

CATHARUM

REVISTA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES DEL IEHC · NÚMERO 13 · 2013



CATHARUM

Revista de Ciencias y Humanidades
del Instituto de Estudios Hispánicos de
Canarias
Nº 13 / 2013

Edición:
Instituto de Estudios Hispánicos de
Canarias

Dirección:
Miguel Machado Bonde

Consejo de Redacción:
Nicolás Rodríguez Münzenmaier,
Antonio Galindo Brito, Manuel
Hernández González, Celestino
Hernández Sánchez, Ana Luisa
González Reimers, Julio Afonso Carrillo,
Margarita Rodríguez Espinosa y Dario
Hernández Hernández.

Consejo Asesor:
Iris Barbuzano Delgado, Pedro Bellido
Camacho, Juan Manuel Bello León,
José Cruz Torres, Jerónimo de Francisco
Navarro, Miguel Fernández Hernández,
Rafael Fernández Hernández, Braulio
Manuel Fraga González, Nicolás
González Lemus, Estefanía González
Pérez, Adolfo Pastor Jordán Pérez,
Magdalena Luz Cullen, Mª Cristina
Pérez Villar, Carmen Rosa Torrents
González, Luis Gómez Santacreu.

Asesores lingüísticos y
correctores de estilo:
Margarita Rodríguez Espinosa y
Luis Gómez Santacreu

Diseño y maquetación:
:rec estudio creativo

Imprime:
Acoserpa Digital, SL

Distribución: 400 ejemplares
Depósito Legal: TF 2231/2000
ISSN: 1576-5822
Precio: 5 euros

INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS

C A T H A R U M
REVISTA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES DEL IEHC

Catharum es la Revista de Ciencias Sociales y Humanidades que anualmente edita el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. En ella se abordan principalmente contenidos de índole insular, regional y local, incidiendo de manera especial en aquellos que abundan en la investigación de los flujos sociales, ideológicos, artísticos, económicos, etc., que históricamente han vinculado las Islas con América, Europa y África.

La revista se considera asimismo un órgano difusor de la propia actividad del IEHC, y como tal, publica muchas de las conferencias impartidas en la sede del mismo a lo largo del año.

Sumario

5 Aproximación al papel de las políticas turísticas en la reestructuración y renovación de los destinos turísticos consolidados. Los casos de Hawai, Miami, Costa británica, Scheveningen, Baleares y Canarias
Agustín Dorta Rodríguez

15 De El Robado a San Fernando. Historia de un jardín de Puerto de la Cruz
José Manuel Rodríguez Peña

35 Sesenta años del sueño de Eduardo Westerdahl, un Museo de Arte Contemporáneo
Celestino Celso Hernández

49 Shakespeare, uno de los nuestros
César Oliva

59 El viaje como pretexto
Julio Llamazares

63 La magia del propio andar. Entrevista a Julio Llamazares
Dario Hernández

Aproximación al papel de las políticas turísticas en la reestructuración y renovación de los destinos turísticos consolidados. Los casos de Hawái, Miami, Costa británica, Scheveningen, Baleares y Canarias¹

Agustín Dorta Rodríguez



⁽¹⁾ Este trabajo se enmarca en el proyecto de I+D+i denominado “ReinvenTUR: Evaluación del impacto de las políticas públicas de renovación de destinos turísticos maduros. El caso de las Directrices de Ordenación del Turismo de Canarias” (SolSubC200801000279) financiado por la Agencia Canaria de Investigación, Innovación y Sociedad de la Información del Gobierno de Canarias y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). [<http://sites.google.com/site/reinventur>]

Introducción

El papel de las políticas públicas y privadas para la renovación turística se revela desde hace décadas como una estrategia determinante y estructural en los procesos de reestructuración de los destinos turísticos consolidados, agotados, saturados o maduros, en función de la terminología utilizada por los distintos autores de acuerdo con el famoso ciclo de vida de los destinos turísticos formulado por Butler². La literatura turística viene haciendo alusión a este campo de conocimiento desde los años 60 del siglo XX, con los primeros estudios científicos acerca de los problemas derivados de los procesos de obsolescencia, deterioro y declive de los núcleos turísticos más antiguos (balnearios), especialmente de la zona noroccidental de Europa, como señalan Agarwal y Shaw³. Algunos destinos turísticos del sur del Reino Unido (Torbay, Ramsgate, Bournemouth, etc.) u Holanda, a partir de

⁽²⁾ R. W. Butler, “The Concept of Tourist Area Cycle of Evolution: Implications for Management of Resources”, en *Canadian Geographer*, 1980, nº 24, pp. 5-12.

⁽³⁾ S. Agarwall y G. Shaw, *Managing coastal tourism resorts. A global perspective*, Clevedon, Channel View, 2007, 326 páginas

⁽⁴⁾ J. F. Vera Rebollo (coord.), F. López Palomeque, M. Marchena y S. Antón Clavé, *Ánalisis territorial del turismo y planificación de destinos turísticos*, Valencia, 2011, Tirant lo Blanch.

⁽⁵⁾ S. Antón, 10 *Lecciones sobre turismo. El reto de reinventar los destinos*, Editorial Planeta, 2012, ISBN: 978-84-08-00401-1

⁽⁶⁾ S. Antón, "De los procesos de diversificación y cualificación a los productos turísticos emergentes. Cambios y oportunidades en la dinámica reciente del turismo litoral", *Papeles de Economía Española*, 102, 2004, pp. 316-332

⁽⁷⁾ S. Antón, 10 *Lecciones sobre turismo. El reto de reinventar los destinos*, Editorial Planeta, 2012. ISBN: 978-84-08-00401-1. Cit. pp. 25

⁽⁸⁾ Vera et al., *Ánalisis territorial del turismo y planificación de destinos turísticos*, 2011, Valencia, Tirant lo Blanch.

la grave crisis de competitividad que experimentan —especialmente provocada por la aparición de los primeros centros turísticos en el Mediterráneo—, plantean la necesidad de articular estrategias para la regeneración o recuperación de sus centros turísticos⁴.

A partir del interés por parte de los investigadores en analizar este tipo de fenómeno, estos estudios se han extendido en el tiempo a través de numerosas referencias académicas a todas las escalas de análisis, con el fin de prestar atención a las distintas fórmulas y líneas estratégicas implementadas para la cualificación y reestructuración de estos espacios costeros turísticos (de ámbito internacional, nacional y local), y con ello dar respuesta a los nuevos retos y desafíos del turismo del siglo XXI⁵.

Desde esta perspectiva, este trabajo tiene por objetivo aproximarse a algunas de las estrategias implementadas o que están en vías de hacerlo en algunos destinos turísticos consolidados de prestigio y expresar, más allá de los éxitos o fracasos obtenidos, la clara voluntad por contrarrestar o reinvertir estos procesos de deterioro o declive turístico. Así, mientras que en algunos casos la literatura y la experiencia reconocen el éxito de algunas de estas fórmulas en determinados destinos turísticos, en otras se suceden situaciones de fracaso o de limitada aplicación que en cierta medida nos permiten reflexionar sobre la complejidad del sistema turístico ante las distintas particularidades, dinámicas territoriales y procesos ocurridos en destinos a escala local.

Breve revisión de la literatura acerca de las estrategias para la reestructuración de los destinos turísticos consolidados

Dentro de las estrategias para la reestructuración de los destinos turísticos consolidados se abre un extenso abanico de posibilidades en función de sus propios condicionantes y particularidades. No obstante, de acuerdo con Antón⁶, los procesos de transformación de los destinos turísticos consolidados, al menos en España, se han basado en la aplicación de tres generaciones de estrategias multisectoriales que, aparte de su contribución a la diversificación y recualificación de los destinos turísticos consolidados, han aportado complejidad e innovación a la vez que una mayor atención al fenómeno con objetivos y estrategias concretas (cuadro 1).

Cuadro 1. Estrategias aplicadas en destinos turísticos consolidados españoles

Tipo de estrategia	Duración de la etapa
1. Renovación de los destinos y de la cualificación de los establecimientos.	Mediados de los años 80 - actualidad
2. Singularización a través de la incorporación de nuevos productos	Principios de los años 90 - actualidad
3. Sostenibilidad	Finales de los 90 años - actualidad

Fuente: Elaboración propia a partir de Antón⁷

Del mismo modo, Vera et al.⁸ señalan los numerosos instrumentos de la política española para la renovación de los destinos turísticos consolidados, destacando fundamentalmente el papel de las políticas públicas, que han contribuido especialmente en la última década a promover e incentivar los procesos de reestructuración de dichos destinos, tanto a escala global como regional y local. Algunas de estas estrategias se han venido desarrollando con cierto optimismo en diversos espacios turísticos litorales de toda la geografía mundial, tanto del panorama internacional (Miami, Hawái, Acapulco, Barbados, etc.), del norte de Europa (Scheveningen, Torbay, Knokke-Heist, Ostend etc.), del litoral mediterráneo español (Benidorm, Benicássim, Calviá, Cullera, Lloret de Mar, Platja de Palma, Gandía, Torremolinos,

etc.) como de las Islas Canarias (Playa del Inglés, Corralejo, Puerto de la Cruz, etc.). Unas fórmulas que, para el caso español, no han experimentado un balance demasiado positivo, teniendo en cuenta los comportamientos de los distintos destinos vacacionales maduros en función de la rentabilidad hotelera (uno de los principales activos de referencia económica), que en los últimos años no ha hecho más que empeorar, de acuerdo con Perelli⁹.

En cualquier caso, y teniendo como premisa que dentro de las políticas turísticas implementadas a lo largo de estas últimas décadas ha habido numerosas "luces y sombras", cabe destacar que, a pesar de estas circunstancias, siguen siendo en muchos casos verdaderos acicates para contrarrestar o reinvertir los procesos de obsolescencia, deterioro, declive o pérdida de competitividad turística. En este sentido, cabe señalar algunas fórmulas de intervención que de manera más o menos exitosa han sido llevadas a cabo y que, de acuerdo con Vera et al.,¹⁰ se corresponderían con las siguientes:

- Recuperación de la calidad ambiental, sostenibilidad y renovación de áreas y destinos.
- Nuevas pautas en la creación de oferta, límites al crecimiento y reordenación de áreas saturadas.
- Singularización del destino mediante la integración de nuevos productos.
- Creación de nuevos espacios turísticos, al margen de la estructura territorial preexistente. La incorporación del territorio adyacente y la complementariedad territorial en los procesos de reestructuración de destinos turísticos consolidados.

Algunas experiencias en la renovación de destinos consolidados de escala internacional (América y Europa)

Las experiencias en materia de renovación dentro del ámbito internacional, sobre todo en destinos del continente americano y de las islas del Pacífico, son todavía algo exigüas y puntuales debido a que muchos de estos espacios turísticos, por lo general, son de menor "tradición turística" que los países del norte de Europa o el Mediterráneo (turísticamente más desarrollados), encontrándose muchos de ellos, dentro de su ciclo de evolución como destinos, en fases aún de crecimiento turístico. No obstante, podemos hacer referencia a algunos destinos turísticos concretos que la literatura a lo largo de estos últimos años reconoce como espacios que han implementado (o están en vías de hacerlo) políticas de recualificación valientes y concretas que les han servido para mejorar la actividad turística preexistente.

La isla de Hawái (EE.UU)¹¹, por ejemplo, se reconoce como un referente de intervención en la implementación de estrategias orientadas a la recuperación de la calidad ambiental y la contención del crecimiento turístico. Esto ha sido posible en el tiempo gracias a la puesta en marcha de políticas turísticas en esta materia como la aprobación del Plan Funcional de Turismo del Estado de Hawái (1984), que planteaba entre otras acciones:

- Establecer políticas de recualificación de áreas preexistentes.
- Mejorar la dotación de infraestructuras y servicios urbanos a través de "conciertos" de financiación públicos-privados.
- Regular los cambios de uso entre edificaciones residenciales y turísticas.

⁽⁹⁾ O. Perelli del Amo, "La reconversión de los destinos maduros del litoral en el actual contexto de cambio global: una reflexión sobre nuevos instrumentos para su impulso", *Renovación y reestructuración de destinos turísticos en áreas costeras: marco de análisis, procesos, instrumentos y realidades* / coord. por José Fernando Vera Rebollo, Isabel Rodríguez Sánchez, 2012, ISBN 978-84-370-8863-1 , pp. 37-54.

⁽¹⁰⁾ Vera et al., *Análisis territorial del turismo y planificación de destinos turísticos*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011, pp. 124-134

⁽¹¹⁾ Estado federal dentro de EE.UU que desde la década de los años 60 tiene atribuidas las competencias en materia de planificación turística.

Como fruto de estas intervenciones, Hawái ha sabido mantener en estas dos últimas décadas un modelo turístico “sostenible” desde el punto de vista del flujo de turistas a la isla, con atención especial del Gobierno a la capacidad de carga del mismo como parte de su estrategia. Una política turística que le ha permitido, entre otras cuestiones, mejorar los niveles de ocupación hotelera, así como afianzar la diversificación de algunos de sus productos turísticos para atender a nuevos segmentos de demanda, entre ellos, el turismo de negocios, que se ha ido consolidando y perfeccionando con el tiempo.

Estas medidas de intervención le han servido a la isla para posicionarse como destino de referencia internacional —como ejemplo de buena *praxis*— en comparación con otros destinos archipiélagos como las Baleares o Canarias, de acuerdo con Bardolet y Sheldon¹² o Corral y Hernández¹³, demostrando —tal y como apuntan estos dos últimos autores— el éxito de las políticas de reestructuración llevadas a cabo en el archipiélago del Pacífico con respecto a los destinos españoles. En la actualidad, con siete millones de turistas, la *Hawaii Tourism Authority* (HTA) —máximo órgano gestor en las tareas de planificación turística— lleva a cabo diferentes planes para la recuperación de la “identidad” y la singularidad de la isla como instrumento de desarrollo sostenible. Unas intervenciones enmarcadas dentro del *Plan Estratégico 2005-2015* que se encuentra en fase de desarrollo y que establece las nuevas reglas de juego para fortalecer, aún más si cabe, el modelo turístico que hasta la fecha le ha venido funcionando.

Otro de los destinos turísticos más reconocidos en la literatura en materia de renovación lo encontramos en Miami Beach (EE.UU.). Un espacio turístico incipiente de los años 60 y 70 que constituye un ejemplo de política y gestión turística destinada a recalificar la oferta y fomentar un sector con objetivos estratégicos a medio y largo plazo. Una estrategia que se fraguó a partir de la implementación del ya famoso *Preservation and Development Plan* (1980), posibilitando la implicación del conjunto de administraciones públicas y los entes públicos-privados con el objetivo de posicionar al destino como centro cultural y de ocio de referencia mundial, impulsar los espacios públicos como lugares de experiencias y acometer la rehabilitación arquitectónica de algunas edificaciones y hoteles construidos en los años 30, basada en el Art Deco.

Estas políticas de reposicionamiento de la ciudad han permitido que, hoy por hoy, Miami Beach siga desarrollando su estrategia turística guiada por el plan (1980-2020), y que sea considerado en la actualidad como un destino referente a escala mundial y nacional. Un destino totalmente rejuvenecido con una marca renovada y un portafolio turístico bien definido en torno a dos estrategias coordinadas que definen la ciudad turística: el ocio (asociado al modelo *sun and beach*) (fotografía 1) y la cultura¹⁴ (con importantes mejoras de las instalaciones culturales y artísticas en toda la ciudad).

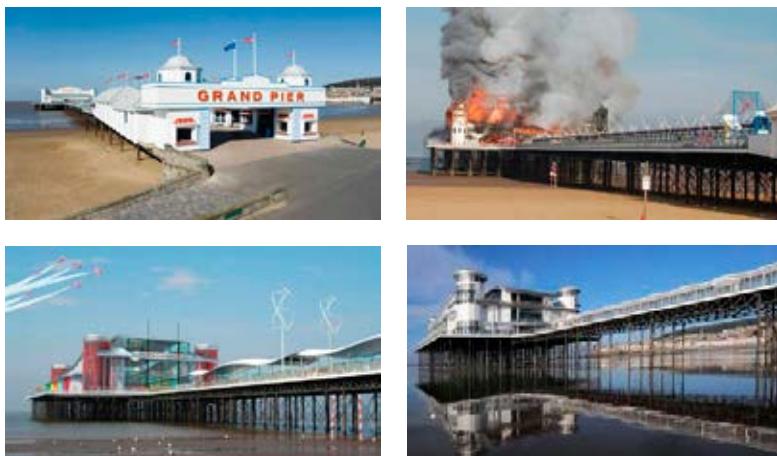


⁽¹²⁾ Para más información sobre este plan, véase *Miamibeach Strategic Plan 2008 Update*

Fotografía 1. Panorama de Miami South Beach

En el caso de destinos turísticos europeos, cabe señalar algunas experiencias originadas en el norte de Europa como el caso de los tres destinos turísticos de la costa británica, Bridlington, Torbay y Weston-Super-Mare (UK). Unos espacios que en la actualidad la literatura científica sitúa como ejemplos del desarrollo de una acertada política territorial y de gestión urbana para la rehabilitación de estos

espacios turísticos (restauración de zonas degradadas, reestructuración hotelera, generación de nuevos espacios de ocio, revaloración de productos turísticos de carácter cultural o simbólico (fotografía 2), etc.) que le han permitido desarrollar diversas estrategias de recualificación que hasta la fecha le vienen funcionando y que los han hecho valedores de convertirse en centros turísticos vacacionales de referencia para el país británico y posicionarse dentro del mercado nacional. Un reconocimiento que viene consolidándose en gran medida gracias a las políticas turísticas instauradas de forma integral y coordinada por parte de las instituciones público-privadas que, con el firme propósito de rehabilitar y recuperar estos espacios costeros, han venido adoptando un conjunto de medidas estratégicas para alcanzar una mayor capacidad de atracción de nuevos mercados turísticos y mejorar su competitividad posibilitando *ad hoc* el desarrollo y la dinamización del sector turístico en la zona a lo largo de estas últimas décadas.



Unas medidas que se han desarrollado a través de un programa de actuaciones significativas como los denominados “Programas de Acción para el Desarrollo Turístico” que, tal y como apunta Agarwal¹⁵, comprendían una multitud de aspectos relacionados con el marketing turístico, la formación y otros aspectos de tipo social.

Finalmente podemos hacer mención a la ciudad de Scheveningen (Holanda), un destino turístico costero de corte tradicional, de acuerdo con Weg¹⁶, que desde finales de los años 60 lleva impulsando medidas concretas con el objetivo de fomentar y potenciar su desarrollo estratégico y competitivo dentro del mercado turístico nacional e internacional, fundamentalmente a través de la fórmula de singularización del destino mediante la integración de nuevos productos turísticos. Parte de estas estrategias de recualificación “internas” se han materializado, por ejemplo, en la restauración y potenciación de algunos de los principales atractivos turísticos del destino en la actualidad, como el reconocido Hotel Kurhaus (dentro de las estrategias de renovación hotelera), verdadero referente de estas políticas de reestructuración.

No obstante, esta transformación turística sigue desarrollándose con diversos proyectos¹⁷ que se enmarcan dentro de la Estrategia 2020 de Scheveningen (figura 1), entre los que destaca la propuesta de renovación del actual muelle marítimo para transformarlo en una terminal de llegada multifuncional de grandes cruceros. Un proyecto que tiene como objetivo convertir el espacio turístico de Scheveningen en la “joya turística” de la costa holandesa y en un referente turístico a escala internacional dentro del segmento “ocio-náutico”, en similitud con otros destinos litorales europeos de importancia portuaria, como el caso de Barcelona o Cannes.

Fotografía 2. Proceso de restauración del “Grand Pier” en Weston Super Mare

Fuente: <http://news.sky.com/home/uk-news/media-gallery/15110093> y el portal oficial de la atracción turística <http://www.grandpier.co.uk/> (desde imag. Sup izq: Edificio original en 2006, edificio en llamas en 2008, edificio proyectado en 2010 y estado actual del Gran Pier).

⁽¹⁵⁾ S. Agarwal, “Restructuring seaside tourism. The resort lifecycle”, *Annals of Tourism Research*, 29, 2002, pp. 5-55.

⁽¹⁶⁾ H. Van De Weg, “Revitalization of Traditional Resorts”, *Tourism Management*, vol. 3, 1982, pp. 303-307

⁽¹⁷⁾ Véase para ampliar la información en el portal <http://scheveningenbeach.com>



Figura 1. Actuaciones previstas del Proyecto de futuro 2020 de Scheveningen.

Fuente: <http://scheveningenbeach.com/en/tourist-info-scheveningen/past-future/future-scheveningen#edit-name>

⁽¹⁸⁾ O. Rullán Salamanca, "Crecimiento y política territorial en las Islas Baleares", *Estudios Geográficos*, 1999, tomo LX, nº. 236, pp. 403-442.

⁽¹⁹⁾ J. M. González Pérez, "Un plan nuevo para un núcleo turístico maduro. Reconversión y rehabilitación de la Platja de Palma (Mallorca)", *Renovación y reestructuración de destinos turísticos en áreas costeras: marco de análisis, procesos, instrumentos y realidades/ coord. por José Fernando Vera Rebollo, Isabel Rodríguez Sánchez*, 2012, ISBN 978-84-370-8863-1, págs. 243-268.

⁽²⁰⁾ Vera et al., *Análisis territorial del turismo y planificación de destinos turísticos*, 2011, Valencia, Tirant lo Blanch.

⁽²¹⁾ I. Yrigoy, A. Artigues y M. Blázquez, "Reactivando la 'growth machine' de sol y playa: el proceso de reestructuración de la playa de Palma (Mallorca)", en *Actas del Seminario Internacional sobre renovación y reestructuración de destinos turísticos consolidados del litoral*, Alicante, 2011, ISBN: 978-84-695-0791-9.

⁽²²⁾ Consorcio de Platja de Palma, 2011.

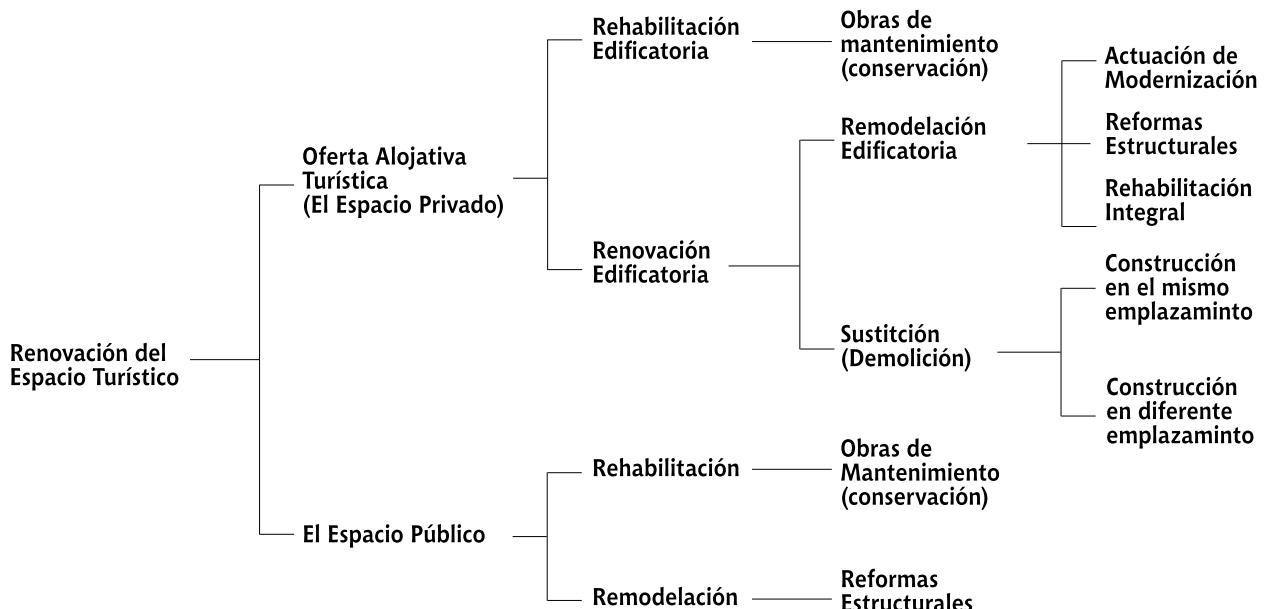
⁽²³⁾ M. Picornell, "La reconversión integral de la Platja de Palma: ¿Problema turístico o político? ¿Planificación errónea o únicamente urbanística?", XXII Congreso de Geógrafos Españoles, Alicante, del 27 al 29 de octubre de 2011, pp. 515-526, ISBN: 978-84-938551-0-9.

Algunas experiencias en "desarrollo" para la renovación de destinos turísticos de escala nacional (Baleares y Canarias)

En el caso de las experiencias de renovación turística en España, al margen de las que vienen experimentándose con relativo éxito en algunos destinos turísticos de Cataluña (Salou, Vila-Seca), Andalucía (Torremolinos, Benalmádena o Fuengirola) o la Comunidad Valenciana (Benidorm), cabe destacar las que se vienen desarrollando en las Islas Baleares y Canarias por ser, en cierta medida, las comunidades prototípicas en aplicar algunas políticas orientadas a vincular la vertiente territorial con la turística y asociadas fundamentalmente a un proceso de contención/regulación de la actividad turística en estas regiones. En el caso de las Baleares, hay que señalar al respecto que se trata de la comunidad autónoma donde se producen los primeros cambios legislativos importantes en materia de turismo como respuesta a la gran transformación turística sufrida en las Islas desde la segunda mitad del siglo XX, de acuerdo con Rullán¹⁸. Dentro de este contexto, señalamos por ejemplo al municipio de Calviá (Mallorca), primer espacio turístico español en adoptar medidas "innovadoras" a través de la Agenda Local 21 (1995) con el objetivo de reorientar las bases de su nuevo modelo turístico marcado por la sostenibilidad. Este ha sido reflejo de algunas acciones materializadas en el tiempo, como las dirigidas a la desclasificación de suelo urbanizable, el esponjamiento del suelo costero, la adecuación de paseos marítimos o la paralización de nuevas plazas turísticas hoteleras¹⁹, con resultados que han derivado en importantes mejoras en el paisaje y el medio ambiente entre otros aspectos²⁰.

Asimismo, podemos hacer mención al destino de Platja de Palma (Mallorca), donde las políticas turísticas en materia de rehabilitación urbana de los últimos años han tenido como objetivo regular el crecimiento turístico, la reordenación de las áreas saturadas y la renovación edificatoria como principales ejes de actuación. Estas medidas han sido impulsadas a partir de la constitución del Consorcio Urbanístico para la Mejora y el Embellecimiento de Platja de Palma, así como del *Plan de Excelencia Turística* del destino, que resultó un importante avance en materia de planificación del espacio turístico²¹. La aprobación del *Plan Horizonte 2020* ha supuesto también otro de los avances significativos para el destino turístico que, junto al propio Consorcio y el desarrollo incipiente del *Plan de Reconversión Integral* (PRI), han establecido en los últimos años las pautas de desarrollo del modelo turístico a corto, medio y largo plazo con el objetivo de promover la rehabilitación y recuperación del espacio turístico, abordando *ad hoc* diversas estrategias para su puesta en marcha, que van desde la renovación hotelera hasta la adecuación de los servicios complementarios del turismo y del entorno urbano²². Estas han sido intervenciones que no han estado exentas de ciertas dificultades debido a la inestabilidad en los procesos de gobernanza turística a escala local. Factor político que, tal y como apunta Picornell²³, ha supuesto un importante *handicap* y un freno para llevar a cabo el proceso de reconversión integral del destino, aunque, incluso así, se le reconoce como un verdadero referente turístico.

En cuanto al caso de las Islas Canarias, desde el año 1995 se vienen promulgando por parte del Gobierno de Canarias distintas estrategias políticas en materia turística que se han ido desarrollando en el marco de las Directrices de Ordenación del Turismo (Ley 19/2003) articulándose tres líneas estratégicas: la transformación sostenible del modelo turístico, la limitación del crecimiento y el uso eficiente del espacio urbanizado y edificado primando la rehabilitación urbana y la renovación edificatoria (figura 2).



Sin embargo, la literatura reconoce hoy que estas políticas no han tenido la suficiente energía para ser aplicadas de forma integral en el territorio insular debido a múltiples condicionantes y “debilidades” analizados por Simancas y otros²⁴. No obstante, y a pesar de estos factores, las políticas turísticas disponibles en la actualidad, como los Planes de Modernización, Mejora e Incremento de la Competitividad de las áreas turísticas consolidadas o la constitución de los Consorcios Urbanísticos de Rehabilitación Turística para el caso de Puerto de la Cruz (Tenerife) y de San Agustín, Playa del Inglés y Maspalomas (Gran Canaria), están suscitando nuevos aires de esperanza que en cierto modo expresan la voluntad política/empresarial para la revitalización de estos espacios turísticos.

En este sentido, aunque gran parte de los planes evidencian un claro retraso en cuanto a su ejecución, estos constituyen los instrumentos elegidos para articular la actual política pública de recualificación integral de núcleos turísticos maduros con el fin de mejorarlos y modernizarlos, siendo la renovación de la oferta de alojamiento una de las principales estrategias para la reestructuración de estos espacios, de acuerdo con los principios básicos de la legislación turística canaria, que a lo largo de este último decenio se han ido desarrollando en forma de distintas leyes y decretos. Una situación en la que, si bien sobre el papel se enfatiza el especial interés por parte de las políticas públicas en fomentar este tipo de actuaciones en el sector hotelero, en la práctica se sigue observando que el sector privado es el único que realmente está asumiendo los “riesgos” para la renovación de la planta turística, salvo en contadas excepciones, en las que parece vislumbrarse cierto grado de colaboración entre los distintos entes²⁵ con el fin de establecer medidas en pro de su modernización.

Así pues, podemos considerar que la renovación hotelera en los últimos años en las Islas se ha promovido fundamentalmente desde el sector privado, como es el

Figura 2. Operaciones del proceso de renovación de los espacios turísticos consolidados de Canarias según Simancas (2011).

⁽²⁴⁾ Véase para una mayor información acerca del tema en cuestión a Simancas, 2010, 2011 y 2012; Simancas Cruz et al., 2010; Simancas y García, 2010; Simancas et al., 2011; Dorta, 2010; García Cruz, 2010). Disponible en <https://sites.google.com/site/reinventur/inicio/publicaciones>

⁽²⁵⁾ Nos referimos al “Pacto de Fuerteventura” firmado el 19 de octubre de 2007 entre las administraciones públicas y el sector privado o el proyecto de “No solo camas” derivado de la colaboración entre el Consorcio Urbanístico de Rehabilitación Turística de Puerto de la Cruz, Ashotel y algunos empresarios hoteleros de este destino turístico.

caso de algunos hoteles recientemente renovados en destinos turísticos de Tenerife gestionados tanto de forma independiente como por grandes cadenas hoteleras o *holdings* empresariales que, a lo largo de estos últimos años, se están sumando paulatinamente a este proceso de renovación edificatoria que hasta la fecha venía produciéndose básicamente dentro de los negocios de tipo familiar. La cadena hotelera H10 es un ejemplo claro de modernización hotelera en el Archipiélago, pues ha realizado en los últimos años fuertes inversiones económicas para la remodelación de gran parte de las edificaciones turísticas (físicas/funcionales) de las islas adaptándose a las nuevas exigencias de la demanda turística a través de la mejora de la imagen y el diseño asociados a estilos vanguardistas, la tematización, la diferenciación (p. ej. *only adults*, solo para adultos), la singularidad o la mejora de sus productos turísticos (centros de tratamiento y belleza, espacios de descanso y bienestar personal, creación de nuevas zonas de restauración, etc.) como se reconocen en las renovaciones localizadas en el sur de Tenerife del H10 Conquistador, de 4 estrellas; el H10 Gran Tinerfe, construido en 1969, o el Hotel Oasis Moreque, de 3 estrellas y reconvertido a un 4 estrellas “sólo para adultos”.

⁽²⁶⁾ A. Dorta Rodríguez, y J. I. García Cruz, “Turismo en tiempos de crisis. La renovación urbana como estrategia en destinos turísticos maduros, el caso de Puerto de La Cruz (Tenerife)”, *XIX Coloquio de Historia Canario Americana*, 2010, Cabildo de Gran Canaria (en prensa).

⁽²⁷⁾ A. Dorta Rodríguez, “Crisis económica y cierre de establecimientos alojativos en destinos turísticos consolidados. El caso de Puerto de La Cruz (Tenerife)”, en *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación. Asociación de Geógrafos Españoles. Espacios y destinos turísticos en tiempos de globalización y crisis*, Universidad Carlos III, Madrid, 2010 (en prensa).

⁽²⁸⁾ A. Dorta Rodríguez, M R Simancas Cruz y J. I. García Cruz, “La renovación del Hotel Beatriz Atlantis & Spa (Puerto de la Cruz, Islas Canarias): un ejemplo de recualificación de la oferta de alojamiento obsoleta en destinos turísticos consolidados”, Seminario Internacional sobre renovación y reestructuración de destinos turísticos consolidados del litoral, Alicante, 2011. [ISBN: 978-84-695-0791-9]. Disponible en <https://sites.google.com/site/reinventur/inicio/publicaciones>



Fotografía 3. Cambios en la fachada en la renovación del Hotel Beatriz (2007-2011).

Asimismo, cabe señalar la renovación de algunos establecimientos hoteleros del destino consolidado Puerto de la Cruz que son ejemplo del cambio de tendencia positiva que está experimentado el destino en los últimos años, de acuerdo con Dorta y García²⁶. Destacan algunos ejemplos de renovación integral (física y funcional) como el Hotel Tigaiga, demostrando que aun siendo antiguo no es un hotel obsoleto²⁷, o los casos del Bahía Príncipe San Felipe, Be Live Orotava (antiguo Orotava Garden), Botánico & The Oriental Spa Garden o el Hotel Beatriz Atlantis & Spa (antiguo Atlantis), que con una inversión de 40 millones de euros se ha convertido en un verdadero ejemplo de renovación integral para el sector turístico. (Dorta, Simancas y García²⁸) (fotografía 3). Del mismo modo la implementación del Proyecto “No solo camas”, a través del Consorcio de Rehabilitación Turística de Puerto de la Cruz y ASHOTEL, que incidirán en los próximos años en una total “reinvención” de los inmuebles turísticos en base a su adecuación a uno de los objetivos estratégicos futuros del Puerto de la Cruz en torno al “turismo activo”, con las propuestas de anteproyectos de renovación para el Hotel Marte, el Hotel Marquesa/Condesa o el Hotel San Telmo.

Conclusiones

Los destinos turísticos consolidados, atendiendo a su propia trayectoria y a la interacción de los distintos fenómenos y agentes turísticos involucrados en ellos, han demostrado que, en fases de deterioro, obsolescencia o pérdida de competitividad, son en la mayoría de ocasiones capaces de implementar diversas fórmulas para reinvertir dichos procesos, incentivando *ad hoc* nuevos instrumentos de planificación y gestión para su reestructuración turística. Con su aplicación, las políticas turísticas citadas en este artículo pueden llegar a suponer verdaderos ejemplos de gobernanza en unos destinos por su capacidad para cambiar la situación de decadencia en que se encuentran, mientras que para otros pueden llegar a suponer un punto de partida para el desarrollo de un nuevo modelo que les permita recuperar la competitividad y fomentar el crecimiento sostenible de su actividad turística.

En cualquiera de los casos, constituyen el final de todo un proceso de toma de decisiones por parte de los distintos *stakeholders* y *holdings* de interés, que, con mayor o menor acierto, resultan imprescindibles para llevar a cabo este tipo de operaciones de renovación y con ello atender a los nuevos desafíos del turismo del siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- AGARWAL, S.: "Restructuring seaside tourism. The resort lifecycle", *Annals of Tourism Research*, 29, 2002, pp. 5-55.
- AGARWALL, S. y G.SHAW: *Managing coastal tourism resorts. A global perspective*, Clevedon, Channel View, 2007 326 páginas
- ANTON, S.: "De los procesos de diversificación y cualificación a los productos turísticos emergentes. Cambios y oportunidades en la dinámica reciente del turismo litoral", *Papeles de Economía Española*, 102, 2004, pp. 316-332
- : 10 *Lecciones sobre turismo. El reto de reinventar los destinos*, Editorial Planeta, 2012, ISBN: 978-84-08-00401-1
- BARDOLET, E. y SHELDON, P.: "Turismo en archipiélagos Hawái y Baleares", *Annals of tourism research en español*, ISSN 1575-443X, Vol. 10, Nº. 2, 2008, págs. 279-307
- BUTLER, R.W.: "The Concept of Tourist Area Cycle of Evolution: Implications for Management of Resources", en *Canadian Geographer*, nº 24, 1980, pp. 5-12.
- CORRAL QUINTANA, S. y J. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, (2010): Capítulo 10: "El turismo en destinos maduros archipiélicos: condicionantes y estrategias. El caso de los 'tres grandes': Hawái, Canarias, Baleares", en HERNÁNDEZ MARTÍN, R.; A. SANTANA TALAVERA (coord.): *Destinos turísticos maduros ante el cambio*, Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2010, pp. 161 - 182 [ISBN: 978-84-614-3386-5].
- DORTA RODRÍGUEZ, A.: "Los sistemas de calidad turística como estrategia de renovación de la oferta alojativa en destinos turísticos maduros: el caso de Puerto de La Cruz (Tenerife, España)", en HERNÁNDEZ MARTÍN, R.; A. SANTANA TALAVERA (coord.): *Destinos turísticos maduros ante el cambio*. Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2010, pp. 161-182 [ISBN: 978-84-614-3386-5].
- (2011): "Crisis económica y cierre de establecimientos alojativos en destinos turísticos consolidados. El caso de Puerto de La Cruz (Tenerife)", en *XII Coloquio de Geografía del Turismo, Ocio y Recreación. Asociación de Geógrafos Españoles. Espacios y destinos turísticos en tiempos de globalización y crisis*, Universidad Carlos III, Madrid, 2010 (en prensa).
- DORTA RODRÍGUEZ, A. y J. I.GARCÍA CRUZ: "Turismo en tiempos de crisis. La renovación urbana como estrategia en destinos turísticos maduros, el caso de Puerto de La Cruz (Tenerife)", *XIX Coloquio de Historia Canario Americana*, 2010, Cabildo de Gran Canaria (en prensa).
- DORTA RODRÍGUEZ, A. M. R. SIMANCAS CRUZ y J. I. GARCÍA CRUZ: "La renovación del Hotel Beatriz Atlantis & Spa (Puerto de la Cruz, Islas Canarias): un ejemplo de re-cualificación de la oferta de alojamiento obsoleta en destinos turísticos consolidados", *Seminario Internacional sobre renovación y reestructuración de destinos turísticos consolidados del litoral*, Instituto Universitario de Investigaciones Turísticas, Universidad de Alicante, 2011 [ISBN: 978-84-695-0791-9].
- GARCÍA CRUZ, J. I.: "Renovación vs creación de espacios turísticos. Efectos territoriales de las directrices de ordenación del turismo de Canarias". Comunicación presentada al *XV Congreso de la Asociación Española de Expertos en Turismo (AECIT). Dinámicas de transformación del turismo en el siglo XXI*, Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2010.
- GONZÁLEZ PÉREZ, J. M.: "Un plan nuevo para un núcleo turístico maduro. Reconversión y rehabilitación de la Platja de Palma (Mallorca)", *Renovación y reestructuración de destinos turísticos en áreas costeras: marco de análisis, procesos, instrumentos y realidades / coord. por José Fernando Vera Rebollo, Isabel Rodríguez Sánchez*, 2012, ISBN 978-84-370-8863-1, págs. 243-268
- IVARS BAIDAL, J.A.: "Política local y gestión de los espacios turísticos», en Santos Solla, X. M. (ed.): *La Geografía y la gestión del turismo: Actas del VIII Coloquio de Geografía del turismo, ocio y recreación*, Publicación de la Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 17-58.
- PERELLI DEL AMO, O.: "La reconversión de los destinos maduros del litoral en el actual contexto de cambio global: una reflexión sobre nuevos instrumentos para su impulso", *Renovación y reestructuración de destinos turísticos en áreas costeras: marco de análisis, pro-*

cesos, instrumentos y realidades / coord. por José Fernando Vera Rebollo, Isabel Rodríguez Sánchez, 2012, ISBN 978-84-370-8863-1 , págs. 37-54.

PICORNELL, M.: "La reconversión integral de la Platja de Palma: ¿Problema turístico o político? ¿Planificación errónea o únicamente urbanística?", XXII Congreso de Geógrafos Españoles, Alicante, del 27 al 29 de octubre de 2011, pp. 515-526, ISBN: 978-84-938551-0-9.

RULLÁN SALAMANCA, O.: "Crecimiento y política territorial en las Islas Baleares", *Estudios Geográficos*, 1999, tomo LX, nº. 236, 1999, pp. 403-442.

SIMANCAS CRUZ, M. R.: "La renovación edificatoria de la oferta turística de alojamiento en destinos consolidados: la experiencia de Canarias", *Revista de Geografía*, Universitat de Valencia, 87, 2010, pp. 23-44.

- "El fracaso de la renovación de áreas turísticas consolidadas de litoral a través de la sustitución de la oferta de alojamiento obsoleta: la experiencia de las Islas Canarias", *Cuadernos de Turismo*, 27, 2011, pp. 869-899.

- "Evaluando políticas públicas de renovación de destinos turísticos maduros: el proceso de reconversión turística de Canarias", *Renovación y reestructuración de destinos turísticos en áreas costeras: marco de análisis, procesos, instrumentos y realidades* / coord. por José Fernando Vera Rebollo, Isabel Rodríguez Sánchez, 2012, ISBN 978-84-370-8863-1, pp. 163-199.

SIMANCAS CRUZ, M. R.; J. I. GARCÍA CRUZ (2010): "Capítulo 7: El impacto territorial de las estrategias de mejora de la calidad de los destinos maduros: la aplicación de estándares edificatorios a los alojamientos turísticos", en HERNÁNDEZ MARTÍN, R.; SANTANA TALAVERA, A. (coord.): *Destinos turísticos maduros ante el cambio. Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna, 2010, pp. 161-182 [ISBN: 978-84-614-3386-5].

SIMANCAS CRUZ M. R, J. I. GARCÍA CRUZ, A. DORTA RODRÍGUEZ y R. FALERO: "El impacto territorial del proceso de moratoria turística de Canarias", *XXII Congreso de Geógrafos Españoles*, Alicante, del 27 al 29 de octubre de 2011. pp. 715-726, ISBN: 978-84-938551-0-9.

VERA REBOLLO, J.F. (coord.), F. LÓPEZ PALOMEQUE, M. MARCHENA y S. ANTÓN CLAVÉ: *Análisis territorial del turismo y planificación de destinos turísticos*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.

YRIGOY I, A. ARTIGUES y M. BLÁZQUEZ: "Reactivando la 'growth machine' de sol y playa: el proceso de reestructuración de la playa de Palma (Mallorca)", en *Actas del Seminario Internacional sobre renovación y reestructuración de destinos turísticos consolidados del litoral*, Alicante, 2011, ISBN: 978-84-695-0791-9

WEG, H. VAN DE: "Revitalization of Traditional Resorts", *Tourism Management*, vol. 3, 1982, pp. 303-307

De El Robado a San Fernando. Historia de un jardín de Puerto de la Cruz

José Manuel Rodríguez Peña

Para Austin Baillon, *in memoriam*.

Proponemos un acercamiento a la historia de la hacienda de El Robado, la más excepcional de cuantas fueron construidas por la comunidad británica en Puerto de la Cruz, no solo por su arquitectura y la extraordinaria dimensión de sus jardines sino también por el amplio historial de personalidades que se dieron cita entre sus tapias. Es difícil adivinar tanto esplendor si observamos lo que aún queda de ella, apenas unos muros peligrosamente inestables rodeados por un campo de maleza entre la cual es posible adivinar senderos y escalinatas que en otro tiempo acompañaron los pasos de sus visitantes.

Conocemos la historia de este lugar desde que fue divulgada por Austin Baillon en una colección de artículos en los que describía las casas de campo construidas por la colonia británica en Puerto de la Cruz¹. El Señor Baillon, recientemente fallecido, era miembro de una destacada familia inglesa y nos presentó la historia desde la perspectiva de haberla vivido en primera persona. Tuvo el acierto de descubrirnos una realidad poco conocida, aunque su visión quedó circunscrita al ámbito de la propia colonia².

Creemos necesario recuperar la historia de este singular espacio de Puerto de la Cruz tratando de ampliar lo ya conocido con otros datos recientemente descubiertos que consideramos relevantes, y contribuir con ello a la puesta en valor de un espacio muy degradado tras cinco décadas de completo abandono.

1892-1927. Etapa familia Wethered

El lector no encontrará en esta parte muchos datos inéditos, aunque si se quiere comprender el desarrollo de la hacienda es necesario repasar lo que fueron sus orígenes, contrastando los hechos hasta ahora conocidos para establecer una cronología lo más rigurosa posible desde su origen hasta el momento presente.

La historia reciente de El Robado se inicia el 6 de junio de 1892, cuando el coronel Owen Peel Wethered se traslada, acompañado del comerciante inglés Thomas Miller Reid en calidad de intérprete, a la notaría de Vicente Martínez de la Peña y Real en La Orotava a formalizar la compraventa de la propiedad por la nada despreciable suma de 1.000 libras esterlinas, que al cambio de la época importaban un total de 27.500 pesetas³. Hasta ese momento, estos terrenos pedregosos de malpaís no albergaban más que una casa terrera y algunas huertas con frutales, cultivos tradicionalmente de secano hasta que la atarjea de *Las Aguas o Aguas del Rey* los abasteció en 1864⁴. La hacienda, con una cabida de 21 fanegadas o, lo que es lo mismo, 11 hectáreas, 2 áreas y 14 centíreas⁵, estaba dividida en dos partes por el camino de Robado que la atravesaba de norte a sur, y era propiedad de Laura



Colonel Owen Peel Wethered. Retrato.
S. f. Archivo familia Wethered.

⁽¹⁾ Austin Baillon, "Stately Homes of the Orotava Valley. El Robado", *Island Gazette*, octubre 1987.

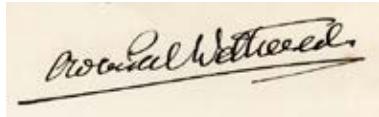
⁽²⁾ Austin Baillon, *Misters: británicos en Tenerife*, Ed. Idea, 1995.

⁽³⁾ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. Sección Histórica de Protocolos Notariales. U.I. 4361 II; fol. 395rº – 416rº.

⁽⁴⁾ Así nos los describe Álvarez Rixo en sus *Anales del Puerto de La Orotava*. ACT, 1994

⁽⁵⁾ La hacienda lindaba al naciente con el Barranco de Martínez; al poniente con sitio de don Ángel Blardony, de la compañía Taoro y de Don Arthur Pring, que antes fue con Don José Nemesio Velazco y de Don Cristóbal Alvarez; por el sur con camino que atraviesa por donde dicen Risco de Oro hacia San Antonio y sitio de Don Ángel Blardony, anteriormente de Don José Nemesio Velazco; y por el norte con herederos de Don Carlos Smith, de Don Domingo Bethencourt y con terrenos de Don Arthur Pring. Registro de la Propiedad de Puerto de la Cruz. Finca nº 82. Inscripción 7ª.

⁽⁶⁾ Carlos Cólogo Soriano, *Los Cólogo de Irlanda y Tenerife*, Edición del autor, 2010.



Firma del coronel Wethered.

⁽⁷⁾ Anthony Wethered, *The Power and the Brewery*, Phillimore and Co Ltd, 2004.

Cólogo y Heredia, marquesa de la Candia, que accedía a la venta forzada por las circunstancias derivadas de su reciente viudedad⁶.

El coronel Wethered, natural de Great Marlow, condado de Buckinghamshire en Inglaterra, era un asiduo visitante de Puerto de la Cruz, donde residía acompañado de su familia durante la temporada invernal, constando su presencia desde al menos 1887, cuando forma parte de la exigua colonia inglesa que participa de los oficios religiosos que se celebraban en una sala del viceconsulado a cargo de Peter Spencer Reid. Nacido en 1837, su educación en Eton y en el Christ Church, Oxford, así como su porte, elevada estatura y ojos azules hacían de él un verdadero gentleman, un característico representante de la sociedad victoriana de la época. Miembro de una acaudalada familia propietaria de una gran empresa cervecería fundada en 1758, la Wethered Brewery, sus intereses siempre fueron más allá de los negocios, lo que le llevó a formar parte de los batallones de voluntarios surgidos al calor del clima bélico originado por el atentado con bomba contra Napoleón III, emperador de Francia, llevado a cabo por el anarquista italiano Felice Orsini, cuyas conexiones en Inglaterra causaron el recelo entre ambos países. Así surgió el Bucks Rifle Volunteers, cuerpo de milicia al que Owen Peel quedaría vinculado desde 1865 y cuya implicación personal se manifiesta en el hecho de asumir como parte de su identidad el grado de coronel alcanzado⁷.

Incansable viajero, el clima y el paisaje de la isla debieron cautivarle hasta el punto de decidir abandonar paulatinamente la dirección de su empresa en favor de su primogénito Francis Owen para pasar más tiempo en Puerto de la Cruz. Esta decisión se precipitó hacia 1890, cuando empezaron a debilitar su salud los primeros síntomas de la temida tuberculosis, una enfermedad que traía numerosos viajeros a Canarias y que a la postre acabaría matándole. Es probable que su entusiasmo por la isla y la necesidad de pasar más tiempo en un clima benigno fuera lo que decidiera la compra y posterior construcción de su mansión en la hacienda de El Robado.

La elección de esta propiedad no fue un hecho casual. Aparte de su riqueza paisajística, con vistas hacia el Teide, el Jardín Botánico y el mar, su ubicación en el entorno del Gran Hotel Taoro y de la iglesia anglicana de All Saints que él mismo contribuyó a levantar, hacia de este espacio el lugar ideal para establecerse y a la vez mantener una vinculación con el escenario en que se desarrollaba la vida social de la colonia⁸. El enorme esfuerzo económico que supuso la transformación de este pedregal en un auténtico vergel expresa por sí mismo la importancia de satisfacer esta necesidad por encima de otras consideraciones.

Las obras comenzaron con la realización de un nuevo acceso a la finca para la introducción de los materiales de construcción, pues el callejón de Robado carecía de las condiciones necesarias por su estrechez, elevada pendiente y falta de conexión con las vías principales de abastecimiento. Así, el 13 de febrero de 1893, reunidos en el Gran Hotel, se firma entre Domingo Aguilar Quesada, gerente de la Compañía Taoro, y el coronel la escritura de autorización ante notario para la construcción de una carretera a través de los terrenos del hotel que, partiendo del camino interior desde la portada sur, en el punto conocido como San Antonio, comunicase con la citada finca de El Robado, y que se corresponde hoy con la actual calle Suiza⁹. Aparte de ciertas condiciones técnicas y estéticas, las obras tenían que estar finalizadas antes de un año y garantizarse exclusivamente el uso de la nueva vía de modo particular, sin que pudiera servir a otras edificaciones destinadas a uso hotelero o comercial. Como contrapartida, el coronel abonaría el importe de 150 libras esterlinas y se comprometía a permitir en el futuro la ejecución de un sendero peatonal que permitiera a los huéspedes del hotel llegar al jardín botánico atravesando los terrenos de El Robado.

⁽⁸⁾ Agustín Guimerá Ravina, *El Hotel Taoro. Cien años de turismo en Tenerife, 1890-1990*, Casino Taoro SA, 1991.

⁽⁹⁾ AHPSC, Sección Histórica de Protocolos Notariales. U.I. 4377, fol. 67rº - 76vº. Citado por Melchor Hernández Castilla, "Hacienda El Robado", *El Día*, 26 de noviembre de 2005.



El Robado en construcción desde el Hotel Taoro. Ca 1894. Fondo FEDAC

Terminada la vía comenzaron los trabajos de edificación, que no se iniciaron con la construcción de la gran casa como podría suponerse. Hasta el momento, las construcciones que existen a la entrada de los jardines, y que se han identificado como las cocheras y caballerizas, han sido vistas como espacios auxiliares pues como tal han sido conocidas desde siempre. Pero es muy probable que inicialmente tuvieran otro destino. En una imagen tomada desde el jardín francés del hotel Taoro con posterioridad a 1894, pueden apreciarse las obras de la casa de El Robado y a la derecha las llamadas caballerizas con su patio en U y sus características cubiertas aparentemente terminadas¹⁰. Por fortuna aún se mantienen y, si observamos con detalle, vemos que se trata de una residencia a menor escala, una construcción compleja y demasiado cuidada para ser simplemente unas caballerizas. Además, no parece lógico que las obras comenzaran por los espacios complementarios. Es muy probable que Owen Peel se sirviera de la primitiva construcción de una planta de la finca original para procurarse un establecimiento inmediato en el que poder residir, aunque fuera transitoriamente, y con posterioridad construir la casa principal como residencia definitiva siguiendo un plan mucho más ambicioso.

Las obras de la gran casa debieron comenzar en la segunda mitad del año 1893, dado que en octubre de 1894 Edith Drake, sobrina del coronel, describe su estado en una carta dirigida a su madre en la que relata los detalles de su viaje a Tenerife:

Ayer por la tarde, tío Owen me llevó a ver su casa de El Robado. Han construido hasta la primera planta. Verdaderamente es muy bella, construida en una preciosa piedra local gris oscura, con una piedra blanca alrededor de puertas y ventanas. En la distancia se parece a la piedra de Bath. En este estado es muy difícil valorar el tamaño de las habitaciones, aunque serán bastante grandes. El salón es más grande que el de la propia casa de tío Owen, aunque él me dijo que mirara los planos y así sabría todo acerca de la casa.
[...] Más cerca del hotel están los jardines.¹¹

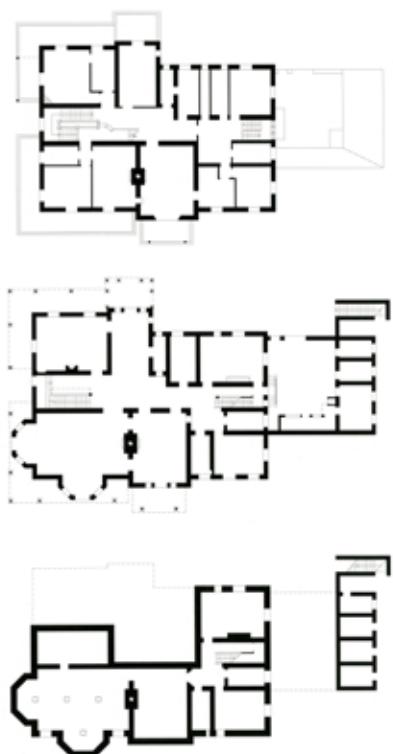
La existencia de planos en obra indica la más que probable intervención en el diseño de un arquitecto, pero hasta el momento nos ha sido imposible encontrar dato alguno que nos permita su identificación, aunque con total seguridad se trata de un encargo realizado en Inglaterra y posteriormente traído a Tenerife para ser ejecutado por un constructor local. Por los informes consulares se conoce la recomendación a los miembros de la colonia que quisieran edificar su vivienda de evitar a los arquitectos locales, dado su desconocimiento de las tradiciones constructivas inglesas¹².

⁽¹⁰⁾ Carl Norman. Imagen 08688. Archivo de fotografía histórica de Canarias FEDAC/Cabildo de Gran Canaria.

⁽¹¹⁾ Edith Georgina Drake. Carta de 28 de Octubre de 1894. Archivo particular Ken Fisher, La Orotava.

⁽¹²⁾ Sebastián Hernández Gutiérrez, *Arquitectos e Ingenieros en las Islas Canarias. En Canarias e Inglaterra a través de la historia*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.

⁽¹³⁾ Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Manuales de Arte Cátedra, 1998.



El Robado. Planta sótano, baja y primera. Dibujo del autor.

⁽¹⁴⁾ Sobre el estilo de vida de la comunidad británica ver: Nicolás González Lemus, *Comunidad Británica y Sociedad en Canarias*, Edén Ediciones, 1997.

La casa, por sus formas y acabados, es un claro ejemplo de arquitectura victoriana importada a Canarias desde Inglaterra, de una época en la que se propició la recuperación de estilos históricos como el revival gótico simultáneamente con la incorporación de formas exóticas de origen colonial y cuyo resultado estético era un pintoresquismo totalmente ecléctico¹³.

Contrariamente a la arquitectura tradicional de las islas, se prescinde del patio en favor de una planta compacta, con clara distribución de las funciones principales en planta y en sección. Así en planta baja encontramos las estancias de día, con el hall de entrada, el salón o *drawing room*, el comedor o *dining room*, el estudio biblioteca y la cocina; en planta alta los dormitorios, y bajo la cubierta y en el sótano los espacios para el servicio y almacenaje. Las principales estancias son rectangulares, pero se enriquecen con miradores que en el salón lo hacen a la manera de las tradicionales *bay windows*, ampliando visualmente sus dimensiones. Al norte, próximo a la huerta y en relación directa con la cocina, encontramos el patio de labor, un espacio en L conformado por edificaciones de servicio y que aún hoy se conservan en relativo buen estado.

Exteriormente la casa presenta volúmenes irregulares pero ordenados, con varios hastiales altos, porches que recorren gran parte de la fachada y chimeneas también muy altas. Las cubiertas son muy inclinadas, con amplios aleros de influencia centroeuropea. A falta de tradición local en fábrica de ladrillo, los paramentos se resuelven en mampostería ordinaria de piedra vista, con su característico llagueado artístico en ausencia de ripias. Los huecos, enmarcados en piedra labrada de color claro, incorporan vidrieras empolmadas e incluso hacia las escaleras presentan tracería pétreas de factura neogótica. Las soluciones constructivas fueron igualmente importadas. En las cubiertas se utilizó pizarra traída especialmente de Inglaterra para la cubrición, así como perfiles de acero en doble T para el apeo de los grandes vanos de las *bay windows*. Disponer de una tecnología mucho más desarrollada en origen le permitió igualmente dotar a la casa de instalaciones de fontanería y calefacción, trayendo ex profeso de Inglaterra a un especialista llamado Ernest Uren Crago para realizar los trabajos y que finalmente acabaría residiendo en la finca como encargado.

La casa se vuelca totalmente hacia el entorno, lo que denota gran preocupación por el escenario natural. Desde los porches y verandas exteriores es posible estar en contacto con la naturaleza y las espléndidas vistas. Los jardines eran una parte fundamental de la vida diaria y fueron proyectados desde el principio. Se desarrollaban en la planicie central, rodeando la casa, y estaban delimitados por el camino del Robado y los propios desniveles del terreno. Su gran extensión permitió incorporar los espacios lúdicos, que representan la mayor aportación de la cultura inglesa a los espacios ajardinados de las Islas, hasta ese momento principalmente de carácter ornamental. Se introducen grandes parterres de césped, en los que es posible practicar juegos como el croquet o los bolos, y una pista de cemento para el lawn tennis, deporte característico de las clases más acomodadas¹⁴. Ambientalmente, los espacios ajardinados se entremezclaban con los parterres y respondían al modelo de jardín paisajista, donde la vegetación se organiza sin presentar un patrón aparente, como si de un producto de la propia naturaleza se tratara, y que en su conjunto evocaban claramente la imagen característica de la campiña inglesa.

Los trabajos en la hacienda se debieron prolongar varios años durante los cuales la familia Wethered se hospedaba en el hotel Taoro o bien en una de las numerosas viviendas que era posible alquilar por temporadas, como es el caso de Miramar, la casa edificada por Arthur Pring, que consta ocupada por el coronel en febrero de 1897. La finalización de la casa de El Robado debemos fijarla entre esa fecha y el 24 de noviembre de 1897 en que se celebró en ella la boda de Cisely Edith Esbell, la hija menor del coronel, con el joven Reginal Laurence, natural de Norwich, y



El Robado en construcción. Ca 1897.
Archivo Austin Baillon.



Fachada principal de El Robado. Ca 1900. Archivo familia Wethered.

que congrega a muchos familiares procedentes de Inglaterra. La familia Wethered se presenta entonces como residente en El Robado, donde permanece ya todo el año salvo los meses de verano, en que regresa a Great Marlow aprovechando el periodo estival.

La vida pública de la colonia se desarrollaba principalmente en los jardines, bien fueran públicos como el de la iglesia o el hotel, o bien pertenecientes a residencias particulares, en los que era posible relacionarse y a la vez estar en contacto con la naturaleza. En este sentido, los jardines de El Robado fueron tan importantes que, hasta la creación en 1906 del *Orotava Bowling and Recreation Club* en la hacienda de San Antonio, actuaron como centro de ocio deportivo de la comunidad¹⁵ y el coronel como su cabeza visible. También los acontecimientos relevantes para la metrópoli tenían su eco en todas las colonias, y así, celebraciones como la coronación de Eduardo VII en agosto de 1902 motivaron un servicio especial en la iglesia de All Saints y el posterior encuentro en los jardines de El Robado.

La magnificencia del conjunto formado por la casa y los jardines lo convirtieron en un lugar apreciado para el visitante que deseaba conocer el valle, y así lo recoge Osbert Ward en su famosa guía publicada en 1903, en que describe minuciosamente la finca mencionando expresamente el hecho de haber sido creada

⁽¹⁵⁾ Melecio Hernández, "Instituciones fundadas por la comunidad británica", *El Día*, 28 de enero de 2006.

de la nada. Aunque muy conocida, reproducimos la referencia a los jardines y su detallada descripción:

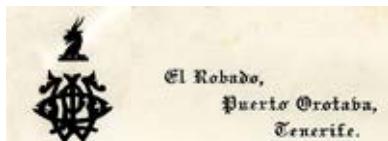
Hay varios espacios donde el croquet puede jugarse en su manera más científica, así como el antiguo juego de los bolos. En la parte más alta hay una pista de tenis de cemento. Por debajo de la casa hay un amplio huerto. Además hay varios jardines dedicados a árboles y plantas de la isla.¹⁶

⁽¹⁶⁾ Osbert Ward, *The Vale of Orotava*, W R Russell and Co., 1903.

⁽¹⁷⁾ Nicolás González Lemus, *Comunidad...*

⁽¹⁸⁾ Archivo Municipal de Puerto de la Cruz. Amillaramiento de 1913. Citado por José Manuel Rodríguez Acevedo, *Caciquismo y cuestión agraria en Tenerife (1890-1936)*, Tesis doctoral, Universidad de La Laguna, 2008.

⁽¹⁹⁾ *El Progreso*, 16 de diciembre de 1907.



El Robado, membrete de cartas con crest.

⁽²⁰⁾ John Walmsley, *A Memoir for his friends*, Society for promoting Christian Knowledge, London, 1923.

El resto de la finca no ocupada por la casa y los jardines se dedicó a la explotación agrícola, para lo cual se construyeron las edificaciones complementarias necesarias. Es de destacar el cultivo de cebollinos, el cual era explotado por la casa Reid, a cuyo frente se encontraba Tomás Miller Reid, el mismo que asistió al coronel como intérprete en la compraventa. Era éste un cultivo de gran rentabilidad que se exportaba incluso hacia Estados Unidos¹⁷. Se conservan varias imágenes en las que se pueden ver las huertas de la parte sur de la finca con esta explotación, en los terrenos que hoy ocupan la clínica Bellevue y las edificaciones de la calle Alemania. En los años posteriores el coronel adquiriría otras cuatro fincas en el entorno de El Robado alcanzando una superficie total de 15 hectáreas, 67 áreas y 2 centíreas y consolidando su posición como uno de los mayores propietarios en el ámbito de la colonia¹⁸.

El traslado de la familia Wethered a Puerto de la Cruz significó la recreación a nivel local de un estilo de vida tradicional importado directamente desde Inglaterra. Al igual que en otras colonias, este rasgo común a todos los grupos de británicos establecidos en Canarias resultó paradigmático en el caso de El Robado, pues en ninguna otra propiedad se manifestó tan claramente esta cualidad.

Owen Peel Wethered vivió dedicado a la beneficencia y a consolidar el prestigio de la colonia británica como miembro activo en los comités de residentes formados especialmente para la organización de iniciativas comunes. Su permanente ayuda a los más necesitados fue tan importante que motivó que en Puerto de la Cruz se le conociera con el nombre de *padre de los pobres*¹⁹. Cuando su enfermedad le obligaba a guardar reposo, se las ingenaba para trasladar las reuniones a la casa de El Robado y de este modo no perder el protagonismo que su carácter persuasivo le imponía. Su vida se extinguió el 14 de abril de 1908 a la edad de 70 años a causa de la tuberculosis y fue inhumado en el cementerio protestante de Puerto de la Cruz junto al primer Wethered fallecido en Tenerife, su hijo Thomas Arthur, muerto cinco años antes.

La familia Wethered continuó residiendo en la casa de El Robado, aunque sin el carisma del coronel su protagonismo se fue diluyendo. No obstante, la hacienda seguía siendo un lugar de referencia para los visitantes, y así encontramos a John Walmsley, IX obispo de Sierra Leona, diócesis de la que dependían las Islas, como huésped de Mrs. Wethered, viuda del coronel, en enero de 1912. Recibir a una personalidad de tan alto rango dentro de la iglesia anglicana era un hecho significativo y como tal fue correspondido, según nos detalla en su diario²⁰. Walmsley regresaría a El Robado nuevamente en febrero de 1922, por entonces habitado por Frank Wethered, gravemente enfermo pero al que el obispo recordaba de sus tiempos en Oxford como gran deportista y capitán del *Varsity Boat Club*. El hijo primogénito del coronel, también militar y aquejado igualmente de tuberculosis, muy debilitado además tras su participación en la primera guerra mundial, se había retirado temporalmente de la empresa familiar en Puerto de la Cruz, donde fallece el 23 de agosto de 1922. Sus restos descansan en el cementerio protestante muy cerca de los de su padre y su hermano.

Tras la muerte de Frank, su segunda esposa, Margaret Dyer, y su hijo Owen Francis MacTier venden la propiedad en septiembre de 1925 al matrimonio inglés formado

por Magde Adella Scott y Caryl John Ramsden²¹, poniendo fin a casi cuarenta años de presencia de la familia Wethered en Tenerife. El matrimonio Ramsden, que disfrutaba de otras propiedades en la zona, habitó muy poco tiempo en El Robado, y su compra pudo estar motivada, más que por una perspectiva real de permanencia en ella, por el prestigio histórico de la hacienda o simplemente como negocio. Por motivos que se desconocen regresaron a Inglaterra, y en 1927 venden de nuevo la propiedad, esta vez a un miembro de la alta aristocracia española que la transformaría por completo y con el que se iniciaría un segundo periodo de esplendor de la finca.

1927-1944. Etapa duque de Peñaranda

Carlos Hernando (al. Fernando) Fitz-James Stuart y Falcó, XIV duque de Peñaranda²², y su esposa visitan Tenerife en viaje de recreo en octubre de 1926, una pareja más entre los viajeros que por entonces acudían a Canarias atraídos por un turismo incipiente que comenzaba a vislumbrarse como una alternativa a la tradicional economía agrícola de las Islas. Unos visitantes tan ilustres no pasaron desapercibidos, y la prensa local, atenta siempre al movimiento de viajeros en el puerto santacrucero, recogía las circunstancias de su arribada enviándoles un saludo de bienvenida desde sus páginas²³.

Los duques vinieron a Tenerife por indicación de S. M. el Rey Alfonso XIII, con el cual mantenían una relación muy próxima, y cuya visita a Canarias en 1906 debió dejar un grato recuerdo en su memoria, fruto de la calurosa acogida que le dispensaron en todos los rincones de la región. La intención de los duques no iba más allá de permanecer unos días de descanso en la isla hospedados en el gran hotel Quisisana, pero el impacto que les causó la visión de la naturaleza y el paisaje del Valle de la Orotava les llevó a considerar la compra de una casa para establecer una residencia de temporada en Canarias. Con este propósito y desde el segundo día de estancia visitan las casas de *La Paz*, *El Sitio* y *El Robado*, todas en Puerto de La Cruz, decantándose finalmente por la adquisición de esta última y concretando la compra desde la distancia vía telégrafo, por el precio de veinticinco mil libras esterlinas.

El apoderado del duque de Peñaranda en la isla y persona de confianza para representar sus intereses legalmente era Miguel Díaz-Llanos Fernández²⁴, prestigioso abogado portuense muy vinculado a la colonia inglesa, con despacho en la santacrucera calle del Pilar, y cuya procedencia y relaciones con las empresas británicas concesionarias de los servicios portuarios le permitían mantener además una posición privilegiada en todos los negocios que se planteaban en el Valle de la Orotava. A tal fin el duque le confiere poder notarial en septiembre de 1927²⁵, firmándose la compraventa el 7 de octubre siguiente ante el notario José Romero de Castro²⁶.

La relación entre los duques y la familia Díaz-Llanos trascendió lo meramente profesional, pues mantuvieron una vinculación personal mientras el duque visitó Tenerife que incluso continuó en la siguiente generación, puesto que Rafael Díaz-Llanos Lecuona, también abogado, seguiría prestando años después en Madrid sus servicios profesionales tanto a la familia del duque como a otros miembros de la aristocracia española²⁷.

En el momento de la adquisición El Robado era una finca completamente desarrollada, con una residencia y unos jardines extraordinarios por sí mismos, pero, además, con una infraestructura agrícola suficiente para explotar su gran potencial económico. Si mantenemos la hipótesis de que el matrimonio Ramsden no tuvo oportunidad de transformar la finca, el duque de Peñaranda se encontró con la propiedad tal y como quedó cuando la familia Wethered dejó de habitarla.

⁽²¹⁾ Registro de la propiedad de Puerto de La Cruz. Folio 221 del libro 45, Tomo 293, Inscripción 8^a de la finca 82.

⁽²²⁾ Carlos Hernando (alias Fernando) Fitz-James Stuart y Falcó, XIV duque de Peñaranda de Duero, Grande de España, gentilhombre de cámara del rey Alfonso XIII, nació en Madrid el 3 de noviembre de 1882, y murió asesinado al iniciar la Guerra Civil en Madrid entre el 7 y el 8 de noviembre de 1936; casó en Madrid el 20 de diciembre de 1920 con María del Carmen de Saavedra y Collado, XIII marquesa de Villaviciosa, nacida en Madrid el 21 de julio de 1899 y fallecida en Sevilla el 23 de abril de 1967. Era hija de José de Saavedra y Salamanca, marqués de Viana y de María de la Visitación Mencia de Collado y del Alcázar, marquesa del Valle de la Paloma.

⁽²³⁾ *Gaceta de Tenerife*, 15 octubre de 1926 y 23 octubre de 1926.



Los duques con su hijo y Cristina Martínez de Irujo a la entrada de la casa. 1927. Archivo Peñaranda.

⁽²⁴⁾ Miguel Díaz-Llanos Fernández, (1880-1948). Abogado y juez municipal de Santa Cruz de Tenerife, decano del Colegio de Abogados. Casó con doña Carmen Lecuona Hardisson. Agradecemos a Miguel Díaz-Llanos La Roche su generosidad al proporcionarnos valiosos datos sobre su familia.

⁽²⁵⁾ Escritura de mandato otorgada por el Excmo. Señor Don Carlos Hernando Stuart Falcó, Duque de Peñaranda a favor del Señor Don Miguel Díaz-Llanos y Fernández el 22 de Septiembre de 1927 ante Don Severino Fernández Somoza, abogado y notario residente en Santa Cruz de Tenerife. Número 1489 de su protocolo. Archivo Miguel Díaz-Llanos.

⁽²⁶⁾ Registro de la Propiedad de Puerto de la Cruz. Folio 222 del libro 45, Tomo 293, Inscripción 9^a.

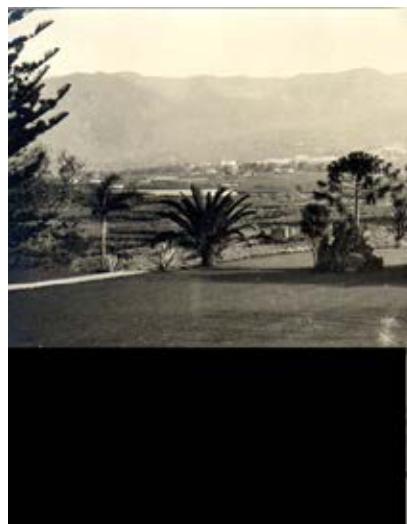
⁽²⁷⁾ Rafael Díaz-Llanos Lecuona nace en 1910; ingresa en el ejército donde en 1931 alcanza el grado de Teniente Coronel Auditor, solicitando baja en 1963 para ejercer varios cargos en Madrid; doctor en Derecho y en Ciencias Políticas y Económicas, fue procurador en Cortes; desde 1940 compaginó su trabajo con el ejercicio de la abogacía, con despacho en la calle Rosales de esa ciudad. Falleció en febrero de 1993.

Vista de San Fernando desde la parte sur de los jardines. 1927. Archivo Peñaranda.



Los duques delante del jardín inglés. 1927. Archivo Peñaranda.

Así, atendiendo a la descripción registral podemos conocer enumeradas todas las partes de la finca. Aparte de la casa principal con sus accesorias terrazas y jardines, distinguida con el número uno, encontramos otra casa terrera señalada con el número dos; otra casa, número tres, destinada a cochera; otra casa terrera destinada a utensilios y aperos de labranza con el número cinco; otra casa terrera, número seis, destinada a caballeriza; casa de dos pisos con el número



siete destinada a vivienda del hortelano; casa con el número ocho destinada a guardar utensilios agrícolas; casa terrera con patio, número nueve, destinada a establo de reses mayores para la labor; un almacén con el número diez destinado a usos agrícolas; casa terrera, número once, destinada a establo de ganado para la labor; casa con el número doce destinada a depositar herramientas para usos agrícolas; casa terrera con el número trece donde se halla montada la máquina elevadora de agua destinada a usos agrícolas; y casa terrera con sótano, número catorce, destinada a vivienda. Además, existían varios estanques para almacenar el agua de riego y sus correspondientes atarjeas.

En el archivo familiar de la casa ducado de Peñaranda se conserva un *dossier* fotográfico que se corresponde con el estado de la finca en el momento de la compra²⁸. En las imágenes podemos apreciar con nitidez el jardín inglés de tipo paisajista y las grandes extensiones de césped que evocan el característico paisaje de la campiña inglesa. Los macizos de árboles se distribuyen sin un orden

⁽²⁸⁾ Archivo casa ducado de Peñaranda. Álbum fotográfico familiar. Ca. 1927.

aparente, observándose como único trazado varias sendas que lo recorren de una parte a otra y como única geometría reconocible los parterres que forman el campo de croquet central. Es de destacar cómo en varias imágenes se aprecia la considerable dimensión de los jardines, que llegaban hasta el cambio de nivel del terreno con respecto a las huertas situadas al sur que formaban parte de la explotación agrícola circundante.

En octubre de 1927 y ya como propietarios, los duques pasan su primer verano en la finca. Se inició entonces una profunda transformación de la casona y los jardines toda vez que el ideal estético que éstos perseguían se encontraba bastante alejado del carácter netamente británico que presentaba toda la propiedad. Podemos decir incluso que resultaba una contradicción que alguien cautivado por el paisaje y el tipismo de la isla materializara su anhelo en la que probablemente fue la casa más inglesa de todas las que fueron construidas por la comunidad británica en Tenerife. Una transformación que comenzó por el propio nombre de la finca, que fue rebautizada como San Fernando, una denominación de indudable carácter español que rápidamente se trasladó a todo su entorno y que alejaba definitivamente los prejuicios que por desconocimiento se atribuían al término *robado* en el idioma español. El topónimo fue todo un éxito, quedando definitivamente asociado el nombre de San Fernando a este sector urbano de Puerto de la Cruz.

Desde un primer momento la intención del duque de Peñaranda es despojar a la casa de su carácter victoriano y transformarla en una casona típicamente canaria mediante la imposición de los atributos que el duque consideraba ineludibles para considerarla acorde con el paisaje del valle. Según sus propias palabras, «de no ser tan completa y sólida esta edificación la hubiéramos echado abajo». Esta exaltación de lo local atendiendo siempre a la arquitectura y el carácter regional ya la habían puesto en práctica los duques con anterioridad al reformar un cortijo en Andalucía para otra de sus residencias temporales y en su palacio de Guadalperal en Extremadura.

Tal y como relata el propio duque en una entrevista publicada en el semanario ilustrado *Hespérides*²⁹, su intención es transformar la propiedad tanto en lo referente a la edificación como a los jardines. Esta entrevista es bastante reveladora y nos da una idea del alcance de las transformaciones que se proponía acometer para enriquecer la propiedad y adaptarla al gusto del momento. Este empeño de los nuevos propietarios en resaltar el tipismo canario no pasó desapercibido para dos jóvenes redactores de la revista, que no eran otros que Eduardo Westerdahl y Domingo Pérez Minik, éste último firmando bajo el pseudónimo de Enrique Arona, que le dedicaron sendos artículos con amplio eco en la prensa local, enfrascada en ese momento en el debate entre la opción regionalista como evolución del romanticismo decimonónico y la expresión de valores de carácter universal. Las inquietudes del duque y su interpretación de lo canario encontraron fácil acomodo en el debate del momento sobre los estilos que debían aplicarse a las edificaciones, especialmente en zonas potencialmente turísticas, llegando a considerarse un valioso precedente del tipismo que debía defenderse desde posiciones oficiales y cuya culminación, aunque en cierta manera fallida, la encontramos en el pabellón de Canarias en la Feria Iberoamericana de Sevilla, inaugurado en 1929³⁰. Una industria turística en la que los duques pensaban implicarse una vez establecidos, proyectando la construcción de un campo de golf y tratando de favorecer la mejora de las infraestructuras para competir en igualdad de condiciones con otras estaciones invernales que, aun con peor clima, contaban con mayor proyección internacional. No dudaron en colaborar con las autoridades municipales en esta materia haciendo valer sus influencias y contactos en Madrid en beneficio de la isla, lo cual les fue agradecido públicamente³¹. En las fiestas del Cristo de La Laguna de 1928 intervinieron en representación del Rey con notable repercusión en la prensa local y nacional³².



Firma del duque de Peñaranda.

⁽²⁹⁾ *Hespérides* nº 93. 27 de octubre de 1927. Citado por Federico Castro Morales, *La imagen de Canarias en la vanguardia regional*, Ayuntamiento de La Laguna – Centro de la Cultura Popular Canaria, 1992.

⁽³⁰⁾ Federico Castro Morales, Alberto Darias Príncipe, *El Cabildo Insular de Tenerife y la actividad artística 1913-1964*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1998.

⁽³¹⁾ *El Progreso*: diario republicano, 19 de enero de 1929.

⁽³²⁾ *Gaceta de Tenerife*, 7 y 28 de septiembre de 1928.



Fachada sur de la casa parcialmente reformada. 1928. Revista *Cosmópolis*.

⁽³³⁾ Notas de prensa de llegadas a Tenerife en Gaceta de Tenerife, 7 de septiembre de 1928; 5 de septiembre de 1929; 30 de julio de 1930.

⁽³⁴⁾ *Cosmópolis* nº 15, Febrero de 1929, Madrid. Ejemplar perteneciente al Fondo del Hoyo Solórzano. Hemeroteca de la Biblioteca Municipal de La Orotava.

⁽³⁵⁾ Carlos Gaviño de Franchy. *Enrique Martín Montañez*. Lope de Clavijo [blog], miércoles 24 de octubre de 2012. <http://lopedeclavijo.blogspot.com.es/2012/10/enrique-martin-montanes.html>. Consultado el 9 de enero de 2013.

⁽³⁶⁾ Relación de obras de arte existentes en la casa incorporada como cláusula particular en el contrato de arrendamiento de "San Fernando" entre Don Miguel Díaz-Llanos como representante de los herederos del Duque de Peñaranda y el Marqués de Castéja, de fecha 1 de junio de 1938. Archivo Miguel Díaz-Llanos.

Durante sucesivas estancias invernales³³, los duques acometieron poco a poco una reforma total de la propiedad y reconfiguraron por completo su apariencia, comenzando por los paramentos de mampostería de la propia casa, que se revisaron con un revoco color ocre subido a la manera de las construcciones canarias que la despojaba de su tono gris característico. Del mismo modo se transformaron las carpinterías, llegando incluso a la sustitución del ventanal de tracería gótica de la escalera principal por una tipología de cuarterones como en aquellas casas señoriales que pudieron admirar en La Orotava o La Laguna. La carpintería de porches y verandas, al igual que los balconajes típicos, se pintó de color verde buscando armonizar con el ocre de los paramentos.

Siendo importante lo anterior, el cambio más significativo se realizó en las cubiertas de la casa, reduciendo considerablemente la envergadura de su estructura y sustituyendo la pizarra por teja cerámica curva. Los cuerpos de chimeneas, protagonistas hasta el momento del perfil de la casa, se consideraron innecesarios en un clima como el nuestro y en consecuencia se redujeron en altura, perdiendo gran parte de su singularidad. Desconocemos quién dirigió técnicamente las obras de reforma, pues no tenemos constancia de la existencia de expediente municipal al respecto, pero una transformación tan importante, con afección de partes estructurantes de la casa, debió contar con asesoramiento especializado. Tal vez por ello requirió mayor preparación y creemos que no debió estar terminada hasta finales de 1929 como mínimo, según se desprende del nuevo reportaje sobre la casa que aparece a nivel nacional en febrero de ese año en la revista *Cosmópolis*³⁴, con texto de Luis Alejandro y fotos de Enrique Martín Montañez, fotógrafo local de gran proyección en el momento³⁵. La casa aparece con el revocado de sus paramentos y las nuevas carpinterías pero todavía con las cubiertas de pizarra y los jardines sin transformar. La teja inglesa original se desmontó y fue ofrecida para su venta, apareciendo varios anuncios al efecto en las gacetas del periódico *La Prensa* en julio de 1929.

Con respecto al mobiliario, incluso antes de formalizar la compraventa, probablemente con la anuencia del propio duque, se vendieron algunos enseres de la casa entre los que estaba la formidable mesa de billar modelo Eureka de la casa Burroughes & Watts, que fue ofrecida en las páginas de *La Prensa* en febrero de 1927 y cuyo paradero actual ignoramos. Posteriormente se intervino en la redecoración de las estancias, con la incorporación de cortinas para sustituir a las vidrieras empomadas y toldos fijos de color naranja al exterior para el control solar a la manera de los usados en la India. La casa se amuebló con piezas de estilo español traídas de Inglaterra así como con diferentes obras de arte. En este último capítulo destaca la existencia de dos grandes tapices encargados en París expresamente para la casa que, representando a los cuatro elementos, adornaban las paredes del hall y el comedor. Además, en la sala colgaba un cuadro de Francisco de Goya que retrataba a María Francisca de Sales Portocarrero, VI condesa de Montijo, y sus cuatro hijas³⁶, obra que se encontraba anteriormente en el Palacio de Liria. El cuadro perteneció a María Eugenia de Montijo, emperatriz de Francia tras su matrimonio con Luis Napoleón III, tía abuela materna del duque, al que convierte en su heredero al morir su único hijo en Sudáfrica a manos de los zulúes. La herencia incluía el mobiliario y enseres que la emperatriz poseía en su exilio de Londres y que debieron ser los mismos que los duques encargaron traer para amueblar San Fernando, incluyendo piezas tan significativas como la cubertería de plata personalizada con sus iniciales **EE**.

En el salón colgaba también un retrato de la duquesa joven pintado por Sorolla en 1918, además de fotos significativas como la del rey Alfonso jugando al polo, con admirada dedicatoria al duque con quien compartía afición a un deporte en el que éste último llegó a ser subcampeón olímpico en Amberes.

El cambio estético experimentado por la casa bien puede ser discutible teniendo en cuenta la deriva que posteriormente seguiría la opción regionalista en la arquitectura canaria, donde acabaría imponiéndose el concepto de *collage* o combinación del criterio proyectual de la modernidad con elementos parciales de la arquitectura histórica³⁷. En el caso de los jardines, sin embargo, no hay duda de que las modificaciones introducidas por los duques fueron más valiosas y su mayor aportación a la finca. Aun apreciando la existencia de una magnífica vegetación, el jardín inglés les disgustaba por su falta de color, la monotonía de los enormes parterres de césped y muy especialmente por la ausencia de flores. Encontraban este ambiente extraño al paisaje y al clima característico de la isla o, más bien, al ideal que de ella se habían formado. Particularmente la duquesa era muy amante de las rosas y estaba muy relacionada con el movimiento rosarista que organizaba certámenes y concursos de carácter internacional. Pere Dot, considerado el más famoso rosarista de España e iniciador de una saga familiar que aún mantiene su actividad en el campo de la horticultura, llegó incluso a bautizar una de sus creaciones como *Rosa Duquesa de Peñaranda*, con la que se adjudicó el primer premio en el certamen internacional de Barcelona en 1929³⁸.

Las reformas del jardín no fueron improvisadas ni parciales, sino que obedecieron a un plan conjunto que abarcó toda la superficie ocupada por el jardín inglés. Para llevar a cabo el nuevo diseño el duque recurrió a un profesional con un prestigio a la altura de sus aspiraciones como fue Jean Claude Nicolas Forestier, el más importante paisajista del primer tercio del siglo XX³⁹. Natural de Francia, Forestier era conocido internacionalmente por sus grandes obras de carácter público derivadas de su teoría sobre los sistemas de parques urbanos, pero dominaba de igual modo los encargos privados de menor escala en los que proporcionaba a sus clientes un escenario natural para el disfrute aristocrático de sus casas y palacios⁴⁰.

La vinculación de Forestier con España es muy intensa, iniciándose en 1911 con el parque de María Luisa en Sevilla⁴¹. Los contactos con la casa de Alba se remontan a 1915, cuando diseña el jardín posterior del palacio de Liria en Madrid⁴², continuando posteriormente su relación con el propio duque de Peñaranda. En esa misma época trabaja igualmente para la familia de la duquesa, realizando el espléndido jardín del palacio de Moratalla en Hornachuelos, Córdoba, una sólida construcción del siglo XVII perteneciente a los marqueses de Viana. Por tanto, la relación familiar de los duques con Forestier está muy consolidada y culmina en 1928, cuando se encarga del proyecto de ajardinado para el palacio de Guadalperal en Cáceres, la más preciada posesión de la casa de Peñaranda, una obra contemporánea a la compra de El Robado. La intervención de este prestigioso jardiner en San Fernando parece lógica y queda además acreditada por la existencia de una carta remitida desde Londres con fecha 12 de julio de 1928 en la que el duque agradece a Forestier la aceptación del encargo y le da indicaciones para viajar a Tenerife a conocer la propiedad⁴³. Le indica además quién es su jardiner, llamado Bolinaga⁴⁴, que habla francés y al que todo el mundo conoce por ser el que dirige el jardín botánico, el cual le recomienda visitar.

Forestier fallece repentinamente en 1930 y a pesar de que en la prensa se menciona su estancia en San Fernando por una semana para trazar el jardín, no creemos probable que llegara a visitar la isla, ocupado como estaba en sus grandes proyectos americanos. Por ello debió apoyarse desde el principio en otro técnico de su confianza para desarrollar este trabajo, un procedimiento habitual en esos casos y que llevaría a San Fernando a otro destacado arquitecto paisajista, el catalán Nicolau María Rubió i Tudurí, discípulo y colaborador habitual del maestro en sus obras en España. Forestier le habría traspasado el encargo y los deseos de su cliente a Rubió, un profesional brillante con gran conocimiento en la realización de jardines y capacidad para ejecutar el proyecto. La interpretación de Bénédicte Leclerc, especialista internacional en la obra de Forestier, es que el trazado planteado pudo inspirarse en los jardines de Guadalperal, que presentan una geometría

⁽³⁷⁾ Maisa Navarro Segura y Gemma Estupián Medina, *Canarias: arquitecturas desde el siglo XXI*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2011.

⁽³⁸⁾ Pere Dot i Martínez. Wikipedia. L'enciclopedia lliure. [en linea]. http://ca.wikipedia.org/wiki/Pere_Dot_i_Mart%C3%ADnez. Consultado 9 de enero de 2013.

⁽³⁹⁾ Debo el conocimiento de la vinculación de Forestier y Rubió con San Fernando a Jaime Fitz-James Stuart y Gómez y a la investigadora Meye Maier, lamentablemente fallecida en 2010 sin haber podido terminar su estudio sobre Forestier.

⁽⁴⁰⁾ Jean Claude Nicolás Forestier. Nacido en 1861 en Aix-Les-Bains y fallecido en París en 1930. Jardiner paisajista, fue seguidor de Le Notre y gran renovador de la jardinería de principios del siglo XX. Desarrolló una extensa obra en Francia entre la que destacan los jardines de Bagatelle; en España proyectó el Parque de Montjuic en Barcelona y María Luisa de Sevilla y numerosas obras particulares; su influencia alcanzó el otro lado del Atlántico, proyectando grandes obras para La Habana y Buenos Aires. En LECLERC, Bénédicte (Dir.). *JCN Forestier, Du jardin au paysage urbain*. Picard Editeur 1994, París.

⁽⁴¹⁾ Cristina Domínguez Peláez, *Los Jardines de Forestier en España*, Barcelona, 1986.

⁽⁴²⁾ AAVV, *El Palacio de Liria*, Editorial Atalanta, Madrid, 2012.

⁽⁴³⁾ Carta del duque de Peñaranda a JCN Forestier. 12 julio de 1928. Archivo privado Bénédicte Leclerc. París.

⁽⁴⁴⁾ Juan José Bolinaga y Guezala nació el 24 de junio de 1881 en Arrasate, Guipúzcoa. En 1908 sucedió a Fernando Mayato como Jardiner Mayor del Jardín de Aclimatación a propuesta de la Cámara Agrícola de La Orotava, donde desempeñaría el cargo hasta 1952 en que cesa por jubilación. En 1928 lo encontramos como organizador de la Feria de Horticultura; en 1938 aparece como vocal del Patronato para el Fomento del Arbolado en Las Cañadas del Teide. Compaginó esta labor con el mantenimiento de jardines privados y el asesoramiento en materia botánica. En este sentido resulta interesante la correspondencia con Anselmo Benítez conservada en el Archivo Municipal de Santa Cruz, caja 110 del Fondo Benítez.

⁽⁴⁵⁾ Carta de Bénédicte Leclerc al autor. París, 20 de agosto de 2012.

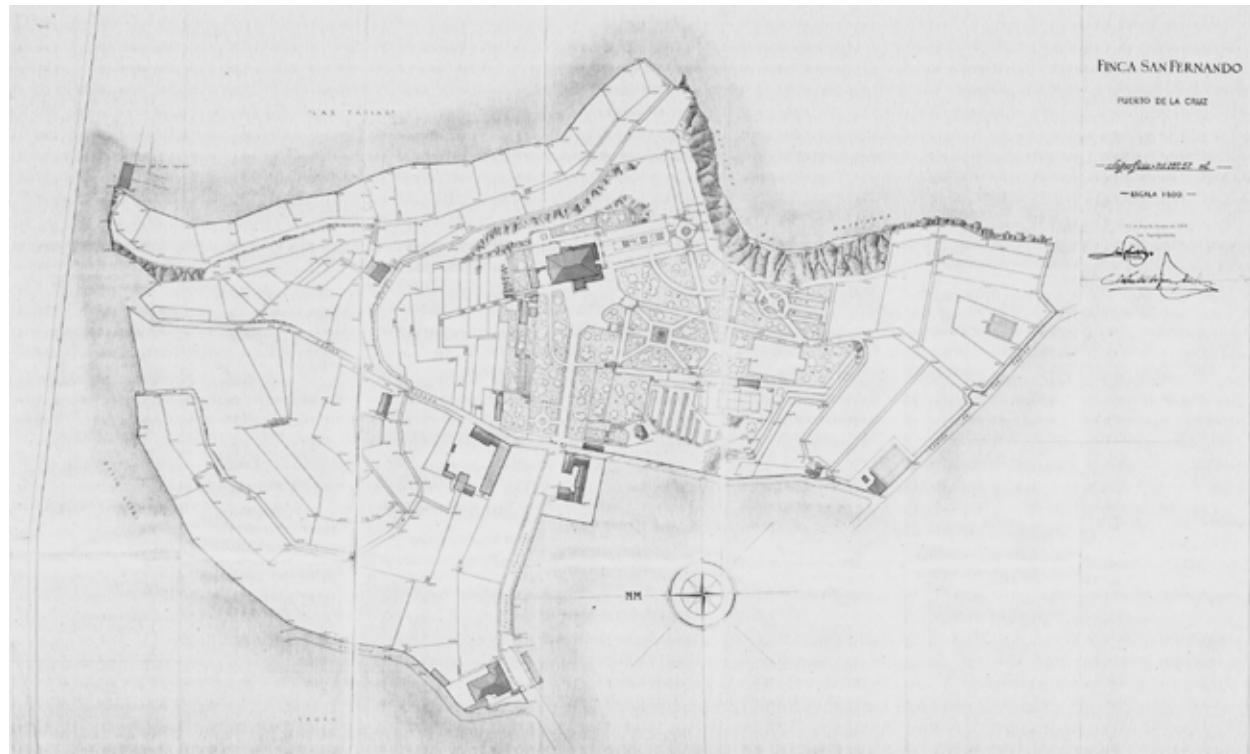
⁽⁴⁶⁾ Nicolás Rubiò i Tudurí, *El jardín Meridional*, Ed. Salvat, Barcelona, 1934.

⁽⁴⁷⁾ JCN Forestier, *Jardines. Cuaderno de planos y detalles*, Ed. Stylos, Barcelona, 1985. Original de 1920.

⁽⁴⁸⁾ Josep Bosch Espelta, Coord.), *Nicolau María Rubiò i Tudurí (1891-1981), jardinerº y urbanista*, Ed. Doce Calles, 1993.

similar⁴⁵, lo cual parece lógico siendo una obra contemporánea para el mismo cliente. De lo que no habría duda es de que el proyecto ejecutado y los detalles serían obra de Rubiò y así nos lo presenta en su libro *El jardín Meridional*, obra que recoge sus ideas y proyectos hasta principios de los 30 y en la que aparecen dos grabados y una descripción de la intervención en San Fernando⁴⁶.

Dentro de la extensa obra de Rubiò, San Fernando pertenece a la primera etapa, en la que la influencia de Forestier es más acusada, con un trazado de base geométrica muy marcada en contraste con el espíritu paisajista original de El Robado. En el ideal de jardín de Forestier la huella del hombre debe estar presente, resultando un jardín regular, pero introduciendo todos los recursos posibles para su embellecimiento, ya sean elementos arquitectónicos o vegetales. Es un espacio para el deleite de los sentidos y no sólo un lugar representativo para contemplar. Por ello son jardines muy construidos, con abundantes paseos pavimentados, escalinatas, fuentes y cauces de agua, que tienen su base en el jardín hispano árabe que considera manifestación suprema de este arte. En su libro más conocido⁴⁷, Forestier expone sus ideas y nos presenta soluciones tanto propias como históricas para ilustrarlas, además de una relación de especies vegetales con recomendaciones sobre su uso más conveniente. El resultado es un jardín ecléctico con base geométrica que Rubiò enriquece con influencias provenientes de la cultura mediterránea con las que empieza a crear una poética propia que caracterizará toda su obra anterior a la Guerra Civil⁴⁸.



Levantamiento de la finca de San Fernando. 1959. Archivo COAC, Fondo Luis Cabrera.

Las reformas acometidas por el duque de Peñaranda abarcan toda la meseta central de San Fernando. La geometría del jardín toma como referencia la casa para trazar sus directrices y así es posible determinar varias zonas principales. Rubiò, atento a la naturaleza volcánica del terreno, plantea el proyecto desde un respeto absoluto a los niveles preexistentes para evitar grandes remociones de tierra vegetal. El mérito del jardín, nos dice, «es componerlo todo de manera que estos muretes y bancales pareciesen fruto del proyecto».

Al oeste de la propiedad y lindando con el barranco de Martíánez encontramos el espacio del jardín que consideramos mas arquitectónico, con una composición

regular que desciende hacia una plaza en el punto en que las vistas son más espectaculares. Rubió nos describe con detalle este espacio:

El espacio central del jardín, sobre un terreno absolutamente llano, fue proyectado de manera que se creasen desniveles aparentes mediante la plantación; en el eje, una serie de pequeños estanques al nivel inferior; a sus dos lados, platabandas de plantas vivaces; más apartados, bordes de ciprés recortado, a mayor altura; después, macizos de arbustos relativamente altos y por fin, un fondo de árboles a cada lado. Esta composición, que empieza (a la derecha



del dibujo) sobre la casa, termina asimétricamente, en el otro extremo, con una composición de plaza a nivel inferior, flanqueada con un pabellón. La plaza contiene un estanque, destinado a la planta acuática tropical Victoria Amazónica, de grandes hojas flotantes, capaces para sostener un niño. Del pabellón va un detalle adjunto, con sus celosías de madera, sus muretes, escaleras y pilares



Perspectiva del jardín y pabellón de reposo. En N. M. Rubió, *El jardín Meridional*.

Fachada sur y jardín enlosado tras las reformas. Ca 1945. Archivo Capdevila.



Plazoleta con pavimento de cayado. Ca 1945. Archivo Capdevila.

sencillos. Véase las “palmas reales”, que marcan los ángulos más destacados de la composición. El jardín central está enladrillado y la combinación de las flores es a base de tonos azules. En los estanquillos *Nymphaea alba*.



Plaza con estanque y al fondo jardín de cacteos. Ca 1945. Archivo Capdevila.

Esta parte del jardín se sitúa a eje con el salón principal de la casa y se puede interpretar como una prolongación al exterior de la propia vivienda. Su contemplación desde las habitaciones de la planta alta se nos presenta a la vez con un sentido pictórico, como un cuadro de color delante de un fondo verde remarcado por los setos de ciprés recortado que funcionan como muros vegetales y le proporcionan a este espacio un ambiente íntimo y más reservado dentro del conjunto.

La parte central del jardín y la de mayores dimensiones tiene otro carácter, ocupando los antiguos parterres para juegos del jardín inglés. La casa sigue siendo el elemento de peso que determina los ejes principales, y así, cerca de la entrada principal, encontramos una plazoleta con pavimento de callao que es la antesala del propio jardín. El trazado tiene forma trapezoidal con los laterales en punta de flecha como recurso para forzar la perspectiva y ampliar su dimensión aparente. Con idéntico propósito los paseos diagonales siguen líneas quebradas para impedir apreciar su longitud real. Aquí predominan las masas arboladas, de plantación libre y mezclada convenientemente, dando lo que algunos llaman la *arquitectura* del trazado. Actúa como fondo y se acompaña de macizos de arbustos para conseguir la denominada *plantación escalonada*. Los múltiples recorridos crean una sensación laberíntica, con un predominio de la sombra que solo se rompe con grupos

de macetas dispersas salpicando de flores la visual. En el centro del recorrido, un estanque fuente con derrames laterales como ornamento. Al final del recorrido central encontramos el área de juegos, un tapiz de césped que se abre como un claro en el bosque. Junto a éste un pequeño bosquecillo con un trazado circular justo antes de llegar a los altos muros de separación con las huertas al sur. Rubió despliega aquí todos los recursos aprendidos junto a su maestro, pero enriquecidos con su propia experiencia.

De los espacios lúdicos creados por Owen Peel Wethered solo se respetó la pista de tenis, que ocupaba la parte alta de la finca y es hoy el único vestigio que permanece del jardín inglés. Paralela al callejón de El Robado existe un área que probablemente se dedicó al cultivo de rosales, pues presenta unas platabandas longitudinales características de estas plantaciones y se ubica además en el espacio

Claro en el jardín como espacio de juegos. Ca 1945. Archivo Capdevila.



más soleado del jardín. Finalmente, el camino de entrada a los jardines desde el portón junto al callejón se cubrió de una potente arboleda y se ordenaron con una plantación geométrica los espacios laterales que en el jardín inglés ocupaban las especies naturales de Canarias. Los nuevos jardines de San Fernando debieron estar terminados a finales de 1930, pues así fue reseñado en la correspondiente nota de prensa que daba cuenta de la presencia de los duques y las mejoras realizadas en la finca⁴⁹.

Aparte de la casa y los jardines para su descanso temporal, el duque estaba muy implicado en sus negocios agrícolas y, a la vista del gran rendimiento que proporcionaba el cultivo de plátano, tenía la intención de ocuparse personalmente de la explotación de la finca una vez concluyera el arrendamiento vigente en el momento de la compra. El encargado de la propiedad seguiría siendo Ernest Uren Crago, que venía desempeñando esa función desde la construcción de la casa⁵⁰. Sin embargo, ser uno de los mayores propietarios agrícolas en esos tiempos resultaría fatídico con el advenimiento en 1931 de la Segunda República y la aprobación de las leyes de reforma agraria que posibilitaron la expropiación de tierras sin indemnización a las grandes de España. Los esfuerzos del duque por mejorar las condiciones de vida de sus colonos evitando los subarriendos, e incluso creando escuelas dentro de sus explotaciones para los hijos de los campesinos⁵¹, fueron insuficientes para detener un clima de hostilidad hacia su persona que se prolongaría incluso después de su muerte⁵².

Este periodo de gran agitación política es posible que le mantuviera alejado de su nueva propiedad, pues no consta que haya visitado Tenerife con posterioridad al verano de 1930. El diario republicano *Hoy* publicaba en diciembre de 1933⁵³ la relación de fincas expropiables a las grandes casas nobiliarias, señalando para el exduque de Peñaranda tres fincas en Santa Cruz de Tenerife de 10, 97 y 22 hectáreas, que se corresponden con San Fernando y dos propiedades más, adquiridas posteriormente del lote que perteneció a la familia Wethered. Con la Guerra Civil se desata la persecución a los partidarios de la monarquía, y en noviembre de 1936 el duque es detenido y trasladado a Paracuellos del Jarama donde su rastro se pierde para siempre.

La casa permanece desocupada esos años, recibiendo tan solo alguna visita destacada como la que realizaron en marzo de 1933 Antonio Lugo Massieu, conocido editor de la revista *El Campo*, acompañado de Félix Centeno, periodista y redactor del periódico *La Prensa*, que vertió sus impresiones en un revelador artículo que da cuenta de lo extraordinario del lugar⁵⁴.

San Fernando nunca fue expropiada y no ha podido acreditarse si fue ocupada ilegalmente durante la Segunda República. El caso es que siguió siendo administrada por Miguel Díaz Llanos, el cual, ante la nueva coyuntura, procede al arriendo inmediato de la parte agrícola, asignando la parte norte a la casa Fyffes y las huertas al sur a Elisa González, viuda de Machado. Con respecto a la casa principal y los jardines, en junio de 1938 se decide el arrendamiento a André Marie Leon, marqués de Castéja, un aristócrata de origen francés residente en Tenerife. En el contrato firmado se especifican las partes objeto de arrendamiento, que incluyen la casa principal, emplazada en el centro de la finca; los jardines y terrenos delimitados por la parte agrícola; las acciones de agua de la sociedad La Perdoma para servicio de la vivienda y Salto de los Helechos para riego del jardín; y el mobiliario y efectos de la casa. Se reservan tres habitaciones en el sótano para depósito de muebles y efectos del arrendador hasta que éste decidiera su retirada. En junio de ese mismo año se decide ampliar el contrato incorporando el grupo de casas que se encuentra junto a la entrada principal, formado por la llamada Casita en el lado izquierdo; los almacenes o antiguos establos y pajáres que separan dicha casa de la que ocupa el jardinero Marcial Delgado, también incluida; los departamentos contiguos destinados a garajes con capacidad para

⁽⁴⁹⁾ *Gaceta de Tenerife*, 30 de julio de 1930.

⁽⁵⁰⁾ Padrón municipal de habitantes de 1930, folio 182vº - 183rº. En Quinta San Fernando nº 12 aparece Ernesto Uren como residente y administrador. Archivo Municipal de Puerto de la Cruz

⁽⁵¹⁾ *La vuelta a la tierra y la alta misión de los duques de Peñaranda*, Nuevo Mundo, Madrid, 14 de diciembre de 1928.

⁽⁵²⁾ Expediente de declaración de fáccioso contra el Ex Duque de Peñaranda. Centro Documental de la Memoria Histórica. Signatura PS-Madrid, 1033, 144.

⁽⁵³⁾ "La Reforma Agraria y las expropiaciones a la grandeza", *Diario Hoy*, 20 de diciembre de 1933.

⁽⁵⁴⁾ Félix Centeno, *Un rincón de Tenerife: San Fernando. La Prensa*, miércoles 29 de marzo de 1933.

⁽⁵⁵⁾ Contrato de arrendamiento de "San Fernando" entre Don Miguel Díaz-Llanos como representante de los herederos del duque de Peñaranda y el marqués de Castéja, de fecha 1 de junio de 1938. Archivo Miguel Díaz-Llanos.

⁽⁵⁶⁾ Registro de la propiedad de Puerto de la Cruz. Folio 158 del libro 8, Tomo 41, Inscripción 11^a de la finca 82, practicada con fecha 2 de junio de 1944.

⁽⁵⁷⁾ Miguel Rodríguez Cervantes fue un importante productor de tomates y, además, de cereales, papas, higueras y pastos. Tenía varias fincas plataneras en el Puerto de la Cruz, con lo que superaba las 60 ha. de terrenos en el conjunto de la isla (Amillaramiento del Puerto de la Cruz de 1942, Archivo Municipal del Puerto de la Cruz). Citado por José Manuel Rodríguez Acevedo, *Caciquismo y cuestión agraria en Tenerife (1890-1936)*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, 2008.

⁽⁵⁸⁾ Registro de la propiedad de Puerto de la Cruz. Folio 159 del libro 8, Tomo 41, Inscripción 12^a de la finca 82, practicada con fecha 30 de noviembre de 1944.

⁽⁵⁹⁾ *La Prensa*, 13 de septiembre de 1935.

⁽⁶⁰⁾ Agustín Juárez Rodríguez, *La arquitectura de Laureano de Armas Gourié*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2007.



Marqués de Castéja. Retrato. S. f.

⁽⁶¹⁾ Álbum fotográfico familiar. Archivo Capdevila. Barcelona. Ca. 1944.

dos coches, y la gañanía con establos, almacenes y demás accesorios. En agosto de 1939 se amplía de nuevo el contrato para incorporar las dos huertas que con anterioridad llevaba Elisa González, dedicadas al cultivo de verduras y forrajes⁵⁵.

En 1940 se firma un nuevo contrato de arrendamiento para la parte agrícola con el empresario Miguel Rodríguez Cervantes, que pasaría a explotar todos los terrenos no arrendados al marqués de Castéja. Posteriormente, una vez decretado el fallecimiento del duque, se ejecuta su herencia en octubre de 1942, quedando San Fernando en propiedad de su hijo Fernando Alfonso Stuart y Saavedra, que la vende tiempo después al propio Miguel Rodríguez Cervantes⁵⁶. Este empresario dedicado al negocio de exportación de fruta⁵⁷ compró las tres fincas que eran propiedad de los Peñaranda como inversión, vendiéndolas inmediatamente a la familia Pérez-Sala Capdevila de Barcelona,⁵⁸ que mantuvo el arrendamiento de la casa y los jardines al marqués de Castéja.

1938-1961. Etapa marqués de Castéja.

André Marie Leon Alvar Biaudos de Castéja nació el 13 de febrero de 1875 en París. Este aristócrata francés con ascendencia inglesa llega a Tenerife a mediados de los años treinta sin que sepamos las causas de su traslado a las Islas desde Francia. Es posible que por problemas de salud necesitara cambiar a un clima más benigno y que por su relación de amistad con la familia Manrique de Las Palmas eligiera Canarias como destino para su reposo. El caso es que desde 1935 encontramos referencias a su persona en la prensa local, cuando asiste a la boda de Clara Delaunay con Arturo Manrique Pozuelo⁵⁹.

En el momento de firmar el contrato de arrendamiento de San Fernando, Castéja se encuentra residiendo en la quinta de la Chiripa, propiedad de Kate B. Laing por compra en 1936 a los herederos de Anthony Noel Denny. La Chiripa era una amplia casa con jardines que se alquilaba a extranjeros para pasar la temporada invernal, pero que carecía de la magnificencia y amplitud de San Fernando, cuya proximidad resultó ser una buena oportunidad para Castéja de trasladarse a una vivienda mejor sin abandonar un entorno privilegiado como era el Taoro. Posteriormente la Chiripa pasará a propiedad de la citada familia Manrique de Las Palmas en la persona de Sebastiana Manrique, conocida como Chanita, que la transformará por completo mediante un proyecto de Laureano de Armas, ampliando la vieja construcción y mejorando notablemente los jardines⁶⁰.

Castéja se encontró San Fernando recién reformado y pudo disfrutar de todas las mejoras introducidas por el duque de Peñaranda, incluyendo gran parte del mobiliario y las obras de arte que se mantuvieron en depósito hasta que años después fueron trasladadas de nuevo a la Península. Durante el tiempo que se mantuvo como inquilino, la finca cambió varias veces de propietario. Al empresario Rodríguez Cervantes le sucedió la familia Capdevila de Barcelona, que adquiere la propiedad en 1944 como inversión para explotar su potencial agrícola. Los Capdevila visitaban esporádicamente Tenerife, pero no llegan a residir en la finca. Se conserva un dossier de imágenes de la primera estancia en la finca en el momento de la compra en las que se pueden apreciar las reformas en los jardines hechas por Peñaranda y el desarrollo adquirido por la vegetación⁶¹. En el plazo aproximado de quince años los árboles han alcanzado un porte considerable y el jardín se nos presenta en todo su esplendor. La pista de tenis aparece rodeada de eucaliptos y protegida mediante un vallado, mientras que en la zona de juegos se ve un carrusel metálico como equipamiento lúdico. El camino de entrada a la casa se presenta cubierto por una bóveda vegetal que le proporciona sombra e intimidad.

Castéja se limita a mantener la casa y los jardines sin que conste que haya realizado transformaciones de consideración. Cuando se separa de su primera esposa

pasará a residir de forma permanente en San Fernando con su segunda mujer, Suzanne Lafeuillot de Villiers. Persona culta y amante de la pintura, se hizo retratar por José Aguiar en un cuadro que se pudo contemplar en la Exposición de Artistas Tinerfeños de 1938 y que mereció notables elogios en la prensa por parte de Borges Salas⁶². Atento a la actividad cultural de la isla, acude a la exposición surrealista organizada por el grupo *gaceta de arte* aunque no adquiere ninguna obra. En San Fernando se organizarían fiestas y recepciones para los invitados del marqués, entre los que se cuenta estaban personajes tan dispares como el modisto Balenciaga o el príncipe Félix Yusupov, noble ruso célebre por su participación en el asesinato de Rasputín y que acabaría su vida exiliado en París. Dentro de la sociedad local Castéja entabló gran amistad con Antonio Monteverde, miembro de una relevante familia orotavense que se convertiría en su más firme apoyo frente a los problemas que se le presentaron al final de su vida⁶³.

Entretanto, la familia Capdevila retuvo la propiedad hasta 1961 en que la venden a una sociedad mercantil llamada Ciudad Jardín de San Fernando SA, iniciándose en ese momento la desmembración de la finca en parcelas dentro del proceso urbanizador que se generó con el denominado *boom* turístico de los años sesenta⁶⁴. Castéja y su esposa se ven obligados a abandonar la propiedad para dar paso a las obras de urbanización en un doloroso proceso durante el cual se produce el fallecimiento del marqués el 24 de septiembre de 1961.



Una vez desalojada, la casa queda deshabitada y sólo de forma temporal reside en ella Manuel Ballesteros Gaibrois, gobernador civil de Tenerife entre los años 1961 y 1964, que pasa algunos períodos de descanso bien en San Fernando o en la Chiripa durante el tiempo que ejerció su cargo en la isla.

1961-2012. Urbanización Ciudad Jardín de San Fernando.

Con el desarrollo turístico de Puerto de la Cruz se inicia la urbanización de la finca. Antonio Bonny Gómez y Manuel Yanes Barreto como administradores de la empresa promotora encargan al arquitecto Luis Cabrera Sánchez-Real el proyecto de reparcelación y urbanización para dividir el terreno agrícola en solares edificables. El proyecto se extiende además a la parte del jardín que se encontraba al norte de la casona, las huertas de la casa y los parterres en que se estima estaban localizadas las especies de Canarias plantadas por los Wethered⁶⁵. Luis Cabrera utiliza para su trabajo el levantamiento topográfico de la finca realizado por los aparejadores Luis Montelongo y Arturo López, en el que se refleja el estado de la propiedad en 1959 y que resulta ser un documento fundamental para conocer el trazado del jardín según la reforma realizada por el duque de Peñaranda⁶⁶.



Firma del Marqués de Castéja.

⁽⁶²⁾ *La Prensa*, 26 de mayo de 1938.

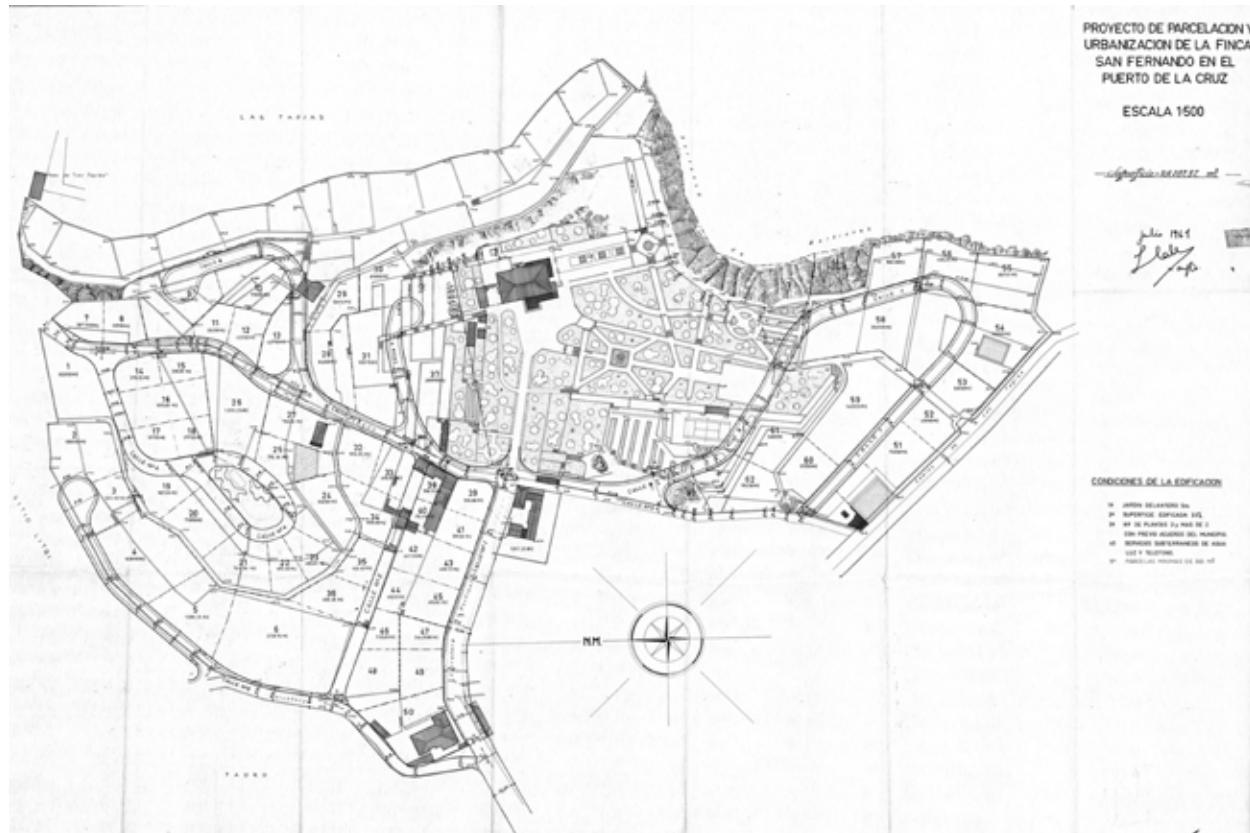
⁽⁶³⁾ Agradecemos a Agustín Monteverde su amabilidad al facilitarnos varios apuntes sobre la vida de Castéja en San Fernando.

⁽⁶⁴⁾ Registro de la propiedad de Puerto de la Cruz. Folio 69 del libro 9, Tomo 48, Inscripción 14^a de la finca 82, practicada con fecha 11 de julio de 1961.

Carlos Pérez Sala Capdevila junto a la fachada sur. Ca 1945. Archivo Capdevila.

⁽⁶⁵⁾ Expediente de urbanización de San Fernando. Archivo de la Oficina Técnica Municipal de Puerto de la Cruz.

⁽⁶⁶⁾ Archivo Histórico del Colegio de Arquitectos, Demarcación de Tenerife, Gomera y Hierro. Fondo Luis Cabrera. Caja 73, Legajo 245.



Proyecto de parcelación de San Fernando. 1961. Archivo COAC, Fondo Luis Cabrera

En el plano de parcelación se aprecia la ordenación y trazado de calles y puede observarse cómo se mantienen el espacio central ocupado por la casona y la mayor parte de los jardines como una única parcela de mayor tamaño. En la memoria del proyecto, el arquitecto redactor explica que ésta se reserva porque se planea ubicar en ella un hotel aprovechando el carácter singular de los jardines.

Una vez ejecutada la urbanización, se fueron vendiendo los solares edificables y comenzaron las propuestas para la gran parcela central. Todas las iniciativas han tenido el denominador común de su vocación edificatoria, con mayor o menor fortuna en su diseño pero con igual objetivo de consolidar el gran vacío central. Sólo nos detendremos en la primera de ellas por ser la que inicia el proceso. En noviembre de 1963 se presenta un proyecto denominado "Parque Marquesa del Taoro" para que sean reparcelados los jardines por un promotor llamado August Hammer. El proyecto, redactado por el arquitecto Carmelo Rodríguez Hernández, consistía en un complejo que incluía una promoción de ocho bungalows, un pequeño hotel, un edificio de apartamentos de trece plantas de altura y un restaurante en la antigua casona. Como no podía ser de otra manera, una promoción tan extensa ocupaba todo el espacio del jardín, respetando tan solo la casona para uso hostelero.

Solicitada la correspondiente licencia municipal, la comisión de fomento designada por el alcalde Isidoro Luz para valorar las cuestiones de urbanismo y formada por los concejales Manuel García Yanes, Francisco Perera Acosta, que fuera aparejador municipal en los años 40, y Pedro Acevedo Hernández suscribe un informe en el que insta al pleno a desestimar la propuesta, dado que significaba la desaparición de unos jardines de importancia local con una riqueza paisajística que los hace merecedores de su conservación. Elevado al pleno del ayuntamiento, en sesión ordinaria se acordó por unanimidad desestimar el proyecto en virtud de las razones argumentadas por la comisión de fomento⁶⁷. Con posterioridad se presentaron varios modificados de este proyecto en los que intervino también el arquitecto Gilbert Mathieu, pero las razones aludidas por la comisión y la ausencia de un

⁽⁶⁷⁾ Archivo Municipal de Puerto de la Cruz. Actas de Plenos. Libro 581, Actas de 1961-63. Sesión de 13 de febrero de 1962, f 107vº - 108rº.

verdadero plan parcial en la zona que garantizara la conservación de este espacio eran argumentos de peso que determinaron su rechazo. Como consecuencia los promotores excluyen el espacio central y finalmente consiguen edificar en el borde de la finca que linda con el barranco de Martíánez varias promociones de apartamentos y el hotel Edén, necesitando abrir una nueva vía en fondo de saco no prevista inicialmente, la actual calle Suecia, para dar servicio a ese entorno.

Ya reparcelada la finca, la casa y los jardines se segregan y son vendidos en 1965 a la compañía mercantil Internationaler Immobilien und Verwalstungs Trust Reg⁶⁸, la primera de varias transmisiones y otros tantos proyectos edificatorios que nunca fueron autorizados. Es en esta época cuando se ejecuta el cerramiento de bloque que se puede ver en la actualidad, y la casona y lo que permanece de los jardines quedan confinados en total abandono, perdiéndose gran parte de la vegetación y arbolado al carecer de los oportunos cuidados.

Años más tarde y ante el peligro de desaparición de la casa y los jardines, la Federación de Amigos de la Tierra Canaria inicia en 1987 una campaña de información y sensibilización ciudadana instando a las autoridades a que se proteja el inmueble. Como consecuencia, y con informe favorable de la doctora María Isabel Navarro Segura como inspectora territorial de patrimonio histórico, el Gobierno de Canarias declara San Fernando bien de interés cultural con categoría de monumento en 1989⁶⁹. Posteriormente el plan general de ordenación de Puerto de la Cruz, redactado por Joaquín Jalvo y con aprobación definitiva en 1993, incluyó la casa y los jardines en una unidad de actuación y le asignó un aprovechamiento urbanístico buscando una salida económica para los propietarios pero generando un conflicto con la propia declaración del inmueble como BIC. En la actualidad se encuentra en tramitación una modificación puntual de planeamiento para reordenar toda esta parcela que esperamos culmine con la ansiada solución que permita recuperar una parte indispensable de la historia de Puerto de la Cruz.

⁽⁶⁸⁾ Registro de la propiedad de Puerto de la Cruz. Folio 177 del libro 82, Tomo 464, Inscripción 1^a de la finca 4596, practicada con fecha 21 de junio de 1965.

⁽⁶⁹⁾ Resolución de 24 de abril de 1989 de la Dirección General de Cultura. BOC nº 69 de 19 de mayo de 1989. Posteriormente se modificó la delimitación del BIC para incluir las cocheras y la casita del guarda situada a la entrada de los jardines. BOC nº 83 de 28 de abril de 2005 y BOC nº 58 de 22 de marzo de 2008.

Agradecimientos

Benicio Alonso, Clara Ballesteros Martínez de Elorza, Andreu Carrascal, Miguel Díaz-Llanos La Roche, Ken Fisher, Carlos Gaviño de Franchy, María González-Calimano Espinosa, Nieves Guimerá Ravina, Melchor Hernández Castilla, Bénédicte Leclerc, Faustino Luis Díaz, María Isabel Navarro Segura, Agustín Monteverde, José Antonio Oramas, Leocadia Pérez González, Javier Pérez Sala, Tony Reeve, José Manuel Rodríguez Acevedo, Cristina Rodríguez Peña, Mónica Rodríguez Pérez, Nancy Cabrera Hernández, Margarita Rubió de Rispal, Reverendo Mike Smith, Manuel Yanes Fuentes.

Expresamente también a Eduardo Zalba, historiador y amigo porque su apoyo y rigor profesional me permitieron suplir en muchos momentos mis carencias como investigador.

Y muy especialmente a Jaime Fitz-James Stuart y Gómez, XVI duque de Peñaranda, pues sin su amabilidad e implicación este trabajo nunca hubiera sido posible.

Sesenta años del sueño de Eduardo Westerdahl, un Museo de Arte Contemporáneo

Celestino Celso Hernández



Fachada del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

El presente texto se plantea con el ánimo de dejar constancia escrita del trabajo realizado la última docena de años, entre 2001 y el actual año 2013, para hacer realidad el sueño al que diera inicio el día 28 de marzo de 1953 Eduardo Westerdahl, el crítico de arte más destacado del siglo XX en Canarias. En el tránsito del 50 al 60 aniversario del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y su Museo de Arte que este año celebramos, hemos multiplicado las iniciativas por este proyecto museístico de gran valor, y pionero, además, entre los de sus características en toda España.

Hemos recibido múltiples muestras de apoyo de personalidades del mundo de la cultura y del arte, como son los casos de Juan Cruz Ruiz, Andrés Sánchez Robayna, Eduardo Alaminos, Carmen Bernárdez, Agustín Díaz Pacheco, María Isabel Navarro Segura, Carlos A. Schwartz, Jose Luis de la Nuez Santana, Ana Luisa González Reimers, Federico Castro Morales y Salvador García Llanos. Y hemos recibido también ayudas, en determinados momentos, de instituciones y organizaciones públicas y privadas, como la actual Fundación CajaCanarias, que ha permitido en particular la restauración de varias obras de la colección; la Fundación Mapfre-Guanarteme, que hizo posible la presencia de la colección en su sede central de Las Palmas, y la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias. De igual modo, el apoyo del Cabildo de Tenerife, que nos permitió la reapertura del MACEW en una sede provisional de su propiedad, la