho más opacas y oscuras que contrastan con dos tipos de sonidos armónicos. Hay cuatro colores fundamentales de los cuales se compone la pieza.

La segunda parte de la obra, que lleva el título "Tempestad", está dedicada a esta Real Academia. "Tempestad" está basada en el estudio espectral del sonido de una gran campana. Es un tipo de sonido que contiene múltiples armónicos superpuestos sonando simultáneamente. Se trata de un espectro que muestra un alto nivel de inarmonía.

Tras hacer un estudio del espectro del sonido y de su evolución en el tiempo, se han generado unos acordes que se han tomado como base para modelar la armonía y los giros melódicos combinando los datos con aportaciones personales. Se le ha otorgado un carácter muy enérgico, derivando el ritmo y la dinámica de esta idea tempestuosa y violenta.



Fragmento del análisis del sonido de una campana

Para finalizar, deseo dar las gracias de nuevo a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Es para mí un gran honor que se me haya brindado la oportunidad de formar parte de una corporación tan importante como esta, lo que agradezco a todas aquellas personas que me han ayudado siempre y, por supuesto, a mi familia.

Muchas gracias

Laudatio de la compositora Salvadora Díaz Jerez

Rosario Álvarez Martínez

Ingresa hoy en esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel la compositora, pianista y doctora Salvadora Díaz Jerez, quien ha sido elegida por el plenario de nuestra Corporación para ocupar el sillón de numerario que dejó vacante el pasado año el compositor Francisco González Afonso, al haber cumplido los 75 años de edad y haber ascendido a la categoría de supernumerario.

Si hablar de nuestros compositores representa para mí una grata tarea por haber dedicado una gran parte de mi vida profesional a rescatar, estudiar y difundir la obra de aquellos que se fueron para siempre y, por otra, a propiciar la nueva creación musical a través de la Asociación de Compositores y Musicólogos de Tenerife (COSIMTE), de la que fui socia fundadora en 1994 y su primera presidenta durante doce años, imagínense lo que representa para mí hoy este acto en el que tengo que glosar la figura de una joven compositora, que ya no es una promesa, sino una feliz realidad, a la que tuve el privilegio de tener en mi aula cuando cursaba el DEA (Diploma de Estudios Avanzados) y de dirigirle tanto el trabajo final de estos estudios como luego su tesis doctoral. Salvadora Díaz Jerez, Dori para sus familiares, amigos y como nombre artístico, representa junto a la ya numeraria grancanaria Laura Vega Santana la rama femenina de la creación musical en esta Corporación, que se precia por ser la Academia con más miembros femeninos de toda España. Pero aquí no estamos hablando de cupos ni nunca lo hemos hecho, sino de méritos, méritos suficientes para alcanzar la dignidad y el honor de ser miembro numerario de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Conocí a Dori hace 17 años a través de su profesor de piano, el inolvidable y ya desaparecido Jesús Ángel Rodríguez Martín, catedrático y director de nuestro Conservatorio Superior de Música, quien me habló con entusiasmo de ella y me comentó que su timidez le impedía venir a hablar conmigo, por lo que tuvimos que concertar una entrevista a tres. Yo tenía curiosidad por conocerla, puesto que todos hablaban de la "hermana" del gran pianista Gustavo Díaz Jerez. Ella apenas tenía nombre, y eso que ya había regresado de su primera estancia en New York en la que el éxito la había acompañado, pero aquí poco o nada se sabía de esto. Y, en verdad, es difícil hacerse un camino propio teniendo un hermano tan famoso desde niño como fue el caso de Gustavo, compañero nuestro asimismo en las tareas académicas. Recorda-

ba el ejemplo de Mozart y de su hermana Nanerl, que valía muchísimo, pero que en aquella época no pudo desarrollar su talento por ser mujer. Pero este, afortunadamente, no ha sido el caso de Dori ni su tiempo es el tiempo del Salzburgo del arzobispo Coloredo. De manera que, aunque siguió los pasos de su hermano al cursar los estudios de Piano en el Conservatorio tinerfeño bajo las enseñanzas primero de Concepción Bermúdez, Antonio Pérez Ortega y Concepción Hernández, y ya en el Grado Superior con el mencionado profesor Rodríguez Martín, con quien finaliza la carrera con Matrícula de Honor, su mente estaba puesta en la composición, al sentirse atraída por pergeñar en un papel pautado sus propias ideas musicales, algo verdaderamente insólito en aquellos momentos aquí en Tenerife, donde no había un ambiente propicio para ello, como sí lo había desde hacía décadas para la interpretación.

Pues bien, con ese objetivo en su cabeza, hizo los cuatro cursos de Armonía y los dos de Contrapunto necesarios, según el plan de estudios, para abordar Composición, pero sin decidirse plenamente por ella. De hecho, en años posteriores asistirá a diversos cursos de perfeccionamiento y clases magistrales de Piano con figuras míticas del teclado como Hans Graf (Musikhoschule de Viena), Elena Kuznetsova (del Conservatorio de Moscú), Byron Janis (de la propia Manhattan School of Music de New York, donde había ingresado), Jerome Rose, Gyorgy Sandor, Andras Schiff y, por supuesto, con el tinerfeño Guillermo González (Real Conservatorio de Madrid) y con Ramón Coll.

No obstante, cuando en 1994 se desplaza a New York para estudiar Piano con Solomon Mikowsky, docente de la Columbia University y de la Manhattan School of Music, no duda en tomar clases del compositor Giampaolo Bracali. Y al comprobar que esta sí es su verdadera vocación, decide entrar en la prestigiosa New School University "Mannes College of Music" de New York para dedicarse plenamente a ella. El acceso a esta escuela es restringido, por lo que tuvo que pasar por la pertinente selección tras enviar algunas obras que había escrito hasta ese momento bajo las directrices de Bracali: el *Cuarteto para vientos*, una *Canción para barítono* y la *Suite para piano*, aún inacabada. Para su sorpresa y alegría es admitida y becada para permanecer en el centro los tres años que dura la carrera. Allí va a trabajar con Robert Cukson Composición, con David Loeb Orquestación y con Carl Schachter Análisis y, mientras, sigue componiendo. De esa época son *Tarde del tiempo*, canción para mezzosoprano y piano (2000), *Prolegómenos* para violín y piano (2001) y *Preludio* para Orquesta de ese mismo año. Finaliza los estudios con las mejores calificaciones y obtiene, además, el premio Bohuslav Martinu, creado para los mejores expedientes académicos. Se le estrenan en el Concert Hall de la New School University las canciones *Cofre de ébano* para barítono y piano, y la mencionada *Tarde del tiempo* para mezzosoprano, además de la obra orquestal *Preludio*, interpretada por la orquesta del Mannes College.

Entusiasmada por estos éxitos, regresa a Tenerife para las vacaciones con la idea de volver y proseguir trabajando con otros profesores, pero el atentado del 11 de septiembre del 2001 y la enfermedad de uno de sus hermanos frustran sus planes en este sentido. Tiene que permanecer en la isla irremediablemente, aunque esto no signifique que se corte su carrera ni que deje la composición. Es tan solo un cambio de dirección y una forma de que madure en solitario, encuentre su propio lenguaje y reflexione sobre lo que realmente le interesa.

Se la acoge de inmediato en el seno de COSIMTE, en cuyos conciertos de Cámara se le estrenan algunas obras, y ya tres años más tarde ingresa como docente en el Conservatorio Superior de Música, formando parte desde entonces de su Departamento de Composición para impartir diversas materias tendentes a la preparación de los alumnos para la creación, hasta que últimamente se le han encomendado la docencia de la propia Composición junto con la tan importante y necesaria del Contrapunto. Su carrera docente, al menos en este centro, ha llegado al cenit.

Como es una trabajadora nata, su catálogo de obras ha ido creciendo en estos últimos años hasta alcanzar la treintena larga de composiciones, entre las que se encuentran diversas piezas para piano, su instrumento favorito, música de cámara para diversas formaciones instrumentales, algunas bastante insólitas, y música para orquesta, todas ellas por encargo, porque desde el momento en que se tomó conciencia de la valía de sus creaciones los encargos no han dejado de aparecer. Siempre tiene algún trabajo sobre su mesa.

Ya en fecha tan temprana como el 2002 actuó en el concierto de la ceremonia de clausura de la vigésimo quinta edición bienal de ISME –International Society for Music Education–, en el Grieg Hall de Bergen en Noruega, interpretando una de sus composiciones para piano, escrita para esa ocasión por encargo de ISME: *Ondas*, que más tarde, en 2004, volvería a tocar en el congreso de ISME en el Auditorio de Tenerife. Se sumaba entonces esa partitura a otras piezas pianísticas que había realizado con anterioridad, puesto que había sido para este instrumento como aprendió a componer allá por los años ochenta. Era lógico. No necesitaba otro intermediario al poder ella misma hacerlo. Así nacieron un temprano *Momento musical* (1990), que ha quedado como obra primeriza en su catálogo, aunque escribiera en aquellos momentos alguna más, un *Rondó* del año en que parte para América; su famosa *Suite en cuatro movimientos* (*Preludio*, *Vals*, *Intermezzo* y *Finale*), que compone en dos etapas (1998 y 2001); *Estudio en homenaje a Debussy* (1996), y las *Ocho Invenciones* (1997), obra contrapuntística muy compleja. Utiliza en todas ellas títulos que aluden a los géneros pianísticos del pasado (momento musical, rondó, estudio, invención, bagatela…), aunque el desarrollo de sus ideas no se atenga a los formalismos pretéritos, sino todo lo contrario, pues las escoge como excusa para transitar por lenguajes del siglo XX y practicarlos como un ejercicio necesario para avanzar hacia el futuro. Algunas de estas obras fueron estrenadas por ella misma, como la *Suite para piano*, que la dio a conocer tanto en Santa Cruz, en el auditorio Antonio Lecuona del Conservatorio, como en el Museo Canario de Las Palmas. En 2003 su hermano Gustavo la interpretaba en la Fundación Juan March de Madrid, donde la obra fue muy apreciada. Y es precisamente esta partitura la que la representa en el CD "Mujeres del siglo XXI", que grabó la pianista Esther Ropón. En su catálogo también se encuentra una partitura para piano a cuatro manos, *Bagatelas*, escrita para los pianistas Sonia Lorenzo y David Crespo, quienes la estrenaron junto con otra serie de obras de este tipo en el teatro Guimerá de Santa Cruz en el año 2002 y la grabaron el mismo año para la colección discográfica "La creación musical en Canarias" (CD 28).

Y al hablar de su producción pianística es curioso constatar que tras *Ondas*, citada al principio y compuesta como ya vimos en 2002, Dori no había escrito ninguna otra obra para piano hasta esta que interpretará esta noche: *Las fuerzas que agitan el Cosmos*, dividida en dos partes que llevan por título *Espiral*, de la que he tenido el honor de ser su dedicataria y *Tempestad*, que dedicó a la RACBA. Sus diversos encargos para grupos de cámara y para orquesta la han obligado a postergar la creación pianística.

En efecto, la producción camerística no se hizo esperar en los repertorios que va a transitar. Como formas obligadas en sus estudios, la canción de concierto con acompañamiento de piano estuvo presente desde sus mismos inicios. Ya citamos la compuestas en New York, como *Cofre de ébano* para barítono, sobre textos de la poetisa tinerfeña Belinda Sánchez, o *Tarde del tiempo* para mezzosoprano, sobre un poema de Álvaro Valverde, ambas estrenadas allá en América. En 2006 aborda de nuevo el género y escribe otras dos canciones, esta vez para soprano, dedicadas a nuestra gran artista internacional María Orán, Académica de Honor de nuestra Corporación, quien no solo se las encargó, sino que también las estrenó en el Teatro Guimerá y las grabó junto a la pianista Chiky Martín para un CD, el 42, de la mencionada colección "La creación musical en Canarias" del proyecto musicológico RALS, que nuestro recordado amigo Lothar Siemens y yo dirigíamos. La

iniciativa de este proyecto de creación femenina fue de la propia María que quería participar con nosotros en la cruzada que llevábamos a cabo para promover la creación musical en nuestra tierra. Dori, pues, participó en él junto a otras nueve compositoras. Sus dos canciones fueron *Límites* y *Naufragio*. La primera está basada en un poema de Cecilia Domínguez, Premio Canarias de Literatura, mientras que para la segunda escogió un texto de la poetisa palmera Elsa López, inspirado en *La Odisea*.

Pasados unos años, ya en 2013, vuelve a enfrentarse a este tipo de género y escribe otra canción, *Sueño*, para una de las tesituras no contempladas hasta entonces en su catálogo, la de tenor. Se la solicita su compañero de claustro Carlos Javier Méndez, quien la estrena en un recital ofrecido en el auditorio Antonio Lecuona del propio Conservatorio. El soporte textual esta vez es un poema del malogrado poeta, músico y amigo Luis Serrano. Y si estas son las canciones para voz solista que hasta aquí ha compuesto, es curioso que tan solo aparezca en su catálogo una única obra para coro a cappella *Camino*, de 2004, viviendo en una tierra donde estas formaciones vocales son tan numerosas. Pero es que los timbres instrumentales siempre han atraído su interés y su curiosidad, como veremos a continuación. De ahí que también abordara un viejo género, cercano a la Balada romántica germana, en el que la música instrumental acompaña a la voz no cantada, sino declamada, creando la atmósfera del poema. Nace así, por encargo también, *El Testamento* sobre textos de nuevo de Elsa López, obra en la que imbrica una parte instrumental conducida por la viola y el violonchelo en las palabras declamadas del poema de la autora palmera, que fue protagonista en el estreno. Ahora no es el canto el que prevalece, sino la palabra hablada quien conduce y guía la música, creando el clímax de la composición y sugiriendo todo un mundo de sensaciones y sentimientos. Es desde luego un género difícil en que, a veces, calla la música y otras, la voz. El estreno se produjo en 2008 en el Freedom Tower de Miami (Estados Unidos) y fue repuesta en 2010 en el Teatro de la Philarmonia de Essen, en Alemania, con Melchor García a la viola y Almudena González al violonchelo. En el mismo año la obra se adaptó al proyecto "La isla emocional" y fue repuesta en el espacio cultural El Tanque de Santa Cruz de Tenerife.

Del resto de obras camerísticas puramente instrumentales habría que destacar el temprano *Cuarteto de vientos* de 1996, el *Cuarteto de cuerdas* de 2003, grabado en el CD 30 de la colección "La creación musical en Canarias" de RALS, y el *Capricho para cuarteto de cuerdas* de 2005, en el que sustituyó el violonchelo por un contrabajo, obra encargo del Ciclo de Música de Cámara de El Hierro, como obras todas ellas de formación tradicional, aunque su contenido musical nada tenga que ver con el pasado. El *Cuarteto de cuerdas* citado es el que ha tenido una mayor difusión, al haber sido incluido en el repertorio del Cuarteto tinerfeño "Teobaldo Power" en su gira de 2009 por algunas ciudades de Europa, de Norteamérica y del este asiático (Toulouse, New York, Chicago, Beijing y Tokio, entre otras).

En las restantes obras camerísticas su preocupación por los timbres novedosos y combinaciones infrecuentes se pone de manifiesto de forma más acusada. Ya desde *Percepciones* (2004) crea un cuarteto insólito de campanas, guitarra, violonchelo y piano, al que agrega el sonido crepitante de dos palos de lluvia. Lo escribió para el espectáculo de interacción de varias disciplinas artísticas titulado "Nacimiento de la pintura, poesía, música y danza", que tuvo como escenario el Conservatorio Superior de Música de Las Palmas, en el que se dieron a conocer varias obras con combinaciones inusuales de autores canarios.

No obstante, vuelve al típico dúo de violín y piano en 2008 ante el encargo ya citado para la Casa de Canarias en Madrid, naciendo así *Lejano…Próximo*, pero será ya su última obra de combinación tradicional, porque al cuarteto de cuerdas titulado *Hyadae* de 2010 le agrega el silbo gomero, por petición del cuarteto "Teobaldo Power" de nuevo, que iba a emprender otra gira, esta vez por los Institutos Cervantes del

norte de África (Rabat, Casablanca y Marrakesh). Para esta ocasión los autores elegidos, aparte de Dori, eran Enrique Guimerá, Luis Cobiella y el propio Teobaldo Power, una selecta paleta para mostrar el trabajo de los creadores canarios. Al año siguiente se vuelve a poner en programa esta obra por otro grupo en Sydney, todo ello gracias a los proyectos financiados por el Septenio del Gobierno de Canarias. En *Hyadae* el silbo lo introduce la autora a la mitad de la obra, después del discurso de las cuerdas, y es precisamente aquí donde también inserta de forma silbada un corto poema suyo que se atreve a mostrar, pero eso sí silbado. Desde luego, era inevitable que los compositores canarios se ocuparan de este lenguaje ancestral para algunas de sus producciones por las posibilidades que encierra como recurso sonoro, así como para comunicar textos poéticos, aunque tan solo sea entendido por los propios silbadores. Como se sabe, la Unesco declaró en 2009 al silbo gomero Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por lo que la partitura de Dori celebra tal declaración.

Ya Laura Vega había recibido un encargo en 2007 por parte del Cabildo de La Gomera (se preparaba en aquellos momentos la petición de tal declaración) de realizar una obra orquestal que incluyera silbadores, que dio como resultado *Imágenes de una isla*, obra que incluía cuatro silbadores, quienes distribuidos estratégicamente en la sala trasmitían ciertos poemas de Pedro García Cabrera. Esto es, por tanto, una novedad y yo incluso diría una prerrogativa de los compositores canarios, en la que Dori también participó.

Y aquí es obligado detenernos en el título de la obra, pues hace referencia a las estrellas, en este caso a aquellas que componen el cúmulo Híades, un cúmulo estelar abierto formado a partir de una misma nube molecular. Se trata de un grupo de cientos de estrellas situadas en la constelación de Tauro, mundos estelares estos que siempre le han interesado vivamente. Volveremos sobre su fijación por todo lo que concierne al Cosmos y a la Astronomía más adelante.

Llegamos a 2011, un año productivo en el que realiza dos de las tres últimas obras de cámara que figuran en su catálogo: *Hélix* para cuarteto de percusión y *El tiempo de la mar* para clarinete, piano y percusión. La primera se estrenó en el auditorio de CajaCanarias por el grupo Tak-Nara, quien a su vez fue invitado a participar en el Festival Internacional de Física de ese año en Lecco (Italia), siendo escuchada, por tanto, en su Teatro della Società por todos los científicos allí congregados. Se trata de una partitura escrita para cuatro percusionistas en la que cada uno de ellos tiene un set similar que combina diversos instrumentos de láminas, membranas e instrumentos de efectos coloristas. Su título alude en este caso a la nebulosa Hélix como metáfora de la construcción y forma de la composición. Esta partitura implica en su catálogo un antes y un después, de ahí que sea tan importante para ella, porque aborda un tipo de estructura formal que va a usar de forma sistemática en sus partituras posteriores. Es como si hubieran cristalizado en su mente las ideas que desde hacía mucho tiempo le bullían en la cabeza en relación al discurso de cada trabajo.

Hélix es seguida por la ya mencionada *El Tiempo de la mar* para piano, clarinete y percusión, obra encargo del proyecto multidisciplinar “En el Tapete del Mar”, liderado por la pianista Esther Ropón, el clarinetista Juan Félix Álvarez y el percusionista Javier Rodríguez, quienes la estrenaron en el Instituto Cervantes de Estocolmo en 2011 y al año siguiente en el de Estambul. Está basada en un poema de 1964 de Pedro García Cabrera con el mismo título, por lo que trata, a través de un ritmo inconcluso, de mostrar las propias ideas del poeta “con un tiempo de creación sin antes ni después, ausencia de tiempo, pasado y futuro en la misma imagen, y siempre la pervivencia del agua”. Aun así la compositora utiliza cambios en la instrumentación con el fin de mejorar la tímbrica, mientras el mar es tratado como elemento creador de vida, un mar atemporal, ajeno a los vaivenes del tiempo. El grupo Quantum volvió sobre esta obra y dio una nueva versión en uno de sus conciertos del

auditorio, con su hermano Gustavo al piano, Cristo Barrios al clarinete y Charli Llácer a la percusión. Esta versión está subida a youtube, por lo que los invito a todos ustedes a escuchar esta partitura para que puedan disfrutar de la cantidad de sonoridades diferentes que extrae la compositora de los instrumentos, creando un aroma poético exquisito que prolonga el sentido de los versos de García Cabrera. Es poesía hecha sonido, melodía de timbres que enamora en un *tempo* casi suspendido.

La última obra camerística es muy reciente, de 2015, y la compuso para VI Festival de Música Contemporánea de Tenerife, liderado por el percusionista de la OST Francisco Díaz Martín. Se trata de *Contrastes para viola d'amore, piano y percusión*. Y como indica su título, la oposición entre contrarios se instala en ella, alternándose partes muy rítmicas con otras más expresivas (a veces, asimétricas), llenas de variedad de timbres distintos generados por la percusión y la *viola d'amore*, este cordófono barroco que ha resucitado gracias a grandes intérpretes, en este caso al viola de la Orquesta Sinfónica de Tenerife, Sviatoslav Belonogov.

Música para piano, canciones, música de cámara, pero también música para orquesta, un trabajo nada fácil al entrar en él muchos factores que hay que conjugar y llegar a dominar. Para ello se necesita tiempo y una gran experiencia, una experiencia que a un compositor le va dando la escritura de las distintas combinaciones para música de cámara. No obstante, Dori Díaz Jerez se enfrentó a él desde la época de estudiante en New York, componiendo el *Preludio* ya citado de 2001, obra de cierta envergadura dividido en tres partes. Pero a su regreso forzoso de allí comienza a plantearse una nueva composición de este género, cuyo proceso se acelera al recibir un encargo de la Orquesta Sinfónica de Tenerife. El resultado fue *Nocturnal*, que se estrenó en 2005, bajo la batuta de otra de nuestras destacadas mujeres compositoras, Gloria Isabel Ramos Triano. La noche del estreno fue una noche gloriosa para mí al poder asistir al éxito de dos artistas tinerfeñas, una como creadora y la otra como directora, después de todo lo que habíamos luchado por hacer que nuestros creadores tuvieran la consideración que se merecían dentro del panorama musical de Canarias.

Este estreno conllevó el que el Festival de Música de Canarias le hiciera el encargo de una obra sinfónica para la siguiente edición de 2006. Y fue así como nació en un tiempo récord la partitura de *El espía del mal*, que sería interpretada por la Orquesta de la Residencia de la Haya bajo la dirección de Jaap Van Zweden, todo un lujo y un espaldarazo para ella, pues el propio director dijo en unas declaraciones a la prensa que "la obra estaba llena de fuerza e intensidad demostrando el gran talento de su autora", y que no desentonaba dentro del programa en el que también se tocaba *Sheherezade* de Rimsky Korsakov y la Sinfonía n.º 3 de Saint-Saëns, nada menos. Además, destacó que los músicos de la orquesta estaban muy complacidos con la obra, algo verdaderamente insólito frente a un estreno. Añadió, por último, que estaba convencido de que Dori era un talento que daría mucho que hablar en el futuro (*La Provincia*, 21 de enero de 2006). Nuevo éxito, pues, acompañado por el estudio monográfico que le hizo la crítico musical Estrella Ortega en el libro del Festival. Su ascenso era ya imparable.

El espía del mal es de nuevo un trabajo relacionado con el universo y sus estrellas, pues en una de sus lecturas se quedó prendada por la belleza de la galaxia espiral llamada la NGC4414 e intentó plasmar en sonidos el centro de atracción de la misma por medio de distintos temas que girasen en torno a un punto de gravedad. En cambio, el título lo ideó a partir del nombre de otra galaxia, la M62, esta vez oscura llamada *Ojo negro, ojo malvado*. Como se ve, el cosmos y todos los conocimientos adquiridos sobre las estrellas y las galaxias seguía planeando a la hora de abordar determinadas obras. En esto sigue el camino de otros compositores que se vieron marcados por los avances de la Astrofísica. Pensemos, sin ir más lejos, en Gustav Holst y su suite sinfónica *Los planetas* de 1914-16, pero sobre todo en Edgar Varè-

se, esa figura temprana de vanguardia por la que Dori siente una gran admiración, pues no en vano algunos de sus títulos son similares a los de este. Varèse en su penúltima obra de 1954, *Déserts*, para vientos, percusión y cinta, alude no a los desiertos de la Tierra, sino a los del Universo, en una época en la que aún no se habían producido los primeros viajes espaciales. Muchos músicos, pues, se han sentido atraídos por todo ese mundo que está ahí fuera y del que prescindimos el común de los mortales.

En *El espía del mal* Dori exhibe ya el dominio que posee sobre las masas sonoras y su deambular por el espacio, así como el del control del tiempo y de los silencios, provocando en los oyentes una actitud de alerta en la escucha exenta de ansiedad.

En 2008, llega para Dori el encargo de otro trabajo importante para orquesta. Se lo pide el director tinerfeño, afincado en Budapest, Alberto Roque, quien dirigía la Hungarian Chamber Orchestra y quería realizar con ella una gira por Europa llevando en su repertorio obras de autores canarios. Los compositores seleccionados fueron Daniel Roca, Laura Vega y Manuel Bonino, como representantes de Gran Canaria, Emilio Coello, Gustavo Díaz Jerez y Dori por Tenerife, además de dos buenísimos intérpretes también canarios: la soprano Raquel Lojendio y el bajo Alberto Feria, pues algunas de las obras creadas para la ocasión estaban escritas para la voz con acompañamiento de orquesta. Estos seis compositores iban a ser escuchados en diversas capitales de Europa en esta gira que comprendía Zagreb, Maribor, Milán, Berna, Frankfurt, Berlín, Praga, Viena y Bratislava, finalizando en Budapest, concierto al que asistieron todos ellos y al que tuve la fortuna de sumarme. Fue una noche memorable aquella, con los nervios a flor de piel en la gran sala de conciertos del Instituto Italiano de Cultura en la capital húngara, llena a tope de un público ávido por conocer la novedad que se les iba a ofrecer y con las cámaras de la televisión húngara por todas partes para grabar el acontecimiento. La verdad es que quien no haya vivido este tipo de eventos no puede comprender lo que significan. Son la sal y la pimienta de la vida, que sin ellos se haría insulsa.

Y en esa noche mágica del 30 de noviembre de aquel año 2008, con un frío gélido en las calles, yo pude ser testigo en aquella inmensa y hermosa sala de mediados del siglo XIX del alto nivel que habían alcanzado nuestros compositores en aquellos últimos años, un sueño largamente acariciado desde que en 1994 fundamos COSIMTE en Tenerife y, cinco años más tarde, se creó PROMUSCÁN en Las Palmas. Ahora todos ellos se confrontaban con un público extranjero, instruido y conocedor de los nuevos lenguajes, que acogió con entusiasmo, complacencia y felicitaciones sus creaciones. Cada una de las obras fue precedida por las palabras de su autor, repetidas al húngaro por una traductora profesional. Hasta yo pude realizar una introducción al acto hablando de la importancia de la creación contemporánea en Canarias, verdaderamente todo un privilegio.

La pieza que Dori compuso para esta ocasión fue *Ecliptique*, que está estructurada en forma simétrica, perfectamente especular, e inspirada en el plano que describe la Tierra en su recorrido en torno al Sol. De nuevo hace acto de presencia aquí su amor por la Astronomía. Es una obra preciosista, que aparentemente no va a ninguna parte, que gira sobre sí misma, pero que dentro de esa engañosa estaticidad encierra muchos microsucesos. El trabajo tímbrico es complejo, laborioso y de gran maestría, como un broche de multicolores piedras preciosas que no deja de encantar los sentidos, a través de los múltiples recursos que le extrae a los instrumentos (sonidos soplados y semisoplados en los vientos, armónicos, *glissandi* y *col legno* en las cuerdas). Tan solo en algún momento, la orquesta asciende poderosa a un *fortissimo* deslumbrante, mostrándonos un aspecto sorprendente del espíritu delicado y tímido de su autora. Es un producto de la admiración que siente por la música francesa.

Por último, en el pasado verano ha terminado lo que hasta ahora es su último trabajo para orquesta, *Prisma*, que será estrenada próximamente y que ha sido obra

encargo de la Fundación SGAE y AEOS (Asociación Española de Orquestas Sinfónicas), y de la que todavía no podemos hablar hasta oírla, claro está.

Podríamos pensar que la trayectoria profesional de Dori Díaz Jerez se cierra con toda esta labor creadora, pero no es así. En 2010 decide obtener el Diploma de Estudios Avanzados, el famoso DEA, en la Universidad de La Laguna, para continuar luego con el Doctorado. Se matricula en varias materias de Arte y en el curso sobre "Lenguajes y tendencias de la Música después de la Segunda Guerra Mundial", una asignatura que impartí durante doce años en el Departamento de Historia del Arte, de la que derivaron 18 trabajos del DEA y algunas tesis doctorales, entre ellas las de Laura Vega y la suya. Obtiene el diploma del DEA en 2012 y quiere seguir trabajando conmigo para la realización de la tesis doctoral. El tema ya lo tenía claro, quería hacerlo sobre algunas obras de la famosa compositora finlandesa afincada en París Kaija Saariaho, quien había transitado en el siglo pasado por el mundo del espectralismo musical francés, iniciado y desarrollado por Gérard Grisey, Tristan Murail y Hughes Dufourt, algo que me pareció magnífico por varias razones: la primera, porque creía importante ocuparnos de la música de una compositora relevante de los siglos XX-XXI, con obras de reconocido prestigio a nivel mundial, y porque esto le daría pie a ella a estudiar y profundizar en el espectralismo musical, un lenguaje poco trabajado por los compositores españoles y con una escasa, por no decir nula, bibliografía en nuestro idioma, lo que significaría que todo lo que ella escribiera sería una novedad aquí, como así ha sido. Su trabajo titulado "Kaija Saariaho y los enfoques de creación contemporáneos: estudio de tres obras del siglo XXI: *L'amour de loin*, *Aile du songe* y *Notes on Light* superó mis expectativas, pues con una gran habilidad, capacidad crítica y conocimiento del tema comenzó por el estudio del timbre, como elemento vertebrador en la creación musical del siglo XX, siguió por las características físicas del sonido, su análisis y posterior extracción de aquellos datos útiles como material de composición, y terminó por el estudio de la corriente espectralista y la composición asistida por ordenador, antes de abordar la trayectoria vital de Kaija Saariaho, y el análisis de las tres obras propuestas. Los análisis que hizo de las mismas son modélicos, ocupándose de cada uno de sus parámetros: material motívico, métrica y rítmica, contrapunto, armonía y textura. Todo ello realizado en múltiples tablas acompañadas por ejemplos musicales complementarios. Si pensamos que tan solo la ópera *L'amour de loin* en tres actos dura 129 minutos, es decir, dos horas y nueve minutos, comprenderemos que el esfuerzo analítico que realizó Dori fue enorme, un esfuerzo que tan solo pudo afrontar debido a su mente científica, porque todo este tipo de música es más Ciencia que Arte. La música ha vuelto a la concepción científica de los pitagóricos. Ni que decir tiene que la tesis, leída en febrero de 2016, fue calificada con Sobresaliente "cum laude".

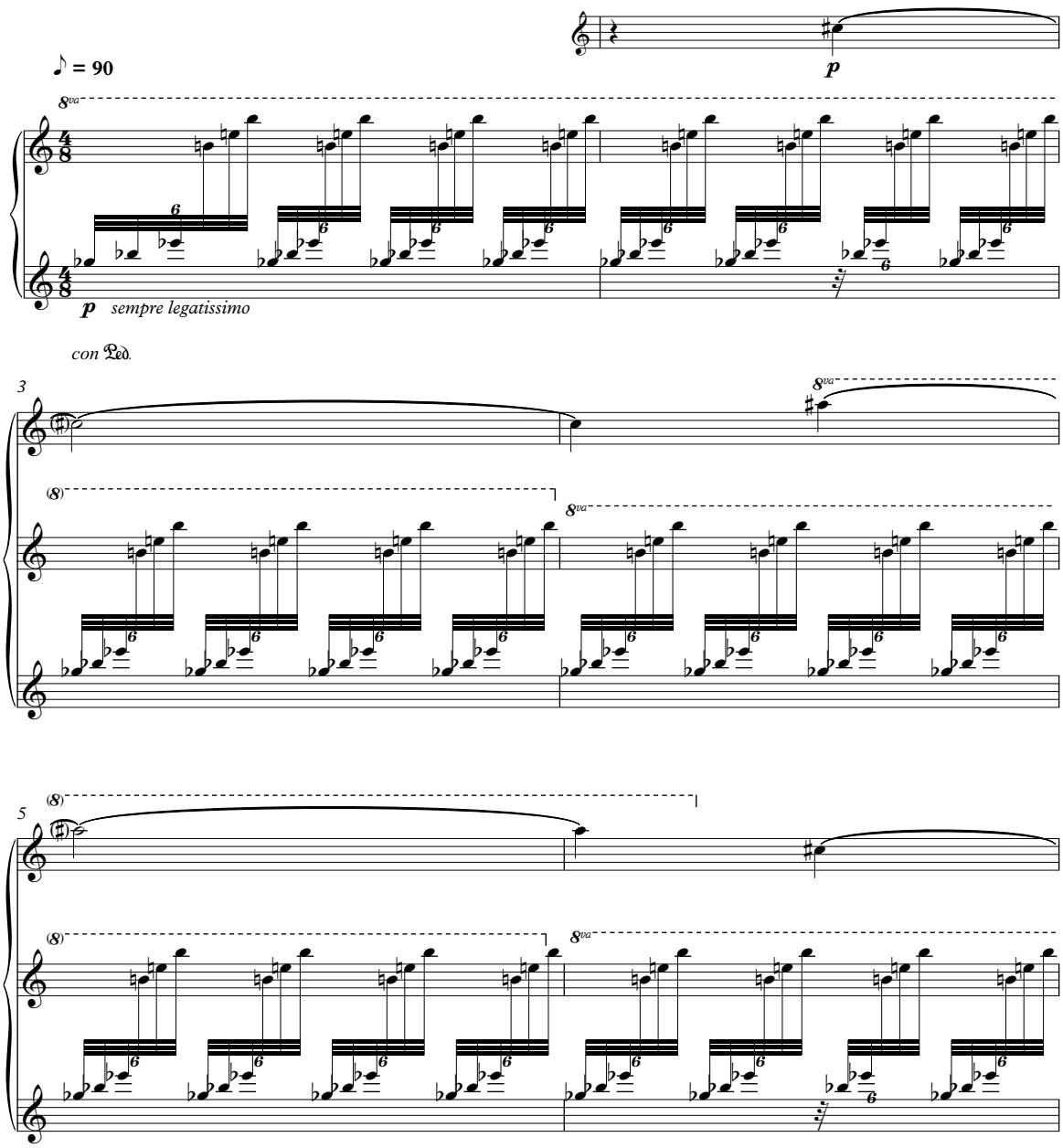
Por todo ello, quiero felicitarla muy cordialmente y decirle que me siento muy orgullosa de su carrera en su doble vertiente de creadora e investigadora, al mismo tiempo que le doy la bienvenida a esta Real Academia, que se siente muy complacida de recibirla entre sus académicos numerarios. También quiero agradecerle esta partitura que nos ha dedicado y ha tenido la deferencia de analizarla para nosotros. Se sumará al pequeño archivo de partituras dedicadas por los compositores a nuestra Corporación. Y no quiero terminar sin decirle que esperamos su colaboración en todas aquellas tareas que sean de su competencia, porque como dice el Evangelio: "la mies es mucha y los trabajadores pocos". Toda colaboración en ideas, tiempo y trabajo aquí será siempre bienvenida.

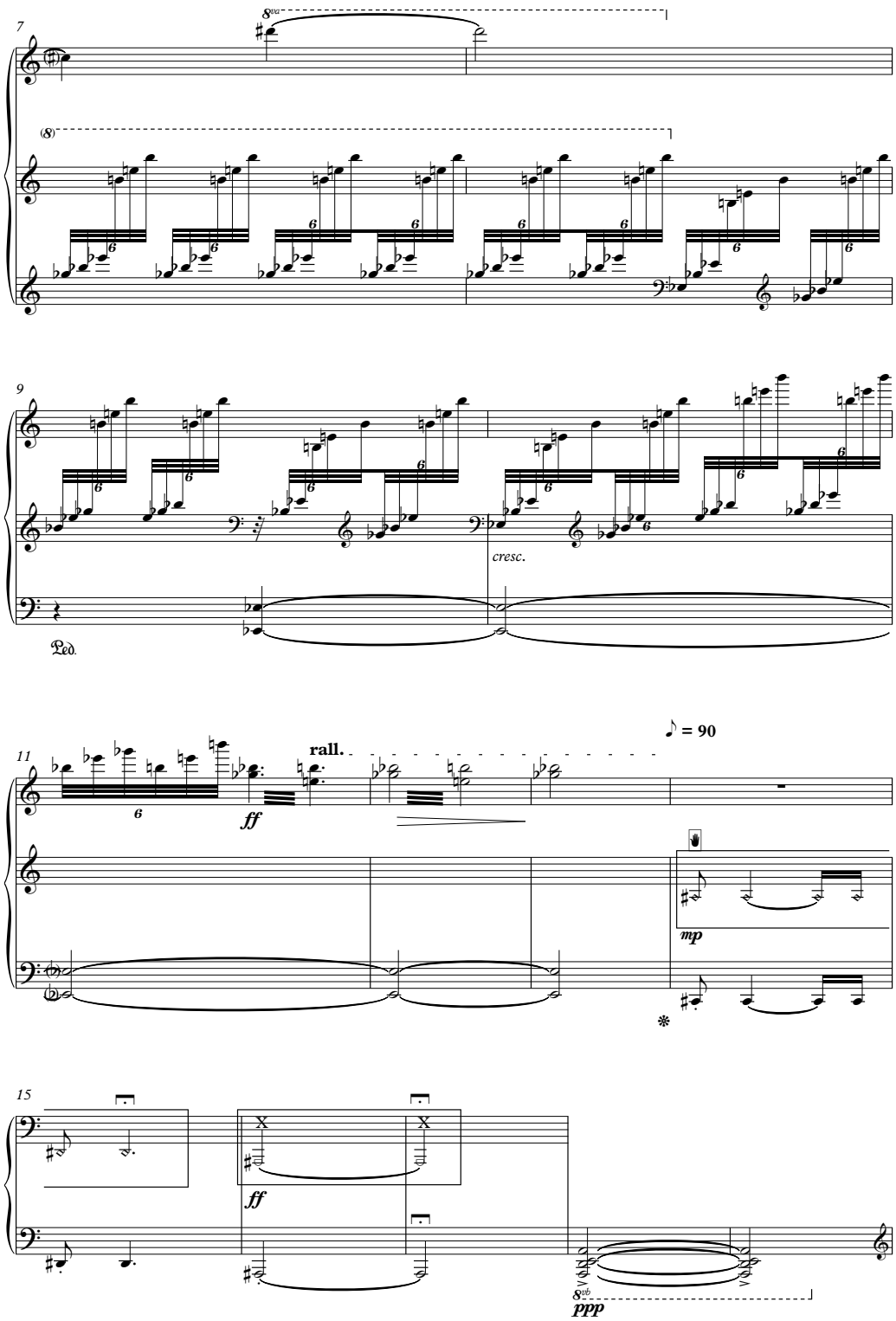
Las fuerzas que agitan el cosmos

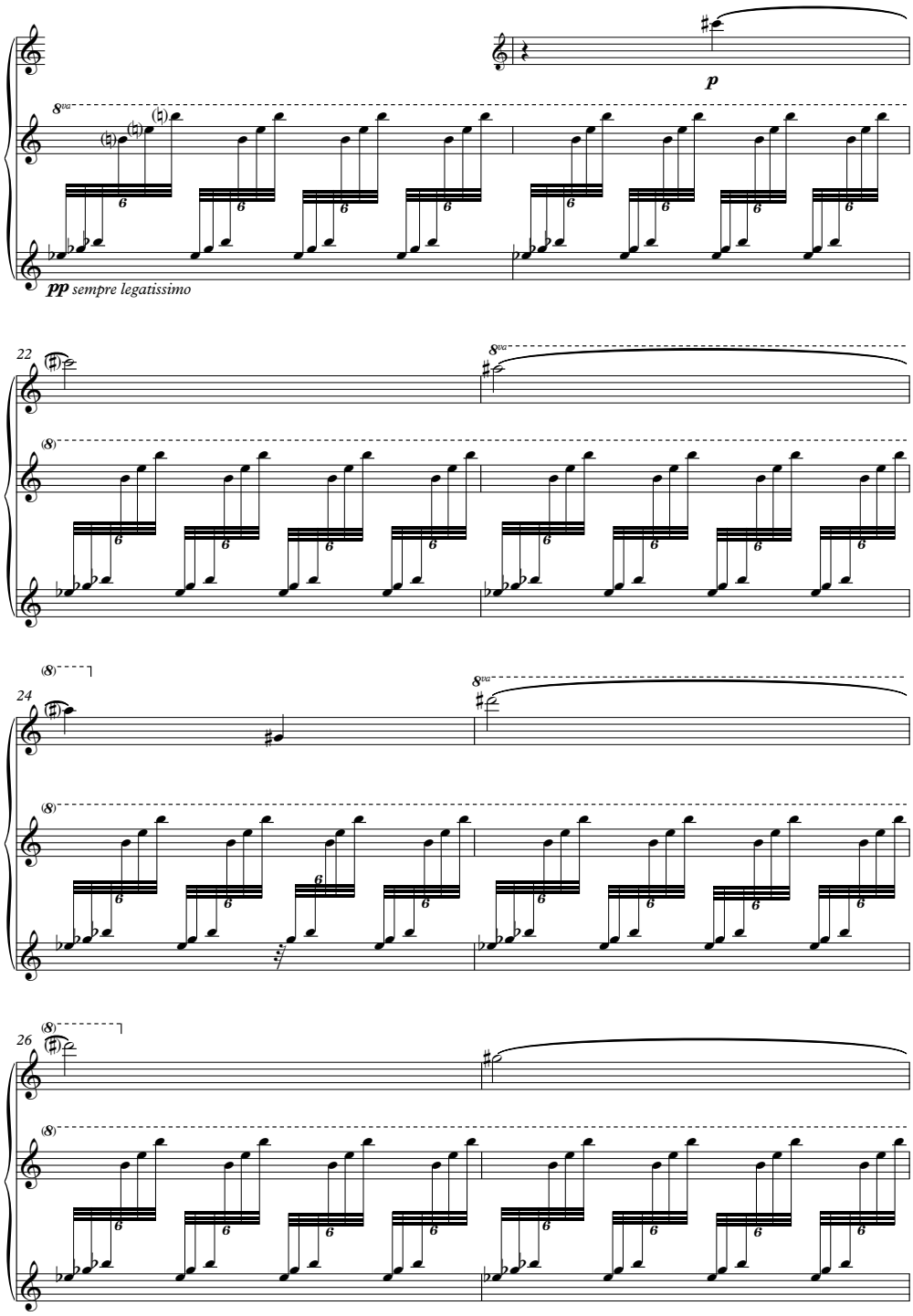
Espiral

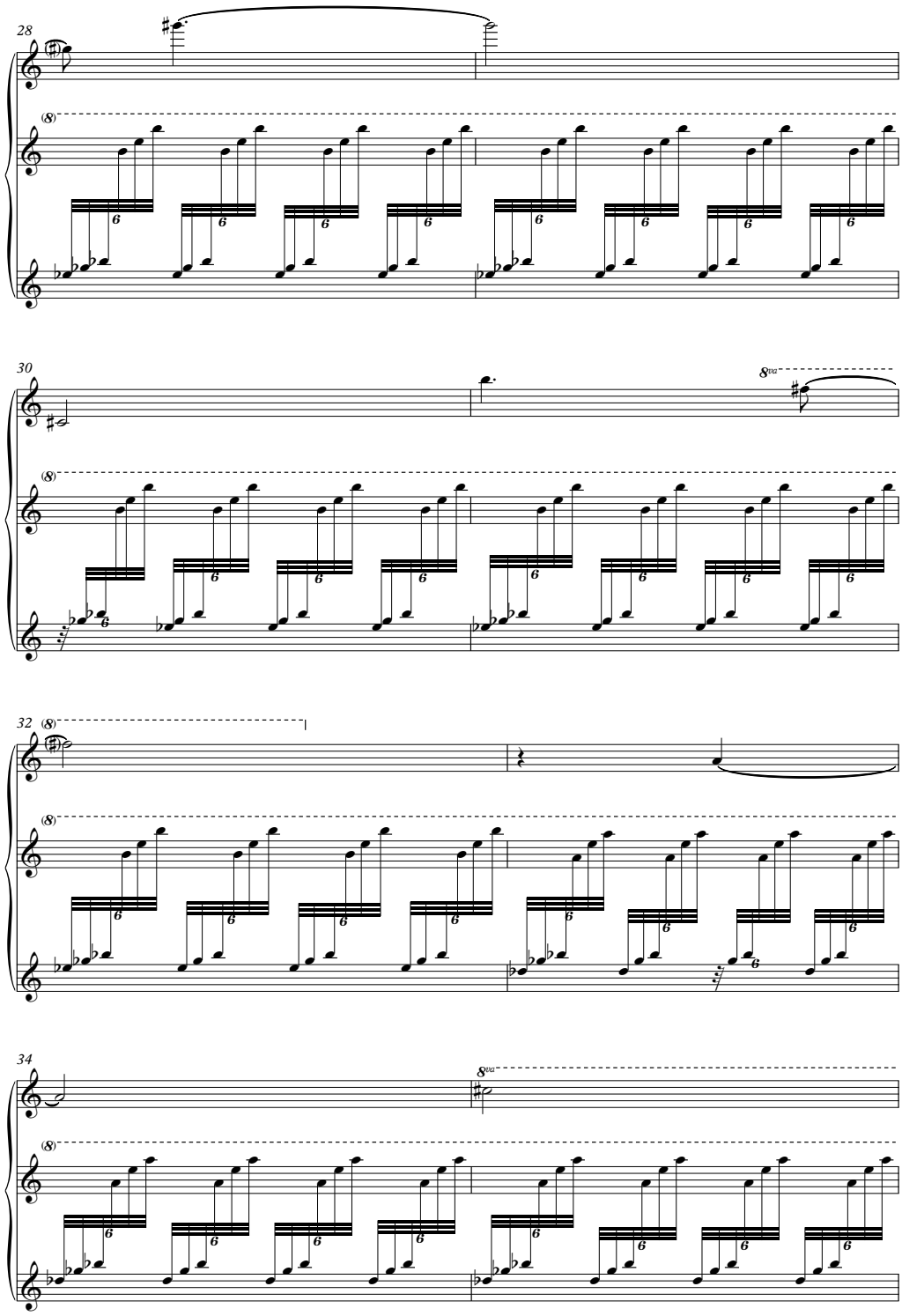
a Rosario Álvarez Martínez

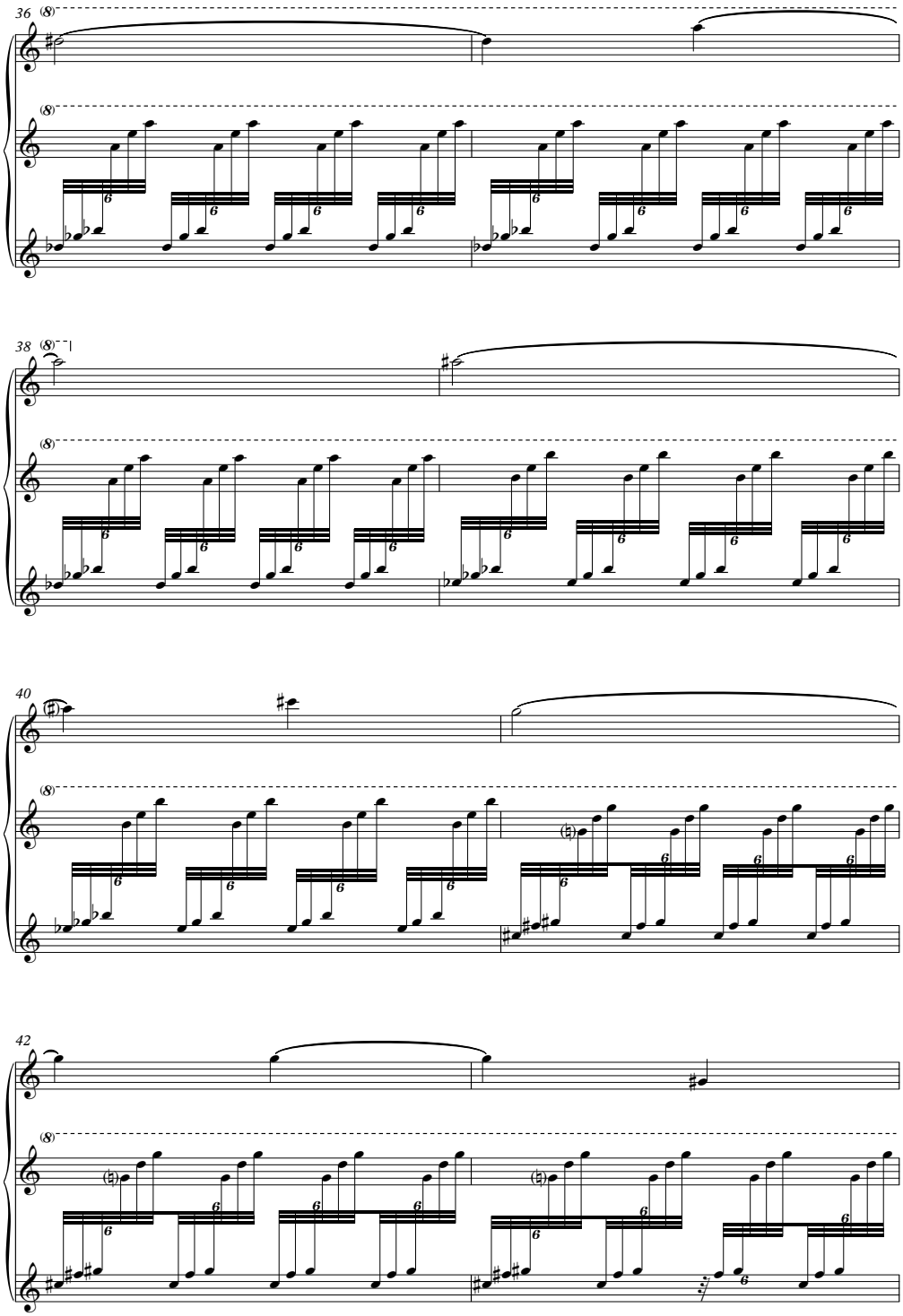
Dori Díaz Jerez, 2017

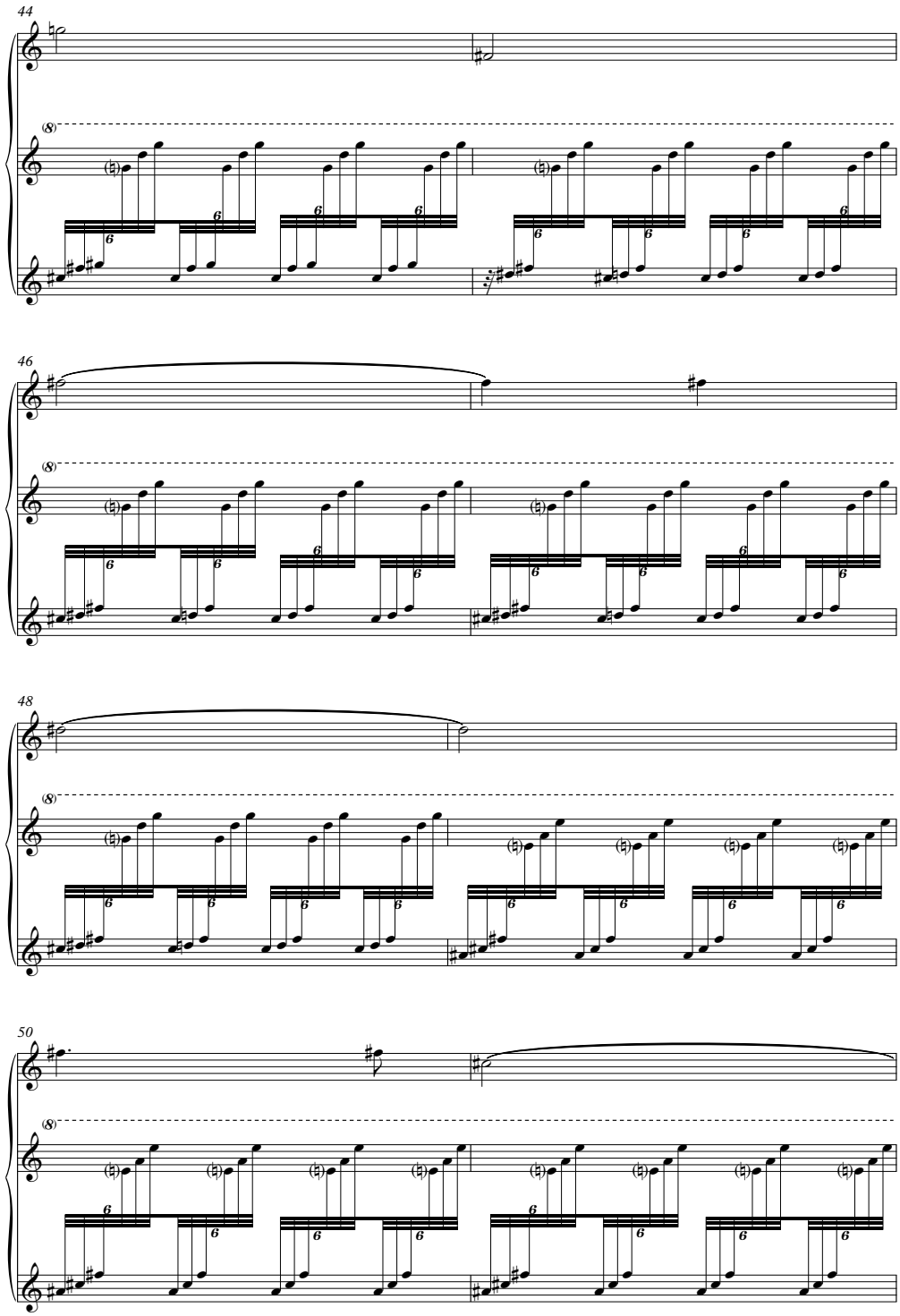


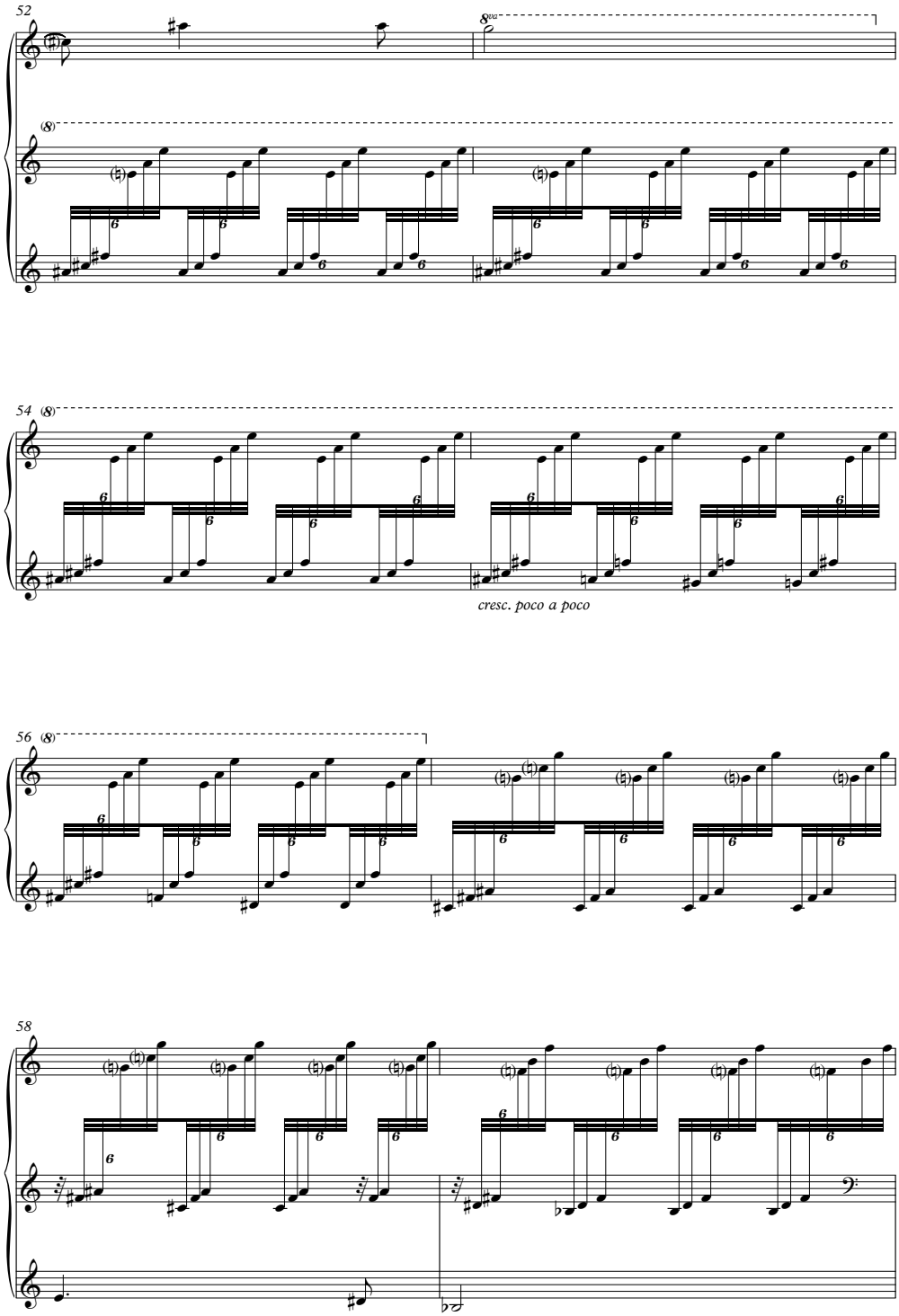

7
8va
(8)
9
cresc.
Ped.
11
rall.
ff
♪ = 90
mp
15
ff
8vb
ppp

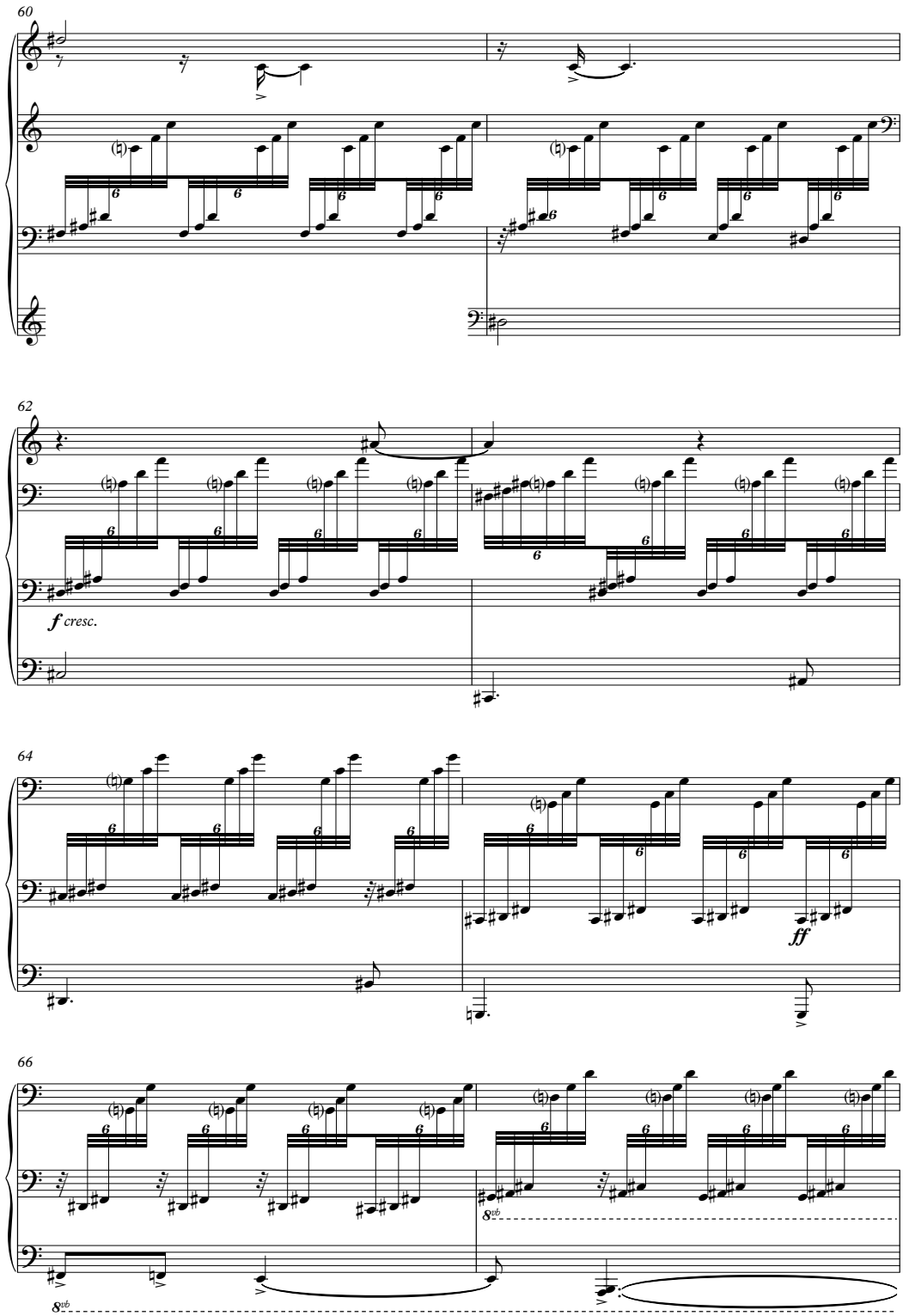

p
8va
pp sempre legatissimo
22
8va
24
8va
26

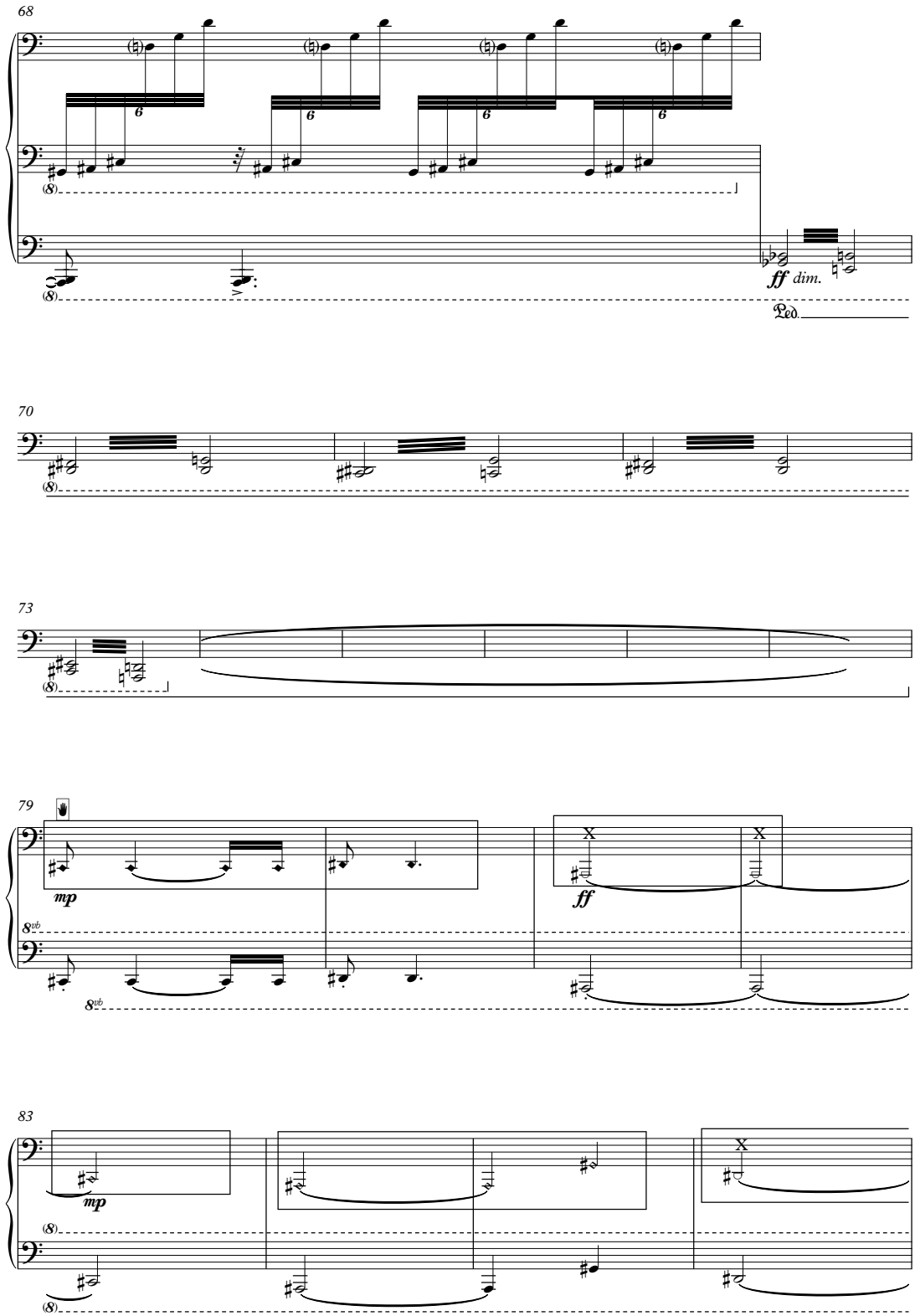

28
30
8va
32
34
8va

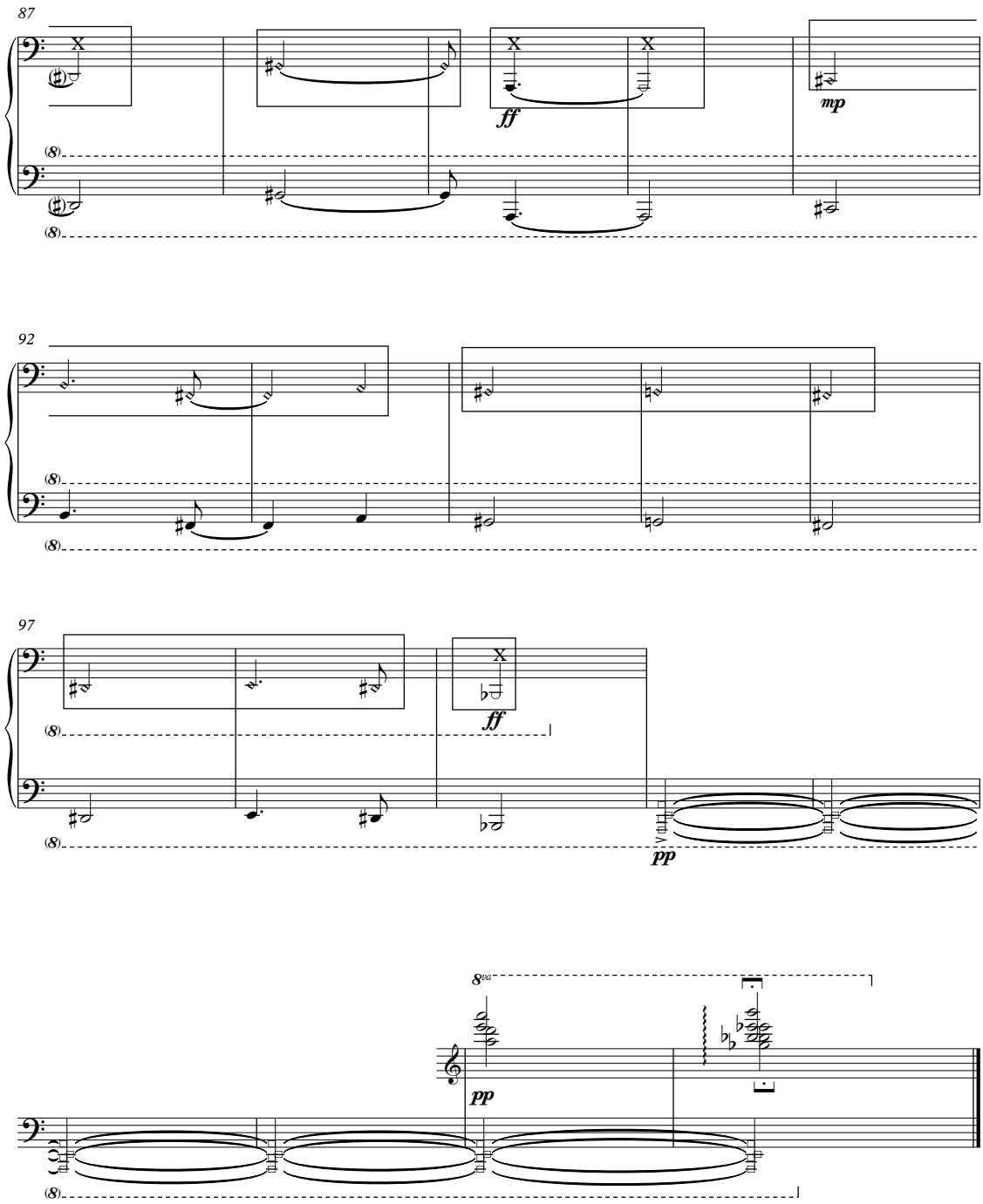

36
38
40
42


44
46
48
50


52
54
cresc. poco a poco
56
58

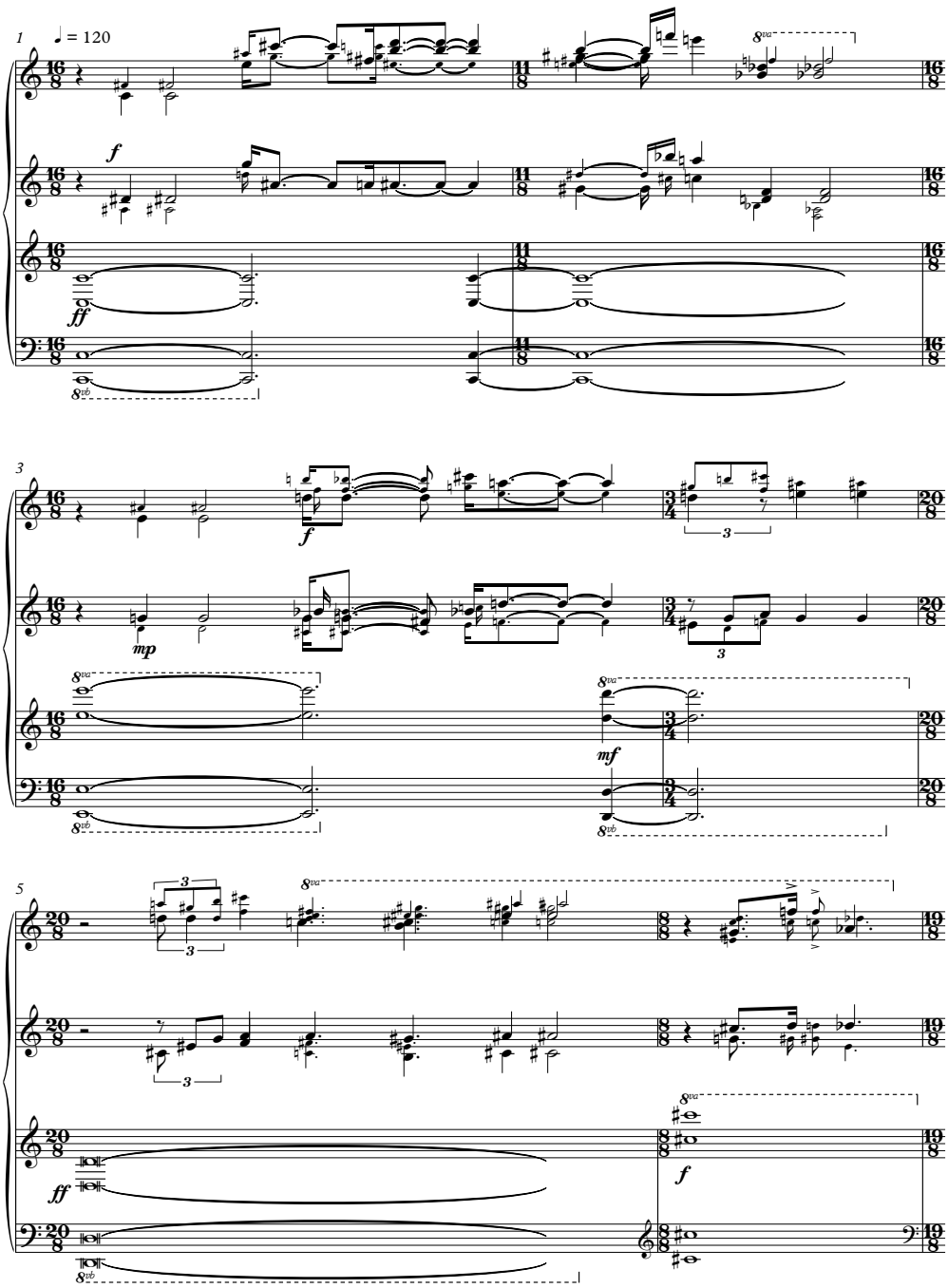

60
62
f cresc.
64
ff
66
8vb
8vb

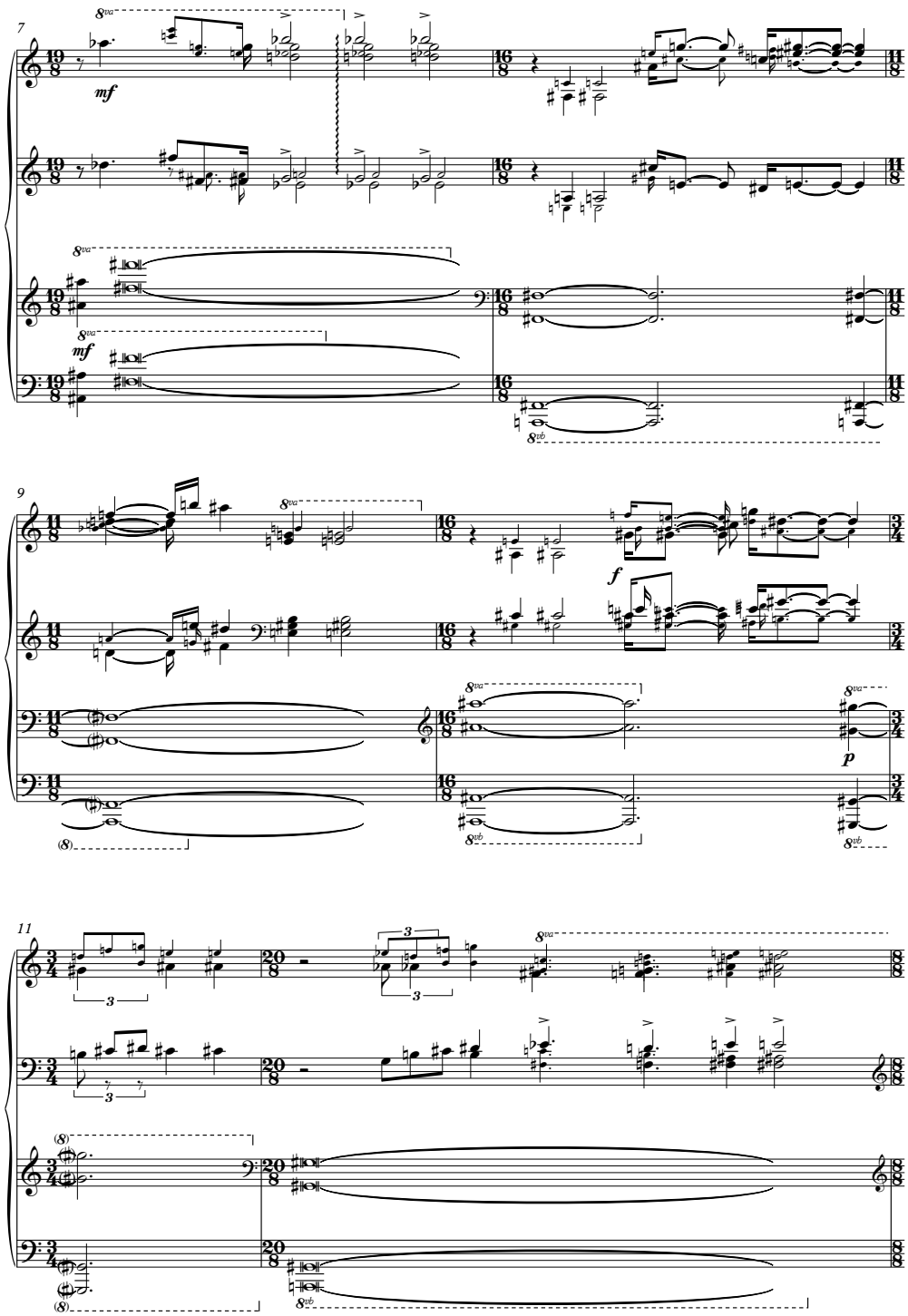

68
ff dim.
Ped.
70
73
79
mp
ff
8vb
83
mp

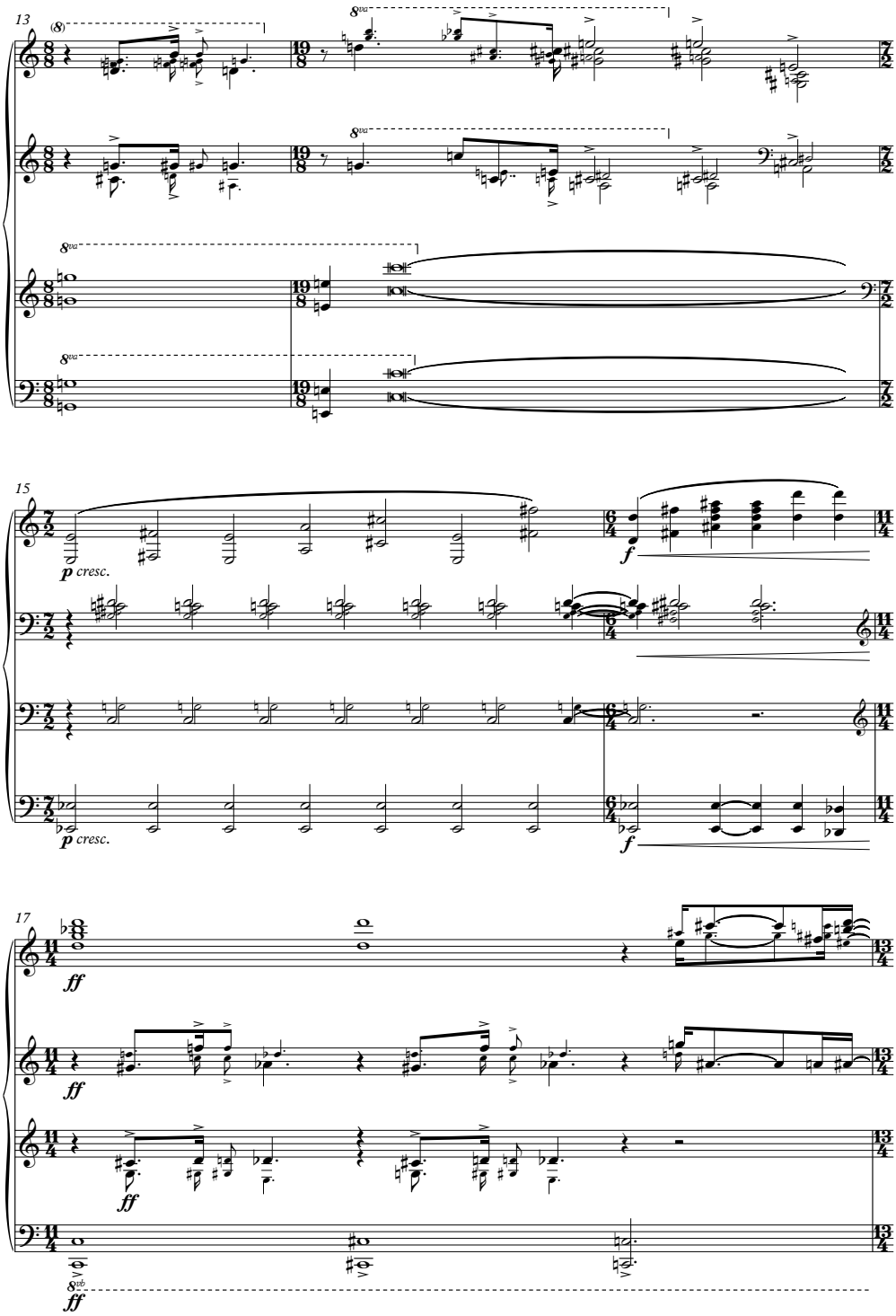

87
ff
mp
92
97
ff
pp
8va
pp

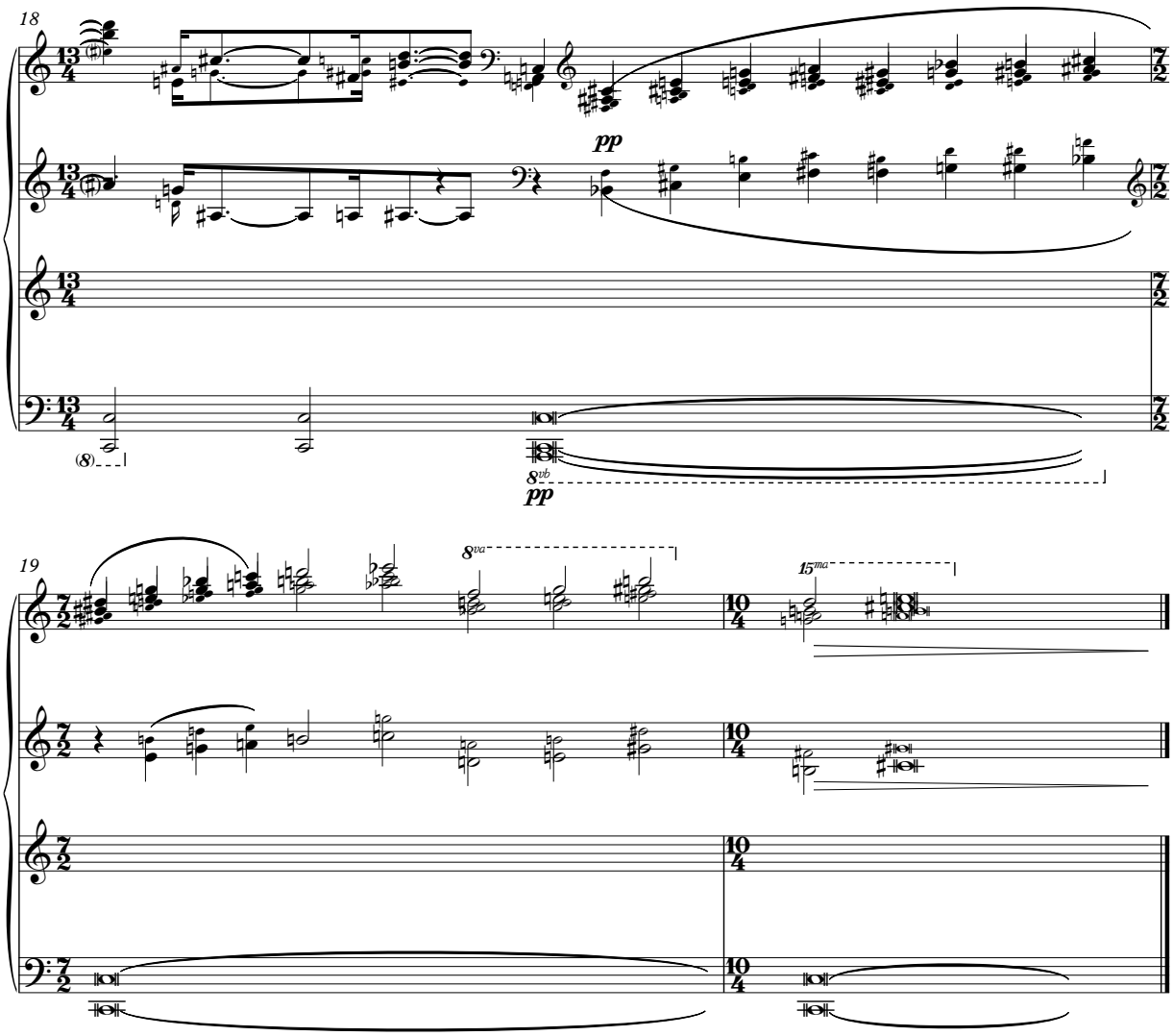
Tempestad

a la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel




7
mf
mf
9
f
p
11


13
15
p cresc.
f
17
ff


18
pp
(8)
8vb
pp
19
8va
15ma

ACTOS INSTITUCIONALES

• • •

APERTURA DEL CURSO 2017-2018

ENTREGA DE PREMIOS Y DISTINCIONES

Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio Cultural: entre la esperanza y la decepción

Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva

Marqués de Santa Cruz, Presidente de Patrimonio Nacional (1997-2005)
y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes (2014)

Me siento muy honrado de haber sido invitado a pronunciar estas palabras en la inauguración del curso de la Real Academia Canaria de Bellas Artes. Mi agradecimiento a su presidente el Excmo. Sr. D. Carlos de Millán Hernández y también a todos los Excmos. Académicos que integran esta institución.

Mi familia ha tenido relación con las Islas Canarias. El padre Viera y Clavijo pasó varios años en Madrid, junto al IX Marqués de Santa Cruz, don José Joaquín de Silva y Sarmiento, en su condición de preceptor de su hijo Francisco de Asís de Silva y de la Cueva, marqués del Viso. Viera y Clavijo acompañó al marqués de Santa Cruz en dos viajes por Europa: uno por Italia y otro por Francia y Flandes.

El relato manuscrito de estos *Grand Tours*, al estilo al que hicieron otros europeos, especialmente británicos, se encuentra en nuestro archivo y ha sido estudiado en dos libros por el profesor y amigo don Rafael Padrón Fernández. Excelentes libros, en los que el profesor analiza tanto el viaje a la Italia

IX Marqués de Santa Cruz con dos farolas de la batalla de las Azores (1582): una francesa y otra portuguesa. Casa de los marqueses de Santa Cruz (Madrid)

del setecientos, con especial referencia a la cultura, que era base esencial de la vida en dicho país, como el de Francia, en un momento muy interesante de su historia.

Otro contacto histórico se refiere a las expediciones de don Álvaro de Bazán, marqués de Santa Cruz, a Canarias los años 1555, 1556, 1558 y 1582. Se examinan en un trabajo fin de máster muy documentado, realizado en 2010 por doña Patricia Millán de Silva.

Pero hoy no toca la historia. Mi pretensión es más modesta, compartir con ustedes los resultados de mi experiencia de bastantes años cerca de las Bellas Artes como Presidente de Patrimonio Nacional.

Aunque de profesión diplomático, desde 1969 la vida me ha llevado por distintos derroteros, tanto en la empresa pública como en la privada. En Patrimonio Nacional y ahora en la Fundación Álvaro de Bazán, siempre he tenido la fortuna de dedicar tiempo a la preservación del patrimonio cultural, histórico y natural.

Patrimonio nacional

Y debo empezar por mis años como Presidente de Patrimonio Nacional entre 1997 y 2005. Un lujo: cerca de Sus Majestades los reyes don Juan Carlos y doña Sofía, y con todo el apoyo económico del Gobierno.

Patrimonio Nacional, establecido por ley de 25 de junio de 1982, tutela un conjunto de veinticuatro palacios y monasterios reales, al servicio de la Corona y abiertos al público, excepto el Palacio de la Zarzuela, donde desarrollan su actividad funcionarios de diferentes especialidades: conservadores, historiadores, archiveros, restauradores, guardas forestales o guías. Fui testigo de que hacen un trabajo excelente.

Además de los actos oficiales de la Corona, el Organismo realiza otras funciones, como la conservación, investigación científica, servicio cultural..., todo ello con especial dedicación a la educación de los jóvenes.

Para valorar mejor su labor, diré que su presupuesto en el 2017 es de 109 millones de euros, mientras que el de Versalles, para ese mismo año asciende a 106 millones de euros. El dinero francés se invierte en un solo Palacio y en su jardín, mientras que el español se destina a veintisiete palacios y monasterios, a lo que hay que añadir sus respectivos parques, además de unas grandes colecciones de arte. Sin olvidarnos de un Bien de Patrimonio Nacional de características distintas, como es el de la Mareta, en Lanzarote.

El número de visitantes anuales a los edificios de Patrimonio Nacional es de cinco millones. Muchos de ellos acuden atraídos por las Exposiciones temporales del Palacio Real, que abrimos el año 2001.

El Museo de las Colecciones Reales, cuyo proyecto se gestó en esa época y cuyas obras se iniciaron hace ocho años, estará concluido el año próximo, según me han comentado, con la obra civil completada el año pasado y a falta del plan museográfico.

La intención es exponer tapices, pinturas, porcelanas, carrozas, etc., que no se muestran en la actualidad. Todo ello con un orden de presentación que explique el papel de la monarquía en la historia de España.

Se podrá visitar incluso cuando el Palacio Real sea utilizado para un acto oficial –el año pasado de 2016 se cerró en treinta y cinco ocasiones–. Se confía en que, con este proyecto, aumente el número de visitantes, que aún es bajo.

Patrimonio de la Iglesia

El patrimonio de la Iglesia, y el importante papel de la misma en el mantenimiento de conventos, catedrales, monasterios, parroquias y museos diocesanos, está muy necesitado de apoyo.

Podemos poner como ejemplos positivos de colaboración con el Estado y con Instituciones públicas y privadas, la restauración de la catedral de Albarracín y el Museo Sacro.

El mantenimiento de la actividad religiosa en los edificios más importantes, especialmente conventos, es esencial para su conservación. Muchas veces resulta difícil convencer a diferentes órdenes para que se concentren en un solo edificio, evitando así que la dispersión suponga el abandono de monasterios y conventos clave. Aunque debo reconocer que la relación con las monjas en Tordesillas, localidad vallisoletana y las de Las Huelgas en Burgos, ambos conventos dependientes de Patrimonio Nacional, siempre fue fácil de llevar.

Patrimonio de titularidad privada

Me referiré ahora a los bienes culturales, tanto edificios como colecciones de propiedad privada, que siguen teniendo gran importancia en nuestro país.

En mi opinión, los bienes culturales, edificios y colecciones de titularidad privada, no reciben un trato adecuado por parte de la Administración y poderes locales.

Por falta de medios, o por errónea creencia de que solo las instituciones públicas son capaces de preservar tal riqueza, parecería que lo único que persiguen es limitar el derecho de propiedad, sin importar si se pierden los patrimonios artísticos y paisajísticos.

La propiedad es un derecho que, si se regula de forma adecuada, es perfectamente compatible con la preservación del patrimonio y es lo que establece la Constitución en sus artículos 46 y 47. El primero obliga a los poderes públicos a garantizar la conservación del patrimonio histórico, cultural y artístico; mientras que el segundo establece la función social de dicho patrimonio.

Los BIC –o Monumentos Nacionales– cuentan con exención del impuesto municipal IBI. Algo es algo. Sin embargo, ahora esa exención en Extremadura y en Ciudad Real se pierde en caso de ejercer una actividad retribuida, como serían bodas y bautizos, rodajes de películas e, incluso, entrada por visita.

Los inmuebles declarados BIC pueden deducir un 10 % de las obras de restauración. El impuesto de patrimonio se cobra según cada autonomía. No hay trato de favor en el impuesto de sucesiones. Pues bien, si comparamos esto con otros países europeos, vemos que en Austria la deducción en el impuesto de sucesiones es del 20 %, en Bélgica del 8 % y en Dinamarca del 15 %.

En Francia, la Administración paga el 50 % de los gastos de restauración y el 100 % si la casa está totalmente abierta al público, exactamente lo mismo que en Alemania. Bastante diferencia con España, según podemos observar.

Organizaciones civiles de protección del patrimonio

En Europa una asociación potente, con 25 años de existencia y con miembros en todos los países de nuestro continente, es “Europa Nostra”. En 2016 celebró por segunda vez su Asamblea General en Madrid. De todos son conocidos sus premios a la restauración y educación en temas de patrimonio. España ha obtenido un alto número de premios. En la actualidad el presidente honorario es Plácido Domingo, y yo he sido vicepresidente durante quince años.

La filial española de “Europa Nostra” es “Hispania Nostra”, creada en 1976 como respuesta a la demanda de participación de la sociedad civil en las tareas de conservación del patrimonio, que había patrocinado el año anterior el Consejo de Europa. Cuenta con 630 miembros, y unos ingresos por cuota y apoyo de patrocinadores de unos 200 000 euros. La presidenta es doña Araceli Pereda y su representante en Canarias don Enrique Luis Larroque.

2018 Año Europeo del Patrimonio Cultural

A iniciativa de Alemania, el próximo año 2018 ha sido declarado por la Unión Europea el primer “Año Europeo del Patrimonio Cultural”.

Don Álvaro de Bazán, I Marqués de Santa Cruz
(1526-1588)

El principal objetivo que solicita la Unión Europa, que aporta ocho millones de euros, es que los estados y la sociedad europea sensibilicen a la opinión pública acerca de la historia y los valores culturales de nuestro continente.

Al mismo tiempo se pretende llamar la atención sobre las posibilidades que ofrece la riqueza cultural europea para hacer frente al populismo y a los refugiados de otras religiones.

Otros objetivos del "Año Europeo del Patrimonio Cultural" son:

- Reforzar el sentimiento de la identidad europea.
- Destacar el papel de la identidad cultural de las relaciones exteriores de la Unión Europea.
- Promover la diversidad cultural.

FUNDACIÓN ÁLVARO DE BAZÁN

Terminaré refiriéndome a la Fundación Álvaro de Bazán, instituida por mi madre *mortis causa* como Fundación Cultural Privada de competencia estatal, al amparo de lo dispuesto en el artículo 9.4 de la Ley 50/2002.

Forman parte de la Fundación: la casa de los marqueses de Santa Cruz en Madrid (calle San Bernardino, 14), el palacio de los marqueses de Santa Cruz en la villa del Viso del Marqués (Ciudad Real), el palacio de los duques de San Carlos en Trujillo (Cáceres) y, por último, cabe mencionar la Casa de Los Hornillos en las Fraguas (Cantabria).

Casa de los marqueses de Santa Cruz en Madrid

Los primeros datos históricos se remontan a principios del siglo XVII, cuando fue propiedad de don Francisco Moreno, guantero de la reina.

Farola de la batalla de Lepanto (1571), nave capitana de don Álvaro de Bazán

Farola de la batalla de Lepanto, nave turca de Mohamed Vey, hijo de Hagan Baxa, rey de Argel

Bocetos de Goya de San Francisco de Borja

Salón rojo. Con bocetos de Goya de San Francisco de Borja y retrato del Duque de San Carlos por Vicente López

Salón amarillo. Con retrato de la reina Victoria Eugenia por Sorolla

La edificación actual es el resultado de la reconstrucción realizada en 1756 por un rico indiano llamado Felipe de Altolaguirre, contador del rey Carlos III. En 1800 fue sede de la Embajada de Francia, siendo ocupada por Luciano Bonaparte. En 1846, la adquiere don Francisco de Borja Silva Bazán y Téllez Girón, XI Marqués de Santa Cruz.

Palacio de los marqueses de Santa Cruz en la villa del Viso del Marqués (Ciudad Real)

El Palacio de los Marqueses de Santa Cruz en el Viso del Marqués, Ciudad Real, fue mandado construir por el I Marqués de Santa Cruz, don Álvaro de Bazán entre 1564 y 1586. Responde a las trazas del arquitecto Giovanni Battista Castello,

Exterior Palacio de los Marqueses de Santa Cruz en el Viso del Marqués

Patio central del Palacio de los Marqueses de Santa Cruz en el Viso del Marqués

Salón de los blasones en el palacio del Viso del Marqués

denominado el Bergamasco, y un grupo de pintores italianos: Peroli, Castello y Granello. Las formas arquitectónicas se mantienen, excepto los daños del terremoto de Lisboa, que arrasó la cubierta y cuatro bastiones. Está repleto de frescos de la época, que describen las distintas batallas de don Álvaro, así como escenas mitológicas. Fue declarado Monumento Nacional por Orden del Ministerio de Instrucción Pública el 3 de junio de 1931. Actualmente, en el mismo se encuentra el Archivo Histórico de la Armada, conforme a un convenio firmado el año 1949. Está abierto al público.

Palacio de los duques de San Carlos, Trujillo (Cáceres)

Este palacio, declarado Monumento Nacional en 1978, recoge formas arquitectónicas de los siglos XVI y XVII, básicamente extremeñas, que luego se extendieron por la América hispana. La familia había recibido de Isabel la Católica el privilegio del monopolio del Correo con las Indias, con lo que hubo un constante contacto con Perú, que es donde se gestionaba dicho monopolio.

Fachada sur del palacio de los duques de San Carlos, Trujillo (Cáceres)

Patio interior del palacio de San Carlos

Casa de Los Hornillos en las Fraguas (Cantabria)

La casa de Los Hornillos, en las Fraguas (Cantabria) la menciono a pesar de que no es parte de la Fundación, pues es propiedad privada. Se trata de una Casa Neotudor de características totalmente inglesas, cuyo arquitecto fue Sheldon Wornom, quien había construido el Palacio de Miramar en San Sebastián y, en 1900, este de Los Hornillos. El jardín es

Fachada principal de la casa de Los Hornillos

Tres salones de la Casa de Los Hornillos

Vista aérea de la casa de Los Hornillos

también de estilo inglés victoriano con zona de flores y los árboles de la casa principal, y en grupos aparte de importantes estanques decorativos.

Conclusión

Llevan a la necesidad de replantearse el papel, la forma y las condiciones de una indispensable interacción pública-privada:

- La mutación social que experimenta la humanidad, la extensión del concepto de patrimonio para abarcar no solamente los bienes culturales en su sentido tradicional, sino también el paisaje y propio territorio.
- La creciente demanda cultural de la sociedad civil.
- La titularidad directa de bienes culturales difíciles de mantener hoy en día.
- El mecenazgo.

Los premios "Magister" y "Excellens" de 2017 (especialidad de Pintura) y las distinciones "Colaboradora Insigne" y "Mecenas de las Bellas Artes"

La Junta de Gobierno de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, tras convocar sus premios anuales dedicados en 2017 a profesionales de la Pintura, recibió varias propuestas por parte de diversos miembros de la corporación, en especial de la sección de Pintura, Dibujo y Grabado, y tuvo en consideración las propuestas más razonadas y las que se ajustaban a las bases que regulan estas distinciones. Una vez que hubo deliberado y tomado la decisión correspondiente, se le comunicó al Plenario que los beneficiarios serían los siguientes artistas:

Salón de Actos del Cabildo de Tenerife durante la ceremonia de entrega de los premios y distinciones 2017

1. Para el Premio "Magister", que se otorga a una creador veterano de prestigio por la labor significativa y de calidad desarrollada a lo largo de su vida, la pintora doña Elena Lecuona Monteverde, natural de Santa Cruz de Tenerife, cuya loa se encomendó al académico de honor don Eliseo Izquierdo Pérez.

2. Para el premio "Excellens", destinado a artistas emergentes y con una obra significativa realizada en el primer decenio de su actividad, fue designado el joven pintor don Alejandro Correa Izquierdo, natural de Santa Cruz de Tenerife, cuya loa se le encargó al académico numerario don Fernando Castro Borrego.

Asimismo, esta corporación concedió la distinción de Colaboradora Insigne a la galerista Magdalena Lázaro Montelongo, por su dilatada contribución al arte contemporáneo y por la ayuda que ha prestado a la Academia en todo lo que se le ha solicitado. La académica Dña. María Isabel Nazco fue la encargada de realizar la loa de esta admirada galerista.

Por último, la Real Academia Canaria de Bellas Artes resolvió otorgarle este año el Premio Mecenas de las Bellas Artes a la prestigiosa institución Escuela Luján Pérez de Las Palmas de Gran Canaria (1918-2018), que celebra el próximo año el centenario de su fundación, cuya justificación y presentación se encomendó a la académica numeraria doña Ángeles Alemán Gómez.

La ceremonia pública de entrega de estas distinciones tuvo lugar por primera vez en el Salón de Actos del Cabildo de Tenerife el lunes 11 de diciembre de 2017, presidida por el presidente de la Real Academia Canaria D. Carlos de Millán Hernández.

Tras instalarse la Academia mientras la 'Camerata Lacunensis' cantaba el *Cántico a San Miguel*, compuesto para estas ocasiones por el compositor don Lothar Siemens para las ceremonias solemnes de la RACBA, con unas breves palabras abrió la sesión en nombre de S.M. el Rey el Presidente de la Corporación y se dio paso a las loas de los premiados y palabras de agradecimiento de los galardonados. A continuación, el Presidente del Cabildo de Tenerife, D. Carlos Alonso, dio la enhorabuena a los premiados, destacando sus excelentes trayectorias profesionales, con las que han contribuido a elevar el nivel artístico de las Islas. Asimismo subrayó la importante colaboración que existe entre la corporación que preside y la Real Academia Canaria de Bellas Artes. El turno de intervenciones finalizó con las palabras de D. Carlos de Millán, quien recordó la importancia y pertinencia de estos premios que impulsa nuestra Real Academia, cuya entrega se ha desvinculado por primera vez este año del acto de la apertura de curso.

Con la actuación de la 'Camerata Lacunensis' interpretando varias piezas de su repertorio, que fueron acogidas con calurosos aplausos por parte de la numerosísima concurrencia, puesta en pie para el canto del tradicional *Gaudeamus*, se dio fin al acto. La Real Academia agradece, como siempre, la colaboración de esta magnífica agrupación coral.

Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017

Eliseo Izquierdo Pérez

Con el premio "Magister", la Real Academia Canaria de Bellas Artes reconoce en Elena María Lecuona Monteverde una larga y fecunda trayectoria de compromiso personal con el arte, a la vez que la relevancia, originalidad y fuerza creadora de su pintura. Magister –en este caso será magistra– es quien es *más que* porque ha alcanzado cotas altas y dominio de saberes en grado sumo, que dan carácter singular y sentido a su obra y plenitud a su magisterio. En Elena Lecuona confluyen, bien imbricados, profesionalidad sólidamente cimentada y bullente universo de ideas obsesivas; dominio de técnicas y útiles, sin todo lo cual no es posible expresarse con fidelidad, seguridad y originalidad, y un mundo abierto al ensueño, a la fantasía, a la libertad creadora.

Para el grato pero nada fácil menester de desgranar los motivos en que se basó nuestra corporación para otorgarle el importante galardón que hoy recibe Elena Lecuona, y para trazar su perfil biográfico, se me ha concedido, como a los anteriores compañeros académicos, un tiempo limitado, a fin de no alargar en demasía esta sesión académica; acertada decisión de la Presidencia, más aún cuando somos varios los intervinientes y mucho lo que se puede y se quisiera decir de los premiados.

Doña Elena Lecuona Monteverde

El dilema es este: ¿cómo condesar en pocos minutos cincuenta años haciendo arte, medio siglo creando seres, capturando furias, rebeldías, debatiendo consi-

go misma y con los demás su quehacer entre la duda y el entusiasmo, entre la insatisfacción y la pasión, apresando luz y color, que es a lo que se ha entregado en tan largo tiempo nuestra artista, maestra de silencios y olvidos, lejanías y regresos? Apelemos al arte de la propia Elena Lecuona e intentemos esbozar con poco más de un par de trazos, si no acertados sí al menos algo sugeridores, los rasgos más acentuados de su biografía y los momentos especialmente significativos del itinerario de su pintura.

Quiero recordar, a la manera de la imprimación inicial de un lienzo, que Elena Lecuona pertenece a dos familias, la materna y la paterna, en las que el arte, las artes, han sido parte inalienable de su patrimonio. Su abuelo materno don Agustín Monteverde, delineante de Obras Públicas, solía dedicarle horas y horas de su tiempo libre a la pintura. La suya era pura afición acendrada, fruto de su mucho saber. Lo recuerdo volcado diligentemente en la tarea de restaurar la bellísima imagen genovesa del *Señor atado a la columna* de la Catedral lagunera, atacada sabe Dios desde cuándo por los xilófagos, que a punto estuvieron de acabar hasta con su policromía. El tío materno Ramón optó por la pintura a la aguada. Aunque se proclamaba pintor autodidacta, se formó no solo con su padre sino también con los acuarelistas insulares de mayor renombre en su época: Francisco Bonnín Guerín y Antonio González Suárez. Obra suya mereció ser expuesta en dos salones internacionales de la Acuarela, tres nacionales y uno regional.

Se ha hablado en más de una ocasión de la musicalidad recóndita de la pintura de Elena Lecuona, de su lirismo; esa veta de atemperada armonía que se agazapa en sus lienzos. Son fibras de soterradas raíces paternas. En la segunda mitad del siglo XIX, uno de sus ascendientes, Ernesto Lecuona y Ramos, nacido en Santa Cruz de Tenerife en 1854, emigró a Cuba, a buscarse la vida en aquellas lejanías, como tantos isleños de su época. En la ciudad de Matanzas contrajo matrimonio con la dama caribeña Elisa Casado Bernal, con la que tuvo 12 hijos, de los que sobrevivieron siete. Dos fueron músicos notabilísimos: la compositora e intérprete Ernestina Lecuona Casado, nacida en la citada ciudad de Matanzas en 1881, y Ernesto Lecuona Casado, el más pequeño de la saga y el que mayor fama alcanzó, que vino al mundo en 1896. En el tiempo lejano de nuestra infancia y juventud, la música de Ernesto Lecuona, melosa, miniada de tropicales auras románticas escapándose de las estrías de los viejos vinilos –"Siboney", "Damisela encantadora", "Siempre en mi corazón"– acompañaron el itinerario de mi generación con sus ritmos pegadizos en un tiempo triste sin libertad y sin derechos, y también hay que decir que sin radio. Si a estos precedentes familiares le sumamos el entusiasmo que despertaba en Elena la contemplación de la obra de Goya y de Rembrandt sobre todo, cuando acudía puntualmente con su padre al Museo del Prado las mañanas de los domingos, entenderemos bien la reciedumbre de los soportes de su vocación artística.

Elena hizo Bellas Artes en San Fernando de Madrid. Finalizó los estudios en 1965. Los continuó como artista pensionada en la Fundación "Rodríguez Acosta" de Granada. Su primera exposición individual la abrió en Los Ángeles (EE.UU.) en 1966 y, casi a renglón seguido, en Madrid, donde por entonces vivía y trabajaba junto con varios compañeros en una pequeña buhardilla medio destartalada que entre todos habían alquilado para taller común, donde cada cual se afanaba en soltar lastres academicistas para que emergiera su lenguaje expresivo personal.

Al hilo de los destinos sucesivos de su padre, que era militar, anduvo por más de media Península, desde el Pirineo oscense hasta Galicia, pasando por Andalucía. Elena Lecuona fue burilando de esa manera su sensibilidad y ajustando su paleta. En el otoño de 1967 trajo a las islas obra suya. Con ella abrió el 29 de septiembre de ese año la que sería la primera muestra individual de su pintura en Tenerife, en el Ateneo de La Laguna, apetecible refugio entonces de los jóvenes artistas emergentes.

De aquella primera exposición personal de Elena Lecuona en su isla natal se acaba de cumplir medio

siglo. Qué mejor para celebrarlo que el premio que hoy recibe, por lo mucho que lleva en sí de reconocimiento a una fecunda trayectoria ininterrumpida de dedicación a la creación artística. Hubiese querido glosar con el detenimiento que merece esta etapa de su arte, tan significativa, pero el tiempo es implacable. Recordaré únicamente que Elena mostró trece cuadros sobre linóleo, material que, por su fortaleza y resistencia, le permitía experimentar con el fuego, torrando o tostando, que no quemando, la materia pictórica por el reverso del soporte, al contrario que los maestros esmaltadores, hasta lograr, mediante un lento y complejo proceso, en el que jugaban un papel esencial las gradaciones de la llama, que los pigmentos sintéticos, sutilmente calcinados, adquirieran calidades cromáticas de gran belleza plástica. Conseguía construir de este modo espacios cerrados, ambientes por lo común enrarecidos, de un hermetismo casi asfixiante, habitáculos de unos seres sumidos en la angustia o en la evanescencia, en el abandono o la miseria o, peor aún, en la soledad descarnada de la incomunicación total, que los matices imprevisibles del craquelado, con su riqueza de gamas, acentuaba.

Esa primera etapa, crucial en su arte, cuajada de hallazgos plásticos bellísimos a la vez que turbadores, abrió la senda de sus indagaciones pictóricas a una estética entre macabra y desasosegante de personajes conturbados por la crueldad. La sombra de un Barjola y, sin duda alguna, del Bacon más fiero, no era ajena a esa evolución estilística y conceptual. Elena ha manifestado más de una vez su convencimiento de que “en la fealdad siempre puede haber belleza”. Belleza oculta serpenteando entre la miseria del vivir diario, que la empujó a acercarse y congraciarse con una caterva de seres física y moralmente deformes, que se colaron de rondón en sus lienzos y comenzaron a transitar, como una siniestra procesión

Elena Lecuona, *Sin título*, c. 1968.
Mixta sobre lienzo, 48 × 61 cm. Col. particular

Elena Lecuona, *Naturaleza*, 1986.
Mixta sobre táblex, 81 × 100 cm. Col. particular

de alucinados, su obra de esta segunda etapa, en la que predomina la gama fría, los rosas, los azules desvaídos, los amarillos moribundos, los verdes intactos, los grises distanciadores.

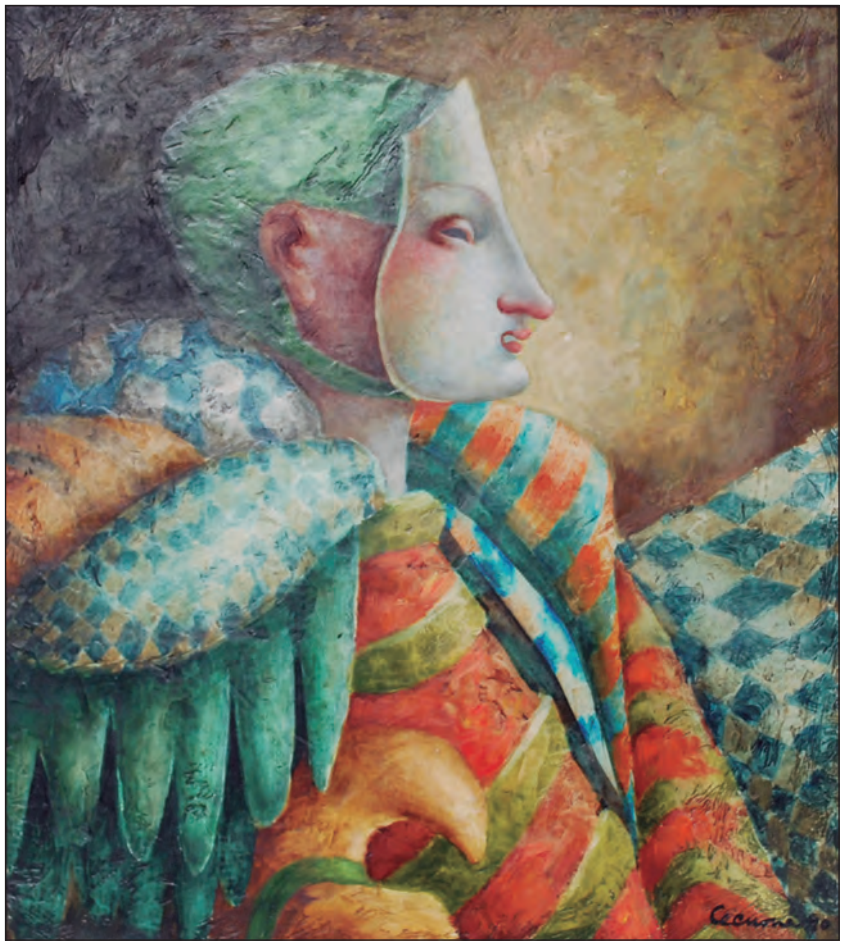
No tardaría mucho (sería al comienzo de los años ochenta del siglo XX) para que, como un fogonazo iluminador y desconcertante, la pintura de nuestra artista se zafara, en una pirueta audaz y decisiva, de la acongojante noria en que giraba, encandilada por el fulgor que para ella supuso el encuentro directo con el arte de los grandes maestros italianos. La deslumbraron los cimabue, los piero de la francesca, los ghirlandaio, los giotto; no digamos los leonardo o los michelangelo. Todo de pronto parecía haber cambiado, su paleta daba la impresión de haberse transformado. Pero si ahondamos en el universo de sus sueños obsesivos, no tardaremos en descubrir que aquellos mismos seres continuaban ahí, no habían escapado ni huido ni desvanecido, solo que ahora se han apoderado de la suntuosidad de lo efímero y, como en un carnaval veneciano, se han revestido más que disfrazado con hopalandas y ropajes fastuosos, brillantes, provocativos, una orgia de pasamanerías, brocados y muselinas rivalizando en el juego sutil de finuras y matices que no ocultan sin embargo su decrepitud. Ataviados con ellos, se esconden apenas tras la máscara del cinismo, que no se esfuerza en solapar la sordidez en que se mueven, devenida en sarcasmo, balanceándose entre el desdén, la burla y la mordacidad que nivelan el ayer y el hoy de la humanidad; personajes tan imprecisos en su catadura como su propio existir, exhalando un perfume decadente. Asoma apenas sin piedad en sus facciones la causticidad de los perversos, de los contempladores solitarios de la nada. Una polifonía pagana, en la que la paleta madura de Elena Lecuona esplende con toda su fuerza cromática.

¿Y, ahora? Ahora, aquella cosmogonía un tanto siniestra, como siniestro es el mundo entorno, parece haber desembocado en un paisaje mancillado por el despilfarro y los desechos. En esta otra etapa cercana, nuestra pintora escarba y deja al descubierto, contemplada desde un ángulo nuevo, la belleza recóndita que anida y se expande en el despilfarro del consumismo, de lo inútil, lo inservible, la escoria, la hez. Sus "naturalezas" sin más –Elena Lecuona insiste en que no son naturalezas muertas sino vivas, como el arte– tienen un trasfondo delator. Los atadijos de trapos, hojas secas, flores deshojándose, fruta medio podrida, desechos de madera asaeteada por la carcoma, no solo son pretexto para dar concreción cromática a su obra plástica sino también, con ella, denunciar la banalidad humana, el signo inequívoco de este tiempo de hoy, dilapidador, de usar apenas y tirar.

Elena Lecuona ha orientado su actividad más actual al muralismo y a experimentar técnicas novedosas con nuevos materiales, comenzando por el soporte activo, los yesos muy compactados y pigmentados de los que va extrayendo, rescatando y recuperando mediantes rascadores metálicos y un abanico de abrasivos, efectos cromáticos, veladuras,

matices, un renovado expresionismo plástico que enriquece y afianza aun más la trayectoria coherente de su esfuerzo creador.

A manera de resumen, pues el tiempo se agota, la pintura de Elena Lecuona no se entiende sin su preocupación por lo descarnadamente humano, por el prójimo como ser desamparado, inerme frente a las fuerzas de la naturaleza y del propio hombre encadenado en su girar incesante. Se aprecia en ella una acentuada obsesión conceptual y un sutil regusto por la enumeración caótica. Su paleta, oscura al principio, tenebrosa y a la vez salpicada de reverberaciones, acabó por dejarse seducir por el colorido exultante de los maestros venecianos. Se ve sacudida a veces por tenues ráfagas manieristas, un vergonzante barroco jugando al escondite, la delectación sensual y hasta sexual que se adivina asomada como al descuido en los entrepliegues de su festín de muselinas, brocados, sedas y damascos; un mundo balanceándose entre la imprecación y el sarcasmo que atenazan la vida; ni más ni menos que la condición humana. Y un lenguaje plástico muy personal, cimentado, como ya he indicado, en el conocimiento profundo del oficio bien aprendido y bien depurado al correr de los días. Elena Lecuona, poetisa del color y el dibujo, sibila de fantasías y misterios…



Elena Lecuona, *Personaje con máscara*, 1990.
Mixta sobre táblex, 50 × 46,5 cm. Col. particular

Elena Lecuona, *Naturaleza*, 2001.
Mixta sobre tabla, 50 × 40 cm. Col. particular

Para concluir diré que Elena Lecuona ha mostrado su pintura no solo en las islas sino, más aún, fuera de ellas. Críticos exigentes y prestigiosos han valorado la categoría y calidad de su obra, que tiene presencia notable en museos y colecciones públicas y privadas, nacionales e internacionales. Son diversos los premios que acumula. De ellos, no puedo menos que destacar los de las exposiciones nacionales de Bellas Artes de 1968 y 1970, el del Ayuntamiento de Madrid de 1970 y el de Pintura del Excelentísimo Cabildo Insular de Tenerife en la Regional de Bellas Artes de 1970. Fue finalista del premio Roma. A ellos añade hoy, con todo merecimiento, el premio "Magister" de nuestra Real Academia.

Este académico, que ha seguido muy de cerca desde sus inicios la trayectoria artística de nuestra pintora y amiga, se siente feliz de haber ponderado una vez más sus méritos, su esfuerzo creador, la solidez y frescura de su obra, aunque comprensibles limitaciones protocolarias le hayan impedido hacerlo con el detenimiento, la amplitud y profundidad que merece.

Enhorabuena, querida amiga Elena María.

Alejandro Correa Izquierdo
Premio "Excellens" de Pintura 2017

Cerrar puertas y ventanas.
La pintura como ejercicio de introspección

Fernando Castro Borrego

Al haberme sido encomendada por la Real Academia de San Miguel Arcángel la tarea de presentar a Alejandro Correa como candidato al Premio "Excellens" que esta institución concede a artistas jóvenes, cuya obra temprana anuncia un desarrollo prometedor, pensé al principio que, para emitir un juicio crítico sobre su pintura, no necesitaba saber mucho sobre la evolución de la misma y sus influencias. El título que le he dado a esta breve presentación alude a la condición que el propio artista exige para empezar a pintar: "cerrar puertas y ventanas". A su juicio, es esta la única condición del acto creativo: apagar la luz. La pintura constituye un ejercicio de introspección. He aquí una declaración de principios: la observación del mundo interior, y no la imitación de las apariencias, deviene la vía regia para acceder al genuino contenido de verdad del arte. "A oscuras se pinta mejor", esto le confesaba Alejandro Correa a un crítico que le preguntaba sobre las condiciones que para él son necesarias para empezar a pintar.

Aunque resulta paradójico –ya que la luz solar o artificial es, o parece ser, la condición y el objeto mismo de la pintura–, lo cierto es que para algunos pintores de la tradición romántica esto no es así. El fin de la pintura no es la descripción de la realidad existente, sino la procreación de otra realidad. De todos modos, la vía introspectiva no es nueva en la historia de la pintura occidental. Citaré dos anécdotas a título de ejemplo. Cuando el Greco fue sorprendido por un amigo en su estudio

Don Alejandro Correa Izquierdo

Alejandro Correa, *Sin título*.
Acrílico sobre lienzo, 116 × 81 cm

de Toledo, solo y en penumbra, con las cortinas de las ventanas corridas y la puerta entreabierta, le preguntó qué era lo que estaba haciendo de tal guisa, y el artista le contestó que estaba trabajando. Siglos después, Gaspar David Friedrich, el gran pintor romántico alemán, encontrándose en parecidas circunstancias, dijo a alguien que lo visitó en su estudio que el ojo interior era la único órgano que él requería para trabajar: "Cierra tu ojo físico, con el fin de ver ante todo tu cuadro con el ojo del espíritu. Luego conduce a la luz del día *lo que has visto en tu noche* […]". Precisando, "el pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve dentro de él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a los biombos tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte".

Pues bien, Alejandro Correa pertenece a esta familia de pintores. No es extraño que en la pintura canaria del siglo XX haya una importante veta metafísica. Metafísica del deseo en Óscar Domínguez; del espíritu, en Juan Ismael y Cristino de Vera; de la muerte y la resurrección en Manolo Millares; de la existencia desgarrada, en Pedro González. ¿Cómo es posible –y la pregunta no es ociosa– que en un lugar como las Islas Canarias donde la luz del sol ilumina paisajes esplendorosos haya habido tantos pintores obsesionados con lo invisible, con la tarea de representar lo irrepresentable…?

Me limitaré a señalar que Alejandro Correa pertenece a esta tradición, aunque, tal vez debido a su juventud, no sea plenamente consciente de ello. Pero es evidente que las imágenes de su pintura no surgen de la observación de la naturaleza, sino del arsenal de la memoria y del poderoso foco de la fantasía. Afirmaba Delacroix que la práctica de la pintura no se basa en la copia de la realidad, sino en un ejercicio mnemotécnico que el artista practica como una técnica cuyos secretos no se pueden transmitir. La naturaleza era para él un diccionario. Y los diccionarios no se leen como una novela, de principio a fin; se consultan, abriéndolos

Alejandro Correa, *Sin título*.
Acrílico sobre lienzo, 67 × 73 cm

por la página que uno busca. Aunque a menudo se busca una cosa y se encuentra otra.

Asimismo, hay en esta pintura de Alejandro Correa algunas referencias que es preciso desvelar. Ciertamente, sus paisajes crepusculares pueden ser interpretados como transcripciones pictóricas de ciertos escenarios que encontramos en los cuentos de Edgard Allan Poe. El tono melancólico y siniestro de estas visiones nos lleva a la reflexión que sobre las mismas hiciera el poeta y crítico Charles Baudelaire, que, como se sabe, fue el descubridor de Poe, con el que se sentía misteriosamente hermanado.

> *En las metamorfosis de ese sol agonizante ciertos espíritus descubrirán nuevas delicias; descubrirán columnas deslumbrantes, cascadas de metal fundido, paraísos de fuego, un esplendor triste, la voluptuosidad de la añoranza, todas las magias del ensueño…*
>
> (Baudelaire, "Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe", en *Escritos sobre literatura*)

Alejandro Correa, *Sin título*.
Acrílico sobre lienzo, 97 × 130 cm

Hay siempre un sentimiento encontrado en esta inclinación de la sensibilidad romántica hacia los paisajes crepusculares, los terrores nocturnos y las grandes catástrofes, signos ineluctables de la crueldad

Alejandro Correa, *Sin título*.
Acrílico sobre lienzo, 67 × 73 cm

Alejandro Correa, *Sin título*. Acrílico sobre lienzo, 20 × 50 cm

que reina en la naturaleza. Pero no sabríamos decir si este es un fenómeno que solo puede ser explicado desde una perspectiva histórica, como manifestación de la estética romántica, o tal vez haya que atribuirlo a una condición antropológica plasmada inconscientemente, tanto en la poesía como en la pintura, en todas las épocas. Lo cierto es que el hombre siente una extraña delectación –filogenética y no ontogenética, diría yo– por ciertas escenas y espacios que suscitan una emoción contradictoria: elegíaca y melancólica, pero al mismo tiempo placentera. De este fenómeno contradictorio pretendió dar cuenta la estética de lo sublime desarrollada por los ingleses en las postrimerías del siglo XVIII. Fue entonces cuando surgió el término "terror deleitable". Me atrevo a afirmar que la función poética de estas alegorías del ocaso pintadas por Alejandro Correa no puede reducirse a un origen histórico. Prueba de ello es que el romanticismo ha pasado ya, pues nos hallamos en plena época posmoderna, materialista y cínica y, sin embargo, dichas imágenes, que producen en el espectador placer y terror al mismo tiempo, siguen despertando en nosotros emociones intensas e inexplicables.

Añadamos, finalmente, que Alejandro Correa, antes de recibir este Premio "Excellens" de la Real Academia Canaria de Bellas, que hoy se le entrega, ha obtenido, entre otros, el segundo premio del V Certamen de Pintura en la Calle (El Rosario), en 2011, el primer premio del XXVI Concurso de Pintura y Escultura Óscar Domínguez, en 2013, convocado por el Ayuntamiento de Tacoronte –adviértase que también Óscar Domínguez fue un pintor de los sueños, que siempre pintó con las ventanas y las puertas cerradas al mundo exterior y abiertas de par en par al paisaje que solo se divisa desde la mente, ese "observatorio del cielo interior", tal y como lo definiera André Breton, allí donde lo invisible se hace visible–, o el más reciente, el XVIII Premio Nacional de Pintura Enrique Lite, en 2014.

Alejandro Correa, *Sin título*. Acrílico sobre lienzo, 50 × 60 cm

Magdalena Lázaro Montelongo
Colaboradora Insigne

María Isabel Nazco Hernández

Es para mí una satisfacción que la Real Academia Canaria de Bellas Artes me encomendara la grata tarea de glosar la trayectoria profesional de Magdalena Lázaro por la distinción como "Colaboradora Insigne", que le ha conferido esta corporación, por su impecable organización de las obras de Arte Contemporáneo que pertenecen a esta Real Academia, distinguir como "Colaboradora Insigne" a Magdalena Lázaro, por su impecable organización de las obras de Arte Contemporáneo que pertenecen a esta corporación, gracias a generosas y diversas donaciones de artistas y colaboradores que han hecho posible que, hoy por hoy, esta institución al servicio de las Bellas Artes cuente con un patrimonio artístico muy valioso que no deja de crecer año tras año por la pasión y el interés de artistas, académicos, profesores y de la sociedad en su conjunto. Teniendo a la creatividad y a la educación estética como ejes y elementos de conexión con la sociedad canaria, ha sido sin duda todo un reto para la Academia llevar a cabo su proyecto de exposición permanente de Arte canario del siglo XX, dedicando una especial atención a los creadores del último tercio del siglo hasta nuestro días.

Ante la magnitud de semejante proyecto, se hacía del todo necesario el asesoramiento de una profesional con experiencia, conocedora de la obra de los artistas representados, como lo es Magda Lázaro. Nadie mejor que ella para dar una visión de conjunto y organizar este proyecto expositivo. Su manifiesta y siempre exquisita generosidad la llevó a colaborar con esta Real Academia de forma altruista y desinteresada y, por esta razón, así como por el futuro que nos brinda a la sociedad canaria desde su experiencia de toda una vida dedicada al arte y a los artistas, queremos ofrecerle en este día este merecido nombramiento.

Ahora quisiera tan solo apuntar unas breves líneas biográficas sobre la galardonada.

María Magdalena Lázaro Montelongo nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1949. Se licenció en Medicina y Cirugía por la Universidad de Granada y se especializó en Medicina Interna en el Hospital de La Santa Cruz y San Pablo en Barcelona. Asimismo, fue profesora de Patología General en la Universidad Autónoma de Barcelona. En 1977, regresó a Canarias y se instaló en Tenerife. Toma contacto con el mundo del arte a través de las galerías Vegueta de Las Palmas y La Conca de La Laguna (Tenerife), compaginando esta actividad con su profesión de médico durante algunos años en el Hospital Universitario y el Hospital de la Candelaria, llegando a recibir el Premio de la Cruz Roja por su colaboración con Médicos del Mundo, por su labor humanitaria en las crisis de las pateras.

En 1983, decide abrir su propia galería de arte en Santa Cruz, primero en la calle San Fernando, y luego en la calle Numancia (Las Mimosas), donde permanece hasta la actualidad. Desde entonces ha sido siempre un espacio independiente, dedicado en exclusiva al Arte Contemporáneo, con artistas principalmente canarios, y con la idea de potenciar a los artistas emergentes y apoyarlos en su trabajo. Sin duda, lograr mantener abierta una galería de arte durante tanto tiempo supone, en este mercado canario tan limitado, una auténtica proeza y habla del buen hacer de Magda Lázaro.

En líneas generales, podemos afirmar que las galerías de arte cumplen una función esencial en nuestro sector, hasta el punto de que no es posible entender la evolución del arte actual sin el ejercicio de promoción y visibilidad que estas proporcionan como agentes necesario en la evolución del arte. Los galeristas no son los malos de la película, no son lobos, como muchas veces se ha creído, todo lo contrario, sin ellos no existirían los artistas, pues no existiría el mercado del arte, por muy escaso que sea, y la precariedad del medio sería muchísimo mayor.

Es importante señalar que, frente a otros espacios que optaron por mirar hacia el arte de otras geografías, Magda Lázaro tuvo siempre claro su compromiso con los artistas de Canarias, dedicándoles atención y entusiasmo desde sus comienzos con los llamados de la *Generación 70*, la mayoría de ellos todavía hoy en activo, e incorporando otros muchos nombres de artistas de generaciones cercanas a nuestro presente. Creo, asimismo, que es particularmente difícil en la anarquía general y en la confusión que gobierna el mundo actual, mantener la amplitud de miras y el equilibrio necesarios y que ha sabido defender Magda Lázaro desde su espacio de Arte.

Añadiría, además, que en el caso de Magda Lázaro nos encontramos con una profesional que no se ha conformado con realizar exposiciones en su sede, sino que ha sabido seguir la evolución de los creadores y el desarrollo de sus distintas fases creativas, hasta el punto de ser una auténtica conocedora del trabajo de gran parte de los artistas de nuestra región. Magda Lázaro logra con una imaginación portentosa asumir este reto emocionante de ser testigo de excepción de la evolución de numerosos artistas que le abrieron las puertas de su estudio por su saber hacer. Saber hacer que también ha reafirmado ampliamente como comisaria tanto en exposiciones particulares como institucionales, demostrando su sorprendente capacidad para hacer diálogos de unas obras con otras con resultados extraordinarios.

Por todo ello, tanto la ciudad de Santa Cruz de Tenerife como los artistas regionales tenemos una deuda impagable con esta mujer “comprometida” y entusiasta que lleva cuarenta años al frente de una galería independiente y que, además, lleva su nombre. No me cabe la menor duda de que los historiadores de días venideros, cuando estudien la historia del Arte en Canarias y, especialmente, la evolución de los artistas de la citada *Generación 70*, la tengan en cuenta y exalten su labor.

Es una suerte para el mundo intelectual de Canarias el haber contado con el beneficio del esfuerzo de Magda Lázaro, luchadora por y para la libertad de pensamiento y el desarrollo creativo de nuestro mundo. Gracias, Magda. Y gracias a todos por su atención.

Palabras de agradecimiento

Magdalena Lázaro Montelongo

Quiero en primer lugar agradecer a la Real Academia Canaria de Bellas Artes este reconocimiento que me ha sorprendido y emocionado profundamente. Gracias.

A Maribel Nazco, artista de la Galería desde los principios, por la exposición tan cuidada que ha hecho de mi persona y por su apoyo incondicional en todo momento. Gracias, Maribel.

A Rosario Álvarez, mujer inquieta, que ha revuelto la Academia y la ha puesto en movimiento contagiando con su entusiasmo al personal, que se ha vuelto más colaborador –me consta–. Rosario, gracias por confiar en mí hasta el punto de creer que merecía este reconocimiento. A todos los académico también un agradecimiento muy especial y un recuerdo al ya ausente Lothar Siemens.

Paso ahora a hacer mención de otras personas y entidades que indirectamente tienen relación con este reconocimiento que en el día de hoy se me hace.

Así, quiero agradecer en primer lugar a todas esas persona anónimas que visitan la Galería y siguen sorprendiéndome por ello. A los coleccionistas –los mecenas actuales–, esos seres sensibles que retiran la obra de arte del mercado y la guardan como un tesoro oculto hasta que algún día pasa a ser patrimonio de todos. Así es. Y, por supuesto, a los artistas que han estado conmigo desde el principio y me han impulsado a recorrer con ellos estos caminos del arte.

Doña Magdalena Lázaro Montelongo

A los centros público y privados que me han dado la oportunidad de llevar a cabo como comisaria grandes retrospectivas y otros proyectos: Colegio de Arquitectos, CajaCanarias, La Granja, CICCA, Universidad… Pero también ayuntamientos como el de Guía de Isora –donde he estado años trabajando con la idea de descentralizar la cultura–, el de Candelaria, o el de La Laguna, entre otros. Y mención aparte, el ayuntamiento de Santa Cruz, que apoyó siempre mis proyectos y puso a mi disposición todas sus salas: Museo, Lavaderos, Sala del Parque García Sanabria y, sobre todo, La Recova, mi sala favorita por su dificultad: siempre un reto. Y cómo no, un agradecimiento especial a una gran profesional llamada Dulce Lite.

A todos los que han contado conmigo porque les resultó interesante mi opinión para participar en mesas redondas, coloquios, congresos, conferencias, etc. También como participante en diversos jurados de Arte. Gracias. A los que me han leído y a los que me han solicitado algún texto para alguna publicación. Gracias. No siempre dije "sí".

A mis amigos. A mi familia. A mis hijos Göran y Paula, aquí presentes y de los cuales estoy sumamente orgullosa. Y a todos los que han creído en mí, gracias.

Gracias al entusiasmo, la pasión, la entrega, la solidaridad y a toda emoción que me ha rodeado y me ha hecho vivir.

Gracias a los maravillosos colaboradores que han estado desinteresadamente siempre o en los momentos más difíciles y necesarios. Gracias.

Sin todo este mundo que me ha rodeado, no sería yo. Y hoy tampoco estaría aquí. Por eso y porque es ese mundo el que me ha enseñado a ser solidaria y colaboradora en situaciones que lo requirieron, es por lo que quiero compartir este reconocimiento con todos ellos.

Por último, deseo acabar estos agradecimientos con uno muy especial para la obra de arte. Con una definición y una frase muy personales. Una definición de lo que para mí es una obra de arte, y que es aquella que, al llevar inherente la esencia del ser humano, traspasa el espacio y el tiempo. Y una frase que más de una vez he incluido en publicaciones aquí y en el extranjero y que dice así: "Siempre he creído que hay ciertas obras sin las cuales mi Galería no tendría razón. Creo que está abierta esencialmente para ellas". Así la obra de arte, mi eterno agradecimiento.

Gracias, gracias a todos. Siempre, la mente libre y el entusiasmo en el corazón.

La Escuela Luján Pérez Premio Mecenas de las Bellas Artes

Ángeles Alemán Gómez

La Escuela Luján Pérez es una institución fundamental en la historia del arte en Canarias. Una Escuela que nació el día 6 de enero de 1918 gracias al impulso de un hombre excelente, Domingo Doreste, y a la aportación económica de los ciudadanos que quisieron participar en ella. La Escuela Luján Pérez surgía de una necesidad: la de dar un impulso social a una juventud que no tenía futuro, y la de dar las herramientas para el trabajo y las alas para crear a los jóvenes que a ella se acercaron.

Unos años más tarde, en 1929, los alumnos de la Escuela Luján Pérez expusieron por primera vez sus trabajos en una sala de la calle Triana de Las Palmas de Gran Canaria. En enero de 1930, esta selección de pinturas y esculturas viajó a Tenerife, al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz. Esta exposición, que tuvo una gran acogida, se prolongó hasta el mes de junio. El éxito de estos pequeños cuadros –en los que encontramos obras de José Jorge Oramas, Felo Monzón, Santiago Santana– y de estas esculturas –especialmente las de Juan Jaén, Plácido Fleitas y Eduardo Gregorio– fue notable. La visión de una naturaleza endémica y de unos personajes reales fue algo que revolucionó la manera de percibir Canarias, cuya mirada artística había sido moldeada, hasta entonces, por un Romanticismo tardío engranado en el Regionalismo y por la evocación mítica de Néstor Martín Fernández de la Torre.

Durante el tiempo que duró la exposición en Tenerife –desde enero hasta junio de 1930, como hemos dicho–, fueron muchos los intelectuales que se acercaron a visitarla. Entre ellos, Eduardo Westerdahl, Ernesto Pestana Nóbrega y Pedro García Cabrera, quienes, entusiasmados ante lo que vislumbraron como un "nuevo regionalismo", escribieron ampliamente sobre ella. Artículos entusiastas publicados en la prensa local pusieron el acento en dos realidades: la factura de una nueva pintura, influida por el Realismo Mágico promocionado por Franz Roh, y la africanidad de esta visión nueva de las Islas. Entre los autores que se sintieron subyugados por esta exposición, Eduardo Westerdahl y Pedro García Cabrera destacan por su entusiasmo y apoyo a las nuevas propuestas.

La fascinación que sintió Eduardo Westerdahl ante la estética árida y sin adornos de la pintura entonces presentada fue inmediata. Ante la visión de los cactus, agaves y tuneras presentes en la pintura de esta exposición, escribió:

> *En* Cartones *y en esta exposición es donde he visto, por primera vez en las Islas, centralizar un tema tan regionalmente elemental y sugerente en todos los últimos*

Artistas relacionados con la Escuela Luján Pérez

movimientos de Europa. Hablo de la pitera. La pitera es quizá uno de los elementos más valiosos del paisaje moderno. Junto con el cactus. Planta de volumen, de masa, se comprende perfectamente que la pintura post-expresionista y el racionalismo de la arquitectura moderna la utilizaran como serenos elementos decorativos donde se logran la sobriedad, la hondura, el estatismo de las nuevas tendencias artísticas[1].

La obra de los artistas de la Escuela Luján Pérez inspiró también a Pedro García Cabrera para su escrito "El hombre en función del paisaje"[2]; sin duda, el texto fundacional de la vanguardia en Canarias. La relación entre los artistas de la Luján Pérez y los escritores de Tenerife alcanzó en ese año de 1930 su cima, una relación que culminó con la edición de la revista *Cartones*, un solo número que, sin embargo, resume de manera magistral este feliz encuentro entre artistas y escritores de las Islas.

Pero, pese a la feliz concordancia de intereses en este año de 1930, detenernos solo en este encuentro sería acotar en el tiempo una historia de relaciones intelectuales y artísticas prolongadas a través de los años. De hecho, cuando dos años más tarde Westerdahl fundó la revista *Gaceta de Arte*, entre sus páginas encontramos varias referencias a los artistas de la Escuela Luján Pérez, con especial interés en la figura de Felo Monzón. En los números 16 y 17 de la *Gaceta de Arte*, un artículo de José Mateo Díez glosaba la pintura de este artista:

Cuando yo supe por primera vez de Rafael Monzón, con ocasión de la exposición primera y general de la Escuela Luján Pérez en Triana, me produjo admiración un dato que me refirió un compañero: "Felo Monzón lleva un año entero pintando cardones"[3].

La relación entre la Escuela Luján Pérez y la revista *Gaceta de Arte* se enriqueció además con un sólido nexo teórico: la admiración por la obra de Franz Roh *Realismo Mágico*, publicada en España en 1927 por la *Revista de Occidente* y que había supuesto un vuelco en la concepción estética de los alumnos de la Escuela. Según Felo Monzón, la lectura de este libro en la Escuela supuso que, a partir de ella, se hablara "de creación frente a imitación". En esta línea compartida de admiración, encontramos en los números de la *Gaceta de Arte* varias referencias al "nuevo orden" y a la última publicación de Franz Roh, del que se aclara, es conocido en España por su libro *Realismo mágico*.

Esta etapa fecunda y generosa en el arte y la literatura no duró mucho tiempo. Entre 1930 y 1933, años en los que destacamos esta actividad cultural, nada hacía presagiar que la guerra acabaría con estos avances y que muchos de sus protagonistas sufrirían la persecución, la muerte o el exilio. La Guerra Civil puso un final trágico a este sueño de la vanguardia.

Sin embargo y ya en la posguerra, dos personalidades excepcionales, Felo Monzón y Eduardo Westerdahl, lograron mantener, cada uno desde su ámbito, el amor por el arte y por la modernidad en su más amplio concepto. De su amistad y entendimiento quedan las palabras cordiales que encontramos en su co-

[1] Westerdahl, Eduardo: "En el Círculo de Bellas Artes. Clausura de la exposición de la Escuela Luján Pérez", en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 3 de junio de 1930.

[2] García Cabrera, Pedro: "El hombre en función del paisaje", en *La Tarde*, 16, 17, 19 y 21 de mayo 1930.

[3] Mateo Díez, José: "El pintor Monzón", en *Gaceta de Arte*, n.º 16 (junio de 1933), edición facsímil COAC.

rrespondencia. Las colaboraciones tanto de uno como de otro en diversos ámbitos culturales, dieron lugar a numerosas exposiciones y textos. En la correspondencia entre Felo Monzón y Eduardo Westerdahl, encontramos este entusiasmo por la modernidad que no decayó pese a las dificultades y al paso del tiempo.

En 1961, la idea de Westerdahl, que podemos deducir de las palabras de Felo Monzón, era la de realizar una exposición de la Escuela que diera de nuevo el impulso creador que había dado la de 1930. Al respecto, Felo Monzón le escribía en febrero:

> *Tan pronto he recibido tu carta, he consultado con los amigos de la Escuela y los propios artistas.*
>
> *Nuestra exposición "escolar" se aplaza. No tenemos el volumen de obra que quisiéramos, ya que es opinión nuestra el mostrar la obra exclusivamente de creación, aquella que pusiera de relieve nuestro sistema pedagógico libre y autodidacta.*
>
> *Tenemos, sí, mucha labor escolar, pero no con las características indispensables para celebrar una exposición con la trascendencia a que aspiramos. Dejamos pues la muestra escolar para otra oportunidad lo más próxima posible*[4].

Aunque esta proyectada exposición no llegó a realizarse, varios artistas relacionados con la Escuela Luján Pérez expusieron en Tenerife en diversas ocasiones, siempre con el apoyo de Westerdahl, quien a su vez mantuvo amistad con el citado Monzón, con Lola Massieu y, especialmente, con Pino Ojeda. Sus viajes a Gran Canaria fueron más frecuentes de lo que pensamos, como así muestran muchas de las fotografías que se conservan en el Fondo Westerdahl.

Hubo también una serie de artículos y exposiciones que, realizados al calor de esta amistad, pueden iluminar esta duradera relación, lo que muestra hasta qué punto el impulso iniciado por la exposición de 1930 sobrevivió al paso de los años. Lola Massieu, Pino Ojeda, Rafael Bethencourt, el propio Felo Monzón y otros artistas procedentes de la Escuela Luján Pérez siguieron fortaleciendo la línea de vanguardia que se había fraguado en 1930.

La figura de Felo Monzón destaca, sin duda, en esta historia y es de justicia insistir en su importancia como profesor y director de la Escuela Luján Pérez. Gracias a él, artistas como Lola Massieu, Manolo Millares –que recibió su apoyo, aunque no fue alumno de la Escuela–, Juan Ismael o Martín Chirino ejemplifican el interés por la modernidad en una época, los años 50, en que apostar por la vanguardia era difícil, por no decir imposible.

Visita de Nina Kandinsky a la Escuela Luján Pérez

Podemos imaginar, en una sociedad que no aceptaba las nuevas tendencias y que consideraba la abstracción como una elección propia de la bohemia artística y no de la profunda necesidad de expresión, el amparo que sentían los artistas que asistían a esta Escuela. No todos eran alumnos, pero todos compartían inquietudes. Entre sus visitantes más asiduos, destacamos desde los primeros años a los artistas y poetas más renombrados de las Islas: Néstor, Tomás Morales, Alonso Quesada. Años más tarde y ya en la década de los cincuenta, destacamos, por ser el año próximo dedicado a su memoria en la Literatura, a Pino Ojeda, pintora y poeta, que mantuvo una estrecha rela-

[4] Monzón Grau-Bassas, Rafael: Carta a Eduardo Westerdahl, 1 de febrero de 1961, Fondo Westerdahl, AHPT, Gobierno de Canarias.

ción con la Escuela. Pero también podemos destacar a algunos artistas de carácter más tradicional, como Tomás Gómez Bosch, que se sentían atraídos por las ideas que se debatían en las aulas y en alguna que otra tertulia, y es preciso recordar que todos colaboraron en la fundación y mantenimiento de la Luján Pérez, pues nació independiente e independiente se ha mantenido hasta hoy. De sus aulas han surgido en los últimos años artistas relevantes y artistas desconocidos. En paralelo a su actividad como Escuela, la importancia histórica y la efeméride de su centenario han multiplicado las publicaciones en torno a ella. Pese a su ya venerable edad de cien años, su espíritu independiente y su labor esencial se mantienen en pie, apostando por una enseñanza libre de las artes, tal y como Juan Carló y Colacho Massieu, sus dos primeros profesores, impusieron desde el inicio .

Desde sus primeros años, además, la Escuela propició el estudio de la Prehistoria de Gran Canaria, gracias al impulso del escritor Pancho Guerra y las visitas de sus alumnos al Museo Canario, al Cenobio de Valerón y al Barranco de Balos, dando así lugar a la interpretación más moderna y arriesgada de los signos aborígenes y de las arpilleras que cubren nuestras momias, enlazando nuestro pasado prehispánico con el informalismo propio de los años 50 y 60, ejemplos que cuentan con artistas tan excepcionales como los ya citados Manolo Millares y Martín Chirino.

La Escuela Luján Pérez nació con una vocación humilde, ser la escuela de los decoradores del mañana. Nació con la vocación, impulsada y defendida por Domingo Doreste, *Fray Lesco*, de ser una referencia y una esperanza para los jóvenes de clase social más modesta y para que ellos encontrasen una manera digna de vivir. El joven Oramas era aprendiz de barbero, el joven Felo Monzón era un inquieto militante del partido socialista, el joven Santiago Santana, republicano convencido y miembro de la masonería, era un joven que aprendía a tallar la piedra. Ellos fueron el germen de la modernidad en Canarias. La Guerra Civil y la dura posguerra, excepto en el caso de Oramas que murió en 1933, acabaron con parte de sus sueños, pero no pudieron segar la ilusión y el amor por el arte que habían aprendido en la Escuela Luján Pérez y que siguieron defendiendo pese a las dificultades.

La Escuela Luján Pérez ha continuado su andadura y, fiel a sus principios, al no contar con los apoyos políticos que hubieran afectado a su independencia, ha cambiado muchas veces de emplazamiento, ha pasado por dificultades económicas y ha sufrido los vaivenes de la vida. La Escuela Luján Pérez ha sido el hogar y el amparo de muchos artistas y su labor continúa, siendo hoy en día un centro de referencia para los jóvenes y los mayores que desean acercarse al arte. La generosidad con que nació y la capacidad de acoger las tendencias más innovadoras siguen siendo su norte, y ese rumbo no debe cambiar. Pese a todas las dificultades, la Escuela Luján Pérez se ha mantenido fiel a sí misma y a través de las generaciones sigue siendo un ejemplo extraordinario para el mundo del Arte en Canarias. Hoy estamos aquí, celebrando su centenario contra viento y marea y deseándole que siga cumpliendo años y que siga siendo un fértil vivero de artistas. Es, pues, una ocasión espléndida para recibir el Premio Mecenas de las Bellas Artes de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)

Orlando Hernández Díaz
(Director de la Escuela Luján Pérez)

La Escuela Luján Pérez es un baluarte del arte moderno y contemporáneo de Canarias. No solo se han forjado en ella los movimientos artísticos y plásticos más significativos que la caracterizan –llámense indigenismo, cubismo, surrealismo, arte abstracto, de vanguardia, expresionismo…–, sino que actualmente se sigue luchando desde una identidad y una creación auténtica por parte de los alumnos y alumnas que la integran.

Desde la Primera Exposición que se llevó a cabo en 1929, podemos citar por su relevancia a Juan Ismael, Eduardo Gregorio, Plácido Fleitas, Santiago Santana, Juan Jaén, Jorge Oramas, Abraham Cárdenes, Emilio Padrón, Jesús Arencibia, Felo Monzón, Juan Márquez, Rafaely, Lola Massieu, Pino Ojeda, Jane Millares, Jorge López, Paco Sánchez, Juan Betancor, Manuel Ruiz, Agustín Alvarado Janina, y una extensa nómina de creadores que han pasado por esta centenaria institución.

El Proyecto de su fundación fue presentado por *Fray Lesco*, el cual, en un artículo publicado en el diario *Crónica* titulado "Los decoradores de mañana", denunciaba que los oficios populares –canteros, tallistas, ceramistas y dibujantes– necesitaban de una Escuela que apoyara sus trabajos y oficios.

Don Orlando Hernández Díaz

La Escuela Luján Pérez siempre ha tenido sus puertas abiertas a la creatividad y a la cultura. Desde su nacimiento fue un espacio de creación artística y

de pensamiento, convirtiéndose un periodo oscuro de nuestra historia en un oasis de libertad, en el desierto de la desidia. Es de destacar la visita en los años cincuenta de Nina Kandinsky, quien estuvo arropada en todo momento por las artistas de la Escuela, entre otras, Lola Massieu**,** Jane Millares**,** Pino Ojeda, etc. La mujer empezaba a ser la creadora y no el modelo o la inspiración. Estas artistas van a aportar un aire nuevo, renovando el tratamiento del color, así como los temas de la composición. Se expresan con libertad y sin ataduras. La Escuela volvió a formar parte de la vanguardia del Arte en Canarias.

Mis comienzos en esta institución fueron inseguros, pero, animado por un profesor como Felo Monzón, tuve fe en su saber hacer y en la ideología que sabía transmitir. Siempre fue impulsor de las nuevas vanguardias. Encontrarme en ese espacio de libertad creadora junto con la formación humanística que me trasmitía fue decisivo para mi realización a nivel personal y artístico. Recordando las palabras del que fuera figura destacada del arte canario Felo Monzón, "La obra de arte es más que un mero arte de comunicación. El arte de hoy quiere ser un producto mental que desea existir libremente –el creador es libre, piensa sin fronteras– y la obra puede llegar a intenciones razonadas de contenido social y espiritual".

A partir del año 2007, cuando tomo posesión como director de la Escuela Luján Pérez, es presidente Cristóbal García del Rosario, figura fundamental para la organización y adecuación a los momentos actuales. Sin duda, trabajar codo con codo con él ha supuesto ahondar y conocer mejor la importancia de la Escuela en el panorama cultural y artístico de Canarias.

Hoy en día se siguen manteniendo los preceptos con los que fue creada nuestra Escuela, a la vez que se crean nuevos talleres para adaptarlos a los nuevos lenguajes plásticos. Actualmente se desarrollan en nuestras aulas tanto los siguientes talleres: Dibujo y Pintura, Escultura, Serigrafía, Conceptos y Procedimientos artísticos, Dibujo al Natural, Taller de Dibujo y Pintura para menores de edad, Acuarela, Fotografía, Arte Digital, Grabado; como se realizan exposiciones colectivas de los artistas de la Escuela y apoyo de exposiciones individuales, visitas a exposiciones que nos conecten con el trabajo de creadores canarios y foráneos, charlas teóricas y diferentes actividades culturales que sirvan para incentivar la vocación creadora de nuestros alumnos. Importante es la formación plástica de niños y jóvenes, no solo para crear futuros artistas, sino para ofrecer una importante herramienta en su formación cultural. De ahí, la creación de un taller específico para niños. Alumnos que pasaron en algún momento por este taller hoy son artistas, otros, que ejercen diferentes profesiones alejadas de la actividad creadora, nos recuerdan la importancia que tuvo durante su periodo de formación su paso por la Escuela en el Taller Infantil.

La labor desarrollada por la Escuela Luján Pérez desde su fundación ha sido objeto de reconocimientos institucionales: en el año 2007 le fue concedida por acuerdo unánime de la corporación municipal de Las Palmas de Gran Canaria la "Medalla de Oro", por su trayectoria y altruismo al servicio de los ciudadanos; en el año 2012, el Cabildo de Gran Canaria le otorgó el "Can de Plata" y el municipio de Artenara su "Insignia de Oro"; en el año 2017, le fue concedida la "Medalla de Oro del Gobierno de Canarias" y, asimismo, ha recibido este nombramiento de "Mecenas de las Bellas Artes" de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, cuya *laudatio* a cargo de la académica Doña María Ángeles Alemán Gómez acabamos de escuchar.

La andadura de esta Institución es el trabajo altruista de profesores, artistas, alumnos y simpatizantes que han hecho posible mantener vivo este bastión de la cultura canaria.

El 8 de enero del 2018 la Escuela Luján Pérez celebra sus 100 años de vida. Para recordar un acontecimiento tan importante, iniciamos una serie de actos conmemorativos con un merecido homenaje, como no podía ser de otra manera, a sus fundadores: Domingo Doreste –Fray Lesco– y Juan Carló, que

desde el principio tuvieron la intuición de que se necesitaba en nuestra isla un lugar de aprendizaje para los "decoradores y artistas", en palabras de Domingo Doreste en su artículo "Los decoradores del mañana", publicado en el diario *Crónica* el 5 de junio de 1917, semilla intelectual de la fundación de la Escuela.

Coincidiendo con los actos de celebración del Centenario de la Escuela Luján Pérez, se presentará en febrero la edición de un libro *La Escuela Luján Pérez, 100 años*, que recopila la historia de este innovador centro educativo desde su origen en 1918 hasta el momento actual, escrito por Frank González, Jonathan Allen y Mariano de Santa Ana, investigadores y escritores de reconocida valía. Estructurada en varios periodos, esta obra abarca las distintas etapas y avatares por los que ha pasado este centro emblemático, de donde ha surgido un buen número de creadores representativos del panorama artístico de Canarias, vinculados a corrientes como el Indigenismo, el Surrealismo, el Expresionismo y otras. Sin duda, con esta publicación se profundiza en el conocimiento de esta Centenaria Institución de la cultura canaria.

Esperamos que esta publicación sea un punto de partida para reflexionar no solo por lo que ha sido, sino también por cuál será el futuro de este centro que no debe perder la esencia con la que fue creada: el respeto a la libertad de acción del aprendizaje del artista. Esta es la norma básica que ha guiado siempre la acción de la Escuela Luján Pérez durante todos estos años, tal y como lo establecieron sus fundadores Domingo Doreste y Juan Carló.

En el marco de las actividades programadas para esta celebración, contamos con la publicación del libro titulado *Itinerancias*, publicado por Mercurio Editorial a iniciativa del editor Jorge Liria y organizado por la asociación de cronistas de Canarias y la propia Escuela Luján Pérez, en donde colaboran cuarenta y cinco personalidades de la cultura canaria y treinta artistas plásticos, quienes dan su particular imagen sobre esta institución. Asimismo, con la gran exposición "Cita a ciegas con la Escuela Luján Pérez", comisariada por María de los Reyes Hernández Socorro, se sintetizarán estos cien años de historia de la plástica y su influencia en el Arte Canario. Y a esto último se sumarán tres exposiciones colectivas con los fondos de la Escuela, que recorrerán los municipios de Gran Canaria, donde participan alrededor de sesenta creadores distribuidos en tres muestras: "Construcción y mar", "Sustrato aborigen" y "Escuela de arte libre. Convivium", comisariadas por Laura García Morales.

Estas iniciativas, sin duda, aportarán un mayor conocimiento de esta centenaria institución tan relevante en el panorama artístico y cultural de Canarias.

ARTÍCULOS Y CONMEMORACIONES

El tiempo y la autenticidad*

Manuel Martín Hernández

La limpieza de las fachadas de la Catedral de Burgos forma parte de una ingente operación de restauración que se prolongó durante más de quince años. Un informe crítico con lo realizado por parte de un miembro de ICOMOS España, Begoña Bernal, llegó a ICOMOS Internacional, pidiendo incluir el monumento en la lista del Patrimonio de la Humanidad en peligro. Las opiniones de Bernal no reflejaban la posición oficial de la propia organización española, de tal modo que el informe fue retirado, sufriendo su autora la descalificación de la asociación. En el mencionado informe, que no es materia de este texto comentar, se hacía referencia, entre otras cosas, a la pérdida de autenticidad que habrían provocado unas agresivas operaciones de limpieza[1].

Me propongo reexaminar la historia del discurso que liga la autenticidad a la conservación de las pátinas y ponerlo en un contexto filosófico más amplio para explorar el modo como el concepto del tiempo por la cultura occidental ha influenciado en la teoría de la conservación europea. En este sentido ¿no es la suciedad, el polvo, el detrito, parte del monumento, de su historia? Al fin y al cabo, la suciedad no es más que el producto de una clasificación social: el privilegio que se da al orden y la limpieza colocan la suciedad como su negativo y, por lo tanto, "lo otro" a eliminar[2].

El tiempo y la forma

El pasado es una construcción que las culturas fabrican; no es algo definitivo y cerrado, sino inestable y cambiante. Según Walter Benjamin (1892-1940), el historiador trae los acontecimientos del pasado a su propio tiempo intentando recrear aquel momento de la historia, pero al hacerlo opera activamente sobre su objeto de estudio "arrancándolo de su

* Se trata de la versión traducida y revisada de "Time and Authenticity", *Future Anterior*, 11-2, Winter 2014, pp. 40-47. Se hace constar nuestro agradecimiento por el permiso para la publicación de su traducción en castellano.

[1] Sobre la polémica ver la página web de *SOS Monuments*, además del artículo de Salvador Tarragó i Cid en: http://sos-monuments.upc.es/ (consultada el 12/03/ 2009).

[2] Ver Mary Douglas: "Introducción", en *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Madrid, Siglo XXI, 1973.

contexto", rompiendo así la linealidad del pasado. Al mismo tiempo, esta operación de descontextualización permite dar otra finalidad a la historia, destinada también a "colocar el presente en una situación crítica"[3], a repensar el presente. Esto es, entre otros, uno de los cometidos de lo patrimonial. Así, al considerar el tema de la limpieza, debemos preguntarnos de qué modo recuperar la supuesta imagen original de un edificio informa nuestro entendimiento del presente y, por extensión, nuestra relación con el tiempo.

El discurso clásico sobre el patrimonio, desde Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) a Cesare Brandi (1906-1988), pone a aquel en relación con lo venerable, con lo heredado, con los bienes legados que tenemos la obligación de administrar y trasladar al futuro. Tiene que ver con la potencia de la memoria en la construcción del saber y, por tanto, con la necesidad de protegerla y rememorarla a través de aquellos documentos en los que el patrimonio, precisamente, se ha convertido. El patrimonio es siempre una construcción social[4] que representa una cierta identidad, pero también unos ciertos intereses (ideas, valores, idiosincrasia...) que responden a una concreta visión del mundo y que nunca es neutral. No está limitado en el tiempo, en la medida en que la cultura se renueva y enriquece constantemente haciendo coexistir el pasado con el futuro. Por ello, como decía el historiador del arte belga Paul Philippot (1925-2016) –que fue director general del ICCROM (Centro Internacional para el Estudio de la Conservación y Restauración de los Bienes Culturales) entre 1971 y 1977–, a la hora de describir y justificar los elementos de un catálogo de bienes culturales es importante "tener en cuenta las relaciones históricas y actuales existentes entre estos objetos y la vida de la comunidad"[5]. El patrimonio está íntimamente ligado al decurso temporal de la comunidad que lo alberga.

En la práctica arquitectónica occidental, el documento patrimonial por excelencia ha sido el monumento. Pero el monumento contiene en sí algo más que un simple valor documental: es respetado y venerado porque es irrepetible. Ante el monumento tomamos una situación distanciada y respetuosa que, por ello mismo, no nos permite a menudo su acceso, sino solo su contemplación[6]. De ahí, una confusión generalizada acerca de la artisticidad e intocabilidad de esa arquitectura aislada, que se sitúa al margen de toda contingencia y, sobre todo, del paso del tiempo. Esta idea de que los monumentos están alejados de cualquier uso contemporáneo fue avanzada por el arquitecto vienés Adolf Loos (1870-1933), quien, a principios del siglo XX, relacionaba los monumentos con el arte: "La obra de arte es un asunto privado del artista. La casa no. La obra de arte viene al mundo sin tener necesidad de ella. La casa satisface una necesidad. La obra de arte no tiene responsabilidades ante nadie. La casa la tiene ante cualquiera"[7]. Para Loos, solo el monumento y la tumba formaban parte del arte de la arquitectura, justamente porque se trata de edificios sin uso. ¿Significaría esto que la conversión de una arquitectura en monumento la dejaría fuera de la posibilidad de ser usada? ¿Pero no es su uso, precisamente, lo que permitiría preservar el monu-

[3] Benjamin, Walter: *Libro de los pasajes*, edición de Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2005, p. 472.

[4] Entre otras, ver la definición de patrimonio de la Quebec Association for the Interpretation of the National Heritage (Committee on Terminology, julio de 1980, adoptada por ICOMOS como la Deschambault Declaration en 1982): "El patrimonio es una realidad, una posesión de la comunidad y una rica herencia que puede ser enviada al futuro, que invita a nuestro reconocimiento y nuestra participación".

[5] Philippot, Paul: "Restoration from the Perspective of the Humanities", en Nicholas Stanley Price, M. Kirby Talley Jr., Alessandra M. Vaccaro: *Readings in Conservation. Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*. Los Angeles, Getty Conservation Institute, 1996, p. 218.

[6] Ver Mariano Peñalver: "A propósito de la tradición y del patrimonio. Una propuesta hermenéutica seguida de una apuesta teórica", en AA.VV.: *Arquitectura y Patrimonio*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1994, pp. 41-44.

[7] Loos, Adolf: "Architektur" (1910), traducción en *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 229.

mento? Este es el "valor instrumental" que Alois Riegl (1858-1905) mencionaba en su libro *El culto moderno de los monumentos* (1903)[8].

Es fundamental entender que la conservación tiene que serlo siempre de una forma viva, asumiendo, pues, el tiempo de la misma vida, con su movimiento y transformaciones, con su equilibrio siempre variable. La conservación no es, por tanto, solo una técnica, sino, más bien, el modo de observar la unicidad viva de la forma tal y como es, traerla a nosotros y enviarla al futuro. El efecto del tiempo sobre la forma no constituye, pues, una imprevisión, sino todo lo contrario, lo propio de la forma, su naturaleza misma: la forma "es" en el tiempo, la forma es "forma de vida"[9]. La idea de que la naturaleza de los monumentos está en su cambio constante se puede retrotraer hasta el influyente pensamiento del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941), quien fue presidente de la Comisión Internacional para la Cooperación Intelectual (antecesora de la UNESCO) durante los años veinte: "la forma es inmóvil y la realidad es movimiento. Lo real es el continuo cambio de la forma: la forma es solo un instante a lo largo de un proceso de cambio"[10]. Ni el edificio ni la ciudad histórica pueden presentarse iguales a sí mismos en el tiempo; su condición de originalidad está en su misma transformación.

La restauración como negación del tiempo

La falacia de la restauración "en estilo", que aún se sigue realizando, es creer que es posible reproducir algo tal cual fue. Al contrario, lo duradero es lo cambiante, lo adaptable, lo continuamente reelaborado. La conservación consiste, precisamente, en reconocer las diversas transformaciones que la ciudad y la arquitectura han adquirido a lo largo del tiempo. El tiempo de la conservación bien entendida, por tanto, se abre al devenir manteniendo vivo el pasado. En el objeto arquitectónico se encuentra su propia historia, así como cualquier intervención se encuentra en el mismo "de forma latente", como afirmaba el conservador italiano Paolo Torsello (n. 1934)[11].

Al fin y al cabo, ¿qué significa existir? Responde Bergson: "pasar de un estado a otro", el cambio continuo; pues "lo que no cambia no puede durar"[12]. Eliminando la vida, podremos explicar y racionalizar el objeto, porque ya no posee un tiempo; el problema es que la duración, con su carga de contingencia, es consustancial a la condición del ser. La duración no consiste, pues, en la sustitución de un instante por otro (solo habría presente entonces), sino en el crecimiento incesante del pasado. Esto tiene unas consecuencias evidentes para la conservación patrimonial: se habla de conservar la identidad de un edificio, pero esa identidad reside precisamente en su capacidad para irse adecuando al paso del tiempo.

La contingencia que el tiempo conlleva significa, además, la imposibilidad por parte del arquitecto de controlar y dominar la evolución de sus proyectos; es por eso que –como afirma el filósofo Karsten Harries (n. 1937)– lo domina un inveterado "terror al tiempo", cuya conjura podría tener como consecuencia "pagar el precio de la realidad", una arquitectura irreal que lucha contra el tiempo, pero que, al hacerlo, "ejerce una vio-

[8] Riegl, Alois: *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung* (Vienna, 1903); traducción *El culto moderno de los monumentos*. Madrid, Visor, 1987, pp. 73-77.

[9] Ver la Introducción de Marco Biraghi en *Le forme e i tempi*. Milán, Guerini Studio, 1997. Aquí cita una frase de Simmel: "La vida no debe conservarse, sino darse".

[10] Bergson, Henri: *Creative Evolution*, Nueva York, Henry Holt and Co., 1911; digitalizado por Microsoft Corporation, Internet Archive, University of Toronto, p. 302.

[11] Torsello, Paolo: *Restauro architettonico*. Milán, Franco Angelli, 1989, p. 68.

[12] Bergson, Henri : *Creative Evolution*, op. cit., pp. 1, 4.

lencia sobre el ser”[13]. De todos modos, como dice el arquitecto y teórico Jeremy Till (n. 1957), la arquitectura necesita encarar su condición temporal porque esta es ineludible, y además múltiple, continua y poderosa. La arquitectura debe entenderse como un marco que alberga la enorme cantidad de tiempos que la ocupan (lineales, cíclicos, subjetivos, sociales, de larga y corta duración)[14], por ello, la estabilidad y atemporalidad de la arquitectura son mitos que conviene superar.

Pero ¿dónde se origina el mito que Till pretende desmontar? La restauración es sobre todo un combate contra el tiempo, y esto se teorizó durante el siglo XIX. Para Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), teórico de la arquitectura neoclásica y secretario de la *Académie des Beaux-Arts* entre 1816 y 1839, en su defensa académica del mundo clásico, no era posible admitir la vejez o la falta de una parte en el admirado monumento de la antigüedad. Para él, la alabanza de la ruina no era más que una “obsesión pintoresca”. Dado que para él era admisible componer la arquitectura mediante la copia o reproducción de la arquitectura del pasado, con más razón, la restauración permitía “rehacer” o reconstruir aquellas partes que faltaban en el monumento mediante hipótesis “ingeniosas” y bien refrendadas por los principios de la clasicidad[15]. También Viollet-le-Duc recomendaba intervenciones de restauración radicales basadas en la aplicación de ciertos principios estilísticos derivados de sus análisis del edificio en el proyecto de elementos arquitectónicos nuevos[16].

Las restauraciones defendidas por Viollet-le-Duc y sus seguidores son hoy inconcebibles, si exceptuamos los casos en que los desastres naturales o las catástrofes provocadas por el hombre podrían justificar la reproducción del monumento tal cual era. Son bien conocidos en la literatura sobre la preservación del patrimonio, por ejemplo, los casos del Campanile de Venecia, reconstruido “com’era e dov’era” después de su desplome en 1902; de la Acrópolis de Atenas tras la independencia de Grecia –y sobre todo con las intervenciones de los años veinte del pasado siglo en adelante por parte de Nikolaus Balanos (1860-1942) y que todavía continúan–, o del centro de Varsovia después de la sistemática demolición perpetrada por los nazis. A pesar de estas excepciones, los múltiples debates acerca de la reconstrucción de edificios o partes de ciudad han ido permanentemente decantándose hacia evitar los falsos-históricos e, incluso, hay lugares donde la restauración está prohibida siendo las ruinas precisamente la esencia de las disposiciones conservativas[17].

La pátina como autenticidad temporal

Según el sociólogo Georg Simmel (1858-1918), “la arquitectura es el único arte en el que la voluntad del espíritu y los asuntos de la naturaleza necesitan evitar toda lucha y encontrarse en paz: aquella en la que el espíritu en su empuje hacia arriba y la naturaleza en su gravedad se mantengan en equilibrio”. Pero el equilibrio se rompe siempre en favor de la naturaleza: “la naturaleza y el espíritu se separan una y otra vez para revelar su enemistad original”. En ese momento, la jerarquía de la naturaleza se

[13] Harries, Karsten: *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge (MA), Londres, The MIT Press, 1998, p. 235.

[14] Till, Jeremy: *Architecture Depends*, Cambridge (MA), Londres, The MIT Press, 2009, p. 95.

[15] Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: “Restaurer”, en *Dictionnaire Historique d’architecture*, París, Librairie d’Adrien Le Clère, 1832.

[16] Viollet-Le-Duc, E.E. : *Dictionnaire raisonné de l’Architecture Française du XI au XVI siècle* (1854-1868), tomo VIII, París, F. de Nobele, 1967, pp. 14-34.

[17] Es el caso de La Antigua Guatemala –antes Santiago de los Caballeros de Guatemala–, destrozada tras el gran terremoto de 1776 (lo que obligó a fundar una nueva capital 40 kilómetros al este), donde se ha legislado que las ruinas son intocables y conforman la esencia de su patrimonio que se ha de conservar. De hecho, su declaratoria como Patrimonio Mundial insiste en esta decisión.

muestra en los objetos por los que pasa el tiempo, emerge un significado estético que se "ramifica metafísicamente, en el modo que revela la pátina en el metal y la madera, el marfil y el mármol"[18].

John Ruskin (1819-1900) ayudó a forjar el campo de la creatividad en la intervención patrimonial, considerando el tiempo como un elemento constituyente de la arquitectura. También está entre los primeros en relacionar la autenticidad del monumento con sus pátinas: "La mayor gloria de un edificio no depende, en efecto, ni de su piedra ni de su oro. Su gloria toda está en su edad (…), en su testimonio de durabilidad"; y luego: "En la pátina dorada de los años es donde hemos de buscar la verdadera luz, el color y el mérito de la arquitectura", su autenticidad entonces[19]. La pátina es el registro del paso del tiempo y, por lo tanto, un elemento clave de la autenticidad de la arquitectura; y hablando de lo auténtico, habría que recordar a Walter Benjamin, quien insistía en buscarlo en el "aquí y ahora" de la obra de arte, pues "la autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica"[20]. La misma línea nos llevaría a la *Teoria del restauro* (1963) de Cesare Brandi, donde se defiende que las pátinas podrían expresar cuatro valores diferentes en el edificio: históricos (es un documento de un proceso histórico), técnicos (como sucede con la protección de la piedra que confiere la propia pátina), estéticos (el tiempo como material de una obra de arte) y tectónicos (la verdadera cualidad de los materiales). Para Brandi, reconocido como impulsor de la llamada "restauración crítica", la conservación de las pátinas dependerá justamente del juicio realizado "cada vez" a partir de esos cuatro factores, evitando cometer una falsificación artística o histórica[21].

Antes de los años setenta, un número importante de teóricos de la preservación europeos seguía a Brandi. Estos teóricos articularon un discurso convincente que ligaba las pátinas en las superficies de los monumentos a su autenticidad, al asumir que dichas pátinas daban un acceso visual a la naturaleza temporal de los edificios. Por ejemplo, Piero Sampaolesi (1904-1980) expresaba que "la pátina que un edificio había adquirido a lo largo del tiempo tiene un valor por sí misma, y constituye un elemento esencial de su historia"[22]. Y Paul Philippot afirmaba en su célebre ponencia en el congreso sobre *Preservation and Conservation* de 1972, celebrado entre Williamsburg y Philadelphia: "Asumiendo que la limpieza no dañará el material original (…), los edificios limpios parecen blancos fantasmas en su oscuro contexto"[23]. La referencia al "fantasma" por parte de Philippot nos recuerda a Alberto Savinio (1891-1952), el gran escritor italiano, cuando hablaba del error de "amar el fantasma de la cosa y no la cosa misma", sustituyendo la cosa por su fantasma y generando así la ilusión de lo definitivo y eterno[24]. Este discurso colectivo se consagró en la *Carta del Restauro* italiana de 1972, donde mejor se definen los límites de la restauración; así, en el apartado 2 del artículo 6 se prohíben las "remociones o demoliciones que cancelen el paso de la obra de arte a través del

[18] Simmel, Georg: "Die Ruine" (1911), en "Two Essays", *The Hudson Review*, 11, n.º 3, 1958, pp. 379-382.

[19] Ruskin, John: *Las siete lámparas de la arquitectura* (1848). Barcelona: Alta Fulla, 1987, pp. 217-218.

[20] Benjamin, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1936), en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973, p. 22.

[21] Brandi, Cesare: *Teoria del restauro*, Turín, Einaudi, 1977. Aquí la tectónica se entiende en el sentido de "potencial expresivo" –no figurativo– de la "poética de la construcción" que le da Kenneth Frampton en *Estudios sobre cultura tectónica*, Madrid, Akal, 1999, p. 13.

[22] Sampaolesi, Piero: "Conservation and restoration: operational techniques", en AA.VV.: *Preserving and restoring monuments and historic buildings*, Museums and Monuments XIV, París, UNESCO, 1972, pp. 179-180.

[23] Philippot, Paul: "Historic Preservation: Philosophy, Criteria, Guidelines, I", en Nicholas Stanley Price y otros: *Readings in Conservation*, op. cit., pp. 273-274.

[24] Savinio, Alberto: "Illusione del definitivo" (1945), citado en Marco Biraghi: *Le forme e i tempi*, op. cit., p. 150.

tiempo" y en su apartado 5 se prohíbe expresamente la "alteración o remoción de las pátinas"[25].

La *Carta del Restauro* ha ayudado a evitar la falsificación artística o histórica, y asimismo, el Documento de Nara sobre la autenticidad (ICOMOS-UNESCO, 1994) insiste en la idea de que "La autenticidad (…) aparece como el factor esencial en el momento de la cualificación de los valores culturales"[26]. Desafortunadamente, sus dictados no se siguen siempre; las limpiezas radicales siguen produciéndose, como en el caso de la catedral de Burgos, con su prístina y fantasmal blancura, algo que el tiempo, con toda seguridad, resolverá.

[25] Ver Alfonso Jiménez Martín, *Carta del Restauro'72*. Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos, 1982, p. 20. Recordemos a Le Corbusier cuando se refería a la restauración de Saint-Front de Perigueux: "Creo en la importancia de la piel de las cosas (…) en Saint-Front, lo han raspado, retocado, rehecho todo, centímetro a centímetro. Lo han falsificado todo (…). El peligro de las restauraciones", en *Cuando las catedrales eran blancas* (1937). Madrid, Apóstrofe, 2007, p. 46.

[26] http://www.international.icomos.org/charters/nara-e.pdf (consultada el 15/ 03/2013).

La escultura en el espacio urbano

Flora Pescador Monagas

Este texto desarrolla una reflexión sobre el valor de la escultura en el espacio urbano. El texto se aborda a partir de un punto de vista externo al objeto-monumento, atendiendo especialmente a las cuestiones derivadas de una comprensión paisajística y urbana. Parte de la reflexión se centra en algunos ejemplos en las Islas Canarias.

Históricamente los monumentos han aportado valor simbólico a la ciudad, son depositarios de la memoria, de los hechos históricos, de los símbolos de una sociedad, del poder y de sus personajes ilustres, de la conmemoración, de la cultura o del arte, entre otros.

Más allá de la estatuaria y del valor histórico o simbólico, se quiere poner el acento en el diálogo que se establece entre el monumento y la ciudad, especialmente en la importancia del monumento en sus relaciones directas o indirectas con el contexto urbano o urbanizado, y sobre las características de los procesos espaciales que se generan entre el monumento y la ciudad, tratando de interpretar esta relación más allá de la simple comprensión del papel del monumento como ornamento o, de la ciudad que los acoge, desde una estricta relación escenográfica.

Las relaciones entre monumento escultórico y ciudad, o entre el objeto y el contexto, en ocasiones no son evidentes. En algunos casos, el objeto se reduce a un aporte puntual y no significativo en el espacio urbano y, en otros, el objeto se funde con el lugar en una simbiosis completa de lecturas entrelazadas y de sinergias mutuas. En otras ocasiones, se produce una nueva capa de lectura de la ciudad, no necesariamente en continuidad con los valores y características del lugar y, en otros casos, se inducen lecturas intransitivas, algo inherente al arte y a propuestas a veces innovadoras sin descartar que algunas veces podrían llegar a producir verdaderas interferencias. En este

César Manrique, *Campesino* (detalle).
Lanzarote

Martín Chirino, *Lady Harimaguada*,
Las Palmas de Gran Canaria

diálogo entre la ciudad y el monumento aparece un tercer componente sobre el que también se focaliza la atención en este texto y es el de señalar la importancia de los espacios libres en la articulación urbana del monumento. El espacio libre aquí entendido como la base sobre la que se integra el monumento, la escultura o la obra de arte y que expresa la dimensión espacial, la escala y la influencia de esta relación. Esta reflexión parte de la pregunta sobre cómo contribuye el monumento a construir la ciudad, si su presencia genera una dimensión estructural o espacial de interés y cuál sería su área de influencia. Y, asimismo, cuál es el objeto y cuál el sujeto de la dimensión representativa.

La idea de monumento en la ciudad ha ido evolucionando con fuerza a lo largo de la historia. Desde el objeto representativo que se integra y se adapta en el continuo de la ciudad en una articulación clásica que hunde sus raíces en los orígenes de las ciudades y que glorifica muchas veces desde un pedestal al poder, los personajes y los héroes, hasta algunas propuestas contemporáneas de arte público urbano alejadas de cualquier idea de representación y que cuestionan la propia idea de monumento. La ciudad, especialmente en sus espacios libres, en unos casos es la base sobre la que se articula la relación espacial y, en otros, es la presencia del monumento o el arte público la que plantea lecturas innovadoras de la ciudad y busca difundir el arte de forma porosa en el continuo del espacio urbano. En otras ocasiones, especialmente en los últimos años, se ha dado una hiper-monumentalización acrítica de la ciudad que ha llevado, también aparejado y en paralelo, a una cierta banalización del espacio ocupado.

En las islas podemos observar algunos ejemplos de esta trayectoria. Entre los ejemplos históricos de escultura monumental, podemos destacar principalmente aquellos que involucran características que se relacionan con el espacio representativo o simbólico de la ciudad y ofrecen una relación articulada con el espacio urbano, como el diseñado en su día (1949) por el arquitecto Miguel Martín para reubicar el mo-

numento a Mariano Benlliure de León y Castillo, en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.

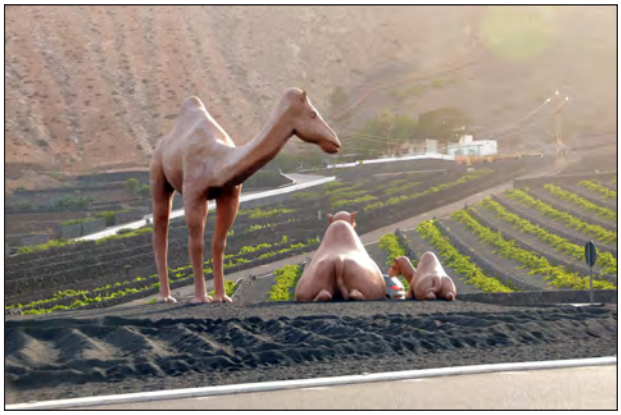
Otros ejemplos históricos de escultura monumental se construyen en sentido contrario, buscan producir su propio espacio como una interferencia en el continuo de la ciudad. Un buen ejemplo sería el conjunto de monumento y espacio libre de la plaza de la Feria en Las Palmas del año 1969, con una escultura de Pablo Serrano dedicada a Benito Pérez Galdós en colaboración con el paisajista Leandro Silva. Este es un trabajo sobre una plaza que se diseña para albergar un monumento, una colaboración entre un paisajista y un escultor que logran crear un espacio de calidad propio e intransitivo en el continuo de la ciudad.

Las ciudades interpretan siempre un relato propio y muchas intervenciones de arte se han acomodado narrativamente en la construcción de rutas sobre lugares significativos, pautando el relato urbano, introduciendo nuevas lecturas y rompiendo algunos hábitos visuales. Las ciudades desde hace años han construido alternativas a las galerías de arte, asumiendo un compromiso con el arte contemporáneo. Un buen ejemplo en las islas ocurrió en Santa Cruz de Tenerife a mediados de los años 70 del siglo pasado con la exposición internacional de esculturas en la calle. Este acontecimiento, que inició y marcó una etapa de mucho interés en las islas, no buscaba tanto el diálogo directo con los lugares –o no siempre–, como un acercamiento directo y sin obstáculos del arte al ciudadano, en su acomodo en los paseos urbanos, en las rutas reconocidas, en sus espacios representativos. Numerosas iniciativas, algunas de carácter efímero o temporal (Mareas, exposición de esculturas de Rodin, etc), han seguido este camino con estos u otros objetivos, abriendo el espacio urbano a la presencia del arte como herramienta dirigida a su capacidad de hacer preguntas y a entender la ciudad como un lugar idóneo para ser ocupado por una realidad que aporta nuevas claves culturales y que escenifica o propone con fuerza otra realidad. Paralelamente, la ciudad es entendida en estos casos como un lugar activo que expone su compromiso con el arte, que no rehúye ser interpelada en su conformación, en su escala y en su capacidad de acoger nuevas lecturas en su acercamiento al ciudadano.

El arte genera una dinámica, exige un cierto detenimiento, en especial en las rutas de arte entrelazadas con las propias rutas de la ciudad. Esta colaboración activa no siempre produce una percepción que implique una idea monumental ni tampoco es necesariamente el objetivo, pero contribuye con eficacia a identificar y a hacer memorable el espacio urbano, esencialmente aquellas intervenciones que se componen a partir de un arraigo espacial que surge en interacción con el contexto urbano. Esta idea de ruta o camino urbano ha funcionado de forma indirecta como espacio coherente de intervenciones de arte de distinta naturaleza y que refuerzan con su presencia algunos de los rasgos más significativos de las ciudades, como el frente marítimo de Las Palmas y la secuencia de esculturas de *El Tritón* de Manuel González, *Lady Harimaguada* de Martín Chirino y *Ceñida* de Juan Antonio Giraldo, que con su presencia ayudan a construir un itinerario de interés asociado al arte y una interesante narrativa del espacio.

Curiosamente, algunas obras de arte mantienen un cierto espíritu nómada, por su propia naturaleza están abiertas a establecer relaciones abiertas, no depen-

Manuel González, *Tritón* (detalle).
Las Canteras
(Las Palmas de Gran Canaria)



Camellos.
Uga (Yaiza, Lanzarote)

dientes en exceso del contexto, y han ido modificando su lugar hasta encontrar acomodo urbano, o bien, fueron pensadas para ser expuestas en otras situaciones. Un buen ejemplo sería la *Espiral del viento* de Martín Chirino, que se mantiene en la ciudad de Las Palmas tras su exposición temporal en la calle de Triana. Esta nueva ubicación expresa un inesperado y atractivo encuentro que pone a prueba su relación con la escala de la ciudad, la captación de sus encuadres o la captura de sus panoramas, e induce un juego sugestivo en la interacción entre el sujeto observador y objeto observado.

Durante años la ciudad ha ido cediendo parte del protagonismo e interés a favor de un arte ambiental asociado, en ocasiones, a otras situaciones y entornos de características naturales. Las fuerzas naturales, el paisaje, el medioambiente han sido factores en el desarrollo de un arte asociado a evidenciar críticamente nuestra posición en un mundo cada vez más antropizado y urbanizado. Muchas de las rutas de arte actuales se encuentran en las periferias de las ciudades, en el entorno de las carreteras entendidas como miradores del paisaje. Diversas esculturas se han ido conformando desde esta posición aparentemente "en ruta", pero en este caso asociadas a la velocidad, a la percepción dinámica, y a un inevitable y decreciente arraigo espacial. Algunos buenos ejemplos invitan a su detenimiento, como el monumento a la *Fecundidad* de César Manrique, en Lanzarote, con una configuración abierta sobre el paisaje que produce una lectura rica de tensiones del territorio entre la ruralidad y el arte.

Los lugares más codiciados de este tipo de intervenciones de carreteras han sido las rotondas, lugares (o no lugares) aparentemente neutrales, que ofrecen lienzos indiferentes al contexto, para ser utilizados como un marco-pedestal en donde acoger y expresar cualquier adjetivación formal. El aislamiento de las rotondas y la figura repetitiva del círculo –y a veces también con la repetición en distintas rotondas de la misma escultura– producen una auténtica enajenación y banalización de la idea del lugar. Este tipo de intervenciones no siempre funciona y no siempre es necesaria.

El arte es un testimonio de primer orden de los cambios que se producen en la relación entre la ciudad, la sociedad y el espacio. Poco a poco se ha ido pasando de la monumentalización y conmemoración en la ciudad de sus hechos históricos o de la figura del poderoso a la representación simbólica y creciente del poder social, ahora también como protagonista y sujeto de los hechos urbanos. El arte es reflejo de estos movimientos *bottom up* que conlleva a veces la representación literal de figuras anónimas pero reales de la propia sociedad, como la obra *Caminos* de Lisbeth Fernández, en una rotonda en Fuerteventura, o algunas de las figuras del recientemente inaugurado Museo Atlántico de Jason deCaires, en Lanzarote. Este último además relaciona el arte con "espacios" poco explorados y fronterizos, como los fondos marinos, invitando a cambios radicales en la participación y el punto de vista del observador.

El arte impregna con fuerza los lugares como una herramienta que colabora en la construcción del espacio y el ambiente. Se dirige hacia objetivos multidireccionales y se disuelve en las fronteras porosas entre la arquitectura, el urbanismo o el medioambiente. El arte se configura como un verdadero activo en la construcción de paisajes y en la creación de experiencias.

Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà

Carlos de Millán Hernández-Egea

En el catálogo de Arte Subastas-Bilbao del mes de abril de 2017 se ofreció a licitación (lote 168) el *Retrato de D. Juan Manuel de Urbina y Zárate*, óleo sobre lienzo del pintor Giorgio Domenico Duprà. Una pintura inédita que completa el inventario de creaciones de este artista.

La tela, compuesta en Roma en 1744, se ha mantenido en nuestro país durante 274 años en posesión de sus parientes, pasando de una generación a otra hasta la decisión de poner el cuadro en venta pública.

Al no encontrar postor, finalmente fue adquirido este lienzo con otras obras atribuidas a Pietro Fabris (escenas costumbristas) por un descendiente de Juan Manuel de Urbina.

¿Quién era Juan Manuel de Urbina y Zárate y a qué linaje pertenecía? ¿Por qué Giorgio Domenico Duprà reproduce en Italia su efigie? ¿En qué colección de arte estuvo ignorado el retrato? A estos y otros interrogantes pretende dar respuesta este ensayo.

Juan Manuel de Urbina y Zárate,
de Giorgio Domenico Duprà

Los Urbina

Los Urbina proceden del solar de Urbina de Basabe, en el Valle de Cuartango (Álava), de donde desciende Juan de Urbina, que participó en las guerras de Italia junto a Gonzalo Fernández de Córdoba en 1501. En la Chancillería de Valladolid consta una ejecutoria de hidalguía a favor de otro Juan de Urbi-

na, de 1533, en donde se da a conocer la genealogía de este linaje y sus diversas ramas[1].

El Museo Canario atesora en sus archivos numerosas cartas de un Comandante General de las Islas Canarias y Presidente de su Real Audiencia en el siglo XVIII llamado, igualmente, Juan de Urbina, caballero de la Orden de Santiago, comendador de Campo de Criptana y mariscal de campo de los Reales Ejércitos. Así mismo, el Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife conserva correspondencia de este tenaz militar[2], contrario a la extinción del impuesto denominado del uno por ciento, a pesar de haber transcurrido el plazo fijado para su cumplimiento (25 años, prorrogado más tarde por doce años), destinándolo más al pago de sueldos y pensiones de la tropa que a fortificaciones.

Juan de Urbina impulsó la modernización de los muelles y puertos de Canarias para posibilitar el auge económico y comercial de las islas. Y como suprema autoridad del Archipiélago, sus atribuciones militares y jurisdiccionales se vieron incrementadas con otras competencias, en concreto, en materia civil, relacionadas con testamentos, inventarios y particiones, por lo que, según Viera y Clavijo, exclamó: "¡De manera que yo soy ya Juez de los vivos y de los muertos!"[3].

Pariente de este Juan de Urbina es el brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate, caballero de la Orden de Santiago, comendador de Huélamo (Cuenca) y Teniente de Rey en la plaza de Pamplona, a cuyo retrato, composición del pintor Giorgio Domenico Duprà, dedicaremos estas escuetas líneas. Pero antes conviene desvelar la identidad de la persona a la que retrató Giorgio Domenico Duprà en Roma, en 1744, pues en la composición no se hace alusión al personaje y la miniatura que sostiene la mano izquierda no coincide fielmente con la imagen del retrato.

Domenico Duprà pinta al hijo mayor y sucesor de Bartolomé de Urbina, tesorero de la Santa Cruzada en el obispado de Calahorra y La Calzada, hijodalgo por carta ejecutoria de 27 de junio de 1709 de la Real Cancillería de Valladolid y diputado general de Álava (1764-1767). Nieto de Cristóbal de Urbina y Alegría, hijodalgo de la Puebla de Arganzón en 1681, notario de la Santa Cruzada del obispado de Calahorra y casado con Magdalena Ruiz de Zurbano, quien formalizó las escrituras de fundación de los vínculos y mayorazgo de Urbina a favor de sus hijos y descendientes, sobre diversos bienes raíces y casas, la principal en la villa de Pangua, y otros predios situados en San Vicente, Añastro, Cucho, Puebla de Arganzón, así como en la ciudad de Vitoria. Biznieto de Pedro Ortiz de Urbina y Ocio y de María Jesús de Alegría y Ortiz de Urbina.

Juan Manuel de Urbina y Zárate tuvo 16 hermanos, Francisco Luis de Urbina y Zárate, comendador de Zurita y caballero de la Orden de Calatrava, teniente general de los Reales Ejércitos de S.M., capitán general del virreinato de Valencia, fiscal del Tribunal Supremo de guerra y gentilhombre de cámara del rey Carlos IV, cuyo retrato al óleo se encuentra en el museo naval de Madrid; Fernando de Urbina, del Real Consejo de la Inquisición, canónigo de la santa iglesia de Valencia, catedrático de Vísperas y consultado para el obispado de Barcelona, que falleció a la edad de 49 años y del que se conserva un retrato al óleo sobre lienzo del siglo XVIII en una colección privada; Engracia de Urbina, Josefa de Urbina, Vicenta de Urbina…

Su padre, Bartolomé de Urbina, siendo tesorero de la Santa Cruzada en el obispado de Calahorra y La Calzada, contrajo matrimonio con Brígida (Ortiz) de Zárate y González de Junguitu. Fue nombrado por Felipe V tesorero de la Marina de Cantabria en 1716, adelantando una enorme cantidad de dinero (nueve mil

[1] Cf. DÍAZ DE ARCAYA: *El capitán Juan de Urbina*. Vitoria, 1904. Dentro de los retratos de españoles ilustres se encuentra en el Museo del Prado el de Juan de Urbina, realizado en 1793. Talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado (420 × 281 mm). La ejecutoria de hidalguía la obtiene el maestre Juan de Urbina el 4 de marzo de 1533, nieto de Zalduna de Urbina, siendo su biznieto Juan (Ortiz) de Urbina. Cf. Archivo del marqués de la Alameda.

[2] Archivo Histórico Provincial de Tenerife (AHPT): Archivo Zárate y Cólogan, 544, doc. 28; 545, doc. 35.

[3] VIERA Y CLAVIJO, José de: *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, vol. III. Madrid, 1776, p. 454.

pesos) para resolver los daños ocasionados por la tormenta de 1716 a diversos navíos de guerra que habían salido del puerto de Pasajes, entre ellos, el San Juan Bautista, que arribó al puerto de Santoña para repararse, no existiendo en aquel tiempo efectivos ni fondo alguno de la Real Hacienda. Anticipo que permitió a las naves continuar su viaje a Cádiz y de allí a Barcelona a servir en las expediciones de Cerdeña y Sicilia.

Igualmente, facilitó recursos económicos a las fábricas de Armas de Plasencia. Y estando sitiada Fuenterrabía en 1719 por los franceses al mando del duque de Berwick, antiguo defensor de Felipe V en la guerra de sucesión pocos años antes, financió Bartolomé de Urbina los alimentos y pertrechos necesarios para socorrerla, los cuales se llevaron desde Bilbao en dos fragatas, porque no se habían recibido los víveres, armas y tropas que había prometido el primer ministro del rey, el cardenal Alberoni.

En 1725, fue superintendente del teniente general Antonio de Gastañeta Iturribalzaga, logrando con sus propios medios desplazar a los puertos de Santoña y Guarnido madera cortada y labrada (15 000 piezas) para la construcción de navíos de guerra, resolviendo las dificultades de los caminos de Vizcaya y Álava con la costa. Mantuvo este cargo hasta el año 1727 después de entregar la administración con crecidos caudales.

Juan Manuel de Urbina y Zárate fue bautizado en la iglesia de san Pedro de Vitoria en 1715[4]. En 1731, ingresa como cadete de las reales guardias de infantería española. Dos años después, se desplaza a Italia, participando en la expedición al reino de Nápoles, batalla de Vitonto (Bitonto), sitio de Geta, conquista de Sicilia y cerco del castillo de Castemar en Palermo, respaldando la política revisionista de España de recuperación de territorios en poder de las tropas austriacas desde el tratado de Utrech, lo que permitirá, finalmente, la entronización del infante Carlos en Nápoles. En 1734, regresa a España y el 16 de abril de 1735 es nombrado por el rey Felipe V capitán del Regimiento de Dragones de la reina y, en 1737, obtiene el hábito de caballero de la Orden de Santiago[5]. En

Retrato de Fernando de Urbina y Zárate, de Agustín Esteve. Colección particular

[4] Por Martín de Armentia, cura de la iglesia parroquial de san Pedro, folio 242, primera parte, bautismos. Cf. Archivo Histórico Nacional (AHN): Órdenes Militares, Caballeros de Santiago, exp. 6056.

El veinte y cinco de junio de este presente año de mil setecientos y quince. Yo Don Martín de Armentia, cura de la Iglesia Parroquial de San Pedro de esta ciudad de Vitoria, bautice a Juan Manuel José, hijo legítimo de Bartolomé de Urbina y D.ª Brígida Ortiz de Zárate, abuelos paternos, D. Cristóbal Ortiz de Urbina y D.ª Magdalena Ruiz de Zurbano, vecinos naturales de esta ciudad. Maternos de Esteban Ortiz de Zárate y de D.ª Gregoria González de Junguito, vecinos naturales de dicha ciudad. Fueron sus padrinos Cristóbal Ortiz de Urbina y D.ª Juana Ortiz de Zárate (Folio 387, libro de bautizados, en pergamino, que dio principio el seis de enero de mil seiscientos trece).

[5] Vid. Expediente 6056 de ingreso en la Orden de Santiago (AHN: Órdenes Militares). Es dispensado de residir y navegar en las Reales Galeras durante seis meses antes de hacer la profesión, por encontrarse en la ciudad de Vitoria, empleado en el Real Servicio e, igualmente, eximido de los 150 ducados que le correspondía satisfacer. Gracia Real, dada en el Pardo a 28 de febrero de 1739 (Archivo de la Fundación Sancho el Sabio (FSS): fondo del Archivo del marqués de la Alameda (AMA), Urbina, caja 77, n.º 11).

1747, después de otra larga estancia en Italia (1742-1745), es nombrado Teniente de Rey en la plaza y castillo de Pamplona, con el sueldo de 150 reales de vellón[6].

En 1749, contrajo matrimonio con Ana María Gaitán de Ayala Larzanguren, hija de los marqueses de Aravaca (del Monte) y Tola, vecinos de Villafranca de Oria (Ordicia), en la provincia de Guipúzcoa. El enlace se celebró tras sigilosas negociaciones en las que el padre de Juan Manuel de Urbina desempeño un papel decisivo, como se comprueba por el contenido de las cartas que escribe a su hijo:

Hijo Juan Manuel, gracias a Dios, que pareze que quiere favorezernos con su grazia.

Ayer con muchas aguas fui a Mondragón llamado y bolbí a la noche con el gusto de dejar ajustada tu boda con mi señora doña Ana María Joachina Gaytán de Ayala, hija del marqués de Arabaca. Me dize mi señora doña Polonia de Recalde que es de 17 años, ermossa, adbertida, de mucho espíritu y correspondientes prendas.

El ajuste fue con don Manuel Joseph, hijo primojénito del marqués de la Senorita, por comissión de sus padres, que lo an puesto en sus manos para que concluia este tratado, el que será mui ayrosso y onorífico, pues a más de que le mandan 8200 ducados tiene un maiorazgo que en su fundazión fue de 500 ducados de renta que a quedado reduzido a poco, lo mismo es la manda del dote que por aora nada pueden dar, pero sirve de honor al contrato para que suene al público reserbando en lo demás. No puedo detenerme a las demás capitulaziones, pero te lo avissaré otro día.

Quedamos en juntarnos en dicha villa o en Villafranca el domingo primero con los poderes, don Manuel, de sus padres y ermana, y yo con el tuio, para otorgar los contratos matrimoniales, por lo que te despacho este propio para que con él me remitas tu poder, de suerte que esté aquí de buelta el sábado por la noche o domingo a la mañana, para que el mesmo día passe a Mondragón a efectuar dicho contrato[7].

Otros aspectos de la carta aluden a los vestidos y otras previsiones para la boda:

Los bestidos bordos no pueden benir para la boda, pues en ir la orden, trabajarlos, y para que bengan es menester más de tres messes, y así me dirás si se a de dejar este pensamiento y en su lugar azer otros para ti y la novia, o si se an de pedir aunque sea para que sirvan después de la boda. A Bayona escrivo me embíen tela y galones, etcétera, para los demás bestidos, y a Bilbao para que aprompten la ropa. Dime si tienes que adbertirme algo, pues aora estamos en tiempo. Y, dejando de salir de cassa, escríveme sobre todos los asumptos con claridad, para mi govierno y que nada se yerre.

Prevengo que se tratará en Villafranca por la nobia y su padre con don Manuel Joseph, que ha hido oy allá, sobre todos los asumptos, y que el domingo me dirá a boca lo que an determinado, a saver, qué día a de ser la boda y cómo, si a de ser en Villafranca o Mondragón, de qué color an de ser las galas, y en qué forma. Discurro que todo lo remitirán a que disponga como me parezca.

Tú tendrás en essa que azer la librea a Carlos, y de bestir a Gaspar, pues aquí no hai paño berde, etcétera, y para esto aun queda tiempo, pero por si falta algo te lo apunto para que te baias previniendo.

También me abrás de embiar essas cossas que tú tienes hay de capotillo escussali, etcétera, para ponerlo todo en los cofres que an de hir para la nobia, lo que bendrá en otra ocassión, o bien embiándome aquí con ello a Carlos quando hai otro motibo, que no faltarán de aquí adelante.

Por el correo te escriví largo, embiando la declarazión de Pasqual, la respuesta del ofizial de Gordillo, y avissándote sobre coche y mulas.

Me rezelo que en Villafranca se publicará luego este tratado. Bien es berdad que asta el miércoles, que llega el correo de Guipuzcoa, podrá ser que nada se trasluz-

[6] Cuentas del sueldo de Juan Manuel de Urbina y Zárate (FSS: AMA, Urbina, caja 73, n.º 18).

[7] FSS: AMA, Urbina, caja 75, n.º 38 (1749-1773).

ga. Digotelo por si anttes quisieres dezir a la paissana cómo hay entre manos este tratado. Y para que camines en todo con precauzión y reserba, menos con quien te parezca no deves tenerla. Pero en todo casso a qualquiera que lo digas a de ser en términos que se trata.

No tengo cabeza para más. Matheo sale a las ocho de la mañana, oy miércoles, dize llegará a essa mañana juebes por mediodía, conque toda la tarde y noche tienes tiempo para despacharle, de suerte que el sábado a buena ora esté aquí de buelta.

Con el propio que te despacharé después de echos los contratos me as de embiar cartas para los padres, y nobia y ermanos, y así las puedes hir trabajando para que tengas adelantado esto.

En fin, me avissarás quanto se ofrezca.

En el mismo escrito, le pide una escritura de poder para actuar en su nombre, y le aconseja que tenga discreción al otorgarla:

Luego que esté echo te despachare otro propio con cartas del marqués y mía para este señor obispo, dándole quenta de la boda, y pidiéndole la dispenssazión de proclamas, y en ínterin no hai que manifestarte con nadie sino tenerlo en secreto.

Luego que rezivas ésta llamarás a un escribano real de quien tengas satisfazión de que te guardará secreto, y le dirás que te dé palabra de no rebelar a nadie el instrumento que deseas otorgar. Te responderá que por él sí, pero que no es responssable de los testigos, los quales si te pareze pueden ser tres: dos criados y el viejo cabo de la guarda, los que cojiéndolos juntos y a solas, y requiriéndoles para que guarden el secreto, me pareze que lo guardarán. Y así que el escribano despache en un momento el poder, el que por más secreto puede benir sin legilizar de más escribanos que él, pues si no se pudiera abenturar el secreto. Y así, aunque sea de noche o cómo te pareziere disponerlo, de suerte que el propio salga de ay el biernes temprano o antes de mediodía, para que llegue aquí sábado a la noche o domingo por la mañana.

Igualmente, le señala las actuaciones sucesivas que deberá realizar, advirtiéndole que se refieren a actos previos al matrimonio:

Con el mismo me remitirás essa carta para el señor marqués de la Ensenada, toda de tu letra, sin que por esto dejes a su tiempo de pedir lizencia a esse virrey, pero por ahora no hai que ablarle palabra en el asumpto, pues la lizencia es para cassarte y todabía no llega este casso, y para contratar o ajustar un cassamiento no se nezesita de dicha lizencia. Y así ya avissaré quando le as de dar quenta.

Estos señores quieren que la boda sea luego, pero no podrá ser porque nada hay hecho, y desde luego empezaré a dar providenzias.

Una vez emitidos los poderes para concertar el matrimonio y las condiciones del enlace, su padre, Bartolomé de Urbina, se responsabilizó de las negociaciones.

Hijo Juan Manuel, ésta escrivo en Mondragón, de donde saldré oy domingo a mediodía para despacharte propio esta noche en llegando a Vitoria.

Matheo me entregó aier sábado a mediodía tu carta con el poder. Inmediatamente monté a caballo, y anoche se dio la orden al escribano para estender la escriptura, la que estoy esperando para firmar y bolberme a cassa después de aver parlado con el señor don Manuel Joseph largo, y entregadole un papel de prevenziones, de que te remito copia para tu govierno. En la escriptura se a puesto por onor del contrato los 8 100 ducados de dote de la nobia, y en recompensa se me a hecho poner también por onor del contrato unos alimentos mui crezidos, pero emos quedado de azernos resguardos unos y otros de que esto es sólo por onor del contrato, y que en quanto alimentos sólo serán aquellos que te tengo ofrezidos, y así te lo prevengo para la claridad, y que en ningún tiempo se me pueda azer cargo de esta oferta. Lo que he prevenido a mi primo don Juan Manuel de Andoin, y al dicho don Manuel Joseph, ermano de la nobia, y en respuesta de ésta me avissarás de hir conforme[8].

Son numerosos los consejos de este a su hijo, no escritos –como decía Cervantes en el prólogo a su

[8] *Ibidem.*

obra inmortal– "con las canas, sino con el entendimiento, el cual suele mejorarse con los años", para su viaje y primera visita a la prometida, indicándole las pautas de comportamiento que debería observar con la familia de la novia y en el periplo para no ser reconocido:

En quando a tu pretenssión de bista y biaje a Bayona te hubiera negado uno y otro a no aber sabido que será del gusto de la nobia el que te dejes ber en aquella villa, pues pareze quiere tener la curiosidad de ber tu bulto. Y así combengo en que passes luego a dicha villa, pero a de ser con el mayor disimulo, pretestando bas a Leyda o Guetaria. Y para que sea con el maior sijilo me pareze que con solo Carlos pudieras hir y entrar para mediodía, apearte en la possada que llaman de Sujeto. Y después que haias comido passar a cassa del señor marqués de Arabaca, ínterin te ponen los caballos para continuar tu biaje. Darás recado diziendo quieres besar la mano al señor marqués, a quien llevas una bisita de parte del conde del Fresno. Luego que estés a solas con él dale mil gracias de la onrra tan espezial que te aze. Pídele lizencia para ponerte a los pies de las señoras, aslas la misma arenga de gracias y rendimientos. Y después que aias bisto y ablado a la nobia a toda tu satisfazión en una bisita de un par de oras pídele lizencia para bolber a marchar con el mismo disimulo, si te pareziere, saliendo por otro camino que el que has traído. Pero te buelbo a encargar lo agas todo esto como lo prevengo, con mucho disimulo, pues el marqués es mui delicado, y no quisiera se sintiese ni tubiere la menor queja de que no se aga esta bisita con toda precauzión y disimulo.

As echo mui mal en aver dicho nada a la paissana pues puede tener inconbenientes, y no hai que temer sepa nada por lo que le escrivan los Arangurenes de esta villa, pues aquí nadie lo sabe. Y así si le as dicho algo puedes bolberle a encargar el secreto y dezirle que asta aora nada ay. Y tanpoco la digas nada de tu biaje a bistas, sino que bas a Estella o a otra parte por quatro días. Estos señores no quieren que de nuestra parte se dé quenta a nadie asta que de conformidad se aga a un tiempo, por una y otra parte, y que esto sea después de las bistas. Y así no hai que dezir nada al obispo. Y, si pudieras excussar, ni al birrey asta que aias buelto de tu biaje de bistas, que contemplo será para el día 8 ocho, y entonzes y llevarás las cartas para el obispo, para que saques la lizencia del obispo para cassarte con dispenssazión de proclamas. Pero no tiene que benir Carlos, pues te embiaré dicha carta para el obispo por el correo de Tolossa, que llegará a essa el día miércoles siete de maio, de que estarás en quenta para que con cuidado se acuda sacar la carta al correo sin que aia nezesidad de que benga Carlos.

En el casso de que con las carttas de mañana martes no aya avido nottizia de la salida del birrey, y que se dilatte su venida como quattro o seis días, pudieras tú hazer tu viage a Villafranca antes que venga, pues saliendo de ay el miércoles podrías esttar en dicha billa el juebes anttes de mediodía, y hazer la visitta después de aver comido en la posada y salir de Villafranca la misma tarde, aunque no sea sino dos leguas, pues no parezerá bien te dettengas en aquel lugar más que el tiempo prezisso que es menestter para comer y hazer dicha visitta. Y para que no te conozcan en la possada puedes ablar en francés o yttaliano con Carlos, con lo qual harán juizio que eres algún estrangero de los muchos que por ally passan. Ya veo que te parezerán todas esttas prevenziones superfluas, pero yo quedo con la duda sy serán basttantes para el aciertto. Sy te pareze puedes llevar un mozo de a pie, que sepa bien los caminos, para que con seguridad puedas governarte. Y buelvo a repettir en que haviendo de hazerse este viage combiene sea con la maior brevedad, pues sólo se espera a que lo hagas para dar quentta a los parienttes y sacar la dispensazión de proclamas para que se haga la boda. A cuio fin, como digo arriba, tendrás ay las carttas para el obispo con el correo de Toloza que llegará el 7 de mayo.

Las capitulaciones matrimoniales, finalmente, fueron realizadas por el padre de Juan Manuel de Urbina, aportando como arras del citado contrato matrimonial, la suma de cuatro mil ducados de vellón[9].

El matrimonio se celebró el 9 de mayo de 1749 en la iglesia de la villa de Villafranca, asistiendo a la celebración del sacramento de matrimonio "de una

[9] FSS: AMA, Urbina, caja 75, n.º 38.

Retrato de Domenico Scarlatti,
de Domingo Antonio Velasco, 1738

parte, Manuel Joseph Gaitán de Ayala, vecino de la Villa de Mondragón, con poder para el mismo efecto de Juan Manuel de Urbina y Zárate […], y de la otra, D.ª María Joaquina Gaitán de Ayala".

El 29 de junio de 1749, Juan Manuel de Urbina y Zárate y D.ª Ana María Joaquina Gaitán de Ayala ratificaron el matrimonio:

> *Preguntando a ambos de su mutuo consentimiento el qual ratificaron siendo testigos D. Juan Ignacio de Echevarría, Beneficiado de la referida Parroquia, D.ª Joaquina de Aldasoro, D. Esteban de Abadía… Y porque conste, firmé yo el referido Vicario Joseph de Sempestegui.*

A partir de entonces, Juan Manuel de Urbina y su mujer residieron en Pamplona, ciudad en la que nacieron sus seis hijos. En 1757, se produjo la separación matrimonial, con licencia eclesiástica, partiendo su mujer embarazada a vivir a Hernani, dando luz allí a una niña. De esta época es la carta de Bartolomé de Urbina a su hijo, en la que le comunica la negativa de esta de recibir la pensión:

> *Hijo Juan Manuel, veo por tu carta la buena salud que desfrutas en compañía de mi nieto. Todos, a Dios gracias, lo passamos sin novedad* […].
>
> *Tu mujer no quisso rezivir el terzio de sus alimentos por mano de don Phelipe, bolbió el dinero a San Sevastián, y a sido prezisso embiárselo por otra mano.*

Y finalmente alude en su carta a la enfermedad de la reina Bárbara de Braganza:

> *La reyna, después de aver recivido todos los sacramentos, pareze se alla con algún corto alibio. Tu ermano ya está canssado de la corte, y cada día lo estará más, pues todo se alla barado. Rezive memorias de todos.*
>
> *Nuestro Señor te guarde muchos años.*

Domenico Scarlatti, maestro musical de la reina Bárbara, fallecía el 23 de julio de 1757, en el mismo año en el que comenzó la reina a sentir intensos dolores, noticia que se había propagado en la Corte, como le decía Bartolomé de Urbina a su hijo, expirando la soberana en Aranjuez el 27 de agosto de 1758.

Las amenas veladas musicales del cantante Carlo Broschi –Farinelli– y del compositor, clavecinista y organista Domenico Scarlatti, tañedor de cámara, no surtieron el efecto esperado para que Bárbara de Braganza recuperase su lozanía, aunque sirvió de bálsamo y alivió su delicada salud y frecuentes achaques y dolencias.

Procedía Juan Manuel de Urbina y Zárate de una familia acomodada. Su padre, Bartolomé de Urbina, había alcanzado renombre de avezado inversor por haber incrementado de manera admirable el patrimonio familiar, por lo que dentro del círculo familiar será el "antepasado", en la acepción que da Marco Aurelio en sus *Meditaciones*, como antecesor que supo atesorar un valioso caudal y patrimonio y trasmitirlo a las siguientes generaciones inculcándoles el cometido de preservarlo.

El padre de Juan Manuel de Urbina obtuvo de la Corte la merced de marqués de la Alameda, precedida de la dignidad de vizconde del Olivar, luego cancelada esta última grandeza, por el rey Carlos III, carta de concesión otorgada en San Ildefonso el 23 de agosto de 1761, para sí, sus hijos y sucesores por los particulares servicios prestados a la corona y por la nobleza de su casa[10].

El título de marqués procede de una alameda que Bartolomé de Urbina adquirió con este propósito en Navarra. Con la categoría de nobleza titulada y el reconocimiento de su linaje al que se alude en el privilegio real, se aclaró definitivamente la lejana controversia con la Junta de Hidalgos del Condado de Treviño, que había motivado la obtención a su favor de una ejecutoria de hidalguía en la Chancillería de Valladolid.

Los gastos de gestión del título de marqués de la Alameda ascendieron a la cantidad de 31 969 reales de vellón[11] más 366 reales, abonados por Juan Manuel de Urbina y Zárate en Pamplona por los gastos y derechos del paso y sobrecarga de la Cédula real, si bien parte de los desembolsos fueron compensados (la carta de pago de media annata) por determinados derechos de créditos que tenía Bartolomé de Urbina contra la Real Hacienda[12]. Al tratarse de una concesión navarra, la refrendaba el virrey de dicho reino y se anotaba en la Cámara de Comptos.

En una carta de Juan Manuel de Urbina a su padre de 26 de junio de 1762, le comenta:

> *Lucas me entrego haier biernes la Cedula Real Compuesta conforme benía, con su lazerado, caja y bolsa, que es cierto está mui curioso y bien puesto y sería lastima se maltratara, lo que procuraré ebitar; esta mañana a puesto el Byrrei el Cúmplase o sobrecarta, sin que haia querido tomar el Secretario los derechos que me han dicho suelen ser un doblón de a 4 pesos, lo que le he ofrecido por medio de un criado y se a negado a recibirlo.*
>
> *El lunes tengo dispuesto que se presente Petición a el Consejo pidiendo la Sobrecarta y presentando la Cédula Original* […]. *Me han ofrecido que me darán el Despacho del consejo, separado y después se copiara con cuidado y bellísima letra en el mismo libro* […]. *Su más humilde hijo, Juan Manuel.*

En un escrito de Bartolomé de Urbina a su hijo Juan Manuel, de 18 de noviembre de 1773, después de manifestarle su inquietud por su salud, le expresa los triunfos que venía obteniendo su hermano, Luis de Urbina, en su profesión militar, al haber sido ascendido a mariscal de campo (más tarde en 1776 obtendría el nombramiento de teniente general de los ejércitos).

> *Hijo Juan Manuel: Recibo tu carta que me informa de tu buena salud, sin embargo, de las continuadas funciones a que te ves precisado a asistir, es un milagro el poder mantener una salud constante con los excesos, que indispensablemente se hacen en semejantes ocasiones.*
>
> *No dudo que el Virrey y todos en esa ciudad te habrán felicitado por el empleo de tu hermano Luis, que en su última me avisaba estar afanado en buscar casa a propósito.*

Desde Pamplona el 29 de agosto de 1767, año de la expulsión de la Compañía de Jesús y del proyecto de colonización de Sierra Morena a cargo de Pablo de Olavide, Juan Manuel de Urbina escribe a su padre dándole cuenta de diversas incidencias, como el paso de estos colonos extranjeros:

> *Celebro que todos en casa se mantengan con buena salud, de cuyo beneficio logramos en esta igualmente, aunque con grandes calores que se experimentan estos días, y dicen que la cosecha de vino será grande si no se desgracia.*
>
> *Por aquí passando ya estos días muchas familias de Alemanes y Flamencos de los que bienen por tierra con destino a la nueva población de Sierra Morena y*

[10] Asiento del decreto de Gracia a nombre de Bartolomé de Urbina sobre merced de título de Navarra (AHN: Consejos, leg. 2753, año 1762, n.º 18).

[11] Coste de los gastos originados por el título de marqués de la Alameda (FSS: AMA, caja 48, n.º 4).

[12] AHN: Consejos, leg. 11 755, año 1762, exp. 6.

lo bueno es que aquí no ai Comisionado ninguno para recibirlos ni abiarlos, pero nuestro Gobernador a tomado sobre si este encargo provisionalmente, y se les asiste y abia con lo necesario para su biaje[13].

Describe Juan Manuel de Urbina el avance de los seis mil colonos (alemanes y flamencos), distribuidos en una treintena de pueblos y aldeas, con privilegios fiscales a los que se les facilitaron tierras (50 fanegas a cada uno) y otros medios para poblar Sierra Morena.

El 22 de junio de 1760, Juan Manuel de Urbina es ascendido a brigadier de los reales ejércitos.

Don Carlos, por la gracia de Dios, rey de castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Jerusalén […], *por cuanto atendiendo al mérito y servicios de vos D. Juan Manuel de Urbina, Teniente de Rey de Pamplona, he venido en elejiros y nombraros como en virtud del presente os elijo y nombramos Brigadier de Dragones de mis Exercitos* […], *donde se os formará asiento con el sueldo de Doscientos ducados de Vellón que es el que os ha de librar, y pagar al Mes por el* […]. *Dado en Buen Retiro, a veinte y dos de Jullio de mil setecientos y sesenta*[14].

En 1763, recurre al rey al no ser promovido a mariscal de campo, señalando haber servido en los ejércitos reales treinta y nueve años y tres meses y solicitando "el grado de Mariscal de Campo en la antigüedad de la última promoción, a fin de poder continuar con la satisfacción y deseos que anela de sacrificarse en su Real Servicio, gracia que espera merecer de la benignidad de V. Mag."[15].

Los últimos años de vida de Juan Manuel de Urbina los pasa con visible pesadumbre y soledad (viviendo con dos sirvientes), sin que el palacio de Cabo de Armería de Echalecu, que le había cedido su hermana Gregoria en 1765, le sirviera de consuelo de la separación de su mujer y del infortunio de no obtener el ascenso militar que esperaba por antigüedad y méritos.

El 26 de marzo de 1774 fallece en Pamplona a los 59 años, asumiendo su padre la tutoría de los hijos menores de aquel, tal como exponía en su testamento:

Por cuanto soy tutor y curador ordinario de mis tres nietos menores, hijos legítimos de Juan Manuel de Urbina, mi hijo difunto, caballero que fue de la Orden de Santiago, comendador de Huélamo y Brigadier de los Ejércitos de su Majestad y teniente de la real plaza de la ciudad de Pamplona y de D.ª Ana María Joaquina Gaitán de Ayala, su viuda, llamados Saturnino, Ramón María y María Josefa de Urbina y Gaitán de Ayala[16].

Los títulos, mayorazgo, bienes y colección de arte de Bartolomé de Urbina pasaron a su segundo nieto, Ramón María de Urbina y Gaitán de Ayala, quien había nacido en Pamplona y había sido bautizado en la parroquia de San Juan el 2 de septiembre de 1751, ya que el primogénito, Saturnino, y su hermana Inés María habían fallecido siendo menores.

Ramón María compaginó las armas, capitán de infantería, con la política, alcalde de la ciudad de Vitoria en diversas ocasiones, y obtuvo por transmisión hereditaria, entre otros cuantiosos bienes, el retrato de su padre el brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate, pintado por Giorgio Domenico Duprà, que había confortado a su abuelo Bartolomé de Urbina tras el óbito de su hijo Juan Manuel.

Patrimonio inmobiliario y artístico de los Urbina

En España, durante el siglo XVIII, con la nueva dinastía borbónica, se desarrolla una nueva etapa de colonización y explotación agrícola, y de diligente actividad mercantil e industrial originada, en parte, por el aumento de la población y de las reformas fa-

[13] FSS: A.M.A., Urbina, caja 75, n.º 38.

[14] *Ibidem*: caja 77, n.º 45.

[15] *Ibidem*: caja 77, n.º 46.

[16] *Ibidem*: caja 19, n.º 27.

vorables a la libertad de comercio de cereales (1765), con incidencia en la rentabilidad de las grandes superficies agrarias.

El copioso caudal de Bartolomé de Urbina procedía, por una parte, del mayorazgo heredado de sus progenitores –Cristóbal de Urbina y Magdalena de Zurbano– que, inicialmente, producía una renta anual de cuatrocientas fanegas de trigo, y del rédito de un censo de 30 600 ducados de vellón contra la provincia de Guipúzcoa. Las rentas de trigo derivaban de las múltiples heredades rústicas que tenía enclavadas entre Burgos (Condado de Treviño) y Álava, situadas en La Puebla de Arganzón, Villanueva de Oca, Añastro, Cucho, San Esteban, Pangua, entre otras, y así mismo, del arrendamiento de otros bienes, como diversos inmuebles urbanos en el Condado de Treviño y Álava.

También se integraba, tras la ampliación y agregación del vínculo[17] por los rendimientos de los bienes adquiridos por Bartolomé de Urbina, la Real Dehesa de La Serena, tras la concordia firmada entre la Corona y las villas de La Serena en 1748, reinando Fernando VI.

La Real Cédula de 10 de mayo de 1744 disponía la venta por el "paternal amor" a sus súbditos del rey Felipe V, que decidía vender parte de su hacienda para sufragar los gastos de guerra en Italia, en lugar de incrementar o requerir nuevos impuestos. La venta de la Real Dehesa de La Serena se encomendó al agustino cardenal de Molina, comisario general de la Santa Cruzada y gobernador del Consejo de Castilla, y desde septiembre de 1744, a Gabriel de Olmeda, que la ejecutó hasta 1757[18]. Estos bienes formaban parte de uno de los mejores pastos de invernada de España, con una superficie aproximada de 2823 kilómetros cuadrados (distribuidos entre dieciocho villas) en el sudoeste de Extremadura, para ganado mesteño, que pertenecieron a la Orden de Alcántara[19].

Una excelente inversión económica en un negocio de buenas perspectivas para quienes disponían de suficiente capital y a la que concurrieron en 1744, como precursores, los marqueses de Perales del Río[20], la duquesa viuda de Arco, la marquesa de Montenuevo, el monasterio de El Escorial (dado el interés de los frailes escurialenses por incrementar sus posesiones en aquellos pastos para luego arrendarlas) y, siguiendo los pasos del burgalés Ventura de Pinedo (que obtendría el título de conde de Villanueva de Perales de Milla), Bartolomé de Urbina.

Así, el 24 de agosto de 1747, compró tierras de invernadero al precio de 225 reales por cada cabeza de cuerda (2050 cabezas) y otros aprovechamientos (para agostaderos, bellota, etc.) a 193 maravedís[21]. La cantidad invertida por Bartolomé de Urbina en Dehesa de La Serena fue de 145 759 reales[22]. Otra adquisición a la Corona, en Extremadura, fue la dehesa de Pizarroso, en Cáceres, adquirida, por escritura de 29 de agosto de 1747, a Gabriel de Olmeda (marqués de Llanos), juez comisionado por el rey para la enajenación, por importe de 122 082 reales, así como la Vega de San

[17] A sus herederos les exige que sean "católicos, cristianos y que no hayan cometido traición a la corona real ni delito de heregía", así como el deber de conservar los bienes, casas, dehesas y heredades, y que sean "bien tratadas, reparadas y cultivadas, de forma que por su culpa, descuido u omisión no se disminuyan las rentas, antes bien, que pongan especial cuidado en la buena administración de dichos bienes, y a ser posible lo aumenten y acrecienten que son los medios principales por donde se debe conservar la manutención y perpetuidad del mayorazgo". Agregación de bienes al Mayorazgo Urbina (FSS: AMA, Urbina, caja 20, n.º 13, p. 63.

[18] Gabriel Olmeda obtendría el título de marqués de los Llanos (AHN: Consejos, leg. 39 592, exp. 1.

[19] Tras la conquista en 1232 de la villa de Trujillo por la Orden de Alcántara y, más tarde (1256), su conversión en villa realenga en atención a la ayuda que proporcionó la villa a la Corona en la guerra, el rey a cambio concede a la Orden algunos terrenos, villas y lugares que estaban conquistando en la orilla izquierda del Guadiana. Este territorio de la Baja Extremadura recibía el nombre de La Serena.

[20] Lo adquiere el marido, Ventura de Pinedo Rodríguez de Ubierna, hijodalgo de Poza (Burgos).

[21] FSS: AMA, Urbina, caja 20, n.º 13, p. 47.

[22] Inventario y tasación de los bienes de Bartolomé de Urbina (FSS: AMA, Urbina, caja 21, n.º 17).

Pedro y la Barquilla. Comercio del que recibiría, más tarde, cuentas de la Contaduría General de Cámaras y Gastos de Justicia del reino, en cálculo de lo percibido de sus bienes (millares) de La Serena[23].

Las adquisiciones en Extremadura por parte de un reducido y selecto grupo de compradores[24] no estuvieron libres de dificultades sobre el aprovechamiento, al menos, para Bartolomé de Urbina, como se deduce de un informe jurídico externo de transacción para concluir un proceso judicial incoado contra el conde de Villanueva de Perales de Milla, en el que se perseguía el resarcimiento de los daños y perjuicios sufridos por un violento despojo, causados a los ganados en las dehesas de Esparragosa de Lares (Badajoz) de Urbina al comienzo de la invernada, y en el que se aconsejaba, desde Mérida, que se exigiera, al menos, el reintegro de los gastos ocasionados para recuperar la posesión de la citada dehesa[25].

Además de los frutos derivados de estas propiedades, Bartolomé de Urbina obtenía rentas de cinco extensas haciendas de tierra arrozal adquiridas en Valencia y de moreras en Cullera, valoradas en 132 366 reales. Y de las rentas de almojarifazgo de la ciudad de Sevilla y de los juros impuestos sobre determinadas rentas a la ciudad de Burgos. Igualmente, participó como accionista de algunas sociedades mercantiles, como la Real Compañía Guipuzcoana de Caracas, que asumía el monopolio del comercio de Caracas[26] y La Habana, y en la Real Compañía de Comercio y Fábricas de San Fernando de Sevilla, creada en 1747 y promovida para organizar el comercio con el resto del continente americano y demás dominios de ultramar[27].

Escudo de Urbina, en Pangua
(Condado de Treviño)

Rivalizando con su amigo burgalés Ventura de Pinedo, quien en el siglo XVIII construyó un espléndido palacio en Madrid, Bartolomé de Urbina edificó su nueva casa con jardines en la ciudad de Vitoria,

[23] Cuentas presentadas por Pedro Galindo al marqués de la Alameda, por los bienes de la Real Dehesa de La Serena (FSS: AMA, Urbina, caja 48, n.º 9).

[24] Adquiridas por personas o instituciones, de una u otra forma relacionadas con las estructuras políticas o económicas, como la nobleza (marqueses de Perales y otros), y por entidades religiosas, como el monasterio de El Escorial, que disponía de un 13 % de las hierbas vendidas en La Serena, los jesuitas, el cabildo de Toledo o el convento de las Salesas de Madrid. Cf. Hernández, Mauro: "El desembarco de los nuevos mesteños en Extremadura: la venta de la dehesa de La Serena y las transformaciones de la trashumancia 1744-1770", en *Historia Agraria*, 27 (2002), pp. 65-100.

[25] Dictamen acerca del pleito contra el Conde (de Villanueva) de Perales (FSS: AMA, Urbina, caja 18, n.º 21).

[26] Existe correspondencia de Bartolomé de Urbina relacionada con la Compañía Guipuzcoana de Caracas y sobre algunos problemas de funcionamiento de esta entidad (FSS: AMA, Urbina, caja 54, n.º 27, doc. 19).

[27] Sobre la Real Compañía de Comercio y Fábricas de san Fernando de Sevilla, Cf. González Sánchez, Carlos Alberto: "En torno al establecimiento de la Real Compañía de Comercio y Fábricas de San Fernando de Sevilla", en *Actas del Coloquio Nacional Comercio y Burguesía de Negocios en la Andalucía de la Ilustración*, Cádiz, 1988; y "Los vascos, fundadores de la Real Compañía de Comercio y Fábricas San Fernando de Sevilla", en *Actas del II Seminario de la Real Sociedad Vascongada de los Amigos del país*, San Sebastián, 1988.

Escudo de Juan de Urbina, comandante general de Canarias

como símbolo de su riqueza y poder. Sobre la fachada colocó un gran escudo heráldico en el ángulo este con el norte, distribuido en cuatro cuarteles, el primero de los cuales con un árbol con dos lobos al pie cebados en corderos y lleva una orla doble –la interior con ocho aspas, la exterior con una cadena (de los Urbina)–, y el resto de los cuarteles describen las armas de Ortiz de Zárate (árbol con cinco panelas en aspa), las de Ruiz Zurbano (partido: a la izquierda, un ave que ha hecho presa de una cabeza degollada en cada garra, a la derecha, dos áncoras una sobre otra) y las de González de Junguitu (dos lobos andantes uno sobre el otro). No aparece en timbre del yelmo corona alguna, pues aún no se le había concedido el título de nobleza de marqués.

Para la construcción del edificio, Bartolomé de Urbina adquirió varios solares. El 12 de junio de 1730 compró una parcela perteneciente al mayorazgo de Angebín Sáez de Maturana, propiedad de Josefa de Iramain y Oquendo, casada con Francisco Lázaro de Aguirre, quien en nombre de su mujer firmó el documento de compraventa. En el mismo año (1730) pidió licencia para la construcción de la casa, para "mayor seguridad y adorno" del lugar, y autorización para sacar la pared de la muralla y del pegado portal oscuro, hacia la parte del portal de Aldabe, en línea recta con los dos cubos existentes de la muralla. La licencia le fue concedida el 21 de agosto de 1733. Y mientras edificaba la casa, adquirió, el 17 de julio de 1733, a Diego Manuel de Esquivel, perteneciente al mayorazgo de Ugalde, unos terrenos que poseía este en la tercera vecindad de la calle Herrería, para los jardines de su futura residencia.

En cuanto a la colección de obras de arte para el embellecimiento de su casa, construida sobre las antiguas murallas de la ciudad (Vitoria) y el río Zapardiel, siguiendo la filosofía de la Ilustración y la influencia que la obra *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, sobre todo en su Diálogo octavo, tuvo en el siglo XVI fomentando el coleccionismo, instrumento cultural y de conocimiento, se decoraron sus salones con chimeneas de mármol; el oratorio con un importante retablo barroco; abundantes libros, entre otros, el *Theatrum Orbis Terrarum* de *Abraham Ortelius*, valorado en ciento cincuenta reales, y dos tomos de Ambrosio Calepino, con un valor de ciento veinte reales, se colocaron en su biblioteca, y el comedor, salones y demás estancias se amueblaron con esmero y distinción: mesas, sillas de madera de nogal cubiertas de moqueta encarnada y galón, escritorios, braseros, cómodas, cofres, arcas de nogal, cornucopias y numerosos objetos decorativos, porcelanas, biombos, relojes, fuentes, espejos, pinturas y piezas de plata[28]. Adornos dispuestos para el deleite y contemplación, como contraste cultural y refinado desvinculado y mitigador de la actividad mercantil y de poder político de su propietario. Expuesto todo

[28] Doce marcelinas de plata, tres jarras de plata, cuatro candeleros de plata, una escribanía de plata, nueve relicarios de plata, un reloj con su caja larga de diario y repetición de ocho días de cuerda, tres relojes de sobremesa con música de repetición, un reloj de plata con su cuerda, un reloj de oro de repetición y un reloj de plata con su cuerda de oro montado con diamantes (FSS: AMA, Urbina, caja 21, n.º 17).

con exquisito gusto artístico, suscitó la admiración de quienes visitaron la casa, entre otros, Wilhelm von Humboldt, Jovellanos, el marqués de Lozoya o las princesas de Borbón Parma. Invitados que se mostraron sorprendidos por la variedad y valor de las piezas de la colección de la que dejaron referencias escritas[29].

De la colección de pintura, conocemos su magnitud pese a la mesura de las descripciones de las piezas de los diversos inventarios, destinados más a expresar la temática, medidas y valoración, que a determinar el autor de la obra, fecha de realización o procedencia de la composición. Este vacío de información se compensaba a veces con el parecer de algunos expertos en arte. Así, un manuscrito del archivo de los descendientes de Bartolomé de Urbina, expresa:

> *El 10 de septiembre de 1914 estuvo a ver los cuadros el Sr. Duque de Tovar, persona muy competente en pintura; aseguró que el San Pedro del Greco era de su mejor época y elogió también el Descendimiento, sobre todo la cara de la Virgen.*
>
> *Coincidiendo con Mr. Lafond hizo elogios de las 11 000 Vírgenes de Zaragoza (sic) de Pantoja de la Cruz; entre los cuadros de la historia de la Virgen de la Galería, le llamó la atención el referente a la Anunciación, que aseguró era del mismo Murillo, y no de sus discípulos, especialmente la figura de la Virgen; del cazador dijo que era una maravilla, una joya por la perfección con que está pintado y por ser tan escasos los cuadros de Murillo que no pertenecen a asuntos religiosos, prometió volver y dar cuenta a la Academia de tan hermoso cuadro*[30].

Según el inventario realizado tras la muerte de Bartolomé de Urbina, seis de los cuadros estaban en el salón y son los siguientes: *Rapto de Europa* podría corresponder a Erasmus Quelinus (Amberes, 1607-1678), *La construcción de la torre de Babel* de Pedro Orrente, *La fragua de Vulcano* del pintor Francisco de Solís (del que existe obra de temática religiosa en el Museo del Prado), y los tres restantes óleos sobre "cacerías", de Rubens o círculo del mismo pintor[31].

Hay que añadir a estos, doce cuadros de paisajes y cuatro de monterías que estaban colgados en la antesala, además de otros que se encontraban en el resto de las dependencias de la casa. Había diversos lienzos de San Juan, del Salvador y variadas láminas en cobre (sobre la Concepción, Cristo al levantarse de la Cruz, adoración de los pastores, descendimiento de Cristo, San Vicente, San Miguel, San Francisco, etc.), quince paisajes al óleo, múltiples retratos y otros innumerables lienzos, dibujos, grabados, tablas y cobres, tanto de artistas nacionales como franceses, italianos, flamencos, alemanes y holandeses, con obras de Luis de Morales, José de Ribera, Mateo Cerezo, Isidro González Velázquez, Juan Ribalta, Antonio de Pereda, Claude Joseph Vernet, Giovanni Battista Salvi da Sassoferrato, Vanvitelli, Corrado Giaquinto, Pietro Fabris, Jan Frans van Bloemen, Alejandro de Loarte, Luca Forte, etc. Y entre tantas y variadas obras, el retrato de Juan Manuel de Urbina y Zárate, primogénito de Bartolomé de Urbina, pintado por Giorgio Domenico Duprà.

En reconocimiento y preservación de este valioso acopio de pinturas de Bartolomé de Urbina, la Real

[29] Marqués de Lozoya: "La casa de los marqueses de la Alameda", en *Arte-Hogar*, n.º 64 (1950), pp. 24-27. A Humboldt la casa del marqués de la Alameda le llamó la atención "como muestra de una casa dispuesta en su interior según la costumbre del país. Habitaciones grandes al estilo de iglesias". En esta casa le cautivó un cuadro, una Magdalena que, siguiendo la guía de Diego Lorenzo Prestamero, se atribuye a Ticiano. Sobre el hijo de Juan Manuel de Urbina, la opinión de Humboldt no es benévola: "La marquesa no es fea, pero parece que sin mundo y azorada; el marqués, insignificante y poco diestro". Cf. Verástegui Cobián, F.: "Humboldt y Vitoria", en *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, n.º 48, 1 (2003), pp. 279-292.

[30] Relación de cuadros de los antepasados y reflexiones sobre ellos (FSS: AMA, Zavala, caja 219, n.º 20).

[31] El *Rapto de Europa*, *La fragua de Vulcano* y tres óleos sobre "cacerías" continúan siendo propiedad de los descendientes de Bartolomé de Urbina.

Academia de San Fernando, creada por Real Decreto de 12 de abril de 1752, que venía formando su propia colección de pintura y que había asumido, entre sus actividades, velar por la protección del patrimonio artístico privado, a propuesta de su viceprotector, nombró a Ramón de Urbina (hijo de Juan Manuel) Académico de Honor:

> *Muy Señor mio: El buen gusto de V.I. y su loable afición a las Nobles Artes, han llamado dignamente la atención de esta Real Academia de San Fernando, que por instituto cuida de fomentarlas, y sabe distinguir con aprecio la calidad de sus aficionados. Y creyendo de no menor satisfacción para V.I. que para este Real Cuerpo el ver su nombre entre los de sus Individuos, ha creado a V.I. Académico de honor en la Junta particular de 3 del corriente.*
>
> *De acuerdo de la academia lo participo a V.I. remitiéndole un ejemplar de sus estatutos y dando a V.I. muchas enhorabuenas por mi parte, me ofrezco con el mayor gusto a sus órdenes esperando muchos preceptos del mayor agrado de V.I. en acreditarle mi obediencia*[32].

Tras el matrimonio de su única hija, Teotiste de Urbina con Íñigo Ortés de Velasco, en 1815, no solo se atesoró la colección de obras de arte de los Urbina, sino que se incrementó con otras piezas artísticas pertenecientes a Íñigo Ortés de Velasco y Esquivel, como las adquiridas por el padre de este: el retrato de Diego Félix de Esquivel y Aldama y *El cazador*, figura de Antonio de Salcedo Hurtado de Mendoza, ambos lienzos de Murillo, adquiridos después del fallecimiento de Antonia de Peralta y Vivanco, marquesa de Legarda, a sus descendientes, el vizconde de Ambite y hermanos, por 6400 reales de vellón. Y también dos copias de San Pedro y San Pablo, "cuyos originales de Ribera, se hallaban en la Diputación". De los Ortés de Velasco procede, así mismo, un pequeño e interesante bodegón en cobre de Petrus Geisels y otro cuadro sobre el martirio de San Felipe.

Y desde la ciudad de Orduña se desplazaron a la residencia de Bartolomé de Urbina, entre otros, un lienzo al óleo de *El martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, del pintor de cámara Pantoja de la Cruz, compuesto para la capilla privada de la reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III, siguiendo una copia anónima flamenca que se encontraba en Valladolid[33], y el óleo sobre lienzo de *Las lágrimas de san Pedro* de El Greco.

En el inventario de las pinturas dejadas por Teotiste María Luisa de Urbina, en 1825, aparecen las siguientes descripciones:

> ***En el estrado**. "Santa María Magdalena", pintura en tabla del Ticiano, de su mejor tiempo, con altura 4½ pies con su guarnición además dorada, reales 3300 […] En la chimenea principal, ocho pinturas de la misma Historia (de la Virgen) y una Pintura original de Pereda (Antonio de) que representa a san Jerónimo escribiendo en acto de admiración al representarle el juicio final, pintado en lienzo y guarnición dorada, bastante usada de cinco pies de alto y cuatro de ancho. San Antonio de Padua, original de Lucas Jordán, pintado de medio cuerpo con el niño Jesús en sus brazos.*
>
> ***Oratorio.** Un Ecce Homo de medio cuerpo, casi del natural, su autor Carreño. Una Santa María Magdalena pintada en tabla con marco dorado, su altura, vara y cuarta, firmado Petrus Claeiss (Claeissins).*

Su hija María Josefa Ortés de Velasco y de Urbina contrajo matrimonio con Ignacio de Zavala y Salazar, VI conde de Villafuertes, sucediéndole Federico de Zavala y Ortés de Velasco, casado con Trinidad Ortiz de Bustamante y Unceta, cuyas hijas y únicas herederas –por haber fallecido los hermanos varo-

[32] Oficio comunicando el nombramiento de Académico de Honor de la Real Academia de San Fernando (FSS: AMA, Urbina, caja 76, n.º 4).

[33] De Millán, Carlos: "El lienzo 'Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes' de Juan Pantoja de la Cruz", en *Anales*, n.º 4 (2011), RACBA, pp. 107-124.

nes–, María del Pilar y Tomasa de Zavala y Ortiz de Bustamante se adjudicaron y repartieron los bienes inmuebles así como la colección de arte[34].

El lienzo de Juan Manuel de Urbina y Zárate, de Giorgio Domenico Duprà, que se encontraba en el salón principal de la pequeña casa construida por Íñigo Ortés de Velasco en 1855 (actualmente desaparecida), como lugar de recogimiento en el portal oscuro de Angebín (hoy Anorbín), que en su día perteneció al conde de Monterrón, al otro lado del cantón, junto a las casas de Landázuri y de Bartolomé de Urbina, se valoró a la muerte de Federico de Zavala en 300 pesetas, y el San Pedro de El Greco, que estaba en la misma habitación, en 50 000 pesetas.

Más tarde, el retrato de Juan Manuel de Urbina y Zárate, de Duprà, se adjudicó a María del Pilar de Zavala y de esta pasó a propiedad de uno de sus hijos y descendientes, hasta que el 26 de abril de 2017 fue puesto a la venta en una conocida casa de subastas de arte de la Península[35].

María Antonia Fernanda de Borbón,
de Giorgio Domenico Duprà.
Museo del Prado

Giorgio Domenico Duprà: Retrato de Juan Manuel de Urbina y Zárate

Procedentes de la colección real, el Museo del Prado conserva tres lienzos de Giorgio Domenico Duprà. Dos retratos de María Antonia Fernanda de Borbón y Farnesio, hija menor del rey Felipe V de Borbón y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, infanta de España y reina consorte de Cerdeña por su matrimonio con Víctor Amadeo III: una imagen de María Antonia Fernanda de medio cuerpo, óleo sobre lienzo (99 × 79 cm), y otro cuadro, acompañada de sus dos hijas, óleo sobre lienzo (145 × 112 cm). Y finalmente, un óleo sobre lienzo (75 × 60 cm) de Bárbara de Braganza, hija del rey Juan V de Portugal, pintado por Duprà en 1725.

Era Juan V un verdadero mecenas del arte por su formación cultural y artística, habiendo secundado

[34] En el cuaderno particional de la herencia causada por el fallecimiento de Trinidad Ortiz de Bustamante y Unceta, marquesa de la Alameda, de 30 de julio de 1928, en relación con algunas obras de arte, se resuelve la comunidad de bienes y se reparte entre sus dos condueñas del modo siguiente:

A María del Pilar de Zavala, El cuadro del Nacimiento, valor 1000 pesetas; el Descendimiento, 10 000 pesetas; un cuadro de la Virgen, 2000 pesetas, y el retrato del Gran Maestre, en 500 pesetas.

Y a Tomasa de Zavala, se le adjudican en plena propiedad el cuadro de San Antonio, de Luis de Morales, valor 10 000 pesetas, un bodegón, valor 2500 pesetas, y cuadro del Descendimiento, en 1000 pesetas. Otro resto de la colección permanece en propiedad comunera, como el monetario (de Prestamero), el cuadro de Bartolomé Murillo, "el cazador" y el lienzo de "San Pedro" del Greco".

[35] El retrato del Juan Manuel de Urbina y Zárate, como decía Íñigo Ortés de Velasco en relación con los dos cuadros antes aludidos (retrato del primer marqués de Legarda y de Diego Félix de Esquivel y Aldama) ambos de Bartolomé Esteban Murillo, antes de adquirirlos: "Es bien doloroso que pinturas de tanto mérito y de ascendientes pasen a manos extrañas", cita que Federico de Verástagui reproduce en su artículo (inédito) "Una boda por un cuadro", dedicado a su prima, adquiriente del retrato de Juan Manuel de Urbina, del pintor Domenico Duprà, "por su interés y empeño de conservar el patrimonio familiar, con la certeza de que por sus venas corre más sangre de los Ortés que de los Esquivel".

María Antonia Fernanda de Borbón con sus hijas,
de Giorgio Domenico Duprà.
Museo del Prado

la moda y opulencia de la Corte de Luis XIV. A él se debe la fundación de la Academia Portuguesa de Historia, el arsenal de la Marina y la casa de la Moneda. Su hija María Bárbara, nacida en Lisboa en 1711, recibió igualmente una esmerada educación musical y cultural. Dominaba con rigor el clave, al que dedicaba varias horas al día, y los principios de la composición, teniendo trato con los más excelsos maestros musicales de la época.

Giorgio Domenico Duprà había nacido en Turín en 1689 y se encontraba trabajando en el estudio del pintor y destacado retratista Francesco Trevisani en Roma cuando se desplazó a Lisboa, al ser contratado por el rey Juan V de Portugal como pintor de cámara en 1719. Es la época de la bonanza económica de Portugal, cuando las flotas de Brasil traían cuantiosas monedas de oro y diamantes, que permitirá la construcción del imponente monasterio barroco de Mafra (promesa de Juan V por el nacimiento de su hija María Bárbara de Braganza) y la capilla de San Juan Bautista, en la iglesia de San Roque de Lisboa (llamada de la "locura" por su exuberancia), obra de los arquitectos romanos Luigi Vanvitelli y Nicola Salvi.

Permanecerá Giorgio Domenico Duprà en Lisboa hasta 1730, una vez resueltos –como señala António Filipe Pimentel– los problemas derivados del gobierno anterior, consolidadas las grandes líneas del nuevo reinado y producida una profunda renovación de sus estructuras[36]. Su regreso a Italia, acaece unos años antes del declive del reinado (1744), cuando el monarca se retira a Caldas Da Rainha y, en su nombre, Gaspar da Incamaçao se responsabiliza del gobierno.

La influencia de las nuevas corrientes artísticas, compositivas y técnicas procedentes de Italia y Francia se introducen así en la corte lisboeta con la presencia de algunos artistas extranjeros y con el desplazamiento de portugueses pensionados a Roma y París. Las visitas de artífices virtuosos, como Agostino Masucci, Bacarelli o Giorgio Domenico Duprà, avalan el intercambio de los nuevos estilos y gustos.

Duprà asume el encargo de pintor de la corte portuguesa aceptando como cometido principal difundir a través de sus retratos la nueva imagen de la corona, "gozando de gran prestigio, como señala Urrea, hasta 1730, momento en que regresa a Italia"[37]. Durante los años de su permanencia en Lisboa, compuso numerosos cuadros tanto del monarca como de la familia real.

De estos tres lienzos de Domenico Duprà de la colección real, destaca el retrato de Bárbara de Braganza, por el momento en el que fue pintado, cuando se concertaba, por razones de Estado, el matrimonio del príncipe de Asturias con la hija del rey Juan V de Portugal y de María Ana de Austria. El retrato se

[36] FILIPE PIMENTEL, António: "Os Pintores de D. João V e a Invenção do Retrato de Corte", en *Revista de Historia da Arte*, n.º 5 (2008).

[37] URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *La pintura italiana del Siglo XVIII en España*. Universidad de Valladolid, 1977, p. 422.

Retrato de María Bárbara de Braganza,
de Giorgio Domenico Duprà.
Museo del Prado

realizó en Lisboa por encargo del marqués de Capecelatro y mide 0,75 × 0,60 m. Se trata de una pintura al óleo, de medio cuerpo con vestidura blanca con forro violáceo, blusa con delicados encajes, manto azul forrado de armiño y un pequeño perro sobre un cojín rojo con borlas de pasamanería dorada, en el que reposa la mano de su dueña. El contexto de esta pintura (las negociaciones para el matrimonio) y el encargo del representante diplomático español en Lisboa son célebres.

Retrato del príncipe de Brasil,
de Giorgio Domenico Duprà

La embajada española en Lisboa a cargo del marqués de Capecelatro (Capicciolatro) pretendía satisfacer las indicaciones de la Corte de Madrid, interesada en obtener "con toda actividad y diligencia" los retratos de la princesa María Bárbara, con la que se iba a casar el príncipe de Asturias, don Fernando, y también la imagen del príncipe del Brasil, José de Braganza, que se pretendía que contrajera matrimonio con la infanta María Ana Victoria de Borbón y Farnesio "y que inmediatamente que los logre los remita a Su Majestad con toda la brevedad posible"[38].

Los retratos fueron encargados por el marqués de Capecelatro en 1725, pero requiriendo a un pintor saboyano, "que es el único que corre con opinión de diestro", para que fuesen del mayor parecido posible y que "reflejara sin adornos ni engañosas artes la verdadera efigie de la pretendienta". El artista solicitaba tiempo para ejecutar la obra, ya que el secretario de Estado portugués había vedado el acceso del pintor a la princesa. Las razones de la demora se debían a las secuelas que la viruela padecida por esta había dejado en su cara.

El 12 de junio de 1725, finalmente, logró el embajador enviar a España una miniatura del príncipe del Brasil y un cuadro con el retrato de María Bárbara de Braganza, pero manifestando que el de la infanta no se parecía, al haberse disimulado las señales de la viruela y haber favorecido el pintor los ojos, nariz y boca. Al príncipe don Fernando no le agradó la pintura de la infanta y "la reina Isabel de Farnesio –como señala Sánchez Palacios–, quien, sabido es, no sentía gran simpatía por su hijastro, una vez en posesión del retrato, lo guardó en su cuarto sin enseñarlo a nadie"[39].

El pintor saboyano al que se refería el embajador español en Lisboa era Giorgio Domenico Duprà. Como es lógico, fueron enojosos para los portugueses los desafortunados comentarios del embajador de Madrid, considerando estos desatenta e inadecuada la visita que realizó el marqués de Capecelatro al "atelier" de Giorgio Domenico Duprà para encargarle los retratos de los príncipes portugueses, José y María Bárbara. Y si bien reconocen que el pintor Domenico Duprà, el 15 de mayo de 1725, acudió al palacio para pintar los cuadros de los dos príncipes, lo hizo a petición de la corona de Portugal, a la que, como es natural, se mantenía leal el artista. Igualmente, atribuyen al embajador español cierto desagrado respecto a Duprà, ya que había solicitado a otro pintor menos diestro la composición de estos retratos, probablemente porque no era partidario del matrimonio concertado entre María Bár-

[38] Carta de Grimaldo a Capecelatro, 20 de abril de 1725 (Archivo General de Simancas: Estado, leg. 7134).

[39] SÁNCHEZ PALACIOS, Mariano: *Bárbara de Braganza*. Madrid, 1958, p. 19.

bara y el príncipe Fernando de Asturias, futuro rey de España.

Animados a la entrega de la princesa Bárbara de Braganza, futura esposa de Fernando VI, y de la infanta española María Ana Victoria de Borbón, que se casaría con el príncipe José, futuro monarca de Portugal, según Urrea Fernández, "las dos familias reales se acercaron a la raya fronteriza entre ambos reinos para efectuar el intercambio de novias. A aquella ceremonia asistió Jean Ranc, quien permanecería en Portugal durante un tiempo con la intención de pintar un cuadro de la familia real"[40].

[40] URREA FERNÁNDEZ, Jesús: "La Corte como observatorio de retratos", Fundación Amigos del Museo del Prado, Madrid, 2004, p. 294. Juan Ranc, pintor de cámara de Felipe V, se desplazó a Portugal por encargo real para pintar a la familia real y, especialmente, a Bárbara de Braganza.

Retrato de Carlo Emanuele IV,
de Giorgio Domenico Duprà

De regreso a Roma, Giorgio Domenico Duprà trabajó para la corte romana de los Stuart en el exilio, período en el que tuvo diversos encargos de ingleses y también de españoles, entre otros, el retrato de Juan Manuel de Urbina, en 1744.

En 1750, se desplaza a Turín como retratista de la corte de Carlo Emanuele III, en donde contó con la colaboración de su hermano Giuseppe, obteniendo el nombramiento de maestro de dibujo de los infantes, ciudad en la que fallecería en 1770.

Dos años antes de la composición del retrato, Juan Manuel de Urbina se encontraba de nuevo en Italia para las campañas militares de 1743-1748 con el ejército expedicionario, como capitán de un Regimiento de Dragones de la Reina, participando el 8 de febrero de 1743, en la batalla de Camposanto contra las tropas de Cerdeña y Austria. Al frente de las tropas españolas, el conde de Gages formó el campo de batalla en dos líneas, apoyada una en la otra, a las márgenes del río, y distribuyendo la artillería en tres baterías y los doce escuadrones de caballería (10) y dragones (2), colocó nueve a la derecha y tres a la izquierda. En el combate, Juan Manuel de Urbina sufrió dos heridas y la pérdida de su caballo, pero no por ello abandonó la contienda, por lo que recibió una de las encomiendas militares de la Orden de Santiago el 4 de agosto de 1743 y, en 1745, el ascenso por méritos a coronel del Regimiento de Dragones de la Reina.

Durante su estancia en Italia, en la campaña (1742-1743), Juan Manuel de Urbina probablemente encargó su retrato a Giorgio Domenico Duprà como gesto filial a su padre, ante la inestabilidad y riesgo de la misión militar. Dos años después, el 16 de junio de 1746, participó en la sangrienta lucha de Piacenza (Plasencia/Trebia) a orillas del río Tevia, en la que vencieron las tropas austro-sardas, con miles de muertos y prisioneros, y el 28 de septiembre en la de Tanaro.

Por esos días, España se recubría de luto por el fallecimiento en el Buen Retiro del rey Felipe V (1746), cuyos "últimos pensamientos –decía Ballesteros– es-

Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate,
de Giorgio Domenico Duprà

taban puestos en Italia y había accedido con Noailles a contentarse con Parma y Plasencia”[41]. Ocupará el trono su hijo Fernando VI, casado desde 1729, con María Bárbara de Braganza, que favoreció la paz con el acuerdo de Aquisgrán.

El retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate, óleo sobre lienzo (74 × 62 cm), firmado al reverso: “Domco. Duprà pinxit anno 1744, Roma”, es una de las escasas obras en España de Giorgio Domenico Duprà que no pertenece a la colección real y desconocida hasta el año 2017. Guarda similitud con el retrato cortesano del príncipe de Brasil, de medio cuerpo, del mismo pintor. Ambos poseen parecida composición y perspectiva.

Domenico Duprà se detiene con delicadeza en subrayar los rasgos, la expresión de la mirada, el perfil recto de la nariz, el cabello desenvuelto que enmarca el rostro de Juan Manuel de Urbina. No trata de plasmar unas simples facciones o reflejar su fisonomía, sino desvelar, con soltura y destreza, mediante el ligero trazo del pincel, su personalidad y carácter, perpetuando en la representación su temple.

Lo retrata sobre un suave fondo monocromo oscuro, como caballero de la Orden de Santiago, a la edad de 29 años. Sobre la casaca bordada y de galones de plata lleva una concha de vieira de peregrino en el pecho con el aspa del discípulo y una venera con cinta de color rojo vivo con la cruz de Santiago, circundada por diamantes.

La camisola con abertura en el pecho, de la que sobresale un volante de encaje que la adorna, al igual que el puño de la manga izquierda. En la mano sostiene un medallón con una imagen en miniatura (la de su padre), con levita de color azul, prendida de un lazo rojo, afín a la que sujeta la infanta Isabel Clara Eugenia de su progenitor Felipe II en la obra atribuida a Juan Pantoja de la Cruz.

Fragmento de la mano

Detalle de la cruz de Santiago

[41] Ballesteros, Antonio: *Historia de España y su influencia en la historia universal*, vol. v. Barcelona, 1929, p. 107.

Pormenor del rostro

La cabeza erguida, sobre la que reposa una peluca con discretos y suaves bucles hasta el cuello, pintada con tal minuciosidad que se perciben los cabellos que forman los rizos. La mirada segura y cordial hacia el observador, pero a la vez de responsabilidad y pesadumbre, acaso por las dificultades que Juan Manuel de Urbina Zárate tuvo que afrontar en su actuación militar y anhelos. Sería su hermano menor, Francisco Luis de Urbina y Ortiz de Zárate, caballero de las órdenes de Alcántara y Calatrava, gentilhombre de cámara del rey Carlos IV, el que llegaría a alcanzar el grado de Teniente General de los Ejércitos de España. La vestimenta, en el retrato, es de colores vivos y ligeros, roja, a la usanza a partir del reinado de Felipe V, y en el rostro destaca la tonalidad sonrosada sobre la palidez.

En la obra se percibe la influencia francesa del siglo XVIII, de apatía hacia las formas clasicistas (enlazada con el barroco italiano) y, en su lugar, el empleo de recursos más modernos y espontáneos, que se manifiesta en la delicadeza y elegancia de las formas y postura del modelo.

Es una pintura en la que prima la suntuosidad y distinción. Una obra de Giorgio Domenico Duprà, hasta ahora oculta, en la que se aprecia la influencia de la veneciana Rosalba Carriera (1675-1757), promotora de la técnica que evoca la pintura al pastel, por los sutiles tonos tenues y difusos de los colores y la destreza para resaltar la textura de los tejidos, bordados y encajes, así como la capacidad de atribuir fuerza a la imagen, con la que se pretende evocar admiración y dominio y obtener una espontánea comunicación con el espectador.

Por las sendas de la Ludomusicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX*

Juan Pablo Fernández-Cortés

La significación que han adquirido los videojuegos como forma de expresión cultural es ya un hecho incuestionable. Personajes como Pac-Man, Mario, los protagonistas de grandes series como *Final Fantasy* o escenarios como la ciudad de Rapture de la saga *BioShock* forman parte de los referentes visuales de varias generaciones. Para muchos una forma de arte total, como en su momento fue considerada la ópera o posteriormente el cine, en apenas un par de décadas los videojuegos han dejado de ser un mero entretenimiento para convertirse en un sólido fenómeno sociocultural.

Reflexionar sobre los valores estéticos de los videojuegos dentro de ámbitos académicos como en el que nos encontramos esta tarde –gracias a la sensibilidad de la Presidenta de esta Real Academia Canaria de Bellas Artes, la doctora doña Rosario Álvarez, siempre receptiva ante las últimas tendencias artísticas– empieza a ser algo habitual, al menos fuera de nuestras fronteras. Desde principios del presente siglo, y dentro de un intenso debate sobre su validez como productos artísticos, los videojuegos han comenzado a introducirse en ámbitos normativos como los museos de arte contemporáneo, estableciendo un fructífero diálogo con otras manifestaciones estéticas. En 2001, el Museo de Arte Moderno de San Francisco organizó un importante simposio titulado *ArtCade: Exploring the Relationship Between Video Games and Art* (*ArtCade: Explorando las relaciones entre videojuegos y arte*), en donde se presentaron obras de arte recientes inspiradas en videojuegos junto con una selección de juegos originales publicados desde principios de la década de los 70. Grandes museos como el prestigioso MoMA de Nueva York han comenzado, además, a integrar en sus espacios expositivos secciones dedicadas a estos nuevos artefactos digitales que empiezan a ser apreciados no solo como formas de arte por derecho propio, sino también como herramientas para la creación de obras

* Este artículo tiene su origen en una conferencia que impartió el doctor Fernández-Cortés en nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes el día 20 de febrero de 2017.

con un enfoque conceptual y riguroso que los acerca a las propuestas de las vanguardias históricas[1].

Gracias a los avances tecnológicos de las últimas décadas, la música, limitada antes a unos pocos sonidos sintetizados, se ha convertido en uno de los elementos indispensables de gran parte de los videojuegos. Notables compositores procedentes tanto de la creación académica como de otros géneros se han involucrado en la creación de nuevas formas de expresión sonora en donde se ponen en juego factores hasta ahora inéditos o poco empleados en la creación musical. La "multimedialidad", la interactividad y la inmersión, que caracterizan una buena parte de la música de videojuegos, necesitan también de nuevos planteamientos metodológicos, estrategias y herramientas que van mucho más allá del simple análisis de una notación musical escrita. Factores como la interacción física con el sonido, que se produce en muchos videojuegos musicales, la jugabilidad que establece la pertinencia de determinados efectos sonoros, la competencia audiovisual y musical del jugador, que modifica la forma de recepción de determinadas músicas fuera de su contexto original, o la consideración de las complejas relaciones que se establecen entre las mecánicas de juego y las nociones tradicionales de diégesis ponen en evidencia las carencias de los métodos empleados hasta ahora por la musicología. En este contexto nace la subdisciplina conocida como Ludomusicología (Ludomusicology), una alternativa con apenas una década de recorrido que ha surgido en el ámbito anglosajón para estudiar las múltiples correlaciones que se producen entre la música de cualquier tipo o género y el juego, centrándose especialmente en aquellos productos desarrollados en el ámbito digital. A diferencia de otras áreas de investigación multidisciplinares que estudian eventualmente la música de los videojuegos –promovidas por departamentos de psicología, investigación neurológica o estudios culturales, entre otros–, la Ludomusicología, como subcampo, ha sido impulsada principalmente por investigadores con una sólida formación en los aspectos técnicos e históricos de la música. Desde hace unos años, la comunidad ludomusicológica internacional ha comenzado a organizarse, agrupándose en asociaciones como The Ludomusicology Research Group o The Society for the Study of Sound and Music in Games[2].

Para ilustrar las posibilidades de esta nueva subdisciplina, a la que desde hace varios años dedico gran parte de mi actividad académica, centraré mi intervención de esta tarde en ilustrar la compleja relación que se estableció entre los aspectos tecnológicos y los estéticos en la música compuesta para videojuegos hasta los últimos años del siglo pasado.

LOS ORÍGENES

Las limitaciones técnicas a las que se enfrentaron los diseñadores de videojuegos desde los primeros tiempos sentaron las bases para el desarrollo progresivo de nuevos recursos creativos y la creación de una serie de códigos estéticos distintivos para la música y el sonido. Es necesario recordar que, al igual que sucedió en los orígenes del cine, los primeros videojuegos de la historia, como los pioneros *Tennis for two* (William Higginbotham, 1958), creado para un osciloscopio del Brookhaven National Laboratory, o el más elaborado *Spacewar!*, que se desarrolló en el Massachusetts Institute of Technology para el PDP-1 (Steve Russell, Martin Graetz y Wayne Wiitanen, 1962), carecían de sonido. La falta de elementos sonoros fue también una característica

[1] Por ejemplo, para su videoinstalación Super Mario Clouds, presentada en el Museo Whitney de Nueva York en 2002, el artista Cory Arcangel modificó la versión original de Super Mario Bros, el exitoso videojuego de Nintendo, borrando todos los elementos sonoros y visuales excepto las nubes del fondo con el fin de acercarse a una estética cercana a la abstracción. Arcangel, que tiene formación musical clásica, considera a las consolas de videojuegos como un instrumento que hay que dominar técnicamente para luego poder expresarse con ellos de forma creativa. Sobre la obra de este artista véase http://www.coryarcangel.com/. [17/06/2018].

[2] https://www.sssmg.org. [17/06/2018].

de los primeros juegos elaborados para las pioneras consolas domésticas como la Magnavox Odissey (Magnavox, 1972).

En 1971, Nolan Bushnell creó *Computer Space* (Nutting Associates), el que puede considerarse el primer videojuego con sonido de la historia. Desarrollado para máquinas recreativas tipo *arcade*, el juego disponía de una limitada gama de ruidos (explosiones, sonido del cohete o disparos de misiles) que iban asociados a determinadas acciones del jugador con el fin de potenciar la interacción con los gráficos, tal y como se subrayaba en los folletos publicitarios lanzados para su comercialización[3].

Existe un cierto consenso dentro del mundo académico en considerar a Pong (1972) para Atari, junto a sus múltiples variantes y versiones lanzadas por otras marcas, como el primer videojuego de la historia que incorporó sonidos con un mínimo sentido musical. La ambiciosa intención original del Pong era disponer de una amplia gama de efectos de sonido que se escucharían mientras transcurría el juego. Uno de sus promotores, Nolan Bushnell, deseaba incorporar para cada punto un sonido que evocara una multitud gritando y aplaudiendo. Ted Dabney, otro de los cofundadores de Atari, aspiraba además a que se escuchara algo similar a un abucheo. Pero el diseñador Allan Alcorn, que carecía de los conocimientos técnicos necesarios, decidió no complicarse la vida y aprovechó el generador de sincronismo para crear los elementos acústicos del juego. Finalmente, los sonidos se elaboraron en unas pocas horas buscando una frecuencia adecuada para cada uno de los eventos que se pretendían subrayar. El resultado final, guiado por la mera intuición de Alcorn, fueron tres sonidos de onda cuadrada con distinta duración y frecuencia: el producido al golpear sobre la raqueta (459 Hz y 96 ms), el sonido de la pelota contra los extremos del campo (226 Hz y 16 ms) y el sonido de puntuación (490 Hz con una duración de 257 ms)[4]. Las limitaciones de la tecnología de la época dieron lugar, sin embargo, a una interesante relación de sonidos, atractivos, agradables de escuchar y con una cierta musicalidad. La relación final que se establece entre los dos primeros sonidos es ligeramente superior al intervalo de octava, mientras que el sonido de puntuación forma con el de la raqueta un intervalo un poco más grande que un semitono. Su mayor duración refuerza, además, la sensación de disonancia necesaria para contrastar con los dos sonidos anteriores y subrayar el resultado conseguido.

Publicidad para el lanzamiento de *Computer Space* (Nutting Associates, 1971)

[3] Collins, Karen: *Game Sound. An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design*. Cambridge, MA, The MIT Press., 2008, p. 8.

[4] Los sonidos originales pueden escucharse en Caprani, Ole: *The Pong Game*. http://cs.au.dk/~dsound/DigitalAudio.dir/Greenfoot/Pong.dir/Pong.html. [17/06/2018].

Space Invaders (Taito, 1978)

Las videoconsolas domésticas que se pusieron a la venta en estos primeros años comenzaron a incorporar pequeñas innovaciones técnicas que abrieron el paso a la realización de incipientes composiciones musicales para videojuegos. Por ejemplo, la RCA Studio II (1977) disponía de un pequeño altavoz y podía generar sonidos con pequeñas variaciones de altura y duración. La exitosa Atari VCS 2600, que también se comercializó en 1977, incorporaba el chip o adaptador TIA (*Television Interface Adapter*), que disponía de dos canales de audio con salida mono. Cada uno de los canales venía equipado con un selector de ondas, lo que permitía dieciséis tipos diferentes de ondas, aunque algunas eran muy similares. Entre las ondas más empleadas por los primeros programadores que compusieron música para la Atari VCS 2600, se hallaba la onda cuadrada, que se solía disponer con dos versiones: una para agudos y otra para graves, la onda de dientes de sierra, que permitía la creación de bases con frecuencias bajas, y las ondas sinusoidales que se empleaban habitualmente para la creación de sonidos puros del tipo láser o efectos musicales con timbres similares a instrumentos de viento madera. Con frecuencia se utilizaban también otros sonidos basados en ruidos para los efectos de percusión[5]. Pese a suponer un notable avance respecto a las consolas anteriores, la Atari VCS 2600 tenía muchas limitaciones desde el punto de vista musical, ya que el divisor de frecuencias de 5 bits, que incluía el citado chip, no permitía una afinación correcta dentro del sistema temperado y solo podían hacerse melodías con algunas notas de la escala cromática[6].

Las posibilidades que ofrecía la tecnología del audio en estos primeros años se plasmaban, por lo general, en unos pocos sonidos de carácter diegético que servían como complemento de lo visual y, en el mejor de los casos, en dos fragmentos musicales ajenos al desarrollo del juego: una breve melodía introductoria y otra para el final de juego. A partir del exitoso *Space Invaders* (Taito, 1978), la música no diegética se incorpora definitivamente a la mecánica del juego convirtiéndose en un elemento fundamental. La principal novedad sonora de este juego, en donde un humano con su nave debía enfrentarse a una horda de alienígenas robotizados, era que la melodía funcionaba de forma continua sin ser interrumpida por los efectos de sonido. Además, los movimientos de los alienígenas se acompañaban con una melodía descendente, monofónica, con solo cuatro notas que se deslizaban por un patrón de escala dórica y que se aceleraban conforme avanzaba la acción en cada uno de los niveles. La progresiva celeridad de la música se correspondía también con el incremento de los latidos del corazón de los jugadores conforme se acercaban los alienígenas y se corría mayor peligro de ser eliminado. De esta manera, a través de la música y

[5] Para una descripción detallada de las posibilidades sonoras del TIA puede consultarse SLOCUM, Paul: *Atari 2600 Music And Sound Programming Guide*. http://www.qotile.net/files/2600_music_guide.txt. [17/06/2018].

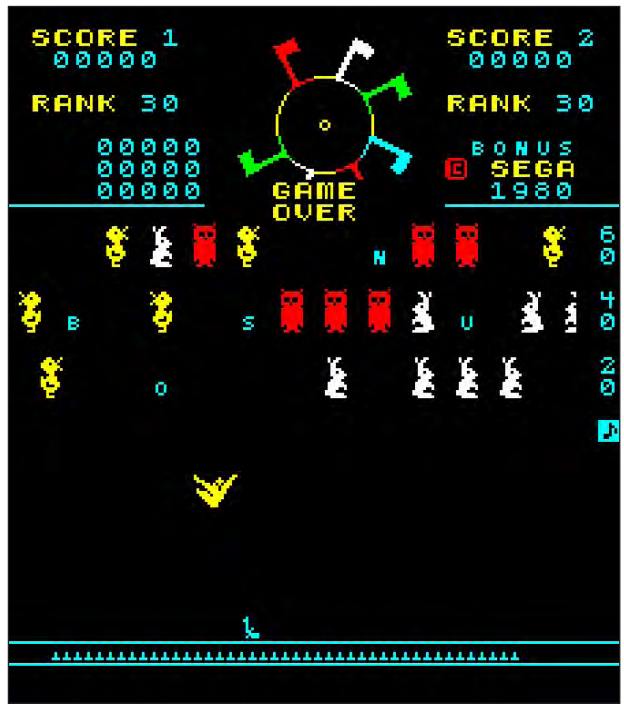
[6] Para un análisis completo de los problemas de este limitador de frecuencias y el modo en que afecta a la afinación véase COLLINS, *Game Sound*, p. 21.

con un procedimiento muy sencillo, se consiguió por primera vez una interacción entre la parte visual del juego y las respuestas físicas de los jugadores.

La música de *Space Invaders*, sencilla pero muy efectiva, sentó las bases de una nueva estética para la música de los videojuegos y abrió un nuevo camino a la aplicación de aspectos tan significativos como la variabilidad del *tempo* musical, imprescindible para adaptarse a los aspectos no lineales y dinámicos que, tanto desde el punto de vista técnico como narrativo, se demandarían progresivamente para los videojuegos. Junto a *Space Invaders*, la sencilla melodía de *Asteroids* (Atari, 1979), con solo dos sonidos que se repiten continuamente, constituyen los primeros intentos significativos de utilizar música continua en un videojuego.

Desde principios de la década de los 80 del siglo XX, la industria de las máquinas recreativas comenzó a desarrollar chips dedicados en exclusiva al sonido, abriendo las posibilidades a la realización de músicas más elaboradas. Los primeros generadores de sonido programables, conocidos como PSGs (*Programmable Sound Generator*), permitían crear una gama más amplia de sonidos y elaborar música sin las restricciones en la formación de escalas que se habían tenido hasta entonces. Para obtener un mayor realismo sonoro, se comenzaron a emplear conversores de audio digital-analógico (DAC) que facilitaban el trabajo con los sonidos muestreados. Un buen ejemplo de ello aparece en *Rally X* (Namco, 1980), un juego de conducción a través de laberintos, que ocupa un lugar especial dentro de la historia de la música de videojuegos al incluir por primera vez un bucle o *loop* con una cierta elaboración[7]. La breve melodía que acompañaba al vehículo a lo largo del circuito estaba formada por un sencillo bloque o compás que se repetía cuatro veces sin ninguna modificación, seguido de dos repeticiones de la misma melodía transportada a una frecuencia más grave.

Carnival (Sega), también publicado en 1980, aprovechaba las posibilidades de los nuevos PSGs para incluir, además, arreglos musicales polifónicos con una cierta complejidad. El ambiente de caseta de feria en el que se desenvolvía el juego se ilustró musicalmente con un arreglo a tres voces, también en forma de *loop*,



Carnival (Sega, 1980)

del famoso vals *Sobre las Olas* de Juventino Rosas compuesto a finales del siglo XIX. Con el fin de crear tensión y una cierta variedad dentro de las extremadas limitaciones técnicas, el *tempo* se aceleraba levemente en cada ciclo y también se transportaba un semitono ascendente. De este modo, podría afirmarse que la música de videojuegos comenzaba a incorporar, de forma simplificada, algunas técnicas compositivas de la vanguardia minimalista, como la repetición variada y el *loop* que destacados compositores como Steve

[7] En producción musical y diseño de sonido, el término inglés *loop* (bucle) define un ostinato o fragmento sonoro, habitualmente de escasa duración, que se repite continuamente sin interrupciones.

Reich venían utilizando desde los años 60 en piezas de mayor elaboración y pretensiones estéticas.

Además de las limitaciones técnicas, ya comentadas, otra cuestión importante que se debe tener en cuenta a la hora de comprender las peculiaridades de la música de los videojuegos en sus primeros tiempos, es conocer la necesidad de que esta cumpliera una función determinada para el espacio en el que iba a ser escuchada. Para las generaciones más jóvenes que no lo vivieron, merece la pena recordar que las primeras máquinas de recreativos estaban instaladas en grandes salas de juegos, bares, restaurantes, centros comerciales y otros espacios en los que era preciso que la música y el sonido desempeñasen una función de atracción para el jugador y que funcionase también como una señal acústica. Determinados sonidos o una simple melodía que se reproducía periódicamente cumplían una función de llamada para indicar que la máquina estaba libre. Durante el juego, tanto los efectos sonoros como las piezas musicales funcionaban también como elementos de persuasión para el resto de los potenciales clientes. La melodía del Game over indicaba que el jugador había finalizado su partida y que, por tanto, la máquina se encontraba de nuevo disponible.

Si en los primeros años la música y los efectos sonoros se emplearon fundamentalmente para obtener una respuesta del jugador, parecía evidente que el siguiente paso sería plantearse lo que sucedería si la acción del usuario pudiera influir directamente sobre la música y el sonido. *Frogger* (Konami, 1981) fue uno de los primeros videojuegos que incluyó una música para adaptarse a las acciones variables del juego. El objetivo en este caso era guiar a una pequeña rana hasta su hogar, atravesando una carretera congestionada y un río lleno de peligros. Cada uno de los recorridos tenía una duración de unos treinta segundos, que se reducían conforme se superaban los niveles. La brevedad de cada acción permitía prescindir del habitual *loop* y disponer de una mayor variedad musical. El juego contaba con once breves piezas, cuya duración se modificaba dependiendo del tiempo que emplease el jugador en completar cada recorrido, además de una melodía que indicaba el final de juego y otra para el inicio de cada uno de los niveles.

LA ERA DORADA DE LA MÚSICA DE 8 BITS

En los primeros años de la década de los 80 del siglo pasado, la música de los videojuegos desarrollados para consolas domésticas continuaba estando muy condicionada por las limitaciones tecnológicas que impedían afrontar empeños estéticos más ambiciosos. Probablemente, como mantiene Matthew Belinkie, se podría afirmar que la verdadera historia de la música en los videojuegos comienza con la comercialización de la Nintendo Entertainment System o NES lanzada a partir de 1985 por la compañía japonesa[8]. El chip de sonido con el que se equipaba la nueva NES, creado por el compositor e ingeniero Yukio Kaneoka, venía equipado con cinco canales que permitían a los compositores variar la textura de las piezas, planteando agrupaciones de notas para crear acordes y una mejora en la variedad tímbrica. Dos de los canales eran ondas de pulso que se acercaban a las ocho octavas y que permitían varias opciones para configurar el timbre. Una de estas ondas daba la posibilidad, además, de variar la frecuencia para crear efectos de glissando o slides, muy útiles a la hora de emular los sonidos de disparos de pistolas láser o platillos volantes. El tercer canal de onda triangular era una octava más grave que los de las ondas de pulso y estaba bastante limitado en cuanto a la afinación. El cuarto canal producía ruido blanco y era muy apropiado para la simulación de instrumentos de percusión y otros efectos. El último canal permitía recoger muestras o samples de referencias reales con modulación delta (analógico-digital), poniendo a disposición del compositor una rudimentaria versión de sonidos de 1-bit

[8] BELINKIE, Matthew: *Video Game Music: Not Just Kids Stuff*. http://www.vgmusic.com/vgpaper.shtml. [17/06/2018].

que se emplearon, por ejemplo, para crear breves efectos de voces[9].

Las restricciones tímbricas y armónicas de la NES funcionaron, sin embargo, como estímulo para toda una generación de compositores japoneses, que se puede considerar la pionera de la música para videojuegos. Koji Kondo fue el primer compositor contratado por Nintendo con el único propósito de crear la música de un juego. Desde el lanzamiento de *Super Mario Bros* para la NES en 1985, Kondo se convirtió en uno de los pilares fundamentales para la música de dicha empresa y contribuyó a sentar las bases de una nueva estética para la música de videojuegos que trataba de mejorar la experiencia emocional y, sobre todo, física del jugador. En lugar de usar la música para tratar de obtener una respuesta concreta, en *Super Mario Bros* Kondo planteó anticipar la experiencia física del jugador apoyándose en el ritmo y en el movimiento del propio juego. A pesar de las limitaciones técnicas del nuevo chip sonoro montado en la NES, Kondo consiguió explotar hábilmente gran parte de sus posibilidades musicales. Así lo explicaba en una entrevista realizada en 2001:

> *La Famicom [= NES] usa ondas cuadradas que poseen un mayor contenido armónico que los instrumentos normales. De este modo, cuando se escriben acordes es mejor usar intervalos grandes en lugar de los pequeños. Por ejemplo, si se toma 1-3-5 (do-mi sol), un acorde de Do mayor, con la NES en disposición abierta (es decir con intervalos más grandes entre las notas del acorde) suena mucho más claro. Este fue un principio que descubrí antes de hacer Super Mario Bros, y creo que esta es la razón por la que las canciones de Mario usan acordes amplios y abiertos. La NES solo tiene tres canales para el sonido, pero usando esta técnica conseguí que sonaran como si fueran cinco*[10].

Gracias a la habilidad técnica de los primeros compositores japoneses que trabajaron para Nintendo, las posibilidades del primer chip sonoro de NES fueron explotadas al máximo. Hirozaku "Hip" Tanaka consiguió en Metroid (Nintendo, 1987) construir un ambiente sonoro global al emular efectos de eco, vibrato (pitch modulation), trémolo (volume modulation) y portamentos (slide) alterando algunos parámetros de los canales de las ondas de pulso[11]. Se pretendía evitar una simple música de fondo para el deleite de los jugadores creando una atmósfera para cada uno de los niveles que ayudara a la inmersión. El principal tema musical de Metroid emplea los cuatro canales de sonido en una alegre marcha que tenía un efecto catártico para el vencedor del juego, ya que solo se escuchaba después de derrotar a Cerebro Madre (Mother Brain). El propio Tanaka buscaba en esos años desarrollar unas bases genéricas para la música de videojuegos:

> *El sonido para los juegos era considerado solo como un efecto, pero creo que fue más o menos en la época en la que 'Metroid' estaba en desarrollo cuando el sonido comenzó a ganar respeto y empezó a denominarse con mayor propiedad música de videojuegos. Incluso los medios de difusión empezaron a prestarle atención y empezamos a ver muchos artículos centrados en la música de videojuegos. En ese momento los diseñadores de sonido en muchos estudios comenzaron a competir entre ellos creando melodías optimistas para la música de videojuegos. Las vivas melodías de estilo pop estaban por todos los sitios. La industria estaba encantada, pero yo, por el contrario, no estaba nada contento con la tendencia, pues dichas melodías no se ajustaban necesariamente a los gustos y atmósferas que los juegos tenían. El diseño de sonido para 'Metroid' intentó ser la antítesis de esa tendencia. Tenía la idea de que la música debería concebirse no como una música del juego, sino como la música que los jugadores sentirían si se encontrasen con una criatura viviente. Quería crear el sonido sin distinción alguna entre música y efectos de sonido. La imagen que*

[9] Sobre las posibilidades técnicas del chip de la NES, véase Collins, *Game Sound*, pp. 25-26.

[10] Entrevista a Koji Kondo en 2001. Publicada originalmente en japonés en *Game Maestro*, 3. Traducción propia a partir de la versión inglesa que figura en http://shmuplations.com/kojikondo/. [17/06/2018]

[11] Collins, *Game Sound*, p. 26.

tuve fue de "algo que sale del juego es sonido que hace el propio juego […]". La melodía de 'Metroid' solo se usa al final cuando has matado al Cerebro Madre. Por eso, quería solo un ganador para conseguir una catarsis al nivel máximo. Por esa razón, decidí que las melodías fueran eliminadas durante el transcurso del juego. Por melodía me refiero a algo que cualquiera pueda cantar o tararear[12].

El extraordinario éxito comercial de los primeros juegos de la NES contribuyó a que algunos músicos japoneses con formación clásica comenzaran a valorar la posibilidad de centrar su carrera en la industria de los videojuegos. En 1986, Koichi Sugiyama, un compositor y arreglista con una destacada trayectoria en el mundo audiovisual, creó la música para *Dragon Quest* (Chunsoft/Enix), primera entrega del exitoso RPG[13]. Sugiyama fue, además, el primer compositor que introdujo la música de videojuegos en las salas sinfónicas. El 20 de agosto de 1987, en el Suntory Hall de Tokyo, tuvo lugar el primer concierto público de música de videojuegos a cargo del Tokyo Strings Ensemble. Bajo el título de *Dragon Quest in Concert. Family Classics Concert*, se interpretó una orquestación en forma de suite de los temas del videojuego compuestos por Sugiyama[14]. La música que se escuchó en dicho concierto fue, seguramente, la misma versión para cuerda, trompa, trompeta y percusión de la *Dragon Quest Suite*, que se grabó en 1986 y se publicó en un álbum en formato CD que incluye, asimismo, los ocho temas musicales del videojuego en versiones sintetizadas[15].

Con *Dragon Quest*, Sugiyama estableció un modelo de estructura que se convirtió en una referencia para los sucesivos autores de la música de los primeros RPGs japoneses. Las ocho piezas musicales de *Dragon Quest* se mantuvieron como una constante en las posteriores versiones de la saga y fueron fuente de inspiración para otros compositores japoneses[16]. Cuando en 1987 Nobuo Uematsu recibió el encargo de componer la música para ambientar *Final Fantasy* (Square, 1987), se le sugirió que tomase como referencia la de Sugiyama, sin limitarse a emular el estilo de *Dragon Quest*. Con su propuesta musical para *Final Fantasy*, Uematsu, un músico autodidacta, consiguió de forma intuitiva crear un nuevo estilo que aunaba el predominio melódico de la música instrumental tradicional de Japón con una sólida base armónica de tradición occidental, consiguiendo así desarrollar una propuesta que se adaptaba perfectamente a los objetivos de expansión internacional de Nintendo.

Otro hito importante de la época de oro del sonido de 8-bits fue el lanzamiento en 1989 de la consola portátil Game Boy de Nintendo. La nueva consola venía equipada con Tetris, un videojuego de puzles que había diseñado el ingeniero ruso Alexey Pazhitnov en 1984 y que Nintendo adquirió después de una larga batalla legal con otros competidores. El nuevo Tetris de la Game Boy incluía tres piezas musicales creadas o arregladas por Hirokazu "Hip" Tanaka. El jugador podía seleccionar una de las tres músicas para acompañar el juego o jugar utilizando solo efectos de sonido. Dos de las piezas eran arreglos de obras de otros autores. La denominada "Tipo A" [Type A] se basaba en la canción popular rusa del siglo XIX Korobeiniki. Para la música "Tipo C" [Type C], Tanaka arregló la primera parte del minueto de la Suite Francesa n.º 3, BWV 814 de Johann Sebastian Bach, transportándolo a la tonalidad de Fa sostenido menor. La tercera de las piezas que podía seleccionarse

[12] BRANDON, Alexander: "Shooting from the Hip: an Interview with Hip Tanaka". *Gamasutra.* 25/09/2002. https://www.gamasutra.com/view/feature/131356/shooting_from_the_hip_an_.php. [17/06/2018] Traducción del inglés.

[13] Acrónimo del término inglés *Role Playing Game* (Juego de Rol) que define a un juego en el que los participantes asumen el rol o papel de un personaje.

[14] FRITSCH, Melanie: "History of Video Game Music", en *Music and Game: Perspectives on a Popular Alliance*. Peter Moormann, editor, Wiesbaden: Springer, 2013, p. 19.

[15] Según los datos que figuran en el CD, la grabación se realizó entre el 3 y el 7 de agosto de 1986. Véase http://www.geocities.ws/leergutdieb/graphic/scans/dqi_inlay1.jpg [17/06/2018].

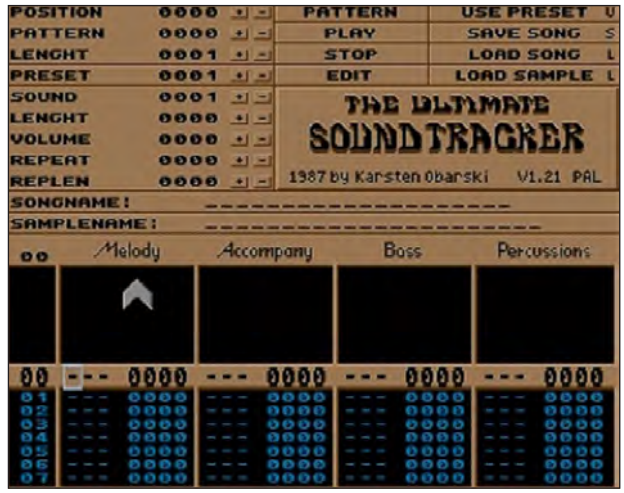
[16] Las piezas tenían los siguientes títulos: 1. Overture (Opening), 2. Castle, 3. Town, 4. Field, 5. Dungeon. Battle, 7. Final Battle, 8. March (Ending).

en Tetris para acompañar el juego [Type B], aunque ha sido atribuida a Tanaka, debería considerarse de hecho una adaptación libre del inicio del último movimiento (Finale, Presto non tanto) de la Sonata para piano n.º 3, en Si menor, de Frédéric Chopin, con la cual mantiene claras concordancias en la estructura, tonalidad y configuración melódica.

A pesar de las restricciones técnicas comentadas hasta aquí, en este período se desarrollaron también algunos interesantes prototipos de composición musical para videojuegos que pretendían controlar la aleatoriedad a través de algoritmos. Un modelo bastante avanzado para la época fue el llamado *'Riffology' algorithm*, creado por el programador y músico Peter Langston para *Ballblazer* (LucasArts, 1984), un videojuego de deporte con un diseño visual futurista. La propuesta de Langston generaba improvisaciones musicales a partir de un "riff" o fragmento melódico-rítmico breve. El algoritmo podía seleccionar los principales parámetros como la velocidad y la intensidad, y elegir cuándo omitir sonidos o insertar un silencio. El tema *Song of the Grid*, que aparece en el juego, está generado con este método algorítmico. Consta de una melodía que varía continuamente y un acompañamiento de bajo, percusión y acordes elaborado sobre un repertorio de segmentos de cuatro compases que se eligen aleatoriamente conforme avanza el juego[17]. El resultado es similar a una melodía improvisada con variación permanente, sobre un acompañamiento no repetitivo que, tras unos minutos de juego, comienza a percibirse como un elemento reconocible, lo cual contribuye a dar coherencia al conjunto y a allanar la dificultad de los continuos cambios de la melodía.

Buscando la interacción musical

La música de los videojuegos comenzaba a mostrar, a mediados de los años 80, la necesidad de reivindicar una identidad propia. Un cambio significativo desde el



Ultimate Soundtracker (Karsten Obarski, 1987)

punto de vista tímbrico fue la posibilidad de incorporar de un modo más organizado sonidos con una mayor calidad a partir de la toma de muestras de un fuente sonora real. El chip de sonido "Paula" 8364 R4 que venía montado en el Commodore Amiga (1985) permitía incorporar sonido a través de un procesador digital de señales. Contaba, además, con cuatro canales de 8 bits estéreo que podían generar complejas formas de ondas de hasta nueve octavas (20 Hz-29 KHz)[18]. Cada canal disponía de su propio control de volumen, y se podía modular la frecuencia y la amplitud para realizar efectos de trémolo y vibrato.

Las posibilidades del chip "Paula" fueron aprovechadas por algunos desarrolladores que lanzaron programas para crear música secuenciada. En 1987, el compositor y programador Karsten Obarski editó *Ultimate Soundtracker*, uno de los primeros ejemplos de software de secuenciación que trabajaba con muestras sonoras. De este modo, se abrió la era del formato MOD, un tipo de archivo que contenía un banco de sonidos digitalizados con una serie de informaciones para la reproducción de esos sonidos. La gran ventaja de este formato era su reducido ta-

[17] Langston, Peter: *Six Techniques for Algorithmic Music Composition*. http://peterlangston.com/Papers/amc.pdf. [17/06/2018].

[18] Collins, *Game Sound*, pp. 57-58.

maño, razón por la que se convirtió en una de las opciones importantes para la música de videojuegos a partir de los últimos años de la década de los 80. Mediante variaciones en la velocidad de reproducción del sonido digitalizado, se conseguía modificar la altura para trabajar con una amplia gama de frecuencias. El formato MOD contenía, asimismo, una información precisa que determinaba qué instrumento debía sonar en cada momento a la hora de reproducir la obra, su volumen, además de algunos efectos como portamentos o vibrato, entre otros.

Otro de los avances técnicos que influyó de forma decisiva en la composición musical para videojuegos a finales de los años 80 fue la introducción del proceso de Síntesis FM (síntesis de audio con Frecuencia Modulada) en los chips de audio instalados de las consolas de videojuegos. Esta técnica, desarrollada a finales de los años 60 por John Chowning en la Universidad de Stanford, consiste en variar la frecuencia de una señal –llamada portadora– respecto a una segunda –denominada moduladora–, generando finalmente una onda modulada en frecuencia (FM). Chowning descubrió que, con velocidades por encima de la capacidad humana y frecuencias con una rapidez similar a las de frecuencias de audio, comienzan a aparecer componentes armónicos proporcionales a más o menos la frecuencia portadora del tono que se estaba haciendo vibrar. Al aplicarse esta tecnología a los chips que se incluían en las nuevas tarjetas, se consiguieron sonidos y efectos más realistas. Los atributos de la síntesis FM fueron especialmente adecuados para la emulación de pianos eléctricos y órganos, percusión afinada e instrumentos de cuerda percutida. La Sega Mega Drive (o Genesis en otros países) fue una de las principales consolas de esta época que empleó la síntesis de sonido FM. Fue lanzada entre 1988 y 1990 para competir con la posición hegemónica de Nintendo en el campo de las consolas. En sus primeras versiones incorporaba el chip de sonido Yamaha YM2612 con seis canales FM monofónicos que permitía ampliar la variedad dinámica y tímbrica, como puede apreciarse, por ejemplo, en *The Misadventures of Flink* (Psygnosis, 1993), un juego de plataformas en el que predomina un ambiente tímbrico que evoca sonidos de instrumentos de órganos y flautas, una de las peculiaridades que figura en las especificaciones técnicas del Yamaha YM2612[19].

La Mega Drive de Sega fue también pionera en la introducción de algunos rasgos estilísticos procedentes del rock progresivo en la música de videojuegos. Los temas que evocaban la ciencia ficción, la fantasía o la mitología, propiciaron la búsqueda de un vocabulario musical más amplio, con armonías modales, escalas y modos exóticos o cromatismos. Pero la influencia de este género no se limitó solo a los aspectos musicales más superficiales, también se emplearon otros procedimientos que permitían responder a las mecánicas de los juegos de la época y prevenir la monotonía como el uso de breves *riffs* u *ostinatos* melódicos enlazados, con los cuales podían construirse melodías más amplias. En la música realizada para la Mega Drive, también se solía utilizar con frecuencia la clásica estructura de variaciones sobre un bajo *ostinato* que, en algunos casos, se convirtió incluso en la técnica con la que se articuló toda la música del juego. Ejemplos de ello pueden verse en algunos juegos de esta época, como *Eternal Champions* (Sega Interactive, 1993) o *Pirates of Dark Water* (Sunsoft, 1994), entre otros.

La alternativa a la propuesta de Sega fue la conocida Super Nintendo o SNES (Super Nintendo Entertainment System) de 1990, que incorporaba un nuevo procesador de señal digital (DSP) de Sony, con ocho canales estéreo que permitían diversos efectos como eco, reverberación o ecualización. La SNES llevaba además incorporado un conversor de señal DAC (Digital Audio Conversor) de 16 bits, también en estéreo, que posibilitaba la utilización de sonidos

[19] Pueden consultarse los detalles técnicos de este chip y sus aplicaciones a la Sega Mega Drive en htttp://www.smspower.org/maxim/Documents/YM2612. [17/06/2018].

de mayor calidad. Durante los primeros años, la música de los juegos de la Super Nintendo se abrió a propuestas más comerciales, como puede apreciarse en Michael Jackson's Moonwalker (Sega, 1991), un juego basado en la película del mismo título, que empleaba grandes éxitos del cantante como Smooth Criminal o Billie Jean. Paralelamente, con la SNES se vivió un cierto repunte en el empleo de la música de autores clásicos europeos, de forma más o menos literal o sometida a adaptaciones y arreglos, como puede apreciarse en Air Cavalry (Cybersoft, 1995), que incluye una versión de la "Cabalgata de las Valkirias" de Richard Wagner, en una clara referencia a la película *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola; o en The Adventures of Dr. Franken (Cybersoft, 1995), en donde se emplea como música de cabecera la Fuga n.º 2 en Do menor BWV 847 de Johann Sebastian Bach, y una versión discotequera de la Sonata para piano op. 27, n.º 2, "Claro de Luna" de Beethoven, en el desarrollo del juego.

Aunque la utilización de la síntesis FM y de los formatos MOD abrieron un campo de nuevas posibilidades, la innovación tecnológica que tuvo una mayor repercusión en el desarrollo de la música de videojuegos a partir de los años 90 fue la adopción del protocolo MIDI (Musical Instrument Digital Interface) que permitió a los compositores abandonar los complicados sistemas de programación. *Loom*, desarrollado por LucasArts y publicado en 1990 para PC, es posiblemente el primer videojuego que incluyó música con dinámicas y *tempo* variable, un uso extensivo de los *leitmotivs* y un contenido musical que se convierte en uno de los ejes narrativos. El juego es una aventura gráfica ubicada en un mundo de fantasía habitado por diferentes gremios. El jugador que encarna el personaje de Bobbin Threadbare, un joven miembro del gremio de tejedores, debe emplear la audición y la interpretación musical para avanzar en la acción. La mayor parte de la música del juego es un arreglo en formato MIDI de diversos fragmentos del conocido ballet *El Lago de los Cisnes* de Pyotr Ilyich Tchaikovsky. Para cada uno de los gremios se seleccionan una serie de momentos musicales del ballet que tratan de simbolizar su carácter. Así, para los cristaleros se utiliza el tema de la "Danza de los Cisnes" del acto segundo (*Allegro Moderato*), cuya instrumentación, en la que predominan los instrumentos de viento madera, evoca la transparencia y delicadeza del vidrio, mientras que para el gremio de los herreros se elige el fragmento más marcial y rotundo del "Pas de trois" del acto primero (*Moderato*).

A diferencia de otros juegos de la época, *Loom* no emplea ningún *loop* continuo durante el juego, puesto que gran parte de la acción se apoya en que el jugador ejecute su propia música. Gracias al uso de un bastón mágico, el personaje puede realizar diversos hechizos que aparecen representados por una serie de cuatro notas musicales que se ubican en un pentagrama en el que figuran las notas de la escala de Do Mayor. El juego exige una escucha atenta, ya que a medida que se van superando los diversos objetivos del juego aparecen nuevas secuencias de notas que podrán utilizarse en otros momentos. Para suplir la carencia de conocimientos musicales básicos y apoyar la memoria musical, el juego incluye también un modo sencillo, en el que cada vez que suena un hechizo las notas de este aparecen en la pantalla. El uso de la técnica del *leitmotiv*, que enlaza la representación audiovisual con la performatividad operística, puede apreciarse en diversos momentos del juego. Por ejemplo, la famosa "Danza de los Cisnes" se emplea a lo largo del juego asociada a aquellos momentos en los que los personajes malignos acosan al protagonista. El carácter simbólico de la música se refuerza también jugando con la disonancia. Cuando el malvado Caos irrumpe en un momento determinado del juego, su hechizo emplea diversos semitonos que rompen con el diatonismo de las melodías que ejecuta Bobbin Threadbare y genera diversos choques de carácter atonal que simbolizan la lucha del bien contra el mal.

A pesar de las posibilidades que abrió la utilización del MIDI, la música continuaba sin poder responder de manera "inteligente" a los eventos del juego, ge-

nerando, por ejemplo, interrupciones y problemas de sincronización en las transiciones entre secuencias musicales diferentes. Para intentar solucionar este problema, a principios de los años 1990 los compositores Michael Land y Peter McConnell comenzaron a desarrollar iMUSE (Interactive Music Streaming Engine), un motor de reproducción que buscaba sincronizar la música con la acción visual del videojuego para que el audio concordase continuamente con los eventos en pantalla y las transiciones de un tema musical a otro pudieran hacerse con suavidad. iMUSE comenzó a desarrollarse cuando Michael Land descubrió las limitaciones del sistema de audio que empleaba LucasArts mientras componía la música para *The Secret of Monkey Island.* Su objetivo era concebir un sistema que permitiera al compositor crear una atmósfera musical que se relacionara con los eventos del juego, tal y como lo explicaba Michael Land:

> *El objetivo de iMUSE era hacer que la música respondiese a los impredecibles cambios interactivos del juego, como si la música hubiera sido compuesta teniendo el conocimiento previo de lo que iba a suceder. Era muy difícil hacerlo de manera convincente. El sistema estaba diseñado para permitir al compositor escribir música con un montón de capas y un montón de caminos, y entonces, durante el transcurso del juego, el sistema elegiría las capas y los caminos que funcionasen mejor para la situación*[20].

En 1994, fue patentado iMUSE. Había sido previamente incluido en el intérprete SCUMM (*Script Creation Utility for Maniac Mansion*) de Lucas Arts, una utilidad que permitía a los diseñadores de juegos implementar los guiones con la creación de lugares, objetos o diálogos sin que fuera necesario utilizar el mismo lenguaje con el que se había redactado el código original del juego. El análisis de la documentación de la patente de iMUSE muestra cómo el funcionamiento interno del sistema se apoyaba en una base de datos formada por diversas secuencias musicales. Cada una de estas secuencias contaba con uno o varios marcadores (*decision points*). Ante los eventos y las acciones impredecibles del juego, según las decisiones tomadas por el jugador, el sistema respondía adoptando la acción más apropiada, cambiando la textura o el carácter de la pieza que iba adecuándose a los requerimientos estéticos del momento de una forma natural. Estos cambios se podían concretar en desafinar un sonido, cambiar su velocidad, retrasar la aparición de una secuencia, eliminar una o más partes instrumentales o repetir una secuencia en forma de *loop*, entre otros[21].

El primer videojuego en el que se empleó iMUSE fue *Monkey Island 2: LeChuck's Revenge* (LucasArts, 1991). El propio Michael Land se encargó de su banda sonora, reutilizando únicamente el tema principal y el tema de LeChuck de *The Secret of Monkey Island.* Como ha demostrado Willem Strank, la ambientación musical de *Monkey Island 2* es un ejemplo de cómo el uso de iMUSE puso a disposición de los compositores una herramienta que no solamente permitía flexibilizar las transiciones entre las diferentes piezas musicales, con el fin de conseguir una unidad musical, sino también construir una ambientación sonora estrechamente relacionada con las líneas narrativas, más coherente y sincronizada con la acción visual que la propia música cinematográfica[22].

La búsqueda de nuevas soluciones que permitieran desarrollar la sincronía e interacción entre la música y las acciones del juego y enriquecer sonoramente la experiencia del jugador llevó también a experimentar, en estos mismos años, con nuevos modelos compositivos. Las posibilidades que se abrían gracias al empleo de la programación por

[20] Entrevista con Michael Land accesible en http://www.gsoundtracks.com/interviews/land.htm. [17/06/2018]. Traducido del inglés.

[21] LAND, Michael Z., y MCCONELL, P.: *Method and Apparatus for Dynamically Composing Music and Sound Effects Using a Computer Enteirntament System.* Documento de la patente del Sistema para los Estados Unidos de América. Accesible en http://pat2pdf.org/patents/pat5315057.pdf. [17/06/2018].

[22] STRANK, Willem: "The Legacy of iMuse: Interactive Music in the 1990s", en *Music and Game*, op.cit., pp. 81-92.

procedimientos (*Procedural programming*) fueron aplicadas ya en el diseño de audio y la música de algunos juegos que salieron al mercado en la década de los años 80. Con la llamada música generativa o "procedural" se pretendía reducir la intervención humana, automatizando algunos procesos con el fin de reducir los costes de producción. A través de la aplicación de un sistema de algoritmos y decisiones lógicas, algunos de los parámetros musicales dejaban de estar totalmente controlados por el compositor para vincularse a ciertos eventos del juego, dando como resultado un paisaje musical creado en el instante y con un grado variable de impredecibilidad.

Uno de los primeros videojuegos que empleó los recursos de la música generativa fue *Otocky* (SEDIC/ASCII, 1987), un sencillo *shooter* o juego de disparos en *scroll* horizontal creado por el diseñador japonés Toshio Iwai para la NES. El avatar volador que controla el jugador puede disparar su proyectil en forma de pelota en ocho direcciones distintas. También puede seleccionarse el timbre del instrumento que se escuchará con el disparo de su proyectil. Una nota musical aparece asociada a cada una de las ocho posibles direcciones de disparo. La parte melódica del juego se genera como resultado de las relaciones entre las acciones del jugador y la mecánica del juego. Las alturas de los sonidos empleados por los disparos siempre corresponden a una nota que encaja perfectamente con la tonalidad y armonía de la secuencia en forma de *loop* que se repite como acompañamiento, consiguiendo así que las melodías que genera el jugador en tiempo real nunca generen un choque disonante que pueda percibirse como un error dentro del contexto de la armonía tradicional. El sistema también se encarga de cuantizar el disparo en tiempo real para que todos los sonidos se adecuen rítmicamente a la estructura del *loop*. La aleatoriedad con la que se presentan los objetivos que se han de abatir da como resultado una melodía variada e impredecible que, a pesar de la evidente interacción, aún mantiene el carácter unidireccional. Aunque en *Otocky* la música se genera de forma dinámica a partir de las acciones del jugador, debido a las restricciones que se implementan, por ejemplo, en la cuantización del tiro, no puede hablarse aún de una verdadera interacción bidireccional entre música y *gameplay*.

La idea de restringir la importancia de la intervención de los humanos a la hora de componer música y el interés por desarrollar sistemas de composición musical automatizados fueron también plasmados en otros interesantes productos lúdicos como *Sid Meier's C.P.U. Bach* (MicroProse Software, 1994). Diseñado por Meier junto al compositor Jeffrey L. Briggs y creado para la 3DO Interactive Multiplayer, este juego tenía como objetivo transformar la videoconsola en una máquina generadora de piezas musicales en el estilo de Johann Sebastian Bach. A través de una serie de menús, los usuarios de *Sid Meier's C.P.U. Bach* podían interactuar con el software y elegir una determinada forma musical, como corales, preludios y fugas o *concerti*, entre otras, y adecuarlo a una instrumentación determinada que incluía instrumentos de teclado, viento o cuerda.

Una vez seleccionados estos parámetros, la intervención del jugador se limitaba a seleccionar el estilo visual en el que la música aparecería representada en la imagen que iba desde un colorido caleidoscópico, una galería de imágenes, una animación representando al propio Bach como intérprete, o un modo didáctico que presentaba una visualización de los elementos musicales en un formato similar al de un rollo de pianola acompañados de una descripción del proceso compositivo en formato de texto. Es interesante revisar, asimismo, el extenso informe presentado para la patente del producto, donde se hace alusión a las deficiencias de otros sistemas de composición automática de la época, como el de David Cope, "Experiments in Musical Intelligence" (1989), cuyos resultados se consideraban inconsistentes desde el punto de vista de los estilos que se pretendía imitar[23]. *Sid Meier's*

[23] Meier, Sidney K., y Briggs, Jeffrey L.: *System for Real-Time Music Composition and Synthesis*. Accesible en http://www.freepatentsonline.com/5496962.pdf. [17/06/2018].

Menú de selección de formas musicales en *Sid Meier's C.P.U. Bach*
(MicroProse Software, 1994)

C.P.U. Bach pretendía solucionar estas deficiencias con un sistema que buscaba una coherencia estilística y formal, siempre dentro del modelo estilístico de la música de Johann Sebastian Bach, a través de un proceso que no se limitaba a improvisar dentro de unos parámetros, sino que poseía la capacidad de evaluar desde un punto de vista cuantitativo las diferentes alternativas, eligiendo la mejor opción disponible. Dinámicas, articulación, *tempo* y fraseo también se sometían a control antes de enviar los datos definitivos al módulo MIDI encargado de convertir la avalancha de datos a sonidos y de proceder a su reproducción.

Los últimos años del siglo XX: CD-ROM, Sonido 3D y Audio posicional

Con el progresivo abandono y posterior crisis de las salas de recreativos en la década de los 90 del siglo pasado, la industria del videojuego comenzó a centrar gran parte de sus objetivos en la creación de nuevos títulos adaptados a las videoconsolas domésticas y PCs, cuya tecnología comenzaba a competir con las de las grandes máquinas de recreativos. Uno de los avances más significativos de esta época en el apartado de la música y el sonido fue la introducción de la tecnología del CD-ROM. A partir de este momento, los compositores de música para videojuegos pudieron incluir efectos de sonido grabados, instrumentos en vivo, voces y diálogos y, sobre todo, conocer con mayor fiabilidad cómo sonaría finalmente la música en distintos dispositivos y equipos al pasar a un segundo plano la variabilidad que provocaban los resultados de la síntesis de sonido en cada una de las tarjetas. Nuevas tecnologías para la comprensión de datos, como el MP3, que comenzaron a desarrollarse en esta época, facilitaron la inclusión de audios de mayor duración en los videojuegos, sacrificando parte de la calidad del sonido respecto al CD estándar. La tecnología del CD supuso también algunos inconvenientes como la dificultad de utilizar músicas

en forma de *looping*, ya que, al llegar al final de la reproducción de la pista, el láser provocaba un espacio de silencio antes de volver al inicio de la misma.

La irrupción del sonido en 3D o *surround sound*, que permite la creación de una atmósfera acústica de tres dimensiones y sincronizar el sonido con los gráficos, tuvo una influencia directa en la percepción de la música de los videojuegos. Con el sistema de audio dinámico en 3D, se superaba el efecto frontal del estéreo convencional. De especial relevancia fue también el desarrollo del audio posicional, con el que se pueden situar fuentes de sonido en cualquier parte del espacio tridimensional, simular reflexiones del sonido en objetos y ajustar el volumen dependiendo de la distancia del personaje a la fuente sonora. Para implementar la nueva tecnología del sonido en los juegos, se hizo necesario, además, desarrollar nuevas herramientas de software que respondiesen a estas necesidades. Un ejemplo de ello es *DirectMusic*, un completo sistema para utilizar el sonido de forma dinámica con aceleración por hardware que Microsoft introdujo a partir de Windows 98 como un componente de la interfaz de programación *DirectX*. Con *DirectMusic* se dejaban atrás los viejos protocolos de MIDI y la música podía ser generada antes de la reproducción y repetida sin variaciones o responder de manera flexible a los eventos del juego.

La introducción del CD-ROM en el mundo de los videojuegos coincidió con el lanzamiento de las primeras videoconsolas de 32 bits. La Play Station de Sony, por ejemplo, venía equipada con una unidad de CD-ROM que permitía también reproducir CDs de audio, abriendo así el camino hacia la personalización de la banda sonora del videojuego por el jugador. Su chip de sonido (16-bit Sony CPU) contaba con 24 canales con calidad de CD estándar y permitía reproducir distintos efectos como reverberación, *looping* o modulación de frecuencia, entre otros. Sin embargo, aunque la Play Station supuso un importante avance en la calidad del sonido, la adaptabilidad e interactividad de la música durante el desarrollo de los juegos se vio perjudicada y fue necesario enfrentarse de nuevo a problemas ya superados. Los estándares del CD obligaban a una mayor comprensión de los archivos de audio cuando se usaban más canales, e instrumentos musicales con mayor calidad. Para soslayar estas dificultades y poder disponer de espacio suficiente para desarrollar una música dinámica, se optó en algunos casos por combinar las posibilidades del MIDI con el sonido sampleado. Un excelente ejemplo de ello puede escucharse en la extensa banda sonora de *Final Fantasy VII*, compuesta por Nobuo Uematsu (Squaresoft, 1997), que ha sido minuciosamente estudiada en un reciente trabajo del musicólogo Tim Summers[24].

La competencia directa de la Play Station de Sony fue la Nintendo 64 (N64). Aunque sobrepasaba a sus oponentes al incorporar un procesador de 64 bits, entre otras mejoras técnicas, se veía limitada al utilizar un soporte de almacenamiento en forma de cartuchos, con una capacidad menor al de un CD-ROM, que encarecía los costes de producción y aumentaba el precio final. El sonido de la N64 se controlaba desde el procesador principal y permitía producir sonido estéreo de 16 bits a una frecuencia de muestreo de 48 MHz. Sin embargo, en la práctica las limitaciones del cartucho de almacenamiento afectaban directamente al tamaño del audio y a su calidad. Con la N64, Nintendo apostó directamente por un retorno al MIDI, sacrificando parte de la calidad del sonido. Para facilitar la integración de sonidos y música en el videojuego, se desarrollaron algunas herramientas como MusyX, que permitía a través de un sintetizador de ondas integrar muestras de sonido. De un modo similar al antes comentado iMUSE, se podían utilizar marcadores en las secuencias para facilitar las transiciones entre las distintas pistas musicales y que estas enlazasen con suavidad[25]. Algunos compositores que

[24] Summers, Tim: *Understanding Video Game Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2016, pp. 158-176.

[25] *MusyX-Audio Tools For Nintendo 64 And Game Boy.* https://archive.org/details/MusyXAudioToolsForNintendo64AndGameBoy [17/06/2018].

trabajaron para Nintendo convirtieron, sin embargo, las limitaciones en un rasgo estético, desarrollando un sistema modular de composición. Por ejemplo, para ambientar musicalmente las mazmorras de la llanura de Hyrule en *The Legend of Zelda: Ocarina of Time* (Nintendo, 1998), el compositor Koji Kondo planteó una secuencia variable de ocho compases, que se enlazaban aleatoriamente, provocando un resultado equiparable al de la música minimalista, lo que permitía dinamizar la acción y evitar la monotonía. De este modo lo explicaba el propio Kondo en una entrevista:

> *Quería evitar que los jugadores fueran a una mazmorra y volvieran para darse de bruces con lo mismo. Pensé en lo que podía aportar para que la música fuera diferente cada vez que la escucharas y al final creé varios "componentes" de ocho [compases] para que se reprodujeran aleatoriamente [...]. Cada grupo de ocho [compases] acababa con un acorde que encajaba bien con cualquier grupo que comenzara a continuación. Sonaba natural incluso cuando se reproducían al azar*[26].

Con las mejoras en la capacidad y calidad de almacenamiento del sonido que proporcionaba el formato CD, comenzaron a escribirse las primeras partituras para videojuegos destinadas a formaciones orquestales. The Lost World: Jurassic Park (DreamWorks/Appaloosa Interactive), publicado en 1997 para la Play Station y la Sega Saturn, fue presumiblemente el primer videojuego que contó con una banda sonora, grabada íntegramente con orquesta y uno de los pocos juegos basados en películas que emplearon únicamente música original. La partitura, compuesta, dirigida y grabada específicamente para el juego por Michael Giacchino consta de 19 temas deudores de la música de John Williams, autor de la banda sonora original de la película en la que se basa el juego[27]. Entre los primeros juegos que utilizaron música orquestal original se encuentra también Sakura Taisen (Sega), difundido solo en el mercado oriental. Publicado en 1996 para la Sega Saturn, este juego contaba con varias piezas grabadas con orquesta y se combinaba con música sintetizada. Sin embargo, la primera banda sonora para orquesta, que se compuso específicamente para un videojuego, parece haber sido la creada por Bruce Broughton para Heart of Darkness, un proyecto de Amazing Studio que, tras un largo proceso de producción, salió al mercado en 1998. Tal y como ha revelado recientemente Eric Chahi, su diseñador, la música original creada para este videojuego se había terminado de componer varios años antes y fue grabada en Londres durante el mes de enero de 1995 por la orquesta de sesión Sinfonia of London, bajo la dirección del propio compositor[28].

Gracias a las mejoras técnicas que se introducen en el ámbito de las videoconsolas y los ordenadores personales desde los primeros años del siglo XX, la música de los videojuegos comenzó a liberarse de las restricciones que obligaron a adecuar los aspectos creativos a las, hasta entonces, extraordinarias limitaciones tecnológicas. Otros intereses, como los de tipo económico o la imposición por la industria de una determinada estética que se acomode a los aspectos comerciales, visuales o a la narrativa del juego, continúan siendo factores condicionantes a la hora de desarrollar nuevas propuestas musicales y sonoras dentro del fructífero ámbito de la música de los videojuegos, en el que se centra el aún incipiente pero extraordinariamente dinámico campo de trabajo de la Ludomusicología.

[26] IWATA, Satoru (2011): *Iwata pregunta: The Legend of Zelda: Ocarina of Time 3D.* https://www.nintendo.es/Iwata-pregunta/Iwata-pregunta-The-Legend-of-Zelda-Ocarina-of-Time-3D/Vol-1-Sonido/2-Kondo-echa-el-trabajo-por-tierra/2-Kondo-echa-el-trabajo-por-tierra-231296.html. [17/06/2018].

[27] CORN, Adam: *The Lost World: Original Soundtrack from the Playstation and Saturn Games. Nice orchestral performance, but lacking in other areas.* http://www.soundtrackcentral.com/cds/lostworld_ogst.htm [17/06/2018].

[28] ICHBIAH, Daniel: *Eric Chahi: Parcours d'un créateur de jeux vidéo français* . Paris, Pix'n Love, 2013.

Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico

Jesús Pérez Morera

Declarada Bien de Interés Cultural por el Gobierno de Canarias con la categoría de Conjunto Histórico por decreto 18/2015, de 26 de febrero, la villa de San Andrés, en el municipio de San Andrés y Sauces (La Palma)[1], constituye uno de los núcleos históricos más homogéneos, antiguos y mejor conservados que, hoy por hoy, poseen las Islas Canarias e integran sus bienes culturales más valiosos y sugestivos. Visto desde lo alto del antiguo camino real que sube a Los Sauces, el caserío, salpicado de palmeras y envuelto por el verdor de las hojas de las plataneras, se recorta sobre el azul del mar; y en torno al buque de la fábrica mudéjar de la iglesia parroquial y de su torre-campanario, se agrupan, sobre sus calles empedradas, los tejados de las casas, blancas o teñidas de ocre.

Distinguida con el título de villa desde los primeros años de la colonización castellana, rango que ya ostentaba en 1507[2], en ella se hallaba asentada la parroquia primera y más antigua del norte de La Palma, cuyo cura beneficiado atendía las feligresías de San Andrés, Los Sauces, Las Lomadas, Los Galguitos y, hasta 1591, de Barlovento. En 1533, por real cédula de Carlos V, cuya copia obra en el archivo parroquial, el beneficio real de San Andrés fue aprobado por el emperador[3].

Durante el siglo XVI y buena parte del XVII, la villa de San Andrés fue la población más floreciente y rica de la isla de La Palma, después de la ciudad capital.

[1] Para tal declaración, redactamos la memoria histórica que publicamos en este artículo. Con anterioridad a esta declaración, hemos dedicado a la villa de San Andrés los siguientes trabajos: Memorias correspondientes a la villa de San Andrés, Inventario del Patrimonio histórico-artístico de la isla de La Palma, Excmo. Cabildo Insular de La Palma, 1988; Pérez Morera, Jesús: "La Villa de San Andrés y sus edificios históricos", en *La Graja*, n.º 4, Santa Cruz de La Palma (1990), pp. 30-34; "La Villa de San Andrés", en *La Gaceta de Canarias*, 15 de abril de 1990, p. 23; *El azúcar y su cultura en las Islas Atlánticas. Escenarios, arquitecturas y organización espacial en los ingenios de caña dulce*. Cabildo de La Palma, 2013, vol. II, pp. 325-348. De gran utilidad son dos recientes monografías de Hernández Martín, Luis Agustín: *Protocolos de Blas Ximón, escribano de la villa de San Andrés y sus términos (1546-1573).* Isla de La Palma, Cartas Diferentes Ediciones, 2014; y *Libro primero de bautismos de las Iglesias de San Andrés y de Montserrat. Isla de La Palma (1548-1605)*. Isla de La Palma, Cartas Diferentes Ediciones, 2017.

[2] Lorenzo Rodríguez, Juan Bautista: *Noticias para la Historia de La Palma*. La Laguna-Santa Cruz de La Palma, 1975, t. I, p. 199.

[3] Archivo Parroquial de San Andrés, Villa de San Andrés [APSA]: Protocolo de escrituras (1750-1860), legajo n.º 5-2.

Centro de una comarca dedicada casi por entero a la exportación lucrativa del vino y del azúcar de caña, como salida natural de un territorio que comprendía desde Barlovento hasta La Galga –su área de influencia o *hinterland*– solo por su puerto llegaron a embarcarse, con destino a las colonias americanas y al norte de Europa, más de dos mil pipas de vino anuales, según el historiador Pedro J. de las Casas Pestana[4]. Fue, por esta razón, el único pueblo de la isla que tuvo el privilegio de poseer escribanos públicos, imprescindibles para garantizar el considerable volumen de transacciones y contrataciones comerciales que se efectuaban cada año. Los poseedores de sus escribanías eran y se titulaban "escribanos públicos de la villa de San Andrés y sus comarcas"[5]. Tales notarías fueron desempeñadas sucesivamente, como ha documentado en fecha reciente Hernández Martín, por Diego Fernández, en la primera mitad del siglo XVI; Blas Ximón (… 1546-1573); Salvador Álvarez, yerno del anterior (1573-1575); Amador Álvarez de Silva (1575-1582); Gaspar Simón de Silva, su hermano (1582-1589 y 1594-1610); Álvaro Hernández Carrillo (1615-1647), Francisco Pérez de Paz (1647-1683) y Miguel Hernández Carrillo (1688-1695)[6]. La villa se convirtió así en un centro de comercio e intercambio para los habitantes de la comarca, núcleo de producción y de actividades comerciales y artesanales en el que fijaron su residencia mercaderes, factores y tratantes, escribanos públicos, cosecheros y exportadores, almocrebes y carreteros, barqueros, pescadores y mareantes, taberneros, así como zapateros, sastres, curtidores, barberos, carniceros, cereros, tejedores, calceteros, herreros, caldereros, carpinteros, albañiles, tejeros, toneleros, cajeros, aserradores, calafates, carpinteros de rivera o molineros[7], quienes trabajaban para todo su término, incluido algún profesional de las artes, como el pintor Blas Hernández, mencionado en 1557 y 1560 como arrendatario de una vivienda sobradada colindante con otras casas altas de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad y de Hernán Álvarez[8].

Como núcleos-cabecera, en las *villas* y *lugares* debían fijar su morada el clérigo y el alcalde del término y, en aquellos lugares cuya actividad comercial y económica lo demandaba, el escribano público. Un incumplimiento de esta norma podía originar pleitos de residencia. Así sucedió en 1595, cuando los vecinos de San Andrés ganaron provisión de la Real Audiencia para que los alcaldes y alguaciles nombrados por el gobernador residiesen, con casa y familia, en la villa, en beneficio –según se dice en 1631– de la contratación y "expedisión de los negozios" y del "buen gobierno del pósito, carnizería y corral del consejo, donde se traen los ganados que haçen daño". Tal real provisión, dictada a instancias de Matías de Abreu, fue notificada, el 3 de agosto del mismo año, a Álvaro Díaz, alcalde, y a Esteban Hernández, alguacil, "y en su cunplimiento asistais con vuestras personas y tengais vuestra bivienda y morada en la dicha billa". Para salvaguardar aquellos derechos, el capitán y sargento mayor don Miguel de Abreu, vecino de la villa de San Andrés, hizo protocolar en 1704, en la escribanía pública de Álvaro Durán Estañol, los autos y diligencias promovidos por los vecinos desde 1595. Como alcalde de la villa, su abuelo, el capitán Matías de Abreu, dirigió en 1611 la solicitud de los vecinos y estantes del "dicho término de Los Sauses y benefisio de San Andrés y sujetos a la jurisdición de la villa de Sant Andrés" para fundar el convento franciscano de Nuestra Señora de la Piedad, que fue emplazado "en medio" de los pagos y pueblos

[4] CASAS PESTANA, Pedro J. de las: *La Isla de San Miguel de La Palma. Su pasado, su presente y su porvenir (Bosquejo histórico).* Santa Cruz de Tenerife, 1898, p. 104; y RÉGULO PÉREZ, Juan: "Notas acerca del habla de la isla de La Palma", en *Revista de Historia Canaria (1968-1969)*, t. XXXII, n.º 157-164, pp. 12-174.

[5] Escribano público "desta dicha villa e su comarca por su magestad" y escribano público "de la villa de San Andrés y sus comarcas" se titulaban Amador Álvarez de Silva, en 1576, o Francisco Pérez de Paz, en 1651.

[6] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. I, pp. 31-45; y LORENZO RODRÍGUEZ, *Noticias para la Historia*…, pp. 199-200.

[7] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. I, pp. 216-220.

[8] *Ibidem*, p. 217, n.º 432; y p. 339, n.º 613.

Villa de San Andrés hacia 1890-1895, con la plaza y la calle de la Iglesia. FEDAC

de "La Galga y Galguitos y Lomadas y Los Sauses y Barlovento, lugares circunvecinos y anexos a el benefiçio desta dicha villa"[9]. En 1603, los vecinos de San Andrés, encabezados por Salvador Lorenzo, Sebastián González, Miguel Remón, Andrés Pérez, Miguel González, Salvador Luis, Baltasar Pérez, Domingo Luis, Bartolomé Estévez, Domingo Ximen, Tomé Jorge, Juan González, Juan Álvarez, Miguel González y Domingo González, requirieron por esta causa al capitán Diego de Guisla, alcalde del término, que vivía en su ingenio azucarero de Los Sauces, para que morase con casa, asiento y familia en la villa como "cabesa de Las Lomadas, Galguitos y Sauces y demás términos de su jurisdiçión para que los dichos vecinos de la dicha villa pidan justicia en la dicha villa, a donde está el escribano público della y sus términos, confforme al huso y costunbre antigua y posesión questán en la dicha razón". De nuevo, en 1631, su hijo, el capitán Diego de Guisla Vandeval, regidor, fue apremiado a la residencia en San Andrés, "según siempre se a vsado y conbiene a la expedición de los negocios, por ser la dicha villa cabesa de todo el dicho término y estar en medio del y estar allí el póssito, carnysería y el officio de escriuano público y la iglesia parroquial; y esto ha ido en aumento por aberse fundado vn conbento de frailes del seráfico padre San Francisco". El capitán Tomás de Brito, Domingo Francisco, yerno de Jorge Martín, Pedro Rodríguez, yerno de Gonzalo Afonso, Cristóbal de Abreu, su yerno, Gaspar Pérez, yerno de Francisco Pérez, Melchor Pérez, yerno de Antonio Hernández, y Domingo Hernández, herrero, alegaron, en nombre de los demás vecinos de la villa, el notable perjuicio que recibían por esta causa, porque "quando sussede algún deleto o algún vezino quiere pedir justicia no la puede alcansar, porque si acude a Los Sauzes no ai escriuano y si acude a San Andrés no ay alcalde"[10].

[9] Archivo Histórico Nacional, Madrid: Clero, 2415.

[10] Archivo General de La Palma [AGP]: Protocolos Notariales [PN], Álvaro Durán Estañol, caja n.º 1, 31/07/1704, f. 88.

A lo largo del siglo XVII la vitalidad económica y comercial de la villa de San Andrés decayó progresivamente frente al paulatino crecimiento del vecino pueblo de los Sauces. El signo más claro de ello fue la supresión en 1695 de sus escribanos públicos, al considerarse ya innecesarios[11]. El Ayuntamiento, constituido en 1812, quedó posterior y definitivamente establecido en Los Sauces. Esta marginalidad a la que el lugar se vio abocado desde entonces permitió que su casco histórico hubiese llegado prácticamente intacto hasta el siglo XX. Las últimas intervenciones que ha sufrido desde la década de 1980 han desvirtuado, sin embargo, este valioso patrimonio.

POBLAMIENTO

Al promediar el primer siglo de su existencia, en torno a 1567-1568, el viajero portugués Gaspar Frutuoso cifraba la población de la villa de San Andrés en unos 200 vecinos, elevado número de moradores corroborado a finales de la misma centuria (1595) ante el tribunal de la Real Audiencia de Canarias por su alcalde, quien afirmaba que en ella vivían más de doscientos vecinos con casa y familia, "sin más de otros tantos questán en moradas junto a la dicha villa". El componente portugués fue, con mucha diferencia, el más importante en la formación de la sociedad isleña del siglo XVI y de la primera mitad de la centuria siguiente. Un estudio de sus protocolos entre 1546 y 1573 revela su presencia absolutamente dominante en la villa de San Andrés y su comarca, con pobladores procedentes de los arzobispados de Braga (Barcelos, Ponte de Lima, Boollarroda, Afife), Viseo (Acuña, Besteros, Ferreiros, San Miguel de Otero, Abasao) y Coimbra (Abó); Oporto, Aveiro, Algarve (Faro, Moncarapacho); Madeira (Machico, Ribera Brava), y Azores (Terceira, San Miguel). Tal flujo inmigratorio se mantuvo durante la segunda mitad del siglo XVI y en las décadas siguientes, de modo que prácticamente todos los matrimonios celebrados con forasteros entre 1560 y 1595 fueron con naturales de Madeira, San Miguel, Oporto o Ponte de Lima, según refleja el libro primero de casamientos de la parroquia de San Andrés[12]. De la influencia de la comunidad lusitana sirvan de ejemplo las diferentes donaciones que recibió la misma iglesia durante las décadas anteriores, como la viña que le dejó en 1542 Fernán Luis, natural de Coimbra, en el barranco de La Galga[13]; o las limosnas legadas en 1549 por Juan Yanes, natural del reino de Portugal, para hacer una cruz procesional en plata[14]; y en 1552 por Diego Fernández, originario de la villa de Torres Vedras, para un sagrario en cumplimiento de la voluntad testamentaria de su difunta mujer Inés Fernández[15]. Otros, como el conquistador portugués Alonso González de Abreu –que obtuvo importantes repartimientos de tierras en el norte de la isla de La Palma– o el mercader Fernán Pinto fueron el origen de históricas e importantes familias isleñas[16]. A ellos hay que agregar la influencia y la presencia de los mercaderes catalanes, genoveses y flamencos que llegaron atraídos por la intensa actividad comercial. De Flandes, procedían los Guisla o Ghiselín, descendientes de Baltasar de Guisla († 1572), natural de Ypres, y de Diego de Guisla († 1603), último dueño unipersonal del ingenio azucarero de Los Sauces, luego repartido entre sus cuatro hijos; y de Génova, el comerciante Domingo Corona Palaviccino, cuya descendencia emparentó con la más alta nobleza de la isla[17]. Como estante en la isla, otorgó poder en 1552, en la villa de San Andrés y ante el escribano público

[11] LORENZO RODRÍGUEZ, *Noticias para la Historia…*, p. 200.

[12] APSA: Libro I de matrimonios (1560-1595).

[13] Estas tierras habían pertenecido con anterioridad a García Sánchez, quien las recibió en data del adelantado Alonso Fernández de Lugo. La escritura de venta a favor de Fernán Luis fue otorgada ante Pedro de Belmonte el 8/11/1541. APSA: Protocolo de escrituras (1667-1761), leg. n.º 5, testamento ante Diego Fernández, 15/07/1542.

[14] AGP: PN, Álvaro Hernández Carrillo, caja n.º 7; testamento ante Blas Ximón el 28/12/1549.

[15] AGP: PN, Blas Ximón, 24/09/1552, f. DCCLI.

[16] FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, Francisco: *Nobiliario de Canarias*. La Laguna, t. II, 1954, pp. 813-822; y t. IV, 1967, pp. 766-772.

[17] *Ibidem*, t. II, pp. 833-835.

Blas Ximón, para concertar con los maestres de las carabelas el envío de ochenta cajas de azúcar a Cádiz, puestas en el puerto del Guindaste de la hacienda del comendador Benavente[18].

Desde el siglo XVI, hacendados, cosecheros, mercaderes o clérigos fundaron y dotaron en la iglesia de San Andrés, por sus últimas voluntades testamentarias, diversas obras pías que, además de mostrar su posición y su fortuna, ejercían la caridad cristiana con el reparto, por el beneficiado y el alcalde de la villa, de trigo en pan amasado o dinero entre los más necesitados, las huérfanas y las mujeres indigentes de la población y su distrito. Así lo hicieron Marcos Roberto, administrador del "heredamiento de los catalanes", y su mujer Jerónima de Benavente Cabeza de Vaca, sobrina del comendador Pedro de Benavente, caballero veinticuatro de la ciudad de Jerez de la Frontera y dueño de aquella hacienda, quienes, en 1556, mandaron repartir todos los años ocho doblas de trigo entre los pobres de la villa; el capitán Andrés Lorenzo, que dejó en 1586 la renta de un cercado de trigo para que se repartiese en pan amasado durante la cuaresma, así como el fruto de varios pedazos de viña, tierra calma, árboles frutales, un cercado y un tributo de 100 doblas para casar una huérfana todos los años, natural o vecina de la villa o sus términos; Gaspar González Texera, en 1586, con las huérfanas más pobres y menesterosas del lugar, elegidas por el patrono y el alcalde; Ana de Brito, viuda del regidor Antonio de la Peña, en 1607, con dos fanegas de trigo en pan amasado por la Semana Santa; el capitán Fernán Pinto, en 1610, con el producto de un cercado de trigo entre los pobres más necesitados durante la cuaresma; Melchor de Abreu, en 1625, con 16 reales entre las mujeres pobres de la villa, Las Lomadas y Los Galguitos; el licenciado Andrés Fernández Bautista, en 1657, con dos fanegas de trigo el día del apóstol San Andrés, con la obligación de que su esclava Magdalena lo amasase mientras viviese; así como 10 ducados anuales para casar una huérfana; o el doctor don Matías de Abreu, en 1713, con tres fanegas de trigo en pan amasado, entregadas por sus hermanas y herederas a los pobres que llegasen a la puerta de su capilla[19].

Configuración del asentamiento

Impregnada de *maresía* –brisa húmeda del mar– y abierta hacia el naciente, la villa de San Andrés surgió y se desarrolló como núcleo marítimo y comercial, fácilmente defendible, con abundantes aguas y montes cercanos donde obtener buena madera para la construcción y leña para los hogares. Encaramada sobre la costa acantilada del norte de La Palma, su difícil topografía constituía una defensa formidable, que persuadió a todos los corsarios y armadas extranjeras que se presentaron ante sus costas a pesar de no contar con sistema defensivo alguno. Para el viajero portugués Gaspar Frutuoso, autor de *Saudades da Terra* (1567-1568), era villa "de labradores ricos de viñas y trigo; son 200 vecinos; tiene dos caletas por la parte del sur, en las que cargan sus vinos y azúcares, pero no temen ser atacados por ellas de enemigos, porque son bajos de costa brava, la mayor parte rocas acantiladas en las que diez hombres pueden defenderse contra mil"[20].

Acomodada a esta orografía escarpada, su morfología vino impuesta por la pendiente del terreno, que marcó el escalonamiento de las construcciones, colgadas sobre el acantilado y las fugas del barranco. Así, su crecimiento iba a estar definido por el del suelo, lo que le daría, más tarde, la plasticidad de una artística perspectiva. Para su fundación se eligió el sitio que se consideró más idóneo, a la orilla del mar, que iba a ser la fuente de su prosperidad y de su comercio, dominando estratégicamente la desembocadura

[18] AGP: PN, Blas Ximón, 6/09/1552, f. DCCL.

[19] APSA: Libro de mandatos, leg. n.º 4, f. 14v; Libro de relaciones, n.º 16, f. 46; n.º 17, f. 49; n.º 20, f. 58; n.º 28, f. 82; f. 87; n.º 31, f. 91; n.º 37, f. 109; n.º 50, f. 149; y n.º 55, f. 170; y Libro de visitas, ff. 19-21v.

[20] Frutuoso, Gaspar: *Las Islas Canarias (de "Saudades da Terra")*. La Laguna, IECan, 1964, p. 125.

Vista de la villa de San Andrés en 1912. FEDAC

del barranco del Agua, profundo tajo que dividía la jurisdicción de San Andrés de la de Los Sauces, cuyo caudal corría hasta el mar durante todo el año proporcionando agua a sus habitantes. De ese modo, la villa se configuró como un enclave libre –poblado por hombres libres, mercaderes, artesanos y labradores–, situado en el borde de la gran propiedad señorial, pero fuera de su ámbito y de su vasallaje. El término de Los Sauces fue así, en un principio, propiedad unipersonal del Adelantado Alonso Fernández de Lugo, conquistador de La Palma. Como juez y repartidor de sus tierras y aguas, se reservó para sí una de las mejores zonas de regadío de la isla: el territorio comprendido desde el barranco del Agua hasta el de la Herradura y desde el mar hasta la cumbre, con todas sus aguas vertientes. En 1501, se vio precisado a repartir la mitad de esta extensa data con el mercader catalán Pedro de Benavente, que le había prestado importantes sumas de dinero para financiar la conquista. Nació así una segunda hacienda –en la mitad meridional–, conocida más tarde como "heredamiento de los Catalanes" o "hacienda de los Señores". A diferencia de los moradores de San Andrés, los de Los Sauces –trabajadores y operarios del ingenio azucarero, cultivadores de caña y viñateros– estaban sujetos a la voluntad de los propietarios y administradores de la hacienda y a los fines e intereses de su explotación, pagando además, en reconocimiento de los derechos señoriales, censo y tributo por el solar y la casa donde se habían establecido[21].

Las primeras parcelas de la villa de San Andrés fueron repartidas por el adelantado Alonso Fernández de Lugo, quien quizás eligió el emplazamiento de la población, dado los muchos intereses que tuvo en la zona. En 1518, concedió a Miguel Martín un

[21] En marzo de 1594, el administrador de la Hacienda de los Príncipes, Martín Ruiz de Chavarri repartió varias casas cubiertas de paja y solares entre los vecinos y trabajadores del ingenio de Los Sauces por un canon de 5 reales y 2 gallinas, de 20 por 20, 30 por 18 y 48 por 22 pies. PÉREZ MORERA, *El azúcar y su cultura*…, p. 303. Con anterioridad, don Pedro Cabeza de Vaca, veinticuatro de Jerez, en compensación a los servicios prestados a su padre, permitió en 1557 a Pedro Home que pudiese habitar en una casa "albarrada de barro cubierta de teja, sita arriba del ingenio", donde había morado desde hacía más de 30 años, a cambio de un pollo anual. HERNÁNDEZ MARTÍN, *Libro primero de bautismos*…, p. 173, nota 151.

solar, "en repartimiento y vezindad", de 200 pasos para construir dos casas en la villa[22], vendido posteriormente por sus nietos al mercader portugués Fernán Pinto. Otro solar cuadrangular, con 50 pies de cumplido y 50 pies de ancho, compró en 1551 el carpintero Juanianes a Etor Afonso e Inés González, su mujer, entre la calle real de abajo y "la plaça que está señalada para esta villa", en medio de la casa de Pedro Díaz, tejero, y el solar de Diego de Lima[23]. Fue, además, constante que los vecinos asentados en otras partes de la comarca, en La Galga, Los Galguitos, Barlovento, Los Sauces y, sobre todo, en Las Lomadas, tuviesen casas y solares en la villa de San Andrés. Es el caso del solar que Enrique Hernández y Ginebra Díaz, de Las Lomadas, compraron a Duarte Pérez y María Hernández hacia 1548; de la casa baja de piedra y barro cubierta de teja que Juan Afonso, de Las Lomadas, dio en dote en 1551 a su hija Juana Fernández, casada con Rodrigo González; de otras casas bajas de piedra, barro y teja que María de Paz llevó a su matrimonio cuando se desposó con Hernando Álvarez o Hernandálvarez († 1558), vecinos de Los Sauces, colindantes con las de Blas Hernández, pintor; del solar de los herederos de Diego Fernández de Los Galguitos, difunto, sito junto a la corriente del barranco del agua (1558); de la mitad de unas casas cubiertas de paja y corral que Miguel González, hijo de Gonzalo Yanes de Las Lomadas, difunto, vendió en 1560 a Domingo González, de las Lomadas, como tutor y curador de los menores hijos de Antón Aparicio; de las casas sobradadas de alto y bajo que Melchor de Abreu y Luisa de Herrera, su mujer, vecinos de Las Lomadas, enajenaron en 1560 a Hernán Báez, zapatero; y de las casas altas con sus solares y corrales que el mismo Melchor de Abreu compró en 1564 a Antonio Boto; de la mitad de unas casas sobradadas de dos moradas de piedra y barro cubiertas de teja que Francisco González, mercader, adquirió en 1561 de Isabel Afonso, viuda de Pedro Afonso, piloto, vecina de Barlovento; de las casas bajas, solares y corrales que el portugués Diego Pérez, de Las Lomadas, donó en 1561 a la iglesia de San Andrés; de las casas sobradadas y terreras, con su cocina de pared de piedra y barro revocadas de cal y cubiertas de teja, que Pedro Home y Polonia Rodríguez, vecinos de Los Sauces, vendieron en 1563 a Andrés Lorenzo; de las casas sobradadas con su solar anexo que Antonio Díaz, del barranco de La Galga, traspasó en 1564 a Antonio López, mercader, por encima del solar de los herederos de Miguel Martín y de los riscos del barranco del Agua; de las casas cubiertas de paja con sus solares que Gil Afonso, morador en Los Sauces, dio en dote a su hija Inés Váez en 1564; del solar y casas propiedad de Diego Pérez de Las Lomadas, pegadas al solar de Diego González (1565); o del solar que Gonzalo Martín recibió en dote en 1570 de sus suegros, Pedro Afonso y Francisca Hernández, vecinos de Los Sauces, para hacer una casa[24].

Como en otros lugares, también se señalaron dehesas para el pastoreo de los ganados en los alrededores de la población; así como "corral del concejo" para guardar los animales que hiciesen daño a los sembrados. Desde fecha temprana, la localidad poseía, además, un pósito o alhóndiga que funcionaba como granero comunal para guardar el trigo que, con evidente fin social, se repartían entre los labradores en épocas de escasez o para hacer las siembras y sementeras a cambio de una módica ganancia. En 1595, en la provisión dictada por la Real Audiencia sobre la residencia del alcalde, se dice que tenía más de 500 ducados de caudal. Tras la creación del ayuntamiento en 1812, el edificio del pósito (situado bajo la plaza, en la calle de Abajo, en el lugar que hoy ocupa el actual grupo escolar "San Andrés"), al igual que en

[22] Lorenzo Rodríguez, *Noticias para la Historia…*, p. 199.

[23] Hernández Martín, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. ii, p. 77, n.º 131.

[24] *Ibidem*, p. 85, n.º 145; p. 217, n.º 432; p. 278, n.º 519; p. 281-282, n.º 525; p. 295, n.º 548; p. 328, n.º 595; p. 332, n.º 606; p. 339, n.º 613; p. 353, n.º 645; p. 354, n.º 646; p. 358-359, n.º 658; p. 402, n.º 826; p. 437-238, n.º 901; p. 439, n.º 904; p. 444, n.º 918; p. 511, n.º 1038; p. 519, n.º 1046; p. 670, n.º 1345; p. 673, n.º 1350.

Villa de San Andrés. Calle de Abajo hacia 1970

otros lugares, pasó a ser casa consistorial[25]. En mayo de 1601, los pobladores del término de Los Sauces fundaron un segundo pósito para remediar la "mucha falta de pan" y la "gran necesidad e ambre" que padecían "mucho número de bezinos pobres", además de los caminantes que con frecuencia pasaban por el lugar. Con ese fin se recaudaron 49 fanegas y 4 celemines de trigo que prometieron 65 vecinos durante los meses siguientes[26].

Servicios e industrias, además de almacenes y bodegas para la exportación y la importación, completaban la infraestructura de las nuevas villas y lugares: molinos para moler el grano y carnicería para abastecer a la población; ventas, tabernas o bodegones que, además de servir vino y comida[27], daban alojamiento a los viajeros; y hornos y tejares que proporcionaban cal y teja para las edificaciones. San Andrés contó así, desde el siglo XVI, con un horno de cal para guisar la piedra de cal y reducirla a polvo –material imprescindible en la construcción que se importaba por vía marítima, de ahí su localización en las proximidades de los puertos y desembarcaderos– en la desembocadura del barranco del Agua. En el lugar de Abajo también se encontraba el tejar del portugués Pedro Díaz († 1557), tejero natural de Abó, en el obispado de Coimbra[28], por detrás de las casas y corrales de Gonzalo Pérez, luego de Andrés Lorenzo[29]. En el mismo sitio, junto al barranco, el capitán Domingo González de Abreu edificó un horno de teja y tejar con licencia de su hermana Francisca de Abreu, según declaró en 1658 en su testamento. Al vínculo de Guisla pertenecía un molino harinero que, movido a impulso del agua y situado por debajo de sus casas[30], desapareció en el siglo XIX. Su construcción es posterior a 1568, si atendemos a la noticias que dejó escritas Gaspar Frutuoso[31]. Propiedad de los dueños de la "hacienda de los Señores", en la partición celebrada en 1632 por los hijos del capitán Diego de Guisla quedó indiviso entre los cuatro herederos, que acordaron moler en él "el pan, trigo, sebada, senteno o millo que tubieren sin maquila" o canon de molienda[32]. A corta distancia, en la calle que iba "a la mar", se hallaba la carnicería, próxima al barranco y a la costa para aprovechar sus aguas. Al igual que en otros lugares –como en la capital de la isla–, está documen-

[25] LORENZO RODRÍGUEZ, *Noticias para la Historia*…, p. 202.

[26] Archivo Municipal de Santa Cruz de La Palma [AMSCP]: Leg. 744, n.º 1.

[27] En 1713, el doctor don Matías de Abreu declaró en su testamento que había fabricado "una casa terrera en esta villa para una venta, con unos corrales que tiene por la parte de arriba y un lado". Archivo Antonio Pestana (Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria): Legajo 33, 4/07/1713, cláusula n.º 18.

[28] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 527, n.º 1058.

[29] APSA: Protocolo de escrituras, n.º 6; cláusula del testamento de Pedro Díaz, 8/1/1557.

[30] En 1875 se adjudicó a Josefa Van de Walle y Valcárcel, en la partición de bienes del coronel Luis Van de Walle de Llarena, marqués de Guisla, una suerte de tierra "que enclava en el punto en que estuvo un molino en el barranco que nombran del Agua, término de San Andrés y Sauces; la que linda por el norte y naciente el barranco, y por el poniente, camino real". Procedía del vínculo de Guisla y medía 1 celemín y 4 áreas de extensión superficial. AGP: PN, Manuel Calero Rodríguez, 1875, 1.º, n.º 45, f. 437v.

[31] Como indica Frutuoso, por entonces no existía ningún molino en la villa, de modo que los vecinos debían ir a "moler a Los Sauces, que si los tiene". FRUTUOSO, *Las Islas Canarias*…, p. 125.

[32] En esa partición se inventariaron dos molinos de moler pan, uno en el lugar de Los Sauces y otro en "el barranco del Agua junto a la mar en San Andrés", ambos con una molienda "que son dos piedras y rodezno con sus medidas y caxas". AGP: PN, Andrés de Chávez, caja n.º 9, 1632, ff. 465, 487v y 500.

tado el "juego de la bola", bajo "los riscos que caen sobre el lugar de Abajo", en 1592; y "las casas donde dizen el juego de bola", donde se firmó una escritura en 1607. Estas últimas, sitas debajo de las casas de Duarte González, fueron adjudicadas en 1557, con su asiento, bodega y lagar, a Sebastián Rodríguez, hijo de Pedro Rodríguez y Catalina de Almeida[33].

Sobre el "risco del mar, entre la calle de Abajo y el acantilado, se hallaban varias viviendas de piedra y barro y "solares de casas", asomadas al precipicio, que pertenecieron a Jorge Prieto y después a Lorenzo Hernández; y a Lope Yanes y Malgarida Álvarez, así como a sus hijos, Isabel Álvarez, Alonso Rodríguez y Vijarda López, esposa de Gaspar de Lima, sastre. En 1567 otro sastre, Melchor López, compró a este último la casa de piedra y barro cubierta de paja, con su balcón y corrales, que había fabricado entre la de sus suegros y el risco del mar, vendida en 1573 por Melchor López y su mujer a Manuel Afonso, mareante, que anteriormente había adquirido las casas de piedra y barro cubiertas de teja de Alonso Rodríguez[34]. En el lugar de Abajo, junto al mar y debajo del risco, se levantaba, a juzgar por la documentación de los siglos XVI y XVII, otro grupo populoso de viviendas en la calle real "que va a la mar", con sus sitios, corrales y, eventualmente, cuevas. Al principio de la calle, sobre la costa y junto al risco, existían las casas altas y *sobradadas* de dos moradas, con su corral, que el hacendado Andrés Lorenzo[35], alcalde de la villa, dejó en 1586 a su sobrino Salvador Lorenzo y a su cuñado Miguel Rodríguez con el cargo de sendos aniversarios en la iglesia de San Andrés. Por encima de ella, se encontraban las "casas baxas de piedra y barro cubiertas de texa con su corral" que Gonzalo Pérez, de Las Lomadas, dejó igualmente a la parroquia del lugar en 1557. Atributadas sucesivamente por Tomás Yanes de Brito, el genovés Pantaleón Casanova y Alonso Rodríguez, fueron enajenadas después al capitán Matías de Abreu. Al lado de la vivienda del citado Salvador Lorenzo, se situaba, asimismo, la de Domingo Hernández, cogedor, y Ana Rodríguez, su mujer, quienes en 1656 dieron en dote a Francisco Simón y a su hija Isabel Hernández Ferrera una "cassa de serne y teja con sus corrales y cueba en el lugar de Abajo" que habían comprado a Diego Díaz. Otra casa

[33] AGP: PN, Gaspar Simón, caja n.º 7, 26/11/1607; y HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 229, n.º 460.

[34] *Ibidem*, t. II, p. 518, n.º 1044; p. 572, n.º 1139; p. 579, n.º 1153; p. 690, n.º 1374; p. 695, n.º 1389 y 1390; y p. 868, n.º 1778.

San Andrés de Abajo hacia 1970 con el horno de cal

[35] Por el testamento que otorgó ante Gaspar Simón el 11/1/1586, Andrés Lorenzo fundó una memoria de una misa cantada, impuesta sobre "vnas casas sobradadas con su corral en esta dicha villa situadas en el lugar de Abajo, que lindan por delante la calle y por arriba casa que oy posee Juan Rodrigues Parente y por abajo y vn lado riscos altos y costa del mar"; y otro aniversario de una misa cantada por el ánima de María Rodríguez, su primera mujer, sobre "vnas casas sobradadas con sus corrales que dejó en dicha villa en el lugar de Auajo, que lindan por delante y vn lado la calle real y por arriba casas de los herederos de Lucas Rodrigues y por otra parte corrales que oy poseen los herederos de Domingo Hernándes". AGPPN: Francisco Pérez de Paz, caja n.º 6, 18/11/1672, f. 273; y 9/12/1672, f. 299; y APSA: Libro de relaciones, n.º 19, f. 55. A la muerte de Salvador Lorenzo, su sobrino, heredó la primera de ellas su hija María Lorenzo (1648) y más tarde María Santos e Inés Díaz Santos, viuda de Alonso Martín; mientras que las segundas pasaron a Beatriz de Almeida, hija de Miguel Rodríguez, y después, en la compra y remate de sus bienes, al alférez Juan González Manos de Oro Arzola. En 1656, su madre María Estacia, viuda del capitán Mateo González Manos de Oro, regidor y alguacil mayor, dio en dote al capitán Domingo López Machado, alcalde de la villa de San Andrés, y a su hija Isabel Ramos Manos de Oro, otra "casa sobradada, alto y baxo y corral con sus dos lonxas" que también habían pertenecido a Beatriz de Almeida. AGP: PN, Francisco Pérez de Paz, caja n.º 3, 19/10/1656, f. 435v.

San Andrés de Abajo o lugar de Abajo en 1912.
Se aprecia la casa de los marqueses de Guisla, con su galería de tablado,
y la vieja carnicería en el camino de bajada. FEDAC

sobradada en el mismo sitio, junto a las de Gaspar Pérez, yerno de Diego Díaz, fue cedida en dote en 1610 por Ana Gómez de Abreu, viuda del escribano Amador Álvarez de Silva, a su yerno Tomás de Brito[36]. Con las casas terreras con su corral de Tomé Yanes, vecino de Las Lomadas, confinaban por abajo las del capitán Matías de Abreu, cuya hija, doña Juana de Santo Domingo Abreu, dejó a su muerte dos casas de sobrado y "otra terrera, que todas están en el lugar de Abaxo", heredadas en 1671 por su sobrino don Miguel de Abreu y Rexe (1633-1701), regidor perpetuo y maestre de campo de La Palma[37]. Entre la calle real y la corriente del barranco, se alzaban, además, las casas bajas con su corral que Francisco Yanes Montaña y Ana Sánchez, su mujer, vendieron en 1558 a Cristóbal Pérez, colindante con un solar de los herederos de Diego Fernández de Los Galguitos y, por abajo, con el camino. Años después, en 1572, Ana Sánchez, vecina del capitán Andrés Lorenzo, traspasó otro solar para casas con sus corrales que limitaba con la casa de la hacienda de los herederos del comendador Benavente y con solares del escribano Blas Ximón[38].

TRAZADO URBANO

Para la fundación de los nuevos lugares, los cabildos y concejos municipales dieron directrices urbanísticas y recibieron autorización de la corona para repartir solares donde asentar a los primeros colonos y vecinos. Se conocen las dictadas en 1513 para Buenavista, en Tenerife, en orden a la delimitación del suelo urbanizable, al trazado de las calles y casas "siguiendo por su cordel", la construcción de la iglesia en el centro de la población y la reserva de un espacio para plaza o "patio" delante de ella[39]. Junto al templo se desarrollaron plazas y espacios abiertos para la vida pública y religiosa, y en sus inmediaciones se construyeron después la cárcel y el pósito

[36] HERNÁNDEZ MARTÍN *Protocolos de Blas Ximón*…, t. I, p. 66.

[37] Con cargo de una misa rezada, sucedieron en la vivienda Bárbola Quintera, Alonso Martín y Juana Simón, esposa y heredera de este último. AGP: PN, Francisco Pérez de Paz, caja n.º 6, 18/11/1672, f. 274; y 15/03/1671.

[38] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 278, n.º 519, y p. 792, n.º 1594.

[39] DÍAZ DORTA, Nicolás: *Apuntes históricos del pueblo de Buenavista*. Santa Cruz de Tenerife, 1982, p. 15; y PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: *Arte en Canarias. Del gótico al manierismo*. Historia Cultural del Arte en Canarias, II. Canarias, Gobierno de Canarias, 2008, pp. 84-87.

para almacenar los granos del lugar, cuyas dependencias servían para acoger las reuniones vecinales y que, llegado el siglo XIX, se convertirán también en las primeras casas consistoriales. En La Palma, el cabildo obtuvo autorización de la corona en 1537 para repartir 50 solares en cada uno de los lugares y aldeas de la isla, en los cuales se acomodasen a las "personas pobres que no tovieren otras casas[40].

La accidentada topografía y pendiente del terreno, la red de caminos y la posición central de la iglesia definieron la trama de la villa de San Andrés. La fundación del templo –primero ermita y después iglesia bautismal y parroquial– marcó desde el primer momento el comienzo de la urbanización del lugar y bajo su sombra nació y creció el caserío. Ello determinó la formación, andando el tiempo, de un casco o núcleo histórico alrededor del recinto religioso, que como en otros lugares constituyó el verdadero eje del asentamiento. Como resultado de ello, la organización de la villa ofrece una configuración nuclear o centralizada en torno a la iglesia, que describe un triángulo de calles principales en medio de las cuales se inserta la fábrica parroquial con su torre y sus plazas adyacentes. Forman los lados mayores de ese triángulo las antiguas calles *de Arriba* y *de Abajo* –hoy calles de San Sebastián y obispo Pérez Gascón– que, paralelas a la costa y en sentido horizontal o longitudinal, se estrechan hasta converger en el *llano de San Sebastián*, a la entrada de la villa, donde –según Frutuoso– se unían el camino real que venía de la ciudad con el que iba a Las Lomadas. Convertido en calle a su paso por la población, el camino real continuaba por la calle de Abajo hasta llegar al callao y desde allí, pasado el barranco, prolongaba su ruta, orillando la costa, hasta los puertos de El Guindaste y de Espínola, por donde las haciendas de los Señores y de los Adelantados exportaban su producción respectivamente. Verticalmente, la calle principal o "calle que va a la mar" –actual calle de la Iglesia–, de áspera y empinada pendiente, enlazaba "la plaza y llano de la iglesia de señor San Andrés" con el desembarcadero y el caserío de San Andrés de Abajo, edificado sobre el lecho de la desembocadura del barranco del Agua. En su primer tramo, frente al templo, se alinean las casas de las familias antaño más pudientes de la villa, que aquí recibieron solares desde temprana fecha. Conforme a una antigua tradición de origen medieval, la iglesia se levanta en el centro de la población, aislada y dentro de su propio espacio, rodeada en sus cuatro lados por otras tantas plazas irregulares, resultado del ensanchamiento de las calles y edificios adyacentes, que se adaptan a la topografía y a la pendiente del terreno con rellanos y escalinatas que salvan los desniveles, siendo la más regular la que mira hacia el sur, de dimensiones rectangulares. El espacio que envolvía al templo era, además, un lugar sagrado, con funciones de camposanto o cementerio –nombre con el que se denominaba también a la plaza de la iglesia en los siglos XVI y XVII[41]–, y vía procesional o circuito para las procesiones que transitaban alrededor del templo[42]; lugar donde los fieles se reunían antes y después de los oficios divinos, donde escuchaban los sermones al aire libre y escenario donde se representaban los misterios del teatro litúrgico y religioso. La ubicación del edificio sagrado, dominando la vista de la villa desde el mar, también coincide con alguna de las directrices de las ordenanzas de población americanas emitidas por la corona a lo largo del siglo XVI[43], así como con lo realizado en otras ciudades canarias como en Santa

[40] MSCP: Libro 2.º de Reales Cédulas y provisiones originales, 1635/41-726.

[41] En 1602, el obispo don Francisco Martínez, tras visitar el sagrario del altar mayor y la pila del bautismo de la parroquia de San Andrés, fue en procesión al "cementerio de la dicha iglesia". Años después, en 1618, el visitador Pascual de Saldaña ordenó comprar parte de una viña que estaba junto al templo del vecino pueblo de Los Sauces para hacer un "circuito alrededor de la iglesia por donde puedan andar las procesiones". APSA: Libro I de cuentas de fábrica, s. f., 16/09/1602; y Libro de mandatos, leg. 4, ff. 147.

[42] Como era costumbre, la cofradía del Rosario celebraba una procesión alrededor del templo el primer domingo del mes; la del Niño Jesús, el segundo; la del Santísimo Sacramento, el tercero, y la de Ánimas, todos los domingos.

[43] Martín Rodríguez, Fernando Gabriel: *Santa Cruz de La Palma, la ciudad renacentista*. Madrid, Cepsa, 1995, p. 38.

Cruz de La Palma o Garachico. Construido sobre una plataforma que salva la fuerte pendiente del terreno sobre el que se asienta, se halla semienterrado en la zona de los pies y sobreelevado en su cabecera. Dentro del paisaje rural, la torre parroquial señala además el perfil culminante de la población, marcando su posición jerárquica como núcleo-cabecera respecto a los demás lugares del término.

ARQUITECTURA DOMÉSTICA

Fabricadas con gruesos muros de piedra y barro y techumbres de madera y teja, las casas de la villa de San Andrés constituyen no solo algunas de las más antiguas viviendas de la isla de La Palma, sino del conjunto del archipiélago canario. Ajenas a las corrientes cultas, entran de lleno dentro de la arquitectura tradicional y popular, de modo que la distribución de los huecos en fachada –irregulares y asimétricos en los ejemplares más antiguos– responde a motivaciones funcionales y no estéticas; corregida más tarde, a lo largo del siglo XIX y entrado el XX, por la cultura neoclásica, que cambió las viejas fachadas por otras más regulares con altas ventanas de guillotina, antepechos de obra lisos y parapetos en lugar de aleros de teja. La decoración se reduce a sencillas labores de carpintería o a dibujos geométricos de ritmo repetitivo sobre el enlucido de los muros –esgrafiados–, técnica decorativa de ascendencia hispanomusulmana. Sus formas y tipologías reflejan además el poderoso influjo portugués que distingue y diferencia a la cultura palmera dentro del contexto insular. No por casualidad se alinean, unas junto a otras y en la calle principal, residencia antaño de los más pudientes, las casas que pertenecieron a las familias de Pinto, Silva y Abreo o Abreu, todas ellas de origen lusitano. Carpinteros, albañiles o tejedores portugueses, asentados en la villa, se documentan desde temprana fecha, como el carpintero Juan Yanes o *Juanianes* († 1561). Natural de la feligresía de Corrella de San Juan, en Ponte de Lima, levantó su morada en el solar que compró en 1551 por debajo "de la plaça que está señalada para esta villa", donde tenía abierta su "tienda de carpintería"[44].

Zaguán de entrada de la casa Pinto (1977)

La madera de los montes cercanos facilitó el abundante empleo no solo de la tea para techos y forjados, sino también de otras especies del bosque de laurisilva, como el haya y el aceviño. En 1570, Pedro Afonso y su mujer Francisca Hernández, vecinos de Los Sauces, dieron a su hija un solar con toda la madera que fuere menester para hacer en la villa una casa de morada armada "de madera de haya y azebiño", excepto las portadas[45]. Otra mitad de unas casas altas y sobradadas "con todas las tijeras de tea" y "traues de azeuinos" dejó, en 1569, Melchor de Abreu

[44] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. II, p. 77, n.º 131; p. 266, n.º 497; y p. 361, n.º 661.

[45] *Ibidem*, pp. 672-673, n.º 1350.

Zaguán de entrada de la casa
Álvarez de Silva (2002)

a sus sobrinos, además de cinco millares de teja que guardaba en el corral de la vivienda donde moraba y las portadas que tenía en la villa y en las Lomadas[46]. Cinco años antes, el barquero Gaspar Álvarez se comprometió a llevar a la isla de Fuerteventura, a cambio de 150 cueros cabrunos, 150 "xibrones de azebiño para casas, derechos y bien proporcionados", de 17 palmos de largo, que le entregarían Hernán Váez y Melchor Álvarez, zapateros, vecinos de San Andrés, en el puerto de Talavera de Barlovento, en el de El Guindaste de la hacienda de los herederos del comendador Benavente y en el puerto de la villa[47]. Los suelos de tablado de madera, los balcones de tablado cubiertos de teja e incluso las casas de tablas también fueron comunes[48]. Una amplia y vetusta galería, volada sobre el barranco, pervive aún en el cuerpo trasero de la antaño residencia de los marqueses de Guisla, armada sobre trabes y pies derechos y cerrada exclusivamente con tablado. El mar y el callao proporcionaron al mismo tiempo guijarros o "guijas" de playa para patios y zaguanes, original forma de empedrado que hasta no hace mucho embellecía la casa rectoral y que aún conserva –no sabemos hasta cuándo– su inmediata, antigua casa escritorio de la villa de San Andrés. El uso de la teja constituía una forma de diferenciación, puesto que las casas pajizas fueron numerosas en los siglos XVI y XVII, al igual que las de piedra y barro cubiertas de paja, las de tea y teja o los establos de madera para estabular el ganado que se intercalaban con corrales, huertas, parrales, morales, cuevas, solares y viviendas[49].

[46] APSA: Protocolo de escrituras, n.º 12, 11/8/1569; y Libro de relaciones, n.º 12, f. 34.

[47] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. II, p. 526, n.º 1057.

[48] Un balcón de madera y teja poseía la casa que Amador Blas construyó en el solar que su suegro le dio en dote junto a su vivienda con anterioridad a 1558. *Ibidem*, p. 511, n.º 1038.

[49] La partición de bienes celebrada en 1649 entre los hijos y herederos de doña Francisca Hernández Cabeza de Hierro, mujer del capitán Matías de Abreu, es ilustrativa del paisaje que ofrecía por entonces el caserío de la villa. En ella se hizo cuerpo de bienes de "una huerta con dos casas", el lugar de Abaxo, una "de paxa y la otra de tea y texa", entre la calle "que ua a la mar" y la corriente del barranco del Agua; una "casa terrera de texa" entre la "casa de las Santas" y la de Domingo Rodríguez, en la misma calle; y otra "casa alta que sirue de granero", colindante por arriba "con la carnisería y camino que uiene al lugar de Abaxo"; un "establo de tea y casa que está en la calle que ua a la mar y linda por abaxo casa caída de Ynés Días la beata y por arriba un callejón que va de una calle a otra; una "casa terrera paxisa en el lugar de San Andrés de Arriba", junto al "camino que ua a la iglesia"; así como "la mitad de la casa que está en San Andrés, que es la casa vieja de su vivienda; y está mitad cae hasia la cumbre por una parte y por la de la mar linda con la casa nueva y la pared que las divide a ambas y con la cosina y un tercio del corral pegado con la dicha cosina, porque los dos tercios quedan a la sala nueva; y assy mismo pertenece a esta media casa vieja el corral con sus cuevas y morales, que linda con la calle y muro de la dicha casa; y assy mismo pertenece a este media casa el corral y huerto donde está el parral que linda por abaxo una pared alta, a donde está un establo, y por arriba la calle que ua al barranco y casa de Salvador Gonçales, y cae debaxo de las ventanas principales desta dicha casa". AGP: PN: Tomás González, caja n.º 6, 16/1/1649, f. 240.

La escasez de espacio edificable dentro del perímetro de la población, comprimida por el barranco, los acantilados marinos y la necesidad de no restar terreno a las tierras de cultivo anexas o circundantes, obligó a una concentración de la vivienda y a un desarrollo en vertical que no encontramos en otros lugares. Al contrario del carácter disperso de la gran mayoría de los núcleos rurales, en San Andrés fueron numerosas las casas juntas o arruadas desde temprana fecha, especialmente en el entorno del templo parroquial. De ese modo, durante los siglos XVI y XVII, cuando el caserío llegó a su nivel máximo de ocupación y densidad, abundaron las edificaciones altas y sobradadas –como eran conocidas las construcciones de dos o más plantas–, también llamadas casas dobladas[50], sobre todo en la zona más céntrica, en la calle principal y las calles de Arriba y de Abajo, unidas entre sí con muros medianeros o interpoladas con casas terreras de un solo piso[51]. Tales singularidades (altura, concentración y carencia de patio central), unidas a otros aspectos constructivos y definitorios, sin duda deben ponerse en relación con el fuerte componente lusitano, principal determinante de la personalidad de la villa durante los primeros siglos de su existencia. La importancia de la actividad exportadora, sobre todo vinícola, hizo que el piso bajo se destinase a bodega, tonelería o lonjas para tiendas o almacén; mientras que el superior era utilizado como vivienda. El granero o granel para guardar la cosecha era otra pieza imprescindible, construido como una dependencia en alto anexa a la vivienda o como una edificación aislada e independiente –granel o casa-granero– que podían estar fundados sobre esteos o pies derechos de madera.

La estructura de estas construcciones domésticas ofrece un modelo característico de casa-huerto. De acuerdo a la forma rectangular de la parcela, presentan un tipo de edificación prismática y concentrada en la crujía hacia la calle –de una o dos plantas de altura y cubierta de teja árabe a cuatro aguas–, con salas, bodegas o lonjas en el piso bajo y sala principal y aposentos en el alto. La puerta principal de entrada se ubica, en las viviendas más antiguas, de forma lateral o descentrada. Tras ella se halla el zaguán que conduce al patio posterior (casa Álvarez de Silva) o arranca directamente la escalera que sube al piso alto (casa Pinto) a la manera portuguesa. El acceso a la planta alta también puede hacerse a través de un paso que da a una escalera con balcón o corredor lateral o trasero. A diferencia de otros centros históricos de la isla –Santa Cruz de La Palma, Los Llanos de Aridane– o del resto del archipiélago, carecen de patio central como núcleo ordenador de la planta. Tan solo la casa Pinto –la más importante de la villa en los siglos XVI y XVII– ofrece un desarrollo en «L», con patio lateral con galería sobre pies derechos de madera. Una sala principal con una ventana, una alcoba dividida con tablas formando una pequeña habitación hacia la calle, otro aposento dividido con tablas con dos puertas y dos ventanas, una abierta hacia el corredor y otra hacia la huerta trasera, integraban la planta alta de esta última casa en 1749, en tanto que en el piso bajo existía una cocina de teja, un cuarto "suallado" de madera blanca y encalado, otro con piso de tierra bajo la sala principal y una caballeriza con su corcho o dornajo de tea. Tras ella, un cercadito dividido con pared de piedra seca de la propiedad colindante llegaba hasta el risco que caía sobre el barranco. En el resto de las edificaciones el patio se dispone en realidad como traspatio o patio trasero, en el que se hallan la cocina y otras piezas de servicio y almacenamiento, además de los corrales. La huerta, cercada

[50] *Ibidem*, t. I, p. 526, n.º 1056. Ana Hernández, viuda de Francisco Álvarez, arrienda a Lorenzo Hernández unas "casas dobladas, alto y bajo", sitas entre otras casas del arrendatario y las de Hernán Váez, zapatero, 7/8/1565.

[51] En 1576, Francisco Álvarez, zapatero, declaró que había recibido de sus suegros, Hernán Váez e Isabel González, y en precio de treinta doblas, "vnas casas sobradadas, lo alto e baxo dellas, que son en esta billa, que lindan por vna parte con casas altas de los hijos y herederos de Francisco González, mercader, difunto, e por otro lado un callejón que va entre estas casas e casas de la cofradía del Santísimo Sacramento de la iglesya de señor Sant Andrés desta villa e por delante la calle e por detrás con casas e corrales de Melchor Días, sastre. Ese mismo año, Lorenzo Hernández tomó a tributo otras casas altas sobradadas e vna casa terrera" que la ermita de Nuestra Señora de la Piedad poseía dentro de la villa. AGP: PN, Amador Álvarez de Silva, 16/7/1576 y 30/8/1576.

por muros o tapias y destinada a cultivos hortícolas diversos, se sitúa al fondo de la parcela y también a un lado. Ventas, censos, particiones, dotes o testamentos dan cuenta de la existencia de sitios anexos y huertos, con árboles frutales, higueras, morales, viñas y parrales. Prácticamente todas las viviendas sin excepción poseían corral para aves y animales domésticos y, con pocas excepciones, se habla siempre de casas y solares con su cocina y *corral*. "Atajos" de tablado sirvieron para cercar viviendas, solares y corrales, separarlas de las colindantes o segregarlas de otras nuevas. Un atajo de tablado dividía la casa de piedra y barro cubierta de paja con su corral que en 1567 Francisco González e Inés Afonso enajenaron a Antonio Díaz de otra vivienda propiedad de los vendedores. Otra "casa palacio" de piedra, barro y teja, cercada de tablado y de pared de piedra y barro, fue vendida en 1571 por Antonio Gómez, herrero, a Gonzalo Martín, yerno de Pedro Afonso, aperador[52]. Del mismo modo, con atajos de tablado o repartimientos se partían las estancias o las nuevas moradas divididas de la unidad familiar. Así por ejemplo, Juan Yanes, carpintero, y Juan Lorenzo y Catalina Rodríguez, su mujer, dieron en dote a sus respectivas hijas, en 1558 y 1565, sendos pedazos de casas de su morada desde "vn atajo de tablado hacia la pared" o "desde el tablado que en dicha casa está", colindante con un solar de otro hijo de los otorgantes[53]. El proceso de división de los primeros "solares de casas"[54] fue causa, además, de la aparición de pasos y callejones que daban acceso a las nuevas viviendas segregadas de la parcela de la vivienda primitiva, como el pasaje o servidumbre existente entre la casa Abreu y Santa Cruz y el inmueble situado por debajo (calle de la Iglesia, 10 y 8).

Casa Pinto, después casa del curato (calle de la Iglesia, 14)

Situada frente a la iglesia, fue la vivienda más importante del lugar (hoy casa parroquial de San Andrés) morada del negociante portugués Fernán Pinto, alcalde de la villa y propietario de "la casa más principal y rica que allí había"[55]. Según declaró en su testamento, por muerte de su cuñada Ana Luis, mujer del mercader Antonio López, fallecidos sin descendencia, había recibido, como padre de doña Ana Pinto Correa, a cuenta de su herencia, mil ducados "en las casas que al presente viuo", un esclavo mulato, dinero y otros bienes. Por escritura de venta que le hizo Antonio Díaz, del barranco de La Galga, Antonio López había adquirido en 1564 unas casas sobradadas de pared de piedra y barro cubiertas de teja, en la villa de San Andrés, con un solar adjunto, que confinaba con casas y corral de Diego González y Amador Blas, su yerno, por abajo con solar de los herederos de Miguel Martín, por delante la calle real y por detrás los riscos[56]. Con posterioridad, en 1592, Fernán Pinto compró este último solar, con el fin de incorporarlo a su vivienda, a los herederos del conquistador Miguel Martín (que lo había recibido del adelantado Alonso Fernández de Lugo por data concedida el 12 de enero de 1518), Gregorio Martín Salgado y su hermana Beatriz Martín Salgado, mujer de Jaques de Monique, ambos hijos de Vicente

[52] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. II, p. 577, n.º 1150; y p. 718, n.º 1436.

[53] *Ibidem*, p. 266, n.º 497; p. 472, n.º 968.

[54] Por escritura otorgada en 1566, Gaspar de Lima, sastre, viudo de Virjade López († 1565), y su suegra, Malgarida Álvarez, acordaron dividir las casas grandes, sobre los riscos del mar, que su esposa había traído al matrimonio, en las que habían hecho un suelo de tablado, un atajo, un repartimiento de tablado y un horno, de otra casa pequeña que su marido había construido por debajo, a la banda del mar, con suelo también de tablado y balcón de tablado y madera. La primera de ellas quedó para Malgarida y la segunda, "con el sitio que hay de allí a los riscos del mar", para su yerno, a cuya vivienda podría pasar la portada y puerta con sus tablones que estaba entre esta y la casa grande, cerrando el hueco con pared de piedra y barro. *Ibidem*, p. 518, n.º 1044; p. 572, n.º 1139; p. 579, n.º 1153; y p. 868, n.º 1778.

[55] PÉREZ GARCÍA, Jaime: "La casa solariega de los Pinto", en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de La Palma, 3 de diciembre de 1973.

[56] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. II, p. 437-438, n.º 901.

Patio y corredores de la casa Pinto hacia 1977

Martín. En el momento de su compra, lindaba por "vna parte con el camino que va derecho de la carnesería hasia la cassa que dizen de Tomé Yanes; y por otra parte los riscos que caen sobre el lugar de Abaxo y juego de la bola; y por abaxo y por arriba cassas y solares de vos el dicho Fernán Pinto"[57].

Natural de Santiago de Ginieira (Braga), término de Ponte de Lima, Fernán Pinto obtuvo su fortuna como cosechero y cargador de los vinos de la comarca, que exportaba a las Indias. Con ese fin, fabricó en 1610 una nao con el capitán García de las Muñecas y su hijo Bartolomé Pinto, en la que se cargaron 200 pipas. En los años anteriores de 1608 y 1609 había enviado, en otra carabela de su propiedad, 90 pipas de vino, consignadas a Rafael Pérez, vecino de La Habana. En torno a 1577 se había avecindado en la villa, y entre 1591 y 1602 fue mayordomo de fábrica de la iglesia de San Andrés. Casado con la también portuguesa Inés Luis, natural de Coimbra, recibió 500 doblas en concepto de dote, según escritura que su cuñada Ana Luis le otorgó ante Amador Álvarez de Silva, escribano público de la villa de San Andrés. Con aquel capital y su trabajo, pues "no traje vienes algunos" al matrimonio, multiplicó su fortuna, que a su muerte se calculaba en más de 50 000 ducados. Otorgó testamento en la villa de San Andrés ante el escribano Gaspar Simón, "estando en las casas de su morada" el sábado 23 de enero de 1610[58]. Recuerdo de su tiempo es una de las campanas de la torre parroquial, fundida en 1598 y rotulada con una inscripción dedicatoria con su nombre. Tras su fallecimiento, su viuda permaneció en la residencia durante algunos

[57] AGP: PN, Gaspar Simón, caja n.º 1, 22/4/1591.

[58] Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife: Conventos, 208-3.

años hasta que la "trujimos a vivir a la ciudad", según consta en el testamento de su hijo, el capitán Bartolomé Pinto. El rico menaje de casa, vajilla y servicio de mesa en plata labrada que había quedado por muerte de Fernán Pinto, en forma de fuentes, tazas, jarros y otras piezas, fue también llevado a Santa Cruz de La Palma por su cuñado, el capitán Domingo Corona Palaviccino y Castilla, patricio del Libro de Oro de la serenísima República de Génova. A partir de entonces, la vivienda quedó indivisa entre ambos, que acordaron utilizarla "quando fuésemos a uer nuestra hasienda". A través del matrimonio del primero con doña Margarita de Guisla Van de Walle y de su sobrina doña Beatriz Corona y Castilla –hija de Domingo Corona y doña Ana Pinto Correa– con su hermano don Diego de Guisla Van de Walle, ambas familias enlazaron con dos de los cuatro herederos del ingenio azucarero de Los Sauces. En 1660, cuando se celebró partición de bienes entre los hijos del capitán Bartolomé Pinto, se adjudicó la mitad del inmueble con su granel al célebre licenciado y cronista don Juan Pinto de Guisla, visitador general de la isla de La Palma[59]. En 1672, consta que habitaba en dicho inmueble el doctor don Lucas Fernández de Paz, cura beneficiado de la villa de San Andrés, y que doña Beatriz Corona y Castilla había reservado la propiedad para disponer de ella a su voluntad[60]. Por donación de esta señora, pasó a ser, desde 1673, casa del curato o morada de los curas que sirvieron en el beneficio parroquial con la pensión de algunas misas[61]. En la centuria siguiente, fue reedificada y mejorada por don Pedro de Alcántara Méndez, beneficiado entre 1723 y 1749. En el detallado inventario formado por su sucesor, el doctor don Francisco Ignacio Fierro, se consignan sus linderos, piezas que la integraban y mobiliario[62].

Con planta en forma de "L" y huerta trasera, la edificación presenta patio lateral con galería sobre pies derechos y ventanas de guillotina y "corredor que mira al convento". Del zaguán de entrada, al modo de las casas portuguesas, parte directamente la escalera de madera que asciende a la planta alta. En la parte posterior se situaba el granero o *granel*, con ventanas de corredera, al fondo de la planta principal. De su interior destacaba la cocina, con campana,

[59] AGP: PN, Andrés de Chávez, caja n.º 30, partición de bienes del capitán Bartolomé Pinto y doña Margarita de Guisla Van de Walle, 2/11/1660, f. 233: "Yten la mitad de unas casas sobradadaz y granel en la Billa de San Andrés que quedaron por fin y muerte del capitán Fernán Pinto y están indivisas por partir con el capitán Diego de Guisla Vendaval apresiada la dicha mitad en mil realez".

[60] AGP: PN, Juan Alarcón, caja n.º 19, partición de bienes del capitán don Diego de Guisla Van de Walle, regidor perpetuo, y doña Beatriz Corona y Castilla, 8/2/1672, ff. 67-70: "Item vnas casas sobradadas en la villa de San Andrés con todo lo anexo y perteneciente que quedó por fin y muerte del capitán Fernán Pinto, las quales habita el doctor Lucas Fernández de Paz, beneficiado de dicha villa, apreciadas en dos mil reales".

[61] Por escritura otorgada ante Juan Alarcón el 11/1/1673, doña Beatriz Corona y Castilla, viuda del capitán don Diego de Guisla Van de Walle, hizo donación al doctor don Matías de Abreu "y a los demás benefisiados que le sucedieren, de vnas casas que fueron de Fernando Pinto, familiar del Santo Ofisio, su abuelo, que están en frente de la dicha iglesia de señor San Andrés", con cargo de celebrar la fiesta de San José en la iglesia de Los Sauces, con misa cantada y procesión alrededor del templo, una misa cantada en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad y otra por el alma de su madre, doña Ana Pinto, en la parroquia de San Andrés. Archivo Parroquial de Nuestra Señora de Montserrat de Los Sauces: Libro de relaciones, n.º 37, f. 75; y APSA: Libro de relaciones, n.º 33, f. 97.

[62] APSA: Libro de visitas, f. 81: "Primeramente, vnas casas sobradadas frente de dicha yglesia, que lindan por delante la plaza y llano de la misma yglesia, por detrás riscos altos, por arriba sitio del teniente capitán don Joseph Miguel Arturo; y está diuidida con vna pared de piedra seca del cercadito, que será vn selemín de tierra, pertenesiente a dicha casa y vn picacho de risco en que remata dicha linda; y entra por uajo de dicha tierra del nominado hasta el pendiente sobre el barranco; y por devajo casa de la capellanía del lizenciado Andrés Fernandes, sobre la que tiene servidumbre de aguas vertientes; y sigue la linde con división de una pared seca hasta sobre el risco igualmente; cuia casa dexó, con la pensión de algunas missas, doña Beatris Corona y se halla hoi fabricada y mejorada por don Pedro Alcántara Méndez, mi antecessor, venerable beneficiado de esta parroquia. Tiene sala principal con vna ventana, una alcoba, que está dividida con tablas y haze vn quartecito a la calle; vn aposento dividido con tablas con dos puertas y una ventana al corredor y otra que sale a un corredor que mira al convento. En lo vajo tiene vna cosina de texa, vn quarto suallado de blanco y encalado; y otro en tierra vajo de la sala principal; y vna cavalleriza con su corcho o dornajo de tea.

Yten en dicha hallé tres mezas, vna grande de castaño, otra mediana con vn cajón y otra chica de vna sola tabla.

Yten vn estantito pequeño de dos tablas vtiles para libros".

horno, tinajas y lebrillo de losa cerámica empotrado en el poyo. Conservada prácticamente intacta, las intervenciones llevadas a cabo en los años ochenta del siglo XX la desvirtuaron notablemente. Con ellas desapareció la antigua cocina, así como las carpinterías y materiales originales. En la fachada hacia la calle y en la galería del patio interior, las ventanas de madera de tea desaparecieron para dar paso a unas malas imitaciones que no guardan ni la proporción ni las formas debidas, al igual que el empedrado del patio y de su original zaguán, pavimentados con guijas y callados de playa. Maderas, cantos, ladrillos, losetas y teja, desechados y amontonados en la huerta trasera durante mucho tiempo, fueron sustituidos por malos materiales que han envejecido rápida y pésimamente. Hoy se halla deshabitada y sin uso.

Casa Álvarez de Silva, antiguo escritorio notarial de los escribanos de la villa de San Andrés (calle de la Iglesia, 12)

Pegada a la casa del curato o rectoral, se alza la vivienda que sirvió durante el siglo XVI de tienda o escritorio notarial de los escribanos de la villa de San Andrés: Blas Ximón, el segundo de ellos, que ejerció entre 1546-1573, y su hijo Amador Álvarez de Silva[63], que lo hizo entre 1575 y 1582[64]. Por escritura otorgada ante Pedro de Brito el 15 de noviembre de 1610, la viuda de este último, Ana de Abreu, prometió a su hija Ana Gómez de Silva y a su marido Tomás de Brito, natural de La Breña, 1850 doblas en dote y casamiento, suma que incluía en parte el valor de esta casa, en el lugar de Arriba, colindante con la de Fernán Pinto, y de otra, también sobradada, en el lugar de Abajo, junto a la de Gaspar Pérez, yerno de Diego Díaz. Fallecida su mujer, el capitán Tomás de Brito, a la sazón alcalde de la villa, hizo dejación en sus hijos, al encontrarse viejo y débil, de dichos bienes dotales por escritura otorgada en 1640. Por entonces, la vivienda lindaba por arriba con casas de los herederos de Fernán Pinto y por abajo con casas de Diego de Santa Cruz y de doña Francisca, su mujer[65]. En 1660, su hijo, el alférez Tomás de Brito y Silva dejó el inmueble, con su cocina y corrales, para que en lo sucesivo fuese morada del capellán que sirviese la capellanía fundada por el licenciado Andrés Hernández Bautista (1571-1657) en la capilla que edificó en la iglesia parroquial de San Andrés en honor de la Virgen de la Victoria, colateral del lado del evangelio, con el cargo de cuatro misas rezadas[66]. Como tal, vivía en ella en 1672 el licenciado Mateo Rodríguez Figueredo, presbítero[67]. En 1835, tomó posesión del inmueble don Luis Van de Walle y Llarena, marqués de Guisla-Ghiselín, como sucesor en el vínculo fundado en 1707 por su bisabuelo el coronel don Juan de Guisla Boot Campos y Castilla. Adjudicada a su hijo don Manuel Van de Walle y Valcárcel en 1883, con posterioridad pasó a la propiedad de don Justo Salazar Brito y sus herederos[68].

Como es característico en la arquitectura tradicional anterior al siglo XVIII, los huecos de la fachada se distribuyen de forma asimétrica y funcional. Conservadas hasta hace muy poco tiempo, sus carpinterías originales han sido sustituidas recientemente por una ridícula imitación, enriquecidas con falsos cojinetes. La subida

[63] Amador Álvarez de Silva testó ante Diego de Chávez el 15/11/1585. Archivo Parroquial de El Salvador, Santa Cruz de La Palma [APSSCP]: Libro del cumplimiento de los testamentos, f. 56.

[64] Hija de Domingo Afonso y Ángela de Abreu, vecinos de Las Lomadas, el 22/10/1607 otorgó una escritura ante el escribano Gaspar Simón "estando en las cazas de la morada de la dicha Ana de Abreo".

[65] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón…*, t. I, p. 66.

[66] AGP: PN, Blas González Ximénez, caja n.º 4, testamento del alférez Tomás de Brito y Silva, 10/8/1660, f. 99:

"Yten quiero que las cassas de mi morada que tengo en esta villa de San Andrés que heredé de los dichos mis padres, con su cosina y corrales, que linda con cassas de los herederos de Fernán Pinto y Juana Hernández, las mando al capellán ques o fuere de la capilla y capellanía que instituyó y dejó el llicenciado Andrés Fernández, mi tío, para que el que actualmente la estubiere sirbiendo en ese tiempo uiua en ellas con cargo y obligación que al respecto de cada año ha de decir por mi ánima quatro missas resadas en la dicha capilla".

[67] APSA: Libro de relaciones, n.º 59, f. 185.

[68] Registro de la Propiedad de Santa Cruz de La Palma [RPSCP]: Tomo 217, n.º 640, f. 237.

a la planta alta se practica por una escalera exterior de piedra y un corredor hacia el traspatio que también ha sido lamentablemente modificado. El zaguán de entrada, empedrado con guijas de playa, aún mantiene su carácter original, destilando encanto popular.

Casa Abreu y Santa Cruz (calle de la Iglesia, 10)

En 1564, Diego González, yerno de Gonzalo Yanes de Las Lomadas, y Domingo González, clérigo presbítero, dieron en dote a su hija y sobrina Felipa González, mujer de Gonzalo Afonso († 1584), natural de Santiago de Ginieira, en Ponte de Lima (Braga), y primo de Fernán Pinto, un solar entre la casa del escribano Blas Ximón y otro solar y casas pertenecientes a Diego Pérez de Las Lomadas, sobre los riscos que caían sobre la calle real del lugar de Abajo. Su hermana, Luisa González, esposa del pedrero Amador Blas, también había recibido en este lugar una casa con su balcón de madera y teja junto a la vivienda de la morada de su padre[69]. De alto y bajo, con acceso al piso superior a través de una escalera exterior y balcón en su huerto trasero, la vivienda que actualmente lleva el n.º 10, sita por debajo de la antigua casa-escritorio de los escribanos de la villa de San Andrés, era propiedad, a principios del siglo XVII, de Juana Hernández, hija de Domingo González († 1600)[70] y Juana Hernández Cabeza de Hierro, vecinos de Las Lomadas, padres de fray Domingo González, vicario provincial de la orden dominica, famoso predicador, conocido como "pico de plata", de quien se hace eco el obispo de Monópolis. En su testamento, otorgado ante Álvaro Hernández Carrillo el 2 de noviembre de 1636, Juana Hernández impuso una memoria de una misa rezada por su ánima el día del patriarca Santo Domingo sobre "vnas casas sobradadas que dexó en esta dicha uilla que por delante lindan la calle y por arriua casas que fueron del capitán Thomás de Brito y por abaxo corrales de Juana Hernández, sastra, y riscos altos sobre el lugar de Abaxo". Por escritura celebrada un año después, hizo donación de bienes a favor de su sobrina, doña Francisca de Abreu Cabeza de Hierro, hija del capitán Matías de Abreu y de su hermana doña Francisca Hernández Cabeza de Hierro[71], casada desde 1634 con el alférez Diego de Santa Cruz y Fleitas (1587-1667). Al fallecimiento de esta última en 1657, la vivienda pasó a sus otras hermanas, como consta de la escritura de reconocimiento de la mencionada memoria que doña Juana de Abreu otorgó en 1672. Suponemos que se trata de "la casa que llaman de Santa Cruz", adquirida por el doctor Matías de Abreu a su sobrino Juan Bernardino de Castro y Torres, hijo de don Juan de Castro Vinatea, vecino de Garachico, según declaró en 1713 en sus últimas voluntades testamentarias[72]. Con ventanas de guillotina, su fachada actual fue remozada en el siglo XIX o a principios del XX.

Casa del doctor Matías de Abreu, después del vínculo de Guisla (calle de la Iglesia, 4)

Adosada por el oeste a la ermita del Pilar, presenta una sola planta, con fachada remozada durante los siglos XIX-XX. Al portugués Diego Pérez, vecino de Las Lomadas y natural del obispado del Puerto, concejo de Bilabir, pertenecía una casa terrera con su corral existente en este lugar en el siglo XVI[73]. Por el testamento que otorgó el 19 de abril de 1566, dejó la vivienda a su mujer María López y, después de su muerte, a su

[69] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 511, n.º 1038; y *Libro primero de bautismos*…, p. 187, nota 198.

[70] En 1576 era mayordomo de fábrica de la iglesia de San Andrés. Domingo González testó ante Gaspar Simón el 25/6/1600. Su esposa otorgó un testamento y codicilo ante el mismo escribano el 6/1/1585 y el 3/3/1596. APSA: Libro del cumplimiento de los testamentos, s. f.

[71] AGP: PN, Álvaro Hernández Carrillo, caja n.º 8, 3/6/1635.

[72] Archivo Antonio Pestana (Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria): Legajo 33, testamento del doctor Matías de Abreu, 4/07/1713, cláusula n.º 20.

[73] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, pp. 358 y 559, n.º 658 y 1118;

sobrino Juan Rodríguez, barquero, hijo de su hermana Isabel Pérez, con el cargo de una misa cantada después del día de Santiago. Por entonces, lindaban con el solar de los herederos de Diego González, yerno de Gonzalo Yanes, y con un solar de Luis Hernández, moreno[74]. En 1672 vivía en ella Juana Hernández, la sastra, quien hizo reconocimiento de tal memoria por escritura otorgada ante Francisco Pérez de Paz el 8 de noviembre de ese año. En la partición del marqués de Guisla-Ghiselín (1875) se dice que la vivienda, afecta a la memoria de Diego Pérez, la fabricó el doctor don Matías de Abreu y Martín, cura beneficiado de la villa de San Andrés, quien en su testamento señala que había comprado el sitio de una casa y corrales a los herederos de las mencionadas Juana y María Hernández que estaban junto a su casa habitación, con la obligación de pagar cuatro reales de la limosna de una misa cantada por el ánima de Diego Pérez[75]. A la muerte del doctor Abreu, la vivienda la heredó su sobrina, doña Francisca Margarita Salazar de Abreu y Rexe, madre del primer marqués de Guisla, junto con el inmueble siguiente. En 1835 pasó a la posesión del coronel don Luis Van de Walle Llarena, marqués de Guisla-Ghiselín, como parte del vínculo fundado en 1707 por don Juan de Guisla Boot. Formada por una sola pieza o sala, en 1875 fue adjudicada a su hija doña Carlota Van de Walle y Valcárcel[76]. Con su sitio contiguo de secano, fue con posterioridad propiedad de doña Juana Pérez Morales, quien la vendió en 1919 a don Telesforo Toledo Hernández, carpintero[77].

Casa de los marqueses de Guisla, antes de Abreu (calle de la Iglesia, 2)

Primera de la calle, fue en su origen de la familia portuguesa de Abreu. Perteneció al capitán Domingo González de Abreu († 1674), hijo del capitán Matías de Abreu, familiar del Santo Oficio de la Inquisición, y de Francisca Hernández Cabeza de Hierro. Debe de tratarse de las mismas casas sobradadas de paredes de piedra, barro y cal, cubiertas de teja que su tío abuelo, Melchor de Abreu, fallecido sin sucesión, compró en 1564 a Antonio Boto y Alonso de Castro, sus sobrinos, como hijos y sucesores de Diego Boto y Ginebra de Castro. Con sus solares y corrales, lindaban con casas y corrales de la mujer e hijos de Tomé Jorge, por la otra con solares de los herederos de Polo Riço, difunto, y por delante y por detrás calles reales y corral de la carnicería[78], situada en el camino que desciende a San Andrés de Abajo, a poca distancia de la actual casa de los marqueses de Guisla[79]. Heredada por los hijos de Domingo González de Abreu[80], en ella habitó el doctor don Matías de Abreu (1641-

[74] APSA: Libro de relaciones, n.º 11, f. 31.

[75] RPSCP: Tomo 216, n.º 569, f. 117; y Tomo 492, n.º 2213, f. 230

[76] AGP: PN, Manuel Calero Rodríguez, 1875, 1.º, partición de bienes de don Luis Van de Walle Llarena, marqués de Guisla, y doña Josefa Valcárcel Herrera-Leiva, n.º 45, f. 502v: "Una casa terrera que radica en la villa de San Andrés, señalada con el n.º 10 de orden de la calle de la Yglesia. Fórmase de una sola sala y su fundo superficial es de 1008 pies cuadrados. Linda por el sur dicha calle; por el naciente, casa y sitio de esta testamentaría; por el poniente, ermita del Pilar; y por el norte, riscos altos; cuya casa fue fabricada por el doctor don Matías de Abreu y correspondió a su sobrina y heredera doña Francisca de Salazar, según testamento protocolizado en diez y siete de agosto de mil setecientos diez y ocho ante el escribano don Andrés de Huerta Perdomo; y es finca de la dotación del vínculo de Guisla. Se halla afecta a censo de cuatro reales antiguos que se pagan al cuadrante de dicha villa por la memoria de Diego Pérez y se le adjudica a esta partícipe en valor de setecientas tres pesetas, como se espresa en el número 4 del cuerpo de bienes".

[77] RPSCP: Tomo 216, n.º 569, f. 117; y Tomo 492, n.º 2213, f. 230.

[78] HERNÁNDEZ MARTÍN, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 444, n.º 918.

[79] En 1569 dejó la mitad de estas casas sobradadas y solares a su sobrino Alonso de Castro con cargo de una misa cantada. En 1672 pagaba esta memoria el capitán Miguel de Abreu y Rexe. APSA: Libro de relaciones, n.º 12, f. 34.

[80] Viudo de Francisca Hernández Cabeza de Hierro, el capitán Domingo González de Abreu testó el 30/6/1658 ante Francisco Pérez de Paz. Vecino de la villa de San Andrés, dejó "las casas de mi morada con todo lo a ello anejo y pertenesiente" a sus seis hijos y herederos: doña Francisca († 1710), el capitán don Domingo González de Abreu († 1711), doña María († 1713), don Matías († 1718), el capitán don Miguel de Abreu († 1719) y doña Isabel († 1729). APSA: Protocolo de escrituras, n.º 70.

Calle de la Iglesia hacia 1977, con la capilla del Pilar y las casas del vínculo de Guisla

1718), cura beneficiado de San Andrés, a quien se debe la construcción de la actual iglesia parroquial y que costeó en buena parte con su caudal. Tras su muerte, pasó a ser propiedad de su sobrina y heredera, doña Francisca Margarita Salazar de Abreu y Rexe, madre del primer marqués de Guisla-Ghiselín, don Juan Domingo de Guisla Boot y Salazar de Frías Abreu Rexe († 1785), nacido en esta casa el 11 de noviembre de 1723. Señor de Ophen y Wesembec en Flandes y elevado a título de Castilla por el rey Carlos III, era hijo de don Jerónimo de Guisla Boot, dueño copartícipe del ingenio azucarero de Los Sauces. Fue uno de los representantes del despótico gobierno de los regidores perpetuos, suspendido de su cargo a raíz del ruidoso pleito seguido contra ellos por el comerciante irlandés Dionisio O´Daly. Obsesionado por sus privilegios, pretendió asistir a las celebraciones religiosas en la iglesia de San Andrés con el sombrero puesto, "portándose como si nunca huviera habido en estas yslas otro" caballero de su condición, extravagancia que encontró la firme oposición del párroco de la villa y del obispo de Canarias, fray Valentín de Morán[81]. Además de fundar la ermita de Nuestra Señora del Pilar junto a su casa habitación, don Juan Domingo destinó, mediante el mismo documento, otorgado en 1755, su residencia en la villa de San Andrés para hospital de pobres[82]. Su hermana doña María Liberata de Guisla, de carácter no menos autoritario, falleció en la villa de San Andrés en 1806. Las extrañas circunstancias de su enterramiento (víctima de una catalepsia o del saqueo de su tumba, pues su cuerpo fue encontrado años después en la escalera de la bóveda o cripta de la capilla de Nuestra Señora de la Victoria, donde había sido enterrada) alimentaron

[81] APSA: Libro de mandatos, leg. n.º 4, f. 195. Carta del obispo fray Valentín de Morán, 25/5/1755.

[82] Pérez García, Jaime: *Fastos biográficos de La Palma*, t. II, Santa Cruz de La Palma, 1990, p. 110.

la leyenda popular que envuelve su figura[83]. Incluido dentro del vínculo de Guisla, el inmueble con su corral anexo, al igual que la vivienda colindante, fue adjudicado en 1875, en la partición de bienes del coronel don Luis Van de Walle de Llarena, marqués de Guisla-Ghiselín, a su hija doña Carlota Van de Walle y Valcárcel, en cuyo nombre fue inscrito en 1883[84]. Esta vetusta construcción presenta en la fachada hacia la calle enlucidos con interesantes esgrafiados mudéjares que enmarcan los huecos y decoran las franjas con cenefas que llevan estrellas inscritas en círculos, repetidas en los espacios triangulares situados bajo los antepechos de las ventanas. La fachada trasera, colgada sobre el barranco, posee galería cerrada con tablado de madera de acusado volado.

Casa de los Buenamuerte (obispo Pérez Gascón, 4)

Propiedad de los González Sánchez, conocidos popularmente como los *Buenamuerte* –sobrenombre que se les imponía a sus miembros en el bautismo–, en ella residieron don José Manuel González de Paz, mayordomo de la parroquia de San Andrés entre 1819 y 1830, y su esposa doña María de las Nieves Sánchez Wangüemert († 1831), casados en la iglesia de la villa el 23 de julio de 1800. Según declaró en el testamento que otorgó en 1833, la casa principal que poseía en la villa de San Andrés, con su bodega, huerto e higuera, la había heredado de sus padres, don Juan González de Paz y doña Isabel Leonarda Fernández Machín, vecinos y naturales de San Andrés –donde habían contraído matrimonio en 1743–, según partición que había practicado con sus demás hermanos. Aparte de los muebles y menaje de casa existentes de puertas adentro, en su cocina se hallaba asentado un lebrillo de amasar. En la relación de sus bienes, tanto los heredados de sus padres como los adquiridos en estado soltero y durante su matrimonio, incluyó además otros dos inmuebles en las calles de Arriba y de Abajo, con la "casa que dicen de la Caldera", inmediata a su vivienda y en la que estaba asentada una caldera de destilar[85]. Aunque remozada en el XIX, la edificación parece datar de los siglos anteriores, como acusan, entre otros elementos, la ordenación asimétrica de los huecos de su fachada, orientada hacia el naciente. Sobre la puerta principal, un escudo esgrafiado y coloreado con la tiara y las llaves de San Pedro protege el umbral de entrada. Emblema alusivo a la pertenencia al estamento eclesiástico, es posible que su presencia indique que en algún momento la residencia perteneció a un miembro del clero, al

[83] LORENZO ARROCHA, Manuel: "¿Enterraron viva a Liberata de Guisla o unos ladrones movieron su cadáver?". Vid. .https://www.eldiario.es/lapalmaahora/sociedad/leyenda-Maria_Liberata_de_Guisla-enterrada_viva_0_315318782.html [10/10/2014]

[84] RPSCP: Tomo 216, n.º 568, f. 102; y AGP: PN, Manuel Calero Rodríguez, 1875, 1.º, partición de bienes de don Luis Van de Walle Llarena, marqués de Guisla, y doña Josefa Valcárcel Herrera-Leiva, n.º 45, f. 502v: "Tercera parte de una casa de dos pisos con sus corral situada en la dicha calle de la Yglesia en la villa de San Andrés, señalada con número 8, constando el todo de cinco áreas, noventa y nueve centiáreas. Linda por tres estremos calles públicas; y por el restante, que es poniente, casa de esta partición. Perteneció esta finca al doctor don Matías de Abreu y la hubo doña María de Abreu por la partición de la herencia de sus padres, protocolizada en seis de agosto de mil seiscientos noventa ante el escribano don Miguel Hernández Carrillo; y por testamento de veinte de julio de mil setecientos trece legó la doña María a su hermana doña Ysabel de Abreu la tercera parte de la referida casa, y las dos tercias restantes a doña Francisca, su sobrina, de quien trae origen para formar dotasión al vínculo de Guisla. Esta gravada con seis reales de plata que se paga por la celebración de dos misas resadas establecidas por la memoria del doctor don Matías de Abreu, reducción de seis, señaladas por la citada doña María, según decreto del ylustrísimo obispo en dos de agosto de mil setecientos noventa y cuatro; por lo que, reducido su capital, se adjudica la repetida tercera parte de casa en quinientas ochenta y cinco pesetas, conforme al número 7 del cuerpo de bienes".

[85] AGP: PN, Manuel del Castillo Espinosa (1939), 11/11/1833, f. 249v: "La casa principal en la villa de San Andrés, con su huerto e higuera, es también mía, a escepción de sesenta pesos que dí a mi hermana María Gonzales de Paz por la parte o interés que en ella tenía, durante mi matrimonio. Me corresponde la casa, cosina y corral en la calle de Arriba de dicha villa, que tengo alquilada a Francisca la peona y en ella invertí quinse pesos para reedificarla durante mi consorsio; la casa que dicen de la caldera en la calle de Abajo, con el sitio que está por el lado de abajo; dos sitios más por el lado de arriba; el sitio en que está sentada la caldera de destila. Esta misma pieza y otro sitio chico por un lado también es mío, a escepción de que en el matrimonio gasté, para reedificar una pared de la casa, madera y teja, veinte pesos; un huertesito en el camino que dicen de arriba, en la calle de debajo de dicha villa".

Casa de los Buenamuerte hacia 1900

igual que en la casa del presbítero José Domínguez (1766), en Los Llanos de Aridane, o en el exterior de la capilla de la Victoria, en la misma villa de San Andrés. La galería lateral con ventanas de guillotina, apoyada en pies derechos de madera, debe datar del siglo XIX o de principios de la centuria siguiente.

Arquitectura religiosa

Fundada a finales del siglo XV o en los primeros años del XVI, la iglesia de la villa de San Andrés fue una de las primeras parroquias creadas en la isla tras el establecimiento de la iglesia mayor en la ciudad capital, a la que seguía en antigüedad y preeminencia. Por esa razón, es la única del norte de la isla que posee torre parroquial. Levantada en 1686 en sustitución de una espadaña anterior, marca explícitamente su jerarquía como templo matriz de la comarca. Como las demás construcciones religiosas de su jurisdicción, está orientada, por razones simbólicas, hacia Oriente. Su fábrica actual es el resultado de las obras emprendidas por el doctor don Matías de Abreu (1641-1718), bajo cuya mayordomía se reedificaron primero las capillas y sacristías de la cabecera y después la nave, concluida en 1700. De la fábrica primitiva subsisten, sin embargo, el arco renacentista de la portada septentrional y el arco toral, con baquetones góticos, de hacia 1542-1548.

Además de la iglesia matriz de San Andrés, la nobleza y el pueblo llano, agrupados en cofradías, fundaron otras iglesias, ermitas y oratorios públicos dentro del perímetro de la villa o en su periferia, junto a las vías de entrada y salida. Su presencia no solo sacralizaba caminos, calles y plazas, sino que contribuía, al mismo tiempo, a cualificar, ennoblecer y elevar de jerarquía, confiriéndole carácter "urbano", a la pequeña población asentada junto al mar. Siguiendo la costumbre de la época, el calvario fue situado a las afueras de la localidad, sobre un altozano y a la vera del camino real. Consagrada al santo abogado de la peste, la ermita de San Sebastián también fue levantada a la entrada de la villa, junto al antiguo camino real, como baluarte defensor para cerrar el paso a cualquier tipo de enfermedad contagiosa o epidemia pública que amenazase el lugar, al modo de otras ermitas del santo estratégicamente ubicadas

Iglesia de San Andrés.
Vista exterior de la cabecera con la torre parroquial

en las afueras de las principales poblaciones[86]. Al otro lado del barranco del Agua y frente al caserío, se ubicaba el único convento que existía en la isla fuera de su capital, fundado en 1614 por la orden franciscana bajo la advocación de Nuestra Señora de la Piedad. Conforme a la tradición de la orden, fue erigido fuera del núcleo edificado, pero inmediato a la villa, de modo que fuesen conciliables el aislamiento y el retiro característico de la espiritualidad franciscana con el acceso rápido a la población. El convento, el más pobre de la provincia, con una comunidad formada regularmente por no más de ocho frailes, estaba situado en medio de los cañaverales de la "hacienda de los Señores", bajo cuyo patrocinio se hallaba. Estructurado en torno a un pequeño claustro, a un costado de la casa-convento se hallaba el templo, fabricado por el cantero Bartolomé Sánchez en 1617 con una sola nave y cabecera hacia el naciente[87].

[86] PÉREZ MORERA y RODRÍGUEZ MORALES, *Arte en Canarias. Del gótico*…, p. 235.

[87] PÉREZ MORERA, Jesús: *Convento franciscano de Nuestra Señora de la Piedad*. Ayuntamiento de San Andrés y Sauces, Cuadernos de Cultura, n.º 3, La Laguna, 2001.

Iglesia parroquial de San Andrés

La fundación de la iglesia de San Andrés es, presumiblemente, tan antigua como la propia conquista del norte de la isla de La Palma. Su historia escrita comienza, sin embargo, con las constituciones sinodales del obispo Fernando Vázquez de Arce, en 1514-1515, cuando el primitivo templo fue elevado al rango de iglesia parroquial bautismal y cabeza del beneficio de Los Sauces[88]. Las primeras obras que se registran datan de 1542. El 15 de enero de ese año, el racionero Amador Jacomar dispuso que la ermita de San Sebastián prestase 30 doblas de oro a Juan Garcés, mayordomo de la parroquia, "porque la yglesia de Sant Andrés tiene necesidad de fabricar e de ser socorrida de sus vecinos". Su elevado costo hizo necesaria la ayuda de otras iglesias de la villa y de la comarca (San Sebastián, San Pedro de Las Lomadas, Nuestra Señora de la Piedad de Los Sauces), así como de la iglesia matriz de El Salvador de la ciudad de Santa Cruz. Las obras debieron llegar a su punto culminante en 1548. Por entonces, el licenciado don Luis de Padi-

[88] LORENZO RODRÍGUEZ, *Noticias para la Historia*…, p. 107.

lla ordenó una nueva prestación, de 15 doblas, a Juan Pérez, mayordomo de la iglesia de San Andrés, tras haber visitado la parroquia del lugar y haber "bisto la mucha necesydad que tiene su edificio y acabada la obra della y, por estar como está pobre, los vecinos del dicho lugar y su término, sin dar para la obra della con sus limosnas; y oy mesmo la iglesia de señor San Salbador le a prestado para ella dinero y la hermyta de San Pedro de Las Lomadas"[89]. Un año después, Inés Hernández, mujer del portugués Diego Fernández, vecina de Las Lomadas, quiso que su cuerpo fuese "sepultado en la yglesia de señor Sant Andrés de la villa de Sant Andrés, en la capilla nueva, junto del altar"[90]. De esa época debe datar el arco gótico de la capilla mayor, realzado con sendos pedestales y capiteles añadidos durante las obras de 1686-1688.

En 1558 se constatan nuevos trabajos, de modo que el obispo Deza destinó los alcances de las cuentas de las ermitas de San Sebastián y San Pedro de Las Lomadas "para ayuda a la obra questá haciendo"[91]. Hacia 1571 estaban próximos a su conclusión. Esta vez la ermita de la Piedad adelantó 50 doblas y la de Las Lomadas 30, sumas que se habían de invertir en el encalado del templo parroquial, por dentro y por fuera, y en la construcción de una grada o escalera delante de la puerta principal, obligándose el mayordomo de San Andrés a devolver "dichos maravedís a las dichas hermitas cada e quando que por su señoría fuere mandado"[92]. En 1582, el mayordomo Alonso Rodríguez contrató al pedrero Juan Fernández para fabricar una sacristía, de 12 pies en hueco y quince pies de cumplido, y un campanario de cantería sobre ella, en el cual se colocaron dos campanas grandes, una traída de Flandes por el mercader Diego de Guisla en 1585 y otra fundida por Gaspar Díaz en 1598. En 1585, se encargó además al piloto portugués Domingo de Fleitas que trajese 2000 ladrillos de España para enladrillar el suelo de la iglesia, sin duda fabricados en Sevilla[93].

La iglesia fabricada entre 1542 y 1585 constaba de una capilla mayor y una sola nave con un "cañón de yglecia de buena hechura" y "bastantemente capaz para la vesindad"[94]. Ambos espacios estaban separados por un arco triunfal gótico y baquetonado, que todavía subsiste, aunque con las modificaciones introducidas en 1686. El presbiterio del altar mayor se elevaba mediante un graderío, mientras que el cuerpo de la iglesia era más bajo y más corto. A diferencia del templo actual, tenía tres puertas: dos laterales o traviesas, en los costados de la nave y en correspondencia, y una principal, en la fachada de los pies. Es probable que esta antigua puerta haya sido reaprovechada durante la reconstrucción y ampliación de 1700, reubicada en la actual portada hacia la calle principal, abierta en la fachada que mira al norte. Labrada en piedra de cantería semejante a la que se importaba de la isla de La Gomera en la segunda mitad del siglo XVI, su molduraje y motivos de hojas talladas guardan concomitancias con la de la iglesia del hospital de Nuestra Señora de los Dolores de Santa Cruz de La Palma, ex convento de Santa Clara, obra también de la segunda mitad del Quinientos. Quizás sea obra del cantero Francisco Hernández, documentado en 1563 en San Andrés[95], del que se sabe que trabajó por encargo del cabildo de la isla en la fachada de las casas consistoriales

[89] APSA: Libro I de fábrica de la ermita de San Sebastián, leg. n.º 11, visita del racionero Amador de Jacomar, 13/07/1542; y visita del licenciado Luis de Padilla, 24/10/1548; y Libro I de fábrica de la ermita de San Pedro de Las Lomadas, leg. n.º 9, visita del licenciado Luis de Padilla, 24/10/1548.

[90] AGP: PN, Blas Ximón, 4/04/1549, f. IDLXXXVII.

[91] APSA: Libro I de fábrica de la ermita de San Sebastián, leg. n.º 11, visita del obispo don Diego Deza, 20/07/1558; y Libro I de fábrica de la ermita de San Pedro de Las Lomadas, 14/07/1558.

[92] APSA: Libro de mandatos, leg. n.º 4, mandatos del obispo fray Juan de Alzolarás, 11/03/1571, f. 7; y Libro I de fábrica de la ermita de San Pedro de Las Lomadas, leg. n.º 9, s. f.; visita de fray Juan de Alzolarás, 12/03/1571; y cuentas dadas el 23/08/1576, descargo de 30 doblas prestadas a Domingo González, mayordomo de la iglesia de San Andrés, que hizo escritura de obligación.

[93] Hernández Martín, *Libro primero de bautismos*…, pp. 45-48.

[94] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, f. 2v.

[95] Ese año dio poder, ante Blas Ximón, a Pedro de Azebedo, cantero. Hernández Martín, *Protocolos de Blas Ximón*…, t. II, p. 377, n.º 724.

de Santa Cruz de La Palma. Para llegar a la puerta principal, había que descender una escalinata, adaptada a la fuerte pendiente del terreno. Tal inclinación hacía que, como en la actualidad, la zona de los pies, correspondiente al coro y al baptisterio, estuviera elevada respecto al piso de la nave[96]. Sobre la sacristía, adosada en el lado de la epístola del altar mayor, se levantaba el campanario en forma de espadaña con dos ojos grandes y uno pequeño para el esquilón[97], al modo de otras iglesias de la isla como la de Tijarafe o Barlovento. Tres altares ornaban su interior: el mayor, construido en 1602 con una única hornacina para la escultura del santo titular y tres paneles de pintura que luego pasaron a cinco; y dos tabernáculos-hornacinas situados en el espacio existente entre el arco toral y la pared del cañón, seguramente esquinados a la manera portuguesa, erigidos por las cofradías del Rosario y del Niño Jesús.

El libro primero de fábrica principia el 16 de septiembre de 1602, aunque incluye descargos desde 1591. En esa época era mayordomo el mercader portugués Fernán Pinto, cuyo nombre figura en una de las campanas grandes de la iglesia. En la visita de 1602 se creyó oportuno abrir una ventana en la capilla mayor, atento a que era "algo escura", hacia el antiguo osario o "carnerito" y en la pared que más tarde ocupó el arco de la capilla del Rosario[98]. Desde 1616 se mencionan reparaciones en el techo de la iglesia. Aquel año el carpintero Domingo González "puso los hierros en el paño que se caya", así como los nudillos de la armadura. Mas tarde, hacia 1625, se arregló un tirante que estaba roto; mientras que entre 1625 y 1629, se cubrió la iglesia y se hizo el coro y el púlpito[99]. Todavía en 1644 consta que la ermita de San Pedro de Las Lomadas había prestado a la parroquia 200 reales "para unos tirantes que se an de poner en la dicha iglesia que tiene muy grande necesidad"[100].

En 1625 fue nombrado mayordomo de fábrica el licenciado Andrés Fernández Bautista, presbítero (1571-1657), que permaneció en su cargo hasta 1637. Durante su tiempo edificó a su costa la capilla de Nuestra Señora de la Victoria, "con arco avierto a la mayor a el lado del evangelio". Para su construcción, adquirió, en 1632, el antiguo arco de la capilla de Diego de Monteverde, colateral del lado de la epístola de la iglesia de El Salvador de Santa Cruz de La Palma[101], sustituido, a la sazón, por otro labrado por el cantero Manuel Penedo. Retiradas de su emplazamiento original, sus piedras fueron montadas en su nuevo destino. En 1647, su fundador firmó un primer testamento en el que dispuso ser enterrado en la cripta sepulcral o bóveda de enterramiento que había construido bajo el suelo de la capilla con ese fin[102]. Iluminada por una ventana rectangular abierta en la pared norte, en 1664 el visitador Melchor Brier y Monteverde dispuso que, "para mayor decensia, hermosura y adorno de dicha capilla, el patrono haga abrir una ventana a la parte de la cumbre y la otra, que al presente tiene, la haga haser mayor y que ambas queden yguales y se les

[96] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4; visita del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 1679, f. 3: "Está el choro desta yglecia en el spaçio que ay de la puerta principal a la esquina, al lado izquierdo, correspondiente al baptisterio, en el sitio y en la obra, porque está sercado de balaustres; vno y otro está leuantado del plano de la ygleçia con escalera en medio con buena proporción y bien paresido…".

[97] *Ibidem*, "La sacristía desta ygleçia está al lado de la epístola con puerta correspondiente al altar maior; tiene bastante capacidad y se halló encalada de nueuo con aseo. Sobre sus paredes está formado el campanario en que ay dos canpanas grandes y un esquilón que se tocan dentro de la sacristía…".

[98] APSA: Libro I de fábrica, s.f.; mandatos del visitador Nicolás Martínez de Tejada, 1/09/1602:
"Yten que atento que la capilla mayor de la dicha iglesia es algo escura, se habra vna ventana hacia la parte de la sacristía, entre ella y el arco de la dicha capilla, a la parte del osario".

[99] *Ibidem*, Cuentas dadas el 22/09/1616; el 27/06/1625, y el 29/09/1629.

[100] APSA: Libro II de fábrica de la ermita de San Pedro de Las Lomadas, leg. n.º 9, visita del licenciado don Gabriel Vandeval de Estupiñán, 18/09/1644, f. 33v

[101] APSSCP: Libro I de fábrica, cuentas dadas el 8/05/1636, desde 2/07/1632, f. 203v.

[102] AGP: PN, Álvaro Hernández Carrillo, caja n.º 10, 25/03/1647, f. 120.

pongan vidrieras"[103]. Tras la última restauración, la antigua ventana, tapiada hacia 1686, ha quedado a la vista.

Entre 1664 y 1666, se hizo el enladrillado de la capilla mayor y los escalones de piedra del presbiterio, trabajos que realizaron el pedrero Juan Sánchez Carmona y su ayudante. Otro carpintero "madreo la capilla", colocando las cintas de madera de tea que dividían las sepulturas. Al año siguiente, el mismo pedrero y sus dos compañeros encalaron la sacristía, enlosaron el coro y la entrada de la puerta principal, a cuatro reales la vara, e hicieron el escalón de la capilla mayor. Las cuentas de 1676 recogen, además, el gasto de enladrillar el cuerpo de la iglesia con ladrillos de barro cocido y cintas de madera de tea[104], conforme al mandato que había hecho el licenciado Pinto de Guisla[105], que también dio orden de pavimentar con "ladrillo bueno" la peana del altar de la capilla de la Victoria al estar ya gastado "el ladrillo de la tierra", obra que se verificó con "ladrillos de Flandes". Un siglo más tarde, en 1757, el visitador Lugo Viña reiteraba el uso de los "ladrillos de España o Holanda"[106].

El licenciado Pinto de Guisla determinó, asimismo, que un nicho, abierto en la pared del lado del evangelio del altar mayor, sirviese en lo sucesivo de archivo. Las obras de 1686-1688 forzaron el traslado de este a un hueco de piedra que todavía existe en la pared de la capilla del Rosario. Esos años representan una fase decisiva en la historia constructiva del edificio, momento en el que la cabecera adquirió su configuración definitiva. La capilla mayor aumentó de altura, al igual que la colateral de la Victoria. El arco toral tuvo, por consiguiente, que ser elevado mediante la adición, perfectamente distinguible, de los plintos y capiteles actuales. Al mismo tiempo, se reedificó la capilla de la Victoria, cuyos muros fueron alzados con el objeto de equipararlos con el resto de la nueva cabecera. Su arco también fue sustituido por otro de mayor tamaño, réplica de su correspondiente del lado de la epístola. A sus espaldas, se fabricó una sacristía de uso privado, con granero o altillo sobre ella y una lonja en planta baja con puerta a la plaza. De esta forma, se dio cumplimiento a un mandato hecho en la visita de 1679. Por último, la antigua sacristía de la iglesia dio paso a una torre de cinco plantas. Toda la cantería empleada en esta fase constructiva se extrajo de las canteras del barranco de La Herradura, conducida por yuntas y boyeros, caballos, pollinos y corzas, sistema de tracción de origen portugués que evidencia una vez más la influencia de la cultura lusitana.

El promotor de tales obras fue el doctor don Matías de Abreu y Martín (1641-1718), ministro del Santo Oficio y beneficiado de las parroquias de San Andrés y Nuestra Señora de Montserrat. En 1676 había sido nombrado mayordomo de fábrica por el visitador don Juan Pinto de Guisla, que reconoció "el buen ingenio del beneficiado para esta administración y aviendo experimentado que los mejores mayordomos de fábrica son los beneficiados, quando tienen aquella aplicación que es nesessaria para este officio, como los peores quando no las tienen". No se equivocó el licenciado Pinto de Guisla. El doctor don Matías de Abreu dejó patente, a lo largo de los años, su gran generosidad hacia su iglesia de bautismo. Como mayordomo del templo permaneció hasta su muerte, acaecida el 20 de julio de 1718. Su labor en beneficio de la parroquia se reconoce en diver-

[103] APSA: Libro de cuentas de la capilla fundada por el licenciado Andrés Fernández Bautista, leg. n.º 7, f. 3.

[104] APSA: Libro I de cuentas de fábrica, s.f., cuentas dadas el 13/08/1666, desde el 6/01/1664; el 14/06/1667, y el 31/01/1676, desde 24/12/1675.

[105] *Ibidem*, mandatos del licenciado don Juan Pinto de Guisla, 4/09/1672: "atento a que la yglecia tiene nesesidad de ladrillarse y no se allaron en esta ysla ladrillos, mandaba y mandó que el mayordomo de la yglesia la haga ladrillar de nuevo con loz ladrillos que tiene, poniendo listas de madera de tea para la división de laz sepulturas, en la forma que está la capilla mayor, porque con esso alcansarán los ladrilloz a toda la yglesia, para lo qual se le consede lisensia de que se balga de tres trabes de tea que tiene la dicha yglecia".

[106] APSA: Libro de cuentas de la capilla del licenciado Andrés Fernández Bautista, leg. n.º 7, ff. 7v, 11v y 37.

sas ocasiones en las actas de visita. Así, don Pedro de Guisla Corona alababa en 1701 su "gran afecto a la yglecia y solo su devoción pudo conseguir la reedificación". El doctor Abreu construyó además de su peculio la capilla de Nuestra Señora del Rosario, colateral del lado de la epístola, de la que fue primer patrono. El sitio para edificarla le fue concedido por el obispo Bartolomé García Ximénez en despacho dado en el puerto de Santa Cruz de Tenerife el 20 de junio de 1686. Una vez concluida, por comisión dada por el prelado, fue visitada por el licenciado Pinto de Guisla, quien dio licencia, el 24 de septiembre de 1688, para celebrar y, acto seguido, ofició la primera misa. Un día antes, don Matías de Abreu había otorgado la oportuna escritura de dotación, de 35 reales, ante el escribano Miguel Hernández Carrillo[107]. Edificada en un ángulo de la cabecera, las obras de la capilla del Rosario afectaron a la sacristía y a la espadaña situada encima. Para evitar que esta última quedase oculta, se levantó una torre para las campanas, con la sacristía alojada en su cuerpo segundo, costeada igualmente por el doctor Abreu, como indica el licenciado Pinto de Guisla en la visita de 1686[108]. En la misma inspección eclesiástica se señala la intención de levantar las paredes de la capilla mayor "por ser muy baxa y se previenen los materiales para hazer la obra el verano del año que viene, con que la yglecia quedará muy hermosa"[109]. Dos años después, en 1688, era bendecida y consagrada la capilla del Rosario, fecha que cabe hacer extensible al resto de la cabecera[110].

El libro de cuentas de la capilla fundada por el licenciado don Andrés Fernández Bautista recoge los nombres de los maestros que realizaron su reconstrucción y fabricaron a sus espaldas una sacristía particular. Estos fueron Agustín Hernández Socarrás (1649-1710), pedrero, retribuido con 2698 reales; y Amaro Hernández de León (1638-1706), que recibió 906 reales por la carpintería[111]. Sin duda, a ambos maestros se debe el conjunto de las obras efectuadas en la cabecera entre 1686 y 1688, dentro de las cuales se inscribe la reedificación de la capilla de la Victoria. La uniformidad que presentan entre sí todos sus elementos confirma que la identidad de sus artífices es la misma. Agustín Hernández Socarrás sería, por tanto, el responsable de la albañilería y cantería, que incluyen arcos, puertas y ventanas de piedra de las capillas de la cabecera y la torre, cuya participación está documentada asimismo en un proceso seguido contra él, en 1688, por escándalo y amancebamiento[112]; mientras que a Amaro Hernández de León le corresponderían las techumbres de la capilla mayor, colaterales y sacristías, así como el resto de las labores de carpintería.

[107] APSA: Protocolo de escrituras, leg. n.º 5-1, n.º 82, dotación de la capilla del doctor don Matías de Abreu.

[108] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, f. 28: "La sacristía desta yglecia está al lado de la epístola del altar mayor; la ha fabricado de nuevo el beneficiado, supliendo el costo, por aver unido a ella las paredes hechas para capilla propia, correspondiente a la mayor, con arco que se a de abrir quando se levante la capilla mayor, hasiendo correspondencia que yguale a otra capilla que está al lado del evangelio, fabricada por el licenciado Andrés Fernandes Baptista, presbytero; y tiene licencia el dicho beneficiado para fabricar dicha capilla para si y su familia, doctándola. Está la obra de la sacristía más primorosa y costosa de lo que era necesario; sobre ella está la torre para las campanas, en que actualmente se está obrando y se acavará de cubrir con brevedad".

[109] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, ff. 27v y 28.

[110] En 1701, el doctor Pedro de Guisla Corona hizo esta semblanza del resultado de las obras: "Hallamos esta yglecia fabricada y reedificada de nuebo porque, haviéndose levantado la capilla mayor y la capilla colacteral que está al lado del evangelio, que fundó el licenciado Andrés Hernandes, el patrono de ella, que es el sargento mayor don Diego de Guisla y Castilla, alguazil mayor del Santo Oficio de la Ynquisición, la lebantó y reedificó, haziendo sacristía con puerta a la dicha capilla y al presbiterio; y al lado de la epístola fabricó a su costa el doctor don Mathías de Abreu otra capilla, con igualdad a la otra, ambas con puerta al sementerio; y están bien adornadas, que aunque vna y otra se hizieron antes de la visita del año de 90 no se hizo mención de ellas, por cuia razón la emos hecho, aunque con brevedad". APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, 21/08/1701, f. 42v.

[111] APSA: Libro de cuentas de la capilla del licenciado Andrés Fernández Bautista, leg. n.º 7, f. 18v; visita del licenciado don Miguel de Brito y Silva, 30/04/1691, cuentas dadas por don Diego de Guisla y Castilla, patrono.

[112] APSSCP: Leg. escándalos y amancebamientos II, n.º 37, escándalo entre Agustín Hernández Socarrás y Margarita Méndez.

Los siete retablos interiores contribuyen a guardar la simetría dominante. Los más antiguos son los dos gemelos de las capillas colaterales, de trazado manierista. En 1647 ya estaba construido el de la capilla de la Victoria, realizado quizás por el carpintero Luis de Francia, quien hizo en 1649 un ejemplar semejante para la ermita de San Pedro de Las Lomadas. Su réplica del lado de la epístola, asentado en 1694, es obra del artista palmero Bernardo Manuel de Silva (1655-1721). Costeado por el doctor don Matías de Abreu, el actual retablo barroco del altar mayor fue labrado hacia 1705-1711 por el afamado maestro Bernabé Fernández (1674-1755); mientras que los dos tabernáculos-hornacina de los pies del templo,

Portadas de la iglesia de San Andrés antes y después de la restauración de 1985-1986, con la destrucción de los esgrafiados e inscripciones alusivas a la terminación del templo en 1700

consagrados a la Inmaculada Concepción y al Nazareno, fueron también hechos de limosna por el beneficiado y su familia en 1679-1680. Finalmente, de hacia 1880 data la pareja de retablos neoclásicos del cuerpo de la iglesia.

La nueva cabecera se completó en 1700 con la construcción de la nave actual. Tal fecha figuraba sobre las dos puertas principales, suprimidas de manera inexplicable durante la última restauración. En la septentrional, una inscripción pintada, hoy desaparecida, rezaba: "REDIFICOSE ESTE TEMPLO AÑO DE 1700". Fue de nuevo el doctor don Matías de Abreu, cura beneficiado de San Andrés, quien tomó la iniciativa de las obras y aportó la mayor parte de los medios[113]. Tanto la longitud de la nave como su altura fueron acrecentadas, de modo que la cabecera quedó algo más baja –diferencia que se observa en el exterior–, al mismo tiempo que el templo quedaba semienterrado en la zona de los pies. Como consecuencia de ello, desaparecieron la antigua fachada principal con su portada. Tan solo se conservaron los dos accesos abiertos en los costados laterales, aunque las puertas fueron sustituidas por otras mayores. La hechura de "vna puerta de cantería, de las dos que tiene la iglesia", se abonó en 1701 al oficial de pedrero[114]. Sin duda, esta última corresponde a la meridional, cuya cantería –piedra molinera– es semejante a la empleada en el resto de la nave. En 1701 se destinaron mil reales para la obra del coro, "que parese está por acavar por falta de medios para pagar los oficiales y los materiales"[115]. Junto con el osario, fue terminado en 1705, y ambos importaron más de tres mil reales, que incluían un donativo de mil reales hecho por el doctor don Matías de Abreu. En tal fecha concluyeron los trabajos. Aquel mismo año visitó la villa el prebendado Tobar y Sotelo, que hizo una descripción del templo que en nada se diferencia del actual[116].

A partir de entonces, la iglesia apenas ha sufrido cambios notables. Entre 1819-1830, se hizo el púlpito actual, coronado por una estatua de la Fe que realizó el presbítero don José Joaquín Martín de Justa, sacerdote, arquitecto y artista; mientras que en 1892 se colocó, entre el altar del Gran Poder y la puerta meridional, una arquilla para recoger las limosnas del Gran Poder de Dios, empotrada en la pared[117]. En 1869, se enladrilló el presbiterio con 278 ladrillos de barro comprados a don Miguel Pereira[118]. Poco después, en 1872, el obispo Urquinaona y Bidot ordenó reformar el pavimento de la parroquia, especialmente el de la capilla de la Victoria[119]. El mandato vino a tener cumplimiento en 1884-1885. El piso de la iglesia fue embaldosado con 302 varas de losas de piedra, compradas a don Andrés Gómez y traídas desde el puerto de Los Cristianos (Tenerife) hasta el de Espínola. El trabajo de labrar, cuadrar y sentar las losas fue realizado por el maestro Diego González Henríquez y los oficiales labrantes Matías de la Concepción e Hipólito Pérez Rosa[120]. Los ladri-

[113] Sobre la construcción de la nave, la visita de 1701 manifestaba: "El cuerpo de la yglecia se reedificó el año pasado y se lebantó y acresentó algo, con que está hermoso el templo y estará adornado haziendo el coro, que está aún por hazer, por no aver avido medios para ello, porque el cuerpo de la yglecia se hizo con limosnas de los vecinos, en que gastó de su propio caudal la mayor parte el mayordomo y los de su familia; y solo suplió la fábrica desta parrochia 950 reales, según emos reconocido de las quentas que a dado el mayordomo". APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, ff. 42v-43.

[114] APSA: Libro I de fábrica, cuentas dadas por el doctor don Matías de Abreu, 22/08/1701.

[115] *Ibidem*, mandatos del doctor don Pedro de Guisla Corona, 22/08/1701.

[116] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, 11/10/1705, f. 47: "Esta yglecia parrochial de señor San Andrés es reedificada de nuevo y se amplió el citio, con que a quedado muy capaz, tanto la capilla mayor como las dos colaterales y el cuerpo de la yglecia y no tiene naves; tiene su torre con tres campanas, buen púlpito de madera y vn coro muy digno de estar en la ciudad; acabose este año; tubo de costo más de tres mil reales con el osario, que también se hizo muy bueno; los dos mil se cargaron a la fábrica, por averse consedido licencia para hazerlo; y los mil hizo de gracia el dicho beneficiado".

[117] APSA: Legajo de cuentas de fábrica, s. n.º, 1892, recibos n.º 14, 19 y 21.

[118] *Ibidem*, 1869.

[119] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, visita de don José María Urquinaona y Bidot, 1872, f. 129.

[120] APSA: Legajo de cuentas de fábrica, s. n.º, 1884 y 1885.

llos viejos, que habían sido retirados del suelo de la iglesia, se emplearon en 1886, en el pavimento de las capillas colaterales[121]. Por último, en 1932, la capilla del Rosario fue nuevamente enlosada, esta vez con mosaicos hidráulicos[122]. La techumbre de la capilla mayor también fue policromada en 1904, como figura en una inscripción en el arrocabe de la armadura: "Pintado por Luis Paz Perez el año 1904".

En 1910, visitó la parroquia de San Andrés el obispo Nicolás Rey Redondo, que felicitó al cura ecónomo por las reformas hechas en la iglesia y la instalación de las barandillas de hierro del presbiterio[123], suprimidas durante la última restauración; al igual que el piso original con ladrillos de barro de la capilla de la Victoria (parte de los cuales fueron aprovechados en la peana del altar mayor y en las ventanas de las sacristías), sustituido por losas de gran porosidad que, además de ser un falso aditamento, han creado problemas por su mala calidad y dificultad de limpieza. También desaparecieron las interesantes tablas de las contrahuellas de las escaleras del presbiterio, pintadas con imitaciones de cerámica azul de Delft, que tampoco eran del agrado de la dirección técnica.

Capilla de Nuestra Señora del Pilar

Consagrada por el primer marqués de Guisla Ghiselín, don Juan Domingo de Guisla Boot –que había luchado en Italia en las reales guardias de infantería española– a la "santísima imagen de Nuestra Señora de Zaragoza", fue fundada por él, con licencia del provisor y vicario general, en escritura pública que otorgó ante el escribano Andrés de Huerta Perdomo el 2 de agosto de 1755[124]. Para ello se realizaron las obras en las casas principales de su morada que poseía en la villa de San Andrés, con puerta a la calle y tribuna a la capilla desde su vivienda. Su bendición y primera misa tuvo lugar el 11 de octubre de 1755, víspera de la festividad de la Virgen del Pilar. La ermita, dotada por su fundador con un cercado de tierra, árboles frutales, huerta y agua en Las Lomadas[125], quedó más tarde vinculada a la casa de Guisla en virtud del mayorazgo que instituyó sobre todos sus bienes.

En 1778 se ordenó la construcción de una sacristía, lo que nunca se llegó a cumplir[126]. Ya en el siglo XX experimentó una importante renovación en tiempos del párroco don Francisco Gil Soler. En 1927 se colocó un nuevo pavimento de mosaicos de mármol adquiridos a la parroquia de Los Sauces[127], y un año después se pintó el oratorio y su techo[128]. De esa época data la construcción de una espadaña de cemento (sustituida recientemente por un impersonal campanario de piedra de corte mecánico) y la reforma del exterior con la supresión del escudo marquesal que campeaba sobre la puerta de la ermita[129]. En la actualidad, no hay ningún tipo de comunicación con la casa de sus antiguos patronos ni existe la tribuna –símbolo honorífico, de nobleza y privilegio– que antaño permitía a los marqueses de Guisla asistir a los oficios religiosos. De reduci-

[121] *Ibidem*, Cuentas de fábrica dadas por don Pantaleón Tacoronte y Hernández, párroco y mayordomo, 1886-1887; recibos n.º 18 y 19. Blas Hernández Lorenzo, maestro mampostero, enladrilló las dos capillas colaterales.

[122] APSA: Justificantes de cuentas de fábrica, 1932; recibo de Justiniano Méndez, maestro albañil, por pavimentar la capilla del Rosario.

[123] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, visita de don Nicolás Rey Redondo, 29/07/1910: "También queremos hacer notar que hemos visto con singular placer las reformas que el benerable cura ecónomo ha hecho en la iglesia, sobre todo la barandilla de hierro puesta en el altar mayor".

[124] AGP: PN: Andrés de Huerta Perdomo, 2/08/1755.

[125] APSA: Protocolo de escrituras (1750-1860), leg. n.º 5-2, dotación de la ermita de Nuestra Señora del Pilar.

[126] APSA: Libro de visitas, leg. n.º 4, visita de don Domingo Alfaro de Franchy, 1778, f. 94v.

[127] APSA: Justificantes de cuentas de fábrica, leg. s. n.º, gastos de la composición de la ermita del Pilar, 1927.

[128] *Ibidem*, recibo de Antonio Martín Hernández por pintar la capilla del Pilar, 1928.

[129] Información oral de don Germán Martín Concepción.

das dimensiones cuadrangulares, la capilla presenta única puerta con arco de cantería de medio punto hacia la calle y cubierta mudéjar ochavada, con lima bordón y pinjante central dentro de una estrella de seis puntas, de configuración cupuliforme a causa de la original disposición inclinada de las pechinas. En el exterior, la puerta original, labrada en madera de tea con cojinetes, ha sido sustituida, por una mala imitación.

Ermita de San Sebastián

Los primeros habitantes de San Andrés, reunidos en la cofradía de San Sebastián, erigieron un pequeño templo al santo protector contra la peste a la entrada de la población. Su antigüedad está comprobada por el "Libro de la besitación de San Seuastián de Los Sauzes", que comienza en 1530. Aquel año la ermita fue visitada por don Diego de Villalobos, vicario de La Palma, que encontró por mayordomo a Pedro Rodríguez del Barranco, nombrado "sin autoridad de juez" y "por voluntad de los cofrades". Tal irregularidad parece indicar que hasta entonces no había sido inspeccionada por ninguna autoridad eclesiástica, razón por la que tampoco existía "libro de visitación"[130]. El vicario tomó cuenta, acto seguido, al mayordomo "que a tres años poco más o menos" que ocupaba el cargo. Todo ello hace suponer que la ermita había sido fundada no hacía mucho tiempo, en torno a 1527 o quizás un poco antes. Consta, asimismo, que Tomé Yanes había donado un pedazo de tierra a las espaldas del oratorio, que, desde el camino real y la dehesa, llegaba hasta el mar. Por entonces, fueron arrendadas, por tiempo de nueve años y tres doblas anuales, a Juan Báez, vecino de Las Lomadas, "el qual dicho arrendamiento començó a correr desde el día de San Sebastián deste año de treinta".

La ermita era una edificación muy simple, sin arco toral ni campanario y con una sola puerta. Su única campana, según se dice en 1532, estaba suspendida de un palo; y hasta 1591 no se ordenó la construcción de un pequeño campanario[131]. En el segundo cuarto del siglo siguiente, se llevó a cabo la reedificación de la pequeña iglesia, que amenazaba ruina debido a su antigüedad. Su reconstrucción fue dispuesta en 1637 por el visitador don Diego Vázquez Romero, "por quanto la dicha iglesia es vieja y la madera del techo, por ser de vinático, con el tiempo se a podrido y se está cayendo y las paredes están algo rendidas y tiene nesesidad de enmaderarse de nuevo y repararse las dichas paredes y asimismo ladrillarse el suelo"[132]. El templo fue cerrado al culto y la imagen de San Sebastián llevada provisionalmente a la parroquia de San Andrés. Las obras comenzaron en tiempos del mayordomo y capitán Miguel de Abreu, regidor, que reunió los materiales necesarios, y fueron finalizadas por su hermano, el capitán Domingo González de Abreu. En 1648 ya estaban concluidas. En las cuentas de 1672, se descargaron 361 reales "por hacer la portada de cantería del campanario nuevo"; y siete años más tarde, en 1679, el licenciado don Juan Pinto de Guisla, visitador general, escribía que "la hermita del glorioso mártir San Sebastián, situada a la entrada desta villa, es muy antigua y consta por el libro que se visitó el año de 1530. Está rreparada de nuevo porque en años pasados se caió una pared y se le ha hecho con puerta de cantería con campanario sobre ella"[133]. Su aspecto exterior, con puerta coronada por espadaña, sería parecido al de la ermita de Santa Lucía, en el vecino municipio de Puntallana, o al de la capilla del Pilar, en la misma villa de San Andrés.

Desde 1745, los vecinos de San Andrés mostraron deseos de ampliar la ermita, lo que nunca se efectuó

[130] APSA: Libro I de fábrica de la ermita de San Sebastián, leg. n.º 11, visita de don Diego Villalobos, f. 1.

[131] *Ibidem*, inventario, 6/10/1532; y visita del licenciado Gabriel Ortiz de Saravia, 30/06/1591.

[132] *Ibidem*, 11/06/1637.

[133] APSA: Libro de visitas, leg. 4, f. 8.

por falta de medios[134]. En varias ocasiones se reitera esta intención, así como la de fabricar una sacristía adosada a las espaldas del templo. El licenciado don Estanislao de Lugo Viña aconsejó, en 1757, construir en su lugar una capilla adosada a la parroquia de San Andrés –abriendo arco en el cuerpo de la nave de la iglesia– para colocar al santo y demoler su ermita, "contemplando que ésta se halla a mui corta distancia del lugar y sin vecindario alguno a su lado"[135]. Finalmente, en 1929, el templo fue remodelado totalmente, en un estilo convencional y sin carácter, bajo la dirección de don Francisco Gil Soler, párroco de San Andrés[136]. Con puerta de medio punto y frontón triangular, flanquean la fachada dos torrecillas prismáticas con cubiertas piramidales. Ilumina su interior una claraboya rectangular abierta en el centro del techo, con ventanas romboidales y cristales de colores. Para la cubierta de esta se utilizó la armadura de madera de la antigua ermita, adaptada sin tener en cuenta las reglas de la carpintería mudéjar. Sobre cuatro pechinas triangulares, tiene seis paños en lugar de ocho, en tanto que el almizate, decorado con rombos, es también romboidal. En 1986, el recinto exterior fue cercado con muros coronados por pequeñas almenas.

Cementerio

Por debajo de la ermita de San Sebastián se encuentra el camposanto de la villa, de perímetro rectangular cerrado por muros almenados. Como el resto de los cementerios insulares, data del siglo XIX. En 1832 el visitador eclesiástico don Pedro Próspero González de Acevedo dio orden de construirlo en las tierras que desde el siglo XVI habían pertenecido a la ermita del santo patrono de la peste[137]. Según ley de 2 de septiembre de 1841, el "cercado de San Sebastián" y el tributo de la ermita entraron en la amortización de bienes nacionales. Situado a sus espaldas, entre la ermita y el mar, había sido donado con anterioridad a 1530 por el vecino Tomé Yanes. Confinaba, en ese entonces, "por el cabo de avajo la mar e por el cabo de arriba el camino real y la dehesa e por otra parte tierras de Juan Pérez, por vn barranquito que va asta la mar". En 1867, la finca fue adquirida por don José Buenamuerte González Sánchez con los siguientes linderos: por el norte, ermita de San Sebastián; por el sur, barranquito; por el naciente, riscos que caen al mar, y por el poniente, camino real.

Calvario

Como es tradicional, se sitúa a las afueras de la villa, en un altozano y junto al camino real. Constituye el único calvario de recinto almenado existente en la isla y uno de los más antiguos de Canarias. A diferencia de otros lugares, donde adquiere forma de una simple capilla abierta –Villa de Mazo, Santo Domingo de Garafía–, el calvario de San Andrés está configurado por un espacio murado rectangular que encierra un gran peñasco basáltico aprovechado con este fin, coronado por tres rústicas cruces de madera de tea sobre pedestales de piedra labrada. Además de humilladero, era el punto final de una vía procesional que, partiendo de la iglesia parroquial, concluía en este recinto, erigido junto a uno de los caminos de

[134] APSA: Libro II de fábrica de la ermita de San Sebastián, visita del obispo don Juan Francisco Guillén, f. 15.

[135] *Ibidem*, visita de don Antonio Salazar y Carmona, 19/04/1782, f. 32; y visita del licenciado Estanislao de Lugo Viña, 15/08/1757, f. 21v.

[136] APSA: Legajo de cuentas de fábrica, gastos de la reparación de la ermita de San Sebastián, 21/12/1929.

[137] APSA: Libro II de fábrica de la ermita de San Sebastián, leg. n.º 11, 16/05/1832, f. 44v: "Del terreno que posee la hermita contiguo a ella se señala desde luego un selemín para hacer un cementerio, separándoce en el punto que señalare el párroco inmediato a aquella para cuya obra contribuirán los fondos con que se halla dicha hermita con la cantidad de cien pesos corrientes […] entregándose dichos cien pesos al venerable beneficiado, inclusos los referidos rezagos, que este hará efectivos con su conocida actividad a fin de que […] ponga en excusión la expresada obra del cementerio, de que tanta utilidad resulta al público".

salida de la población. A lo largo del trayecto, las distintas estaciones del *vía crucis* –devoto ejercicio que se practicaba los viernes de cuaresma y en la Semana Santa– estaban señalizadas con cruces de madera de tea, de las que se conservan dos. Como custodios de los Santos Lugares, los franciscanos fueron fervorosos impulsores de esta práctica penitencial y no es aventurado sospechar que su construcción haya sido alentada por los religiosos mendicantes del vecino convento de la Piedad. La creación de estos humilladeros con las estaciones del *vía crucis* surgió en la Edad Media, cuando, ante la imposibilidad de peregrinar a Tierra Santa, se impuso la idea del peregrinaje de sustitución con las correspondientes estaciones que llegan incluso a guardar los pasos y las distancias[138]. Al mismo tiempo, la devoción al calvario cristalizó en el llamado *Sacro Monte*, contexto simbólico que explica la elección de una elevación de terreno y de una gran roca en el caso que nos ocupa. Su fin era rememorar el Gólgota, el monte espiritual centro del mundo, lugar donde se consumó la crucifixión de Cristo y la redención del género humano.

Según el cronista Juan B. Lorenzo Rodríguez, el calvario de la villa de San Andrés fue edificado en 1681, año que pudo ver en "una inscripción que allí existe"[139]. Dentro del recinto, sin embargo, solo se aprecian, a día de hoy, las fechas de 1871 –en una de las almenas de la entrada– y la más reciente de 1961, escritas en el enlucido y acompañadas de los nombres de las personas que trabajaron en las reparaciones efectuadas en tales años. Su antigüedad puede retrotraerse, en cualquier caso, a la primera mitad del siglo XVII. Al respecto, Francisca Hernández Cabeza de Hierro, mujer del capitán Matías de Abreu, fundó una memoria de cuatro misas rezadas sobre un cercado de tierras "junto al calvario de la dicha villa", situado bajo el camino real y sobre los ricos del mar, entre las corrientes de un barranquillo y de otro "barranquito que dizen de Texera", según testamento que otorgó en noviembre de 1632. La misma señora dejó a su muerte "vna casa y su tierra y laderas que llaman la Casa Blanca que está al calvario de la Uilla de San Andrés, que linda por abaxo camino rreal y por arriba camino que ua a la fuente del clérigo y por ambos lados dos barranquillos"[140].

[138] SEBASTIÁN, Santiago: *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 330.

[139] LORENZO RODRÍGUEZ, *Noticias para la Historia*…, p. 108.

[140] APSA: Libro de relaciones, n.º 51, f. 152; y AGP: PN, Tomás González, caja n.º 6, 16/1/1649, f. 240.

OBITUARIO

Luis Alemany Orella (1941-2017)

Félix Juan Bordes Caballero

Se emocionaba tanto en sus clases de Historia de la Arquitectura de la ETSA (Escuela Técnica Superior de Arquitectura), que rozaba con la mano la arenosa pantalla blanca donde se proyectaban obras de Le Corbusier o secciones de iglesias románicas. A través de ese sonido rasgado, explicaba y acariciaba con el dedo los muros del Convento de la Tourette, de manera tal, que a muchos alumnos les transmitió una especial emoción, un verdadero fervor por el espacio arquitectónico y la evolución de los estilos a través de la historia. Sobre todo, les descubrió a los alumnos más jóvenes lo que significaron para la arquitectura contemporánea los maestros del Movimiento Moderno.

Eso mismo me contaban alumnos que lo escuchaban emocionados en su viaje de estudios a Granada, allí sentado junto a la exedra en los jardines del Carmen, de la fundación del pintor José María Rodríguez Acosta en la colina del Mauror. Allí les contaba que su maestro, el catedrático Fernando Chueca Goitia, le transmitió a él con emoción su manifiesto e ideas sobre cómo había evolucionado la arquitectura española a través de los siglos, con el mismo respeto y afán; también traspasaba los alumnos al pasado, al analizar con pasión en Úbeda, la arquitectura renacentista de Andrés de Vandelvira.

Vasco de Vitoria, abierto, amable y siempre de buen humor, Luis tenía también sus defectos, porque creía que todo lo que lo rodeaba era bueno, todo era

Luis Alemany Orella

positivo, siempre se creía rodeado de bondad; además de por su verdadero amor por la arquitectura, era tan generoso que lo daba todo por la buena amistad.

Vino a hacer el servicio militar a Gran Canaria con su compañero y también arquitecto Ignacio Blanco y buscó apoyo en un gran amigo de su padre, su compañero Miguel Martín Fernández de la Torre. En memoria de su padre, bohemio y extravagante, buen arquitecto, de perfil del siglo XIX, fue Miguel Martín quien le pasó algunos proyectos, lo que supuso el inicio de su ejercicio profesional en la isla, teniendo que renunciar a su beca Roma de Patrimonio Arquitectónico y Rehabilitación, que había conseguido bajo el

auspicio de la cátedra de Chueca, donde estaba adscrito como ayudante en la ETSA de Madrid.

Así empezó aquí su larga y fructífera trayectoria profesional en la isla, desarrollando multitud de obras de gran relevancia, sobre todo en la rehabilitación e intervenciones en centros históricos, siendo el arquitecto designado por la Dirección General de Bellas Artes para el archipiélago, miembro permanente de la Comisión de Triana-Vegueta y, además, por sus muchos méritos, fue nombrado académico de número en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.

Desarrolló su carrera centrando fundamentalmente su actividad en aquello en que se especializó, como experto en urbanismo, arqueología española y restauración de monumentos. Fue Luis Alemany quien imprimió de nueva vida y nuevo uso al antiguo Hospital Militar, al convertirlo en la sede Institucional y Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, proyecto que ganó mediante concurso restringido.

Otro proyecto muy singular que desarrolló junto con el arquitecto Jaime López de Asiain fue el Plan Especial del pueblo de Castellar de la Frontera en Cádiz, donde con un grupo de alumnos de nuestra escuela de Las Palmas, elaboró un interesante trabajo, levantando todas las edificaciones de arquitectura popular de este pueblo andaluz, declarado posteriormente Patrimonio Histórico-Artístico.

Con un primer proyecto junto a su gran amigo el arquitecto Manuel Roca, que no llegó a realizarse, y un segundo elaborado con el compañero ingeniero Íñigo Súmate, proyectó y ejecutó la Escuela de Ingenieros Industriales de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Pero también, multitud de edificios para viviendas, bancos y de uso turístico. Su principal labor se centró en la rehabilitación de centros históricos, tanto, como coautor, del Plan Especial de Protección y Reforma interior de Vegueta-Triana, como del Patio de los Naranjos de la catedral de Las Palmas y dependencias anexas, la torre de la iglesia de Teguise, la restauración de fachadas en la Plaza de Santa Ana y de la misma plaza, el Castillo de Guanapay en Lanzarote, así como también la rehabilitación del núcleo primitivo del siglo XVIII en San Bartolomé de Tirajana y muchos más edificios de Patrimonio Histórico.

Hay que dejar constancia de que no quedó en Gran Canaria casi ninguna iglesia, capilla, casa regental o condal que no haya pasado por el estudio de Luis Alemany. Así, rehabilitó la ermita de Nuestra Señora de las Nieves en Agaete, la iglesia del Espíritu Santo, la de San José y la Iglesia Matriz de San Agustín en Las Palmas, la de Santa María de Guía, la de la Concepción de La Laguna (Tenerife) o la de San Bartolomé de Tirajana (Gran Canaria), y tantas otras.

Pero Luis Alemany en su larga trayectoria profesional también estuvo comprometido con edificios del Ministerio de Educación y del Gobierno de Canarias, proyectando muchos centros de EGB y varios de BUP y de FP; además de proyectar edificios docentes, residenciales y administrativos para la Universidad Laboral de Las Palmas.

Asimismo, estuvo muy relacionado con la profesión médica de Las Palmas, proyectando varios edificios sanitarios, clínicas, despachos médicos, quirófanos y centro de oftalmología, remodelación integral de la Clínica de San Roque y la ampliación y reforma para la creación del área de urgencias, radiología y consultas externas de la clínica de La Paloma.

En los últimos años profesionales sobrepasó con éxito varias intervenciones quirúrgicas graves que afrontó con valentía y optimismo. Sin ser gran aficionado a los toros, sin embargo, le apasionaban las posturas y la coreografía de la lidia del hombre frente al toro. Con su buen humor, invitó a su amigo Manolo Roca a almorzar para celebrar que, una vez más, había hecho una buena tarea artística de muleta, esquivando a la muerte en el último tercio, con una buena jugada del estoque.

Ni tus hijos ni tu familia ni tus amigos, a pesar de las vueltas y reveses de la vida, olvidaremos tus historias, anécdotas de tu juventud en el Ramiro de Maeztu, ni tus múltiples muestras de cariño y amistad, de todo lo cual dejaste siempre constancia…

Lothar Siemens Hernández (1941-2017)

Guillermo García-Alcalde Fernández

Nacido en Las Palmas de Gran Canaria y educado en el crisol de su ascendencia alemana por línea paterna, y canaria por la materna como vástago de la admirable familia Millares, fue Lothar Siemens figura fundamental de la cultura insular y española en el último cuarto del siglo XX y lo que va del XXI. Su inesperada muerte en el momento más intenso de su quehacer ha representado la pérdida de algo irreemplazable. Sin haber profesionalizado su trabajo cultural, generosamente escindido entre la creación, la musicología y la gestión –disciplinas que en él se fecundaban recíprocamente–, su ausencia significa orfandad social, además de cultural.

Su quehacer cuantitativamente principal se centró durante años en la investigación musicológica, actividad cuyo lenguaje es el propio del arte musical sin otras connotaciones. Para un musicólogo sistemático, como él, esta ciencia es el análisis de lenguajes artísticos específicos y de los sistemas en que tuvieron vigencia. Descifrando esos lenguajes, facilitando su entendimiento actual y difundiendo su sistema, constituyó uno de los bloques de su obra personal.

En su concepto, la musicología no solo lleva al conocimiento científico del pasado, sino que imprime tensión intelectual en la contemporaneidad. Todo lo que constituye lenguaje artístico es objeto de estudio y, por tanto, material musicológico desde que nace. Siemens elaboró la constitución de una totalidad en que confluyen pasado y presente como polos del mismo saber, no otro que la experiencia del lenguaje artístico en relación con la atmósfera espiritual y el contexto en que se produce.

Lothar Siemens Hernández

Después de estudiar en Las Palmas violín, piano, canto, guitarra y flauta con los profesores Agustín Conchs, Fermina Caballero, Lola de la Torre , Francisco Alcázar y Pedro Madina, así como armonía y composición con Gabriel Rodó, cursó Filosofía y Letras en Madrid y La Laguna antes de trasladarse a Hamburgo, donde, entre 1963 y 1967, estudió Musicología con Hans Hickmann, además de Etnología y Prehistoria.

Fue su juvenil interés por los trabajos de Lola de la Torre y Juan Manuel Trujillo en el archivo de la Capilla de Música de la Catedral de Las Palmas, lo que lo decidió a orientar su formación universitaria hacia la Musicología, que en aquellos años aún no existía como currículo en la Universidad española. Concluida la carrera en la Universidad de Hamburgo, la Deutsche Grammophon, primera discográfica europea, requirió su asesoría musical para una serie de grabaciones en el apartado "Hispaniae Musica" de su prestigioso sello musicológico Archiv Produktion.

La labor de rescate y catalogación del archivo de la Catedral de Las Palmas encontró en Siemens el impulso definitivo para un conocimiento pleno. Su rigurosa transcripción de las grafías históricas abrió el camino de los intérpretes actuales hasta las joyas del Barroco insular. La colección "Monumentos Históricos de la Música Española", del Ministerio de Educación y Ciencia, también le confió la edición en disco de varias obras de la catedral, cantadas por la Coral Polifónica de Juan José Falcón Sanabria, a su vez gran creador vinculado a la vida universitaria de las Islas. Era por entonces un investigador veinteañero en posesión del método científico vigente en Europa.

Tras aquellos ilusionantes encargos, dio a luz una treintena de libros que forman parte del largo centenar de sus publicaciones, ediciones musicales y artículos de Musicología, Historia, Etnología Musical y Crítica. De entre ellos, hay que destacar la magna edición de las obras policorales de Carlos Patiño, maestro de la Capilla Real en tiempos de Felipe IV; los repertorios violinísticos españoles del siglo XVIII, totalmente desconocidos hasta su recuperación; monografías sobre los repertorios de organistas españoles del XVII; y, en el ámbito canario, innumerables estudios sobre el folklore, originales aportaciones históricas y musicológicas y compilaciones etnomusicológicas nacidas en su trabajo de campo. En esta última disciplina se inscribe su colaboración con el doctor Maximiano Trapero, cuyos Romanceros de las siete islas contaron con Siemens como indispensable transcriptor.

Sus investigaciones sobre compositores canarios de todos los tiempos son de obligada consulta para cualquier estudioso; como lo son su *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas, de su orquesta y sus maestros*, aparecida en 1995, o su tesis doctoral sobre *Las canciones de trabajo en Gran Canaria*, dirigida por Rosario Álvarez Martínez, presentada en la Universidad de La Laguna y publicada en 2003.

En la esfera insular comenzó junto a la musicóloga y catedrática tinerfeña Rosario Álvarez, la que consideraba su obra histórica definitiva: *La Música en la sociedad canaria*, en cinco volúmenes, de los que el primero, que va de la prehistoria al siglo XVI, está publicado, y el segundo concluido. Desgraciadamente, su parte en el resto de la obra ha quedado truncada, si bien sus estudios serán referenciales en ella si, como es de desear, prosigue hasta la culminación.

Es de justicia poner de relieve el ingente trabajo compartido con la doctora Álvarez Martínez en el engrandecimiento de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, la constante presencia de la música en sus sesiones, la constitución de su galería de arte, la elaboración de una modélica página web y la espléndida edición de sus *Anales*, por él dirigidos desde el año 2008 hasta el 2016. De esa fructífera colaboración nació el Proyecto RALS sobre *La creación musical en Canarias*, que en el plano fonográfico grabó y editó sesenta discos compactos con excelentes registros de la música histórica y contemporánea del Archipiélago.

Las investigaciones de Siemens, presentadas en congresos de todo el mundo y editadas en prestigiosas revistas científicas españolas y extranjeras, acreditan una autoridad reconocida sin excepción. En Madrid formó parte del grupo fundador de la Socie-

dad Española de Musicología y dirigió la *Revista de Musicología* que es órgano de aquella. Multiplicada y enriquecida bajo su mandato, desplegó en sus páginas una gran tarea de atracción de investigadores en la puesta al día de sistemas y métodos. Posteriormente presidió la Sociedad durante dos mandatos.

Nunca fue vano su paso por las instituciones, entre ellas la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, cuyo Consejo Social presidió durante ocho años después de haber presidido la Fundación Canaria Universitaria y creado su revista *Vector Plus*, siempre atento a sumar la cultura, literaria o musical, a las tareas propias de ambos entes. Es el momento de citar la espléndida "Biblioteca Lothar Siemens" que atesora la Biblioteca General de la Universidad con más de cinco mil volúmenes, partituras y documentos reunidos a lo largo de su vida, conjunto sin igual en ámbitos análogos de todo el territorio español. Generosamente donada por él en su integridad, incluye una edición incunable y es objeto de exquisito cuidado por parte de los responsables universitarios.

Había encontrado tiempo para algo que lo seducía muy especialmente: la formación de jóvenes musicólogos, las lecciones de etnomusicología y folklore, y el Departamento de Musicología de El Museo Canario, centenaria sociedad que dirigió en dos mandatos consecutivos y presidió otros dos, entre 1991 y 1998. Para el citado Departamento fue y sigue siendo providencial su tesón en la recuperación, archivo y conservación del patrimonio musical canario.

Como creador, sus páginas corales, sus canciones para voz acompañada y sus piezas para conjuntos instrumentales destilaron durante años un lenguaje a la vez conservador y renovador, fundado en las antiguas estructuras del contrapunto o liberado en esquemas originales de indudable filiación contemporánea. No hay tautología en estas partituras, sino el tirón ideológico, inequívocamente europeo, de una profunda compenetración con la cultura y la sensibilidad canarias, tan evidente en la selección de textos de poetas insulares como en la temática, el orden expresivo y las cadencias armónicas.

Páginas de vanguardia como *Ten-te(ti)-ni-guada* mecanismo fonético que opera sobre alturas, tiempos, ritmos e intensidades, eliminando los formantes melódico-armónicos; *Araneum*, estructura gráfica que explora el estímulo visual prescindiendo del grafismo musical puro, y *Guayadeque across*, electroacústica que combina sonidos naturales y artificiales, representan la dimensión más audaz del arte de Siemens y siguen rubricando su estética dual.

Merecen idéntica admiración los títulos en que desarrolla una sana inspiración neoclásica, como son sus sabias y hermosísimas piezas corales, en particular *Tristrophos*, como también los ciclos para voz y piano *Canciones de agua y viento*, *Canciones desde la orilla*, *Dicterios del desencanto*, *Tres momentos de Don Quijote*, *Ocho canciones sobre poesías de Saulo Torón*, *Cantos de Urganda la desconocida* y *Delirios de la Perinquena*, en los que volcó su predilección por la voz humana como vehículo del arte musical.

Fue sorprendente su ópera *El encargo político*, estrenada en 2003 en el marco del Festival de Música de Canarias y posteriormente representada con gran éxito en el Auditorio Nacional de Madrid. Poco después, la segunda ópera, titulada *El moro de la patera* (2005), estrenada en el teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife y el Teatro Cuyás de Las Palmas, alcanzó similar acogida. Ambas son óperas de cámara por el número de ejecutantes y por su duración en torno a una hora, pero también podrían crecer como grandes óperas por la potencialidad expansiva de su escritura. Otras dos nacerían de su talento, una "ópera de bolsillo" de 15 minutos, *Aulat en Tindaya*, sobre el polémico proyecto de Chillida en la montaña de Tindaya, estrenada en el Paraninfo de la Universidad grancanaria; y *El minuto de oro de KK-TV* (2016) que vio la luz en el Teatro Pérez Galdós.

Desarrolla en todas ellas, intencionadamente, una estética híbrida entre el contrapunto barroco, las armaduras clásicas y neoclásicas, la expresividad romántica y los lenguajes atonales, desplegando su profunda cultura de la historia y las formas de la música en esquemas teatrales de extraordinaria efi-

cacia, agudas sátiras de la actualidad del mundo en las que el humor vuelve a ser elemento constitutivo de la música y se hace explícito el sano sincretismo del siglo XXI, que ha vaciado de sentido la abrasadora querencia de novedades que a punto estuvo de cosificar la música durante la segunda mitad del siglo XX.

Si su obra musicológica se ha internacionalizado por el rigor científico bien avenido con una sistemática creativa, la obra de creación directa es competitiva en el plano de la más atrayente contemporaneidad.

Su empuje en la gestión y la promoción creció con PROMUSCAN, Asociación para la Promoción de la Música en Canarias, de la que fue fundador y principal animador, nacida para el fomento de la composición de jóvenes talentos y la difusión del patrimonio musical culto de Canarias, con resultados espectaculares como los estrenos absolutos ofrecidos desde que la Asociación comenzó su andadura en 1999. Casi un centenar de nuevas composiciones canarias, casi todas de alta calidad, llegaron a los públicos en los 17 años transcurridos.

Estas actividades, unidas a las de sus lecciones de musicología y folklore para los jóvenes, vierten una condición moral muy poderosa: la generosidad de una entrega entusiasta, incesante, al mejor desarrollo de las nuevas generaciones de artistas. No fue un didacta en sentido estricto, sino algo parecido al sensei japonés, antes maestro que profesor. La tradición europea y española lo fía casi todo a la enseñanza como técnica, pero Sócrates habló de la enseñanza como un don y del aprendizaje como técnica. Lothar se ajustaba a la distinción socrática, desmintiendo el falso conflicto entre el carácter cognoscitivo o conductista de la enseñanza, en el que nos debatimos desde hace más de dos mil años. La enseñanza es ambas cosas, pero también pasión. Los maestros como Lothar Siemens se comportan apasionadamente desde el principio y se embriagan con la comprensión de quienes lo escuchan. En cada uno de ellos hizo vivir el caballo alado de Platón, ese noble animal que busca compañero en la enseñanza impartida o recibida. Nada más lejos del *tedium professionis*, hastío del profesor que rompe dolorosamente la transmisión del conocimiento.

Conferenciante innumerable, inmediato colaborador de todo cuanto es música, y mucho más si se trata de música canaria, Lothar Siemens Hernández, miembro de tres academias, presidente o directivo de muchos entes de la cultura y titular de importantes premios insulares y exteriores, institucionales y civiles, es figura única en la contemporaneidad de Canarias y de España por la profundidad y la variedad poliédrica de su trabajo musical.

Él hablaba de música pero, sobre todo, la hacía. Haciéndola, creó condiciones para que muchos otros la hicieran. En esa voluntad es obligada la mención de Liliana Barreto, su esposa, de la que recibió decisiva colaboración en toda su trayectoria investigativa.

Además de su perfil cultural, la sociedad canaria conoció otras facetas de su talentosa laboriosidad. La más destacada dimanó de su condición de empresario en la dirección de la razón social creada por su abuelo, seguida por su padre y finalmente asumida por él. En ese espacio fue creador y primer presidente del Círculo de Empresarios de Las Palmas, entidad privada e independiente que ha generado y genera valioso pensamiento y certera opinión para el desarrollo de la economía canaria.

Evocar a Lothar Siemens Hernández es entrar en una dimensión insigne, la del saber plural de los grandes del Renacimiento. Asequible y amistoso, refinado y popular, cuantos lo conocieron y trataron sienten en sí mismos la huella de un hombre excepcional y se duelen de su ausencia como empobrecimiento de la vida en común. Su obra ingente es la de un poeta que asimiló al Bien la Cultura y su irradiación social, valores que creía constituyentes de progreso en el nivel más depurado de la inteligencia y la sensibilidad canarias.

Rubens Henríquez Hernández (1925-2017)

Sebastián Matías Delgado Campos

Realizó los estudios de su profesión en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, culminándolos en 1951. Allí recibió las enseñanzas de profesores tales como Martorell, Bohígas, Giráldez, López Íñigo, Subías, entre otros, y bajo esta influencia y la del clima de debate e interés por las modernas tendencias en Arquitectura que allí se mantenía, se fraguó su decidido criterio de adscribirse a estas al incorporarse de inmediato al ejercicio profesional, desechando la práctica de un regionalismo trasnochado que imperaba en aquellos momentos en las Islas, como testimonia su participación en la memorable "Sesión crítica de Arquitectura", celebrada en el estudio de su célebre colega José Enrique Marrero Regalado y en la que tuvo una brillante y moderna intervención Luis Cabrera y Sánchez Real, el otro arquitecto que, con él, liderará la vuelta a la modernidad.

Los arquitectos de nuestras islas estaban adscritos al Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Badajoz y Canarias y en ese contexto Rubens Henríquez accedió, en 1967, a la presidencia de la Delegación de las cuatro islas occidentales: Tenerife, La Palma, La Gomera y El Hierro. Fue entonces cuando concibió la idea de que, habida cuenta de que ya ejercían en las islas un número significativo de profesionales, tenía sentido recabar del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos la constitución de un Colegio autónomo en Canarias, lo que se consiguió en 1969, y del que él fue su primer Decano.

Rubens Henríquez Hernández

La gestión de este tan nuevo como inquieto y dinámico Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias se concretó en realidades tales como el espléndido

edificio colegial cuya actividad cultural, entendida como una necesaria proyección de sus profesionales en el entorno social, se inauguró con la primera exposición que se hacía en España de la obra de uno de los más importantes arquitectos contemporáneos españoles: José Luis Sert, para cuya ocasión el cartel estuvo diseñado por Joan Miró.

Otro hito importante ocurrido bajo su decanato y organizado por la Delegación de Tenerife presidida por Juan Julio Rodríguez, lo supuso, en 1973, la "I Exposición Internacional de Escultura en la calle", que fue posible gracias a la decidida colaboración del crítico Eduardo Westerdahl y que contó con la casi increíble participación de artistas tan destacados como Henry Moore, Pablo Gargallo, Alberto Sánchez, Alexander Calder, Óscar Domínguez, Julio González, Joan Miró, Ossip Zadkine, Bernard Meadows, Kenneth Armitage, Gottfried Honegger, Mark Macken, Eduardo Paolozzi, Arnaldo Pomodoro, Jesús Soto, Agustín Cárdenas, Marcel Martí, Alicia Peñalba, María Simón, Claude Viseux, Marino Marini, Federico Assler, Pablo Serrano, Néstor Basterrechea, Ricardo Ugarte, Remigio Mendiburu, Eduardo Gregorio, Manolo Millares, Joaquín Rubio Camín, José Guinovart, Eusebio Sempere, Amadeo Gabino, Andrés Alfaro, Gustavo Torner, Francisco Sobrino, Jaime Cubells, José María Subirachs, Xavier Corberó, Feliciano, Jorge Jiménez Casas, José Abad y Martín Chirino, cuya *Lady Tenerife* fue encargo directo del Colegio para presidir de forma permanente la plaza que, sobre la magnífica sala de exposiciones, da acceso a la sede colegial. Este acontecimiento artístico y urbano, por su proyección internacional, vino a ser para Santa Cruz de Tenerife como una nueva apuesta por la modernidad que ya hiciera cuarenta años antes aquella atrevida aventura de *Gaceta de Arte*, y contribuyó de forma decisiva no solo a enriquecer el paisaje urbano de la ciudad, sino también a afianzar el papel cultural del Colegio de Arquitectos en el entorno social.

Rubens Henríquez, que presidió en 1970 la Ponencia Técnica que redactó el informe previo al Plan de Ordenación del Territorio de la Región Canaria, fue elegido en 1971 Procurador en Cortes en representación de los Colegios de Arquitectos de España e, incluso, llegó a implicarse ya en la etapa democrática en una actividad política plena, al haber sido elegido, en 1977, diputado por la Provincia de Santa Cruz de Tenerife y vocal de la Comisión Central de Urbanismo, en 1978.

Es necesario dejar constancia de que su actividad colegial y profesional se simultaneó con su amplia actividad administrativa como arquitecto al servicio de la Hacienda Pública, en cuyo cuerpo ingresó en 1953 y en el que fue Jefe del Servicio de Valoración Urbana con importantes aportaciones en este terreno a la Ley de Reforma Catastral, en cursos, seminarios, conferencias y numerosos escritos. El que, en 1982, fuese elegido Presidente de la Federación de Asociaciones de Arquitectos Funcionarios del Estado refrenda su personalidad y su buen hacer en este terreno funcionarial.

Centrándonos en su actividad profesional, que quizá debido a esta pluralidad de dedicaciones no fue todo lo amplia que hubiera podido ser, es necesario destacar su decidida vocación de modernidad puesta de manifiesto en toda su actuación arquitectónica y urbanística. De entre sus mejores producciones, han sido unánimemente aclamadas sus cuatro Casas Viviendas en el Camino Largo (La Laguna), en una de las cuales tuvo su residencia de verano, y la Piscina Deportiva (con un espectacular diseño de la torre de saltos) y las Viviendas Escalonadas de Ifara –que ha merecido con toda razón la atención internacional–, ambas en Santa Cruz de Tenerife. En todas ellas llama la atención la racionalidad de su planteamiento, la exigencia, el rigor y la coherencia de su desarrollo, la preocupación por el diseño y la feliz conjunción del todo, porque Rubens Henríquez fue siempre un perfeccionista. Asimismo, cabe señalar que, desde el año 1965, ostenta el grado académico de Doctor en Arquitectura.

Su brillante ejecutoria profesional ha sido valorada con diversos premios: accésit en el Concurso

Internacional de Urbanización de Maspalomas (en colaboración con Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra), tercer premio en el Concurso de Ideas para la Ordenación Arquitectónica y Urbanística del Puerto de los Cristianos y su Entorno, Premio "Mont Blanc" a su trayectoria profesional, y Medalla de Oro –la primera que se concede– del Colegio de Arquitectos de Canarias por su actuación profesional y corporativa.

Sus sobresalientes méritos fueron reconocidos por nuestra Real Academia Canaria de Bellas Artes en diversas ocasiones: la primera en 2001, eligiéndolo como Académico Correspondiente, ya que al haber rebasado los 75 años no podía serlo como Numerario; luego, en el año 2010, esta corporación le concedió el premio "Magíster", en la solemne sesión de inauguración del curso académico y, finalmente, en 2011, de acuerdo con una nueva reforma estatutaria, lo elevó a la categoría de Supernumerario.

Por todo ello, no es de extrañar que, en el año 2014, en el TEA (Tenerife Espacio para las Artes) tuvieran lugar, entre los días 24 al 27 de septiembre, unas jornadas en homenaje a Rubens Henríquez, en las que se habló de su obra y de su trayectoria profesional, y se proyectaron sus trabajos. A ellas asistió nuestro personaje que, emocionado, recibió el reconocimiento y agradecimiento general por su ejemplar testimonio vital.

REGISTROS

Junta de Gobierno de la Real Academia

2017

Presidente

Carlos de Millán Hernández-Egea

Vicepresidenta 1.ª

Rosario Álvarez Martínez

Vicepresidenta 2.ª

Flora Pescador Monagas

Secretaria General

María Luisa Bajo Segura

Tesorero

Efraín Pintos Barate

Vocales

Ana M.ª Quesada Acosta

Federico García Barba

Manuel González Muñoz

Composición de la Real Academia
al 31 de diciembre de 2017

Académicos de Honor

- Martín Chirino López, 2001
- María Orán Cury, 2001
- Cristino de Vera Reyes, 2005
- Eliseo Izquierdo Pérez, 1972. De Honor: 2011
- Carlos Millán Hernández [corr. 2010]. De honor: 2013
- Lothar Siemens Hernández, 1984. De Honor (a título póstumo): 2017
- Rosario Álvarez Martínez, 1985. De Honor: 2017

Académicos Supernumerarios

- Salvador Fábregas Gil, 1992
- Armando Alfonso López, 2002
- Javier Díaz-Llanos La Roche, 2008
- Vicente Saavedra Martínez, 2008
- Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla, 2008
- María Isabel Nazco Hernández, 2008
- Félix-Juan Bordes Caballero, 2010
- Guillermo García-Alcalde Fernández, 2008
- Manuel Martín Bethencourt, 1986
- Francisco González Afonso, 2008
- Efraín Pintos Barate, 2014
- Sebastián Matías Delgado Campos, 1985

Académicos de Número

Sección de Pintura, Dibujo y Grabado

1. Fernando Castro Borrego, 1994
2. Juan José Gil Socorro, 2004
3. Ernesto Valcárcel Manescau, 2009
4. Ildefonso Aguilar de la Rúa, 2013
5. Ángeles Alemán Gómez [corr. 2009], 2014
6. María Luisa Bajo Segura [corr. 2004], 2016
7. Juan Guerra Hernández [corr. 2013], 2016
8. *Vacante*

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, 2010
6. Manuel González Muñoz, 2013
7. Fernanda Guitián Garre, [corr. 2011], 2014
8. María Isabel Sánchez Bonilla, 2014

Sección de Arquitectura

1. Federico García Barba, 2009
2. Maribel Correa Brito, 2009
3. Diego Estévez Pérez, 2012
4. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra, 2014
5. Virgilio Gutiérrez Herreros, 2015
6. Flora Pescador Monagas, 2016
7. María Luisa González García, 2017 (e)
8. *Vacante*

Sección de Música

1. Rosario Álvarez Martínez, 1985
2. Carmen Cruz Simó, 1992
3. Conrado Álvarez Fariña, 2008
4. Laura Vega Santana, 2012
5. José Luis Castillo Betancor [corr. 2011], 2015
6. Salvadora Díaz Jerez [corr. 2013], 2016
7. Gustavo Díaz Jerez [corr. 2007], 2017 (e)
8. *Vacante*

Sección de Fotografía, Cine y Creación digital

1. Jorge Gorostiza López, 2015
2. Ángel Luis Aldai López, 2016
3. Juan Antonio Castaño Collado, 2017

Cinco plazas de nueva creación vancantes

Académicos Correspondientes en las Islas

Tenerife

- Gonzalo González González, 1996
- Josefa Izquierdo Hernández, 2004
- Carlos Rodríguez Morales, 2009
- Eladio González de la Cruz, 2010
- Ana Luisa González Reimers, 2011
- Sophía Unsworth, 2012
- 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, 2010
- Julio Sánchez Rodríguez, 2010
- Juan-Ramón Gómez-Pamo y Guerra del Río, 2010

La Palma

- M.ª Victoria Hernández Pérez, 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 Glez, 1988 (Madrid)
- Graziano Gasparini 1988 (Venezuela)
- Guillermo González Hdez, 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)
- 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, 2015 (Guadalajara, México)
- Roberto Barrera Martín, 2012 (Barcelona)
- Juan Manuel Marrero Rivero, 2012 (París)
- Javier González-Durana Isusi, 2013 (Bilbao)
- Begoña Lolo Herranz, 2014 (Madrid)
- Félix-José Reyes Arencibia, 2016 (La Rioja)*
- Emilio Coello Cabrera, 2016 (Madrid)*
- M.ª Concepción Jerez Tiana “Concha Jerez”, 2016 (Madrid)*
- Iván Martín Cabrera, 2016 (Madrid)*

Publicaciones más recientes de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel

Revista anual

ANALES. Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Fundador y Director de Honor: Eliseo Izquierdo Pérez. Responsable de los números 3-9: Lothar Siemens Hernández. Directora actual: Rosario Álvarez Martínez.

Volumen 1, 2008. CONTENIDO: *Editorial.- **Actos de ingreso**:* Luis Cobiella Cuevas: *Antilogía del Leitmotiv 'Renuncia' [en la Tetralogía de Wagner].-* Fernando Castro Borrego: *D'Ors y Picasso. Historia de un malentendido.-* Domingo Pérez Minik: *Una fiesta. Manuel Martín González y Domingo Pérez Minik, académicos.-* María del Carmen Fraga González: *La ermita que no llegó a desaparecer: San José de Los Llanos.-* Álvaro Zaldívar Gracia: *Investigar desde el arte.-* Rosario Álvarez Martínez: *'Laudatio' del compositor Francisco González Afonso.-* Francisco González Afonso: *Palabras de agradecimiento* y edición de la partitura de su obra musical dedicada a la RACBA *"GAGEC".-* Lothar Siemens Hernández: *'Laudatio' del escultor Juan Antonio Giraldo Fernández-Sevilla.-* Guillermo García-Alcalde Fernández: *Wagner en el siglo XXI.-* Rosario Álvarez Martínez: *Discurso de contestación.-* José Luis Jiménez Saavedra: *'Laudatio' de los arquitectos Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez.-* Javier Díaz-Llanos La Roche y Vicente Saavedra Martínez: *Proyecto de rehabilitación del espacio cultural Teatro Teobaldo Power de La Orotava.-* Gerardo Fuentes Pérez: *La Escultura: una reflexión desde los tratados artísticos.-* María del Carmen Fraga González: *Discurso de contestación.-* Ana Quesada Acosta: *La escultura en el espacio urbano de Canarias.-* Gerardo Fuentes Pérez: *Discurso de contestación.-* Conrado Álvarez Fariña: *Interpretación histórica y praxis moderna en la música antigua en Canarias.-* Lothar Siemens Hernández: *Discurso de contestación.-* María Isabel Nazco Hernández: *El metal como elemento pictórico.-* Eliseo Izquierdo Pérez: *Discurso de contestación.- **Registros**: Crónica académica.- Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia.- Publicaciones periódicas y libros recibidos.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 2, 2009. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2009.- Palabras de la nueva presidenta, doctora* Rosario Álvarez Martínez.- ***Actos de ingreso***: Fernando Castro Borrego: *'Laudatio' de Juan López Salvador.-* Juan López Salvador: *El proceso creativo: accidente y premeditación. Una breve visita a la 'Burbuja de la Gestión Cultural'.-* Ana-María Quesada Acosta: *'Laudatio' de Juan José González Hernández-Abad.-* Luis Alemany Orella: *Intervenciones en el patrimonio arquitectónico. Vegueta: una meditación incompleta sobre su futuro.-* José Luis Jiménez Saavedra: *Discurso de contestación al de don Luis Alemany Orella.-* Ernesto Valcárcel Manescau: *Los manuscritos Uacsenamianos. Introducción a la vertiente manuscrita de mi actividad creativo-artística y descripción sobre algunos fenómenos, anécdotas y precursores de interacción literatura-artes visuales.-* Sebastián Matías Delgado Campos: *Ernesto Valcárcel en la Academia de Bellas Artes.-* Federico García Barba: *Confesiones de un arquitecto.-* Vicente Saavedra Martínez: *'Laudatio' de Federico García Barba.-* Roberto

RODRÍGUEZ MARTINÓN: *Agradecimientos y reflexión.*- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Roberto Martinón en la Academia de Bellas Artes.*- ***Acto de apertura del curso 2009-10*:** Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *El 'Cántico a San Miguel Arcángel' para coro, nueva composición para las ceremonias de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- Salvador ANDRÉS ORDAZ: *Los patronos de los navegantes en el Arte.*- N: *Institución y justificación de los premios anuales "Magister" y "Excellens" que otorga la RACBA.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Pepe Dámaso, premio "Magister" de Pintura 2009.*- Ernesto VALCÁRCEL MANESCAU: *Santiago Palenzuela, premio "Excellens" de Pintura 2009.*- ***Conferencias y artículos*:** Dulce X. PÉREZ LÓPEZ: *El espacio cultural 'El Tanque', el proceso de transformación de contenedor de petróleo a equipamiento cultural.*- Víctor J. HERNÁNDEZ CORREA y Manuel POGGIO CAPOTE: *El centenario de Manuel González Méndez (1842-1909): nuevas aportaciones en torno a su vida y obra.*- ***Obituario*:** Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Juan José Martín González.*- ***Registros*:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2009.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 3, 2010. CONTENIDO: *Editorial.- Crónica académica de 2010.*- ***Actos de ingreso*:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista y compositor Gustavo Díaz Jerez.*- Gustavo DÍAZ JEREZ: *Partitura de 'Orahan', para piano solo.*- Félix J. BORDES CABALLERO: *Una reflexión sobre la provocación sensible y la realidad interior: del desorden aparente a la estructura profunda.*- Fernando CASTRO BORREGO: *Félix Juan Bordes: La pintura como viaje iniciático.*- Leopoldo EMPERADOR ALTZOLA: *Memoria y emoción.*- Martín CHIRINO LÓPEZ: *'Laudatio' de Leopoldo Emperador Altzola.*- María Isabel CORREA BRITO: *Razones para una arquitectura contemporánea en este nuevo siglo.*- Federico GARCÍA BARBA: *Contestación al discurso de la arquitecta Isabel Correa Brito.*- ***Acto de apertura del curso 2010-11*:** Pedro NAVASCUÉS PALACIO: *La Real Academia de San Fernando y los premios de Arquitectura en el siglo 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.ª Salud ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El polifacetismo musical de un compositor español: la obra de José de Nebra (1702-1768).*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *'Laudatio' del compositor, gestor y editor Benigno Díaz Rodríguez 'Nino Díaz', correspondiente por Barcelona.*- Benigno DÍAZ RODRÍGUEZ: *Agradecimiento y ofrenda musical. Partitura de 'Las siete vidas de Elohim' para trompeta, violonchelo y piano, composición musical dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *'Laudatio' del pianista José Luis Castillo Betancor, correspondiente por Las Palmas de Gran Canaria.*- José Luis CASTILLO BETANCOR: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- ***Acto de apertura del curso 2011-12*:** Carlos REYERO HERMOSILLA: *Escultura decimonónica y gusto mo-*

derno.- RACBA: *Justificación de los premios "Excellens" y "Magister" de Escultura en 2011.*- Ana M.ª Quesada Acosta: *Elogio de Carlos Nicanor Sánchez Calero, premio "Excellens" de Escultura.*- Eliseo Izquierdo Pérez: *Elogio de Eladio González de la Cruz, premio "Magister" de Escultura.*- Rosario Álvarez Martínez: *Distinciones: Nombramiento de Doña María Josefa Cordero Ovejero como Protectora de la RACBA.*- ***Conferencias y artículos*:** Ana Luisa González Reimers: *En el centenario del escultor Miguel Marqués Peñate (1910-1993).*- Carlos Millán Hernández: *El lienzo "Martirio de Santa Úrsula y las once mil vírgenes" de Juan Pantoja de la Cruz.*- Carlos Rodríguez Morales: *Descubrimiento de un San Miguel de Gaspar de Quevedo.*- Federico García Barba: *Francesco Borromini (1599-1667) y la geometría.*- ***De nuestro archivo*:** Jesús Hernández Perera(†): *Elogio del arquitecto Salvador Fábregas Gil con motivo de su ingreso (1992) en la Real Academia Canaria de BB. AA., al conmemorarse en 2011 su 80.º cumpleaños.* ***Obituario*:** Eliseo Izquierdo Pérez: *María Rosa Alonso, Académica de Honor, in memoriam.* ***Registros*:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2011.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 5, 2012. CONTENIDO: *Crónica académica de 2012.- Visita del Parlamento de Canarias y entrega a la Real Academia de tres banderas para los actos oficiales (crónica y discursos oficiales).*- ***Actos de ingreso*:** Gerardo Fuentes Pérez: *'Laudatio' de don Julio Sánchez Rodríguez.*- Julio Sánchez Rodríguez: *Las Bellas Artes en la obra de Bartolomé Cairasco de Figueroa.*- Diego Estévez Pérez: *Apuntes sobre una creación arquitectónica compartida.*- Federico García Barba: *'Laudatio' del arquitecto don Diego Estévez Pérez.*- Guillermo García-Alcalde Fernández: *La música, de la ucronía al presente.*- Humberto Orán Cury: *Mirada personal y mirada social sobre la música.*- Laura Vega Santana: *Viaje al silencio: reflexiones sobre el concepto de inspiración en mi creación musical.*- Lothar Siemens Hernández: *Contestación y 'laudatio' de la compositora Laura Vega.*- Laura Vega Santana: *Partitura de "Viaje al silencio", para clarinete en si-b, violonchelo, percusión y piano, obra dedicada a la Real Academia Canaria y estrenada en este acto.*- ***Acto de apertura del curso 2012-2013*:** Begoña Lolo Herranz: *Lecturas musicales del Quijote.*- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones en 2012 (modalidad Música).*- Guillermo García-Alcalde Fernández: *Elogio de Ernesto Mateo Cabrera, Premio "Excellens" de Música.*- Ernesto Mateo Cabrera: *Palabras de agradecimiento.*- Carmen Cruz Simó: *Elogio de Agustín León Ara, Premio "Magister" de Música.*- Agustín León Ara: *Palabras de agradecimiento desde la distancia.*- Rosario Álvarez Martínez: *Premio "Mecenas de la Música" a don Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna, Conde de la Vega Grande de Guadalupe.*- Alejandro del Castillo y Bravo de Laguna: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- ***Conferencias y artículos*:** Ana Luisa González Reimers: *La incorporación de la colección artística de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero al patrimonio de la RACBA.*- Gerardo Fuentes Pérez: *Manuel Ponce de León, más allá de la arquitectura. A propósito del bicentenario de su nacimiento.*- Lothar Siemens Hernández: *La biblioteca musical de los duques de Montpensier en la Biblioteca Insular de Gran Canaria.*- Fabio García Saleh: *Algunas claves ocultas en la pintura de Jesús Arencibia.*- ***Obituario*:** Eliseo Izquierdo Pérez: *Manuel Bethencourt Santana, escultor, grabador y académico.*- Lothar Siemens Hernández: *María Josefa Cordero Ovejero, Protectora de la RACBA.*- ***Registros*:** *Junta de Gobierno.- Composición de la Real Academia al término de 2012.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 6, 2013. CONTENIDO: *Crónica académica de 2013.*- ***Acto institucional*:** *Relevo en el gobierno de la RACBA: Discurso de la Presidenta reelecta doña Rosario Álvarez Martínez en la toma de posesión de su cargo (14 de febrero de 2013).*- ***Actos conmemorativos del 225.º aniversario del nacimiento del escultor Fernando Estévez*:** Tania Marrero Carballo: *La Real Academia Canaria de Bellas Artes en las jornadas sobre Fernando Estévez en La Orotava.*- Gerardo Fuentes Pérez: *El escultor Fernando Estévez.*- Ana M.ª Quesada Acosta: *El*

devenir de la escultura en Canarias tras la muerte de Fernando Estévez.- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *La anterior conmemoración del escultor Fernando Estévez.*- De nuestro archivo: Jesús HERNÁNDEZ PERERA: *El escultor Fernando Estévez y el ingeniero José Bethencourt y Castro.*- ***Actos de ingreso*:** Fernando CASTRO BORREGO: *La imagen estereoscópica. 'Laudatio' del pintor Ildefonso Aguilar.*- Ildefonso AGUILAR DE LA RÚA: *El paisaje sonoro.*- Ana M.ª QUESADA ACOSTA: *'Laudatio' del escultor Manuel González Muñoz.*- Manuel GONZÁLEZ MUÑOZ: *La experiencia estética. Una vía hacia el conocimiento.*- Conrado ÁLVAREZ FARIÑA: *'Laudatio' de la soprano Yolanda Auyanet.*- Yolanda AUYANET HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento y ofrenda musical.*- Vicente SAAVEDRA MARTÍNEZ: *'Laudatio' del profesor Javier González de Durana.*- Javier GONZÁLEZ DE DURANA ISUSI: *Fulgor y crisis de los museos en España: tres décadas de un desarrollo impredecible.*- ***Acto de apertura del curso 2013-2014*:** Carlos BRITO DÍAZ: *La elocuente soledad de los objetos: letras e imágenes para la vanidad.*- RACBA: *Justificación de los premios otorgados en 2013 (modalidad Pintura).*- María Isabel NAZCO HERNÁNDEZ: *Juan Pedro Ayala Oliva, premio "Excellens" 2013 de Pintura.*- Juan Pedro AYALA OLIVA: *Palabras de agradecimiento.*- Guillermo GARCÍA-ALCALDE FERNÁNDEZ: *Emilio Machado Carrillo, premio "Magister" 2013 de Pintura.*- Emilio MACHADO CARRILLO: *Palabras de agradecimiento.*- ***Artículos*:** M.ª del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Bicentenario de Cirilo Truilhé (1813-1904), pintor y académico.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El álbum de partituras de Juana Evangelista Medranda (1787-1859), paradigma de las aficiones musicales de la burguesía tinerfeña de principios del siglo XIX.*- ***Obituario*:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Vicki Penfold en el recuerdo.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *El adiós silencioso de Jesús Ortiz.*- Manuel POGGIO CAPOTE: *Luis Cobiella Cuevas, 1925-2013.*- ***Registros*:** *Junta de Gobierno en 2013.- Composición de la Real Academia al término de 2013.- Publicaciones de la Real Academia.- Índice.*

Volumen 7, 2014. CONTENIDO: *Crónica académica de 2014.*- ***Acto institucional*:** *Entrega a la RACBA de la Medalla de Oro del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife: Introducción y lectura del acta en que se concede la distinción.- Palabras del Alcalde de Santa Cruz de Tenerife.- Discurso de la presidenta de la RACBA.*- ***Actos de Académicos de Honor de la RACBA*:** Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Don Carlos Millán Hernández, Académico de Honor.*- Carlos MILLÁN HERNÁNDEZ: *El portapaz del Capellán Menor del Rey, fray Juan de Alzolarás, obispo de Canarias.*- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Don Eliseo Izquierdo Pérez, Académico de Honor.*- Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Recuerdos de medio siglo (casi) de la Real Academia Canaria de Bellas Artes.*- ***Actos de ingreso*:** Fernando CASTRO BORREGO: *Doña Ángeles Alemán, crítica e historiadora del Arte.*- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Sobre el arte contemporáneo: reflexiones desde la incertidumbre.*- Ana M.ª QUESADA ACOSTA: *Fernanda Guitián y su taller de conservación y restauración de legados culturales.*- M.ª Fernanda GUITIÁN GARRE: *San Miguel Arcángel venciendo al demonio: el reto de una recuperación.*- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Fernanda Guitián y la Academia.*- Gerardo FUENTES PÉREZ: *'Laudatio' de la escultora M.ª Isabel Sánchez Bonilla.*- María Isabel SÁNCHEZ BONILLA: *La investigación del entorno volcánico como elemento enriquecedor de la actividad escultórica.*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *'Laudatio' del arquitecto José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.*- José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Naturalezas abstractas.*- Sebastián-Matías DELGADO CAMPOS: *En el nacimiento de una nueva sección: Efraín Pintos, un fotógrafo en nuestra Academia de Bellas Artes.*- Efraín PINTOS BARATE: *Oficio de luz.*- ***Acto de apertura del curso 2014-2015*:** Anatxu ZABALBEASCOA: *Arquitectura del siglo XXI, una disciplina en transformación.*- RACBA*: Justificación de los premios y distinciones de 2014 (modalidad Arquitectura).*- Félix-Juan BORDES CABALLERO: *Marta Sanjuán García-Triviño, premio "Excellens" 2014 de Arquitectura.*- Maribel CORREA BRITO: *Agustín Juárez, premio "Magister" 2014 de Arquitectura.*- rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Nombramiento de Protectores de la RACBA a CajaCanarias y a la Fundación Universitaria de Las Palmas, y de Miembro Colaborador a la 'Camerata Lacunensis'.*- ***Artículo*:** María Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *El académico y paisajista Filiberto Lallier Aussell (1844-1914).*- ***Conferencias conmemorativas del 400.º aniversario de la muerte de El Greco*:** Matías DÍAZ PADRÓN: *Aproximación a El Greco:*

su sentimiento estético y tres interrogantes a tres discutidas pinturas.- Lothar Siemens Hernández: *La música en tiempos de El Greco*.- Manuel González Muñoz: *El Greco, lo escultórico: desnudos y formas*.- Félix-Juan Bordes Caballero: *Los cielos en la pintura del Greco desde una visión plástica contemporánea*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *El Greco en sonidos*.- Laura Vega Santana: *"Las lágrimas de El Greco". Trío para violín, violonchelo y contrabajo. Partitura de la obra expresamente compuesta y estrenada como colofón del ciclo*.- ***Obituario*:** Félix-Juan Bordes Caballero: *José Luis Jiménez Saavedra, vicepresidente de la RACBA*.- Lothar Siemens Hernández: *José Miguel Alzola González, gran hombre de la Cultura*.- ***Registros*:** *Junta de Gobierno en 2014*.- *Composición de la Real Academia al término de 2014*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice.*

Volumen 8, 2015. CONTENIDO: *Crónica académica de 2015*.- ***Actos de Académicos de Honor: Don Martín Chirino López*.** Rosario Álvarez Martínez: *Introducción al acto de homenaje*.- Leopoldo Emperador Altzola: *Leyenda del joven y el maestro*.- Ángeles Alemán Gómez: *Martín Chirino, el escultor de los alisios*.- Vicente Saavedra Martínez: *Homenaje a Martín Chirino*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *Martín Chirino, un arte siempre futuro*.- Martín Chirino López: *Una breve reflexión sobre mi arte*.- José Manuel Bermúdez Esparza: *Palabras del alcalde de Santa Cruz de Tenerife*.- Aurelio González González: *Palabras del viceconsejero de Cultura del Gobierno Autónomo de Canarias*.- Rosario Álvarez Martínez: *Alocución final de la presidenta de la RACBA*.- ***Actos de ingreso*:** Jorge Gorostiza López: *La pantalla [cinematográfica], límite entre realidad y ficción*.- Federico García Barba: *Espacio, arquitectura, escenografía y lugar. 'Laudatio' y contestación*.- María Isabel Correa Brito: *'Laudatio' de don Manuel Martín Hernández*.- Manuel Martín Hernández: *Arquitectura, ética y política*.- Ana María Quesada Acosta: *Arte, compromiso e ironía. La trayectoria de Antonio Alonso-Patallo*.- Antonio Alonso-Patallo Valerón: *El parque escultórico de Puerto del Rosario*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *Idealidad y sistema: 'Laudatio' del compositor Juan Manuel Marrero*.- Juan Manuel Marrero Rivero: *Consideraciones sobre los principios de permanencia y continuidad*.- Juan Manuel Marrero Rivero: *Partitura de* Atractivo último de lo imposible*, cuarteto de cuerdas*.- Virgilio Gutiérrez Herrero: *Puntos suspensivos…*- José Antonio Sosa Díaz-Saavedra: *Introspecciones elocuentes. 'Laudatio' y contestación*.- Carmen Fraga González: *'Laudatio' de la investigadora doña Ana María Díaz Pérez*.- Ana María Díaz Pérez: *Rafael Llanos, químico y pintor*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *José Luis Castillo, intérprete de la diferencia*.- José Luis Castillo Betancor: *El dolor como viaje hacia uno mismo: reflexiones acerca de mi concepto de la interpretación musical*.- ***Acto de apertura del curso 2015-2016*:** Juan Bordes Caballero: *El complejo de Pigmalión: fotografiar la escultura*.- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2015 (modalidad Escultura)*.- Manuel González Muñoz: *Félix Reyes Arencibia, premio "Magister" de Escultura 2015*.- Félix Reyes Arencibia: *Palabras de agradecimiento*.- Leopoldo Emperador Altzola: *Elogio de Cristian Ferrer Hernández, premio "Excellens" de Escultura 2015*.- ***Distinción extraordinaria "Mecenas de las Artes" a don Wolfgang F. Kiessling:*** Fernando Castro Borrego: *Elogio del coleccionismo*.- Wolfgang Friedrich Kiessling: *Palabras de agradecimiento a la Real Academia Canaria de Bellas Artes*.- Rosario Álvarez Martínez: *Alocución final de la presidenta de la RACBA*.- ***Artículos conmemorativos:*** Nuria González González: *Enrique Cejas Zaldívar (1915-1986); la angustia expresionista de un hombre tranquilo*.- Manuel González Muñoz: *Luján Pérez; tributo de un escultor en el bicentenario de su muerte*.- ***Obituario:*** Lothar Siemens Hernández: *Paloma Herrero Antón, historiadora y crítica de Arte*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *Juan José Falcón Sanabria, compositor*.- ***Registros:*** *Junta de Gobierno en 2015*.- *Composición de la Real Academia al término de 2015*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice.*

Volumen 9, 2016. CONTENIDO: *Crónica académica de 2016*.- ***Actos de ingreso*:** Ángel Luis Aldai López: *La poética del instante*.- Guillermo García-Alcalde Fernández: *La vida íntima de lo real. 'Laudatio' y con-*

testación.- Flora PESCADOR MONAGAS: *Continuidades en el paisaje. El marco, el árbol y el camino*.- Félix Juan BORDES CABALLERO: *Una obsesión sensible: los paisajes insulares. 'Laudatio' y contestación*.- Federico GARCÍA BARBA: *Escenarios, plantas, recorridos. Sobre la voluntad paisajística de Flora Pescador*.- María Luisa BAJO SEGURA: *Espacios transitables*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *María Luisa Bajo Segura o el reencuentro de la Academia con el Dibujo. 'Laudatio' y contestación*.- Juan GUERRA HERNÁNDEZ: *Pintar silencios. El paisaje imaginado*.- Ángeles ALEMÁN GÓMEZ: *Juan Guerra, la búsqueda incesante. 'Laudatio' y contestación*.- ***Acto de apertura del curso 2016-2017*:** Douglas RIVA: *Enrique Granados: evocación y recuperación de su legado*.- RACBA: *Justificación de los premios y distinciones de 2016 (modalidad Música)*.- Carmen CRUZ SIMÓ: *Elogio de Guillermo González Hernández, premio "Magister" 2016 de Música*.- Guillermo GONZÁLEZ HERNÁNDEZ: *Palabras de agradecimiento*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *Elogio de Víctor Landeira Sánchez, premio "Excellens"2016 de Música*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Palabras de agradecimiento*.- ***Ciclos de conferencias de Arquitectura. 1. Rehabilitación arquitectónica. Presente y futuro***: Alejandro BEAUTELL: *Intervenciones en el conjunto histórico de La Laguna*.- María Isabel CORREA BRITO y Diego ESTÉVEZ PÉREZ: *Rehabilitación de Instituto Cabrera Pinto y del Hospital de Dolores de La Laguna*.- María Nieves FEBLES BENÍTEZ y Agustín CABRERA DOMÍNGUEZ: *Propuesta museística para Santa Cruz de Tenerife*.- Virgilio GUTIÉRREZ HERREROS: *Reparación de una pequeña casa en una roca sobre el mar en Las Aguas, San Juan de la Rambla*.- Rafael ESCOBEDO DE LA RIVA: *Reflexiones sobre intervenciones en centros históricos a través del proyecto de arquitectura contemporánea*.- Javier PÉREZ-ALCALDE SCHWARTZ y Fernando AGUARTA GARCÍA: *Rehabilitación del edificio Simón*.- Federico GARCÍA BARBA: *Rehabilitando arquitectura tradicional*.- Sebastián Matías DELGADO CAMPOS: *Principios, teorías y criterios para la rehabilitación arquitectónica restauradora*.- ***2. Reciclajes arquitectónicos*:** Salvador REYES ORTEGA y M.ª Teresa CASTELLANO BELLO: *(Re)escribir la memoria*.- Claudia COLLMAR y Manuel J. FEO OJEDA: *Maniobras orquestales en la oscuridad*.- Miguel Daniel HERNÁNDEZ PADRÓN: *Silencios*.- Vicente BOISSIER DOMÍNGUEZ: *Habitar el patrimonio*.- Ramón Luis CRUZ PERDOMO: *Sobre la segunda vida de las casas. Vivir bellamente*.- Eva LLORCA AFONSO y Héctor GARCÍA SÁNCHEZ: *Reciclando paisajes. La mirada consciente*.- Luis ALEMANY ORELLA: *Rehabilitaciones*.- María Luisa GONZÁLEZ GARCÍA: *Remontas y ahuecamientos en los edificios históricos*.- Luis DÍAZ FERIA: *Como si la gente importara*.- Evelyn ALONSO ROHNER y José Antonio SOSA DÍAZ-SAAVEDRA: *Displaced-Replaced*.- Ángela RUIZ MARTÍNEZ y Pedro ROMERA GARCÍA: *Experiencias desde la isla*.- Fernando BRIGANTY ARENCIBIA: *Gerundio*.- ***Artículos y conmemoraciones*:** Francisco José RUBIA VILA: *Cerebro y creatividad*.- Víctor LANDEIRA SÁNCHEZ: *Memoria de la personalidad musical de Víctor Doreste en el cincuentenario de su muerte*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *La insigne arpista Esmeralda Cervantes (1861-1926) y su vinculación a la vida musical de Santa Cruz de Tenerife*.- Ana María DÍAZ PÉREZ: *Celebración por el cincuentenario del fallecimiento del maestro Santiago Sabina*.- Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ: *La última obra lírico-teatral de Sebastián Durón y sus consecuencias políticas*.- Federico GARCÍA BARBA: *La arquitectura tradicional canaria. Entre lo portugués, lo castellano y el mudejarismo*.- Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *El maestro Santiago Sabina (1893-1966) como creador y como director de la Orquesta de Cámara de Canarias*.- ***Obituario*:** Eliseo IZQUIERDO PÉREZ: *Pedro González, ex-presidente y académico de honor de la RACBA*.- Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *María Belén Morales (1928-2016), escultora*.- Manuel POGGIO CAPOTE: *Roberto Rodríguez Castillo (1932-2016)*.- ***Registros:*** *Junta de Gobierno en 2016*.- *Composición de la Real Academia al término de 2016*.- *Publicaciones de la Real Academia*.- *Índice*.

Discursos y libros

- Lola de la Torre Champsaur: *Semblanza del barítono Néstor de la Torre*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día 23 de marzo 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Eliseo Izquierdo Pérez. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Lothar Siemens Hernández: *Agustín Millares Torres, compositor y musicógrafo*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día ocho de junio de 1984 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Lola de la Torre. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Rosario Álvarez Martínez: *Manuel Bonnín Guerín, una vida para la música*. Discurso de ingreso como Académica Numeraria de la RACBA (sección de Música), leído el día cinco de diciembre de 1985 en el salón de plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, y contestación de M.ª del Carmen Fraga González. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1989.

- Eliseo Izquierdo Pérez: *Homenaje póstumo al escritor y crítico D. Domingo Pérez Minik. Imposición de la condecoración de Caballero de la Orden de las Artes y las Letras*. Discurso leído en el Salón de actos de la Caja General de Ahorros de Canarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, Alianza Francesa y Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, abril de 1991.

- Salvador Fábregas Gil: *Trazas para la terminación del lado norte de la catedral de Las Palmas, del Arquitecto Salvador Fábregas Gil, MCMXCI*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído y expuesto ante dicha Real Academia Canaria en Santa Cruz de Tenerife en 1991. Con numerosos planos e ilustraciones. (Madrid, gran edición del Autor, de ejemplares encuadernados en tela negra y numerados, que regaló a la Real Academia, 1991).

- Varios (Eliseo Izquierdo Pérez, Sebastián Matías Delgado Campos, Antonio de la Banda y Vargas, Jordi Bonet Armengol y Salvador Aldana Fernández): *Primera Reunión Nacional de Reales Academias de Bellas Artes de España. Islas Canarias, MCMXCIX*. Actas del encuentro celebrado en el Hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife del 20 al 24 de octubre de 1999. Jornadas organizadas por la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel y patrocinadas por las siguientes entidades: Gobierno Autónomo de Canarias, Ministerio de Educación y Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, Universidad de La Laguna, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Obra social y cultural de CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.

- Juan José Falcón Sanabria: *Mi pensamiento musical frente a su marco histórico (1968-2002)*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Música), leído el día 8 de noviembre de 2002 en la Sala de Cámara del Auditorio Alfredo Kraus de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Lothar Siemens Hernández. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2002.

- José Luis Jiménez Saavedra: *Geometría y ciudad*. Discurso de ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Arquitectura), leído el día 7 de mayo de 2004 en el Paraninfo de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, y contestación de Salvador Fábregas Gil. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

- Víctor Nieto Alcalde: *La mirada del presente y el arte del pasado*. Discurso de ingreso como Académico Correspondiente de la RACBA (sección de Pintura), leído el día 11 de noviembre de 2005 en Santa Cruz de Tenerife, y contestación de Fernando Castro Borrego. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2005.

- VARIOS (Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ, Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS, Gerardo FUENTES PÉREZ, y prólogos de la Concejal de Santa Cruz de Tenerife Clara SEGURA DELGADO y de la presidenta de la RACBA Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ): *La Academia y el Museo. Conmemoración de un Centenario, 1913-2013.* Santa Cruz de Tenerife, Organismo Autónomo de Cultura de su Ayuntamiento y RACBA, 2013), 244 pp. Ilustraciones comentadas de las obras de antiguos académicos expuestas en el Museo Municipal de Bellas Artes con motivo del centenario.

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.ª Carmen Fraga y Eliseo Izquierdo. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 1998.

- Manuel Bethencourt Santana: *El fin del principio.* Exposición del ilustre Académico Numerario de la RACBA (sección 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 Martinón. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

- Juan José Gil: *Del tiempo, el espacio y la luz.* Exposición con motivo de su ingreso como Académico Numerario de la RACBA (sección de Pintura). Gabinete Literario (Las Palmas de Gran Canaria), del 1 al 27 de abril de 2004, y Círculo de Bellas Artes (Santa Cruz de Tenerife), del 7 de mayo al 12 de junio de 2004. Texto: Fernando Izquierdo. Comisaria: Alicia Batista Couzi. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2004.

- Ana Luisa González Reimers: *La colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel.* Catálogo razonado con reproducción de todas las obras a color y su estudio y comentario enfrentado a cada una de ellas. Edición patrocinada por el Gobierno de Canarias y el 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.

- Exposición colectiva: *Miradas transversales. Una aproximación desde la Academia. Catálogo 2017.* Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sala 3 // Espacio abierto, del 1 de junio al 31 de julio de 2017. Textos: Carlos de Millán Hernández, Rosario Álvarez Martínez y Fernando Castro Borrego. Santa Cruz de Tenerife, RACBA, 2017.

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

7 Sumario

11 Crónica Académica

Incorporaciones e ingresos de Académicos. Discursos y *Laudationes*

Don Félix José Reyes Arencibia, correspondiente por La Rioja (Sección de Escultura)

27 *'Laudatio' del escultor Félix Reyes Arencibia*
Manuel González Muñoz

35 *Escultura y vida*
Félix José Reyes Arencibia

Don Emilio Coello Cabrera, correspondiente por Madrid (Sección de Música)

41 *'Laudatio' del compositor Emilio Coello Cabrera*
Rosario Álvarez Martínez

51 *Compositor en los albores del siglo XXI*
Emilio Coello Cabrera

57 *Partitura "Obertura canaria", para orquesta, obra dedicada a la Real Academia de Bellas Artes*
Emilio Coello Cabrera

Don Juan Antonio Castaño Collado, numerario
(Sección de Fotografía, Cine y Creación digital)

83 *El director de fotografía en la construcción visual del filme*
Juan Antonio Castaño Collado

95 *El observador furtivo.'Laudatio' de Juan Antonio Castaño Collado*
Jorge Gorostiza López

Doña Salvadora Díaz Jerez, numeraria
(Sección de Música)

99 *Las fuerzas que agitan el cosmos*
Salvadora Díaz Jerez

105 *'Laudatio' de la compositora Salvadora Díaz Jerez*
Rosario Álvarez Martínez

113 *Partitura de "Las fuerzas que agitan el cosmos", obra para piano, dedicado su primer tiempo a Rosario Álvarez y el segundo a la RACBA*

ACTOS INSTITUCIONALES

Acto de apertura del curso 2017-2018. Conferencia de la personalidad invitada

129 *Reflexiones en torno a nuestro Patrimonio cultural: entre la esperanza y la decepción*
Álvaro Fernández-Villaverde y de Silva

Entrega de Premios y Distinciones 2017

137 *Justificación de los premios y distinciones de 2017 (modalidad 'Pintura')*

139 *Elogio de Elena Lecuona Monteverde, premio "Magister" de Pintura 2017*
Eliseo Izquierdo Pérez

145 *Elogio de Alejandro Correa Izquierdo, premio "Excellens" de Pintura 2017*
Cerrar puertas y ventanas. La pintura como ejercicio de introspección
Fernando Castro Borrego

Distinción extraordinaria "Colaboradora Insigne"

149 *Magdalena Lázaro Montelongo, Colaboradora Insigne*
María Isabel Nazco Hernández

151 *Palabras de agradecimiento*
Magdalena Lázaro Montelongo

Distinción extraordinaria "Mecenas de las Bellas Artes"

153 *Elogio a la Escuela Luján Pérez, premio Mecenas de las Bellas Artes*
Ángeles Alemán Gómez

157 *Palabras de agradecimiento. La Escuela Luján Pérez, cien años de historia (1918-2018)*
Orlando Hernández Díaz

Artículos y conmemoraciones

163 *El tiempo y la autenticidad*
Manuel Martín Hernández

169 *La escultura en el espacio urbano*
Flora Pescador Monagas

173 *Retrato del brigadier Juan Manuel de Urbina y Zárate (Roma, 1744), de Giorgio Domenico Duprà*
Carlos de Millán Hernández-Egea

195 *Por las sendas de la ludomusicología: tecnología y estética en la música de videojuegos durante el siglo XX*
Juan Pablo Fernández-Cortés

211 *Villa de San Andrés (La Palma): declaración como conjunto histórico*
Jesús Pérez Morera

Obituario

247 *Luis Miguel Alemany Orella (1941-2017)*
Félix Juan Bordes Caballero

249 *Lothar Siemens Hernández (1941-1917)*
Guillermo García-Alcalde Fernández

253 *Rubens Henríquez Hernández (1925-1917)*
Sebastián Matías Delgado Campos

REGISTROS

259 Junta de Gobierno de la Real Academia. Año 2017

261 Composición de la Real Academia. Año 2017

265 Publicaciones de la Real Academia

275 Índice

El volumen 10
Anales de la Real Academia Canaria
de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, 2017,
se acabó de imprimir
en la Imprenta Grafiexpress
de Santa Cruz de Tenerife,
el 12 de octubre de 2017,
día de la Hispanidad
y visita de la Virgen de Candelaria
a Santa Cruz de Tenerife

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
ISLAS CANARIAS

PARLAMENTO
DE CANARIAS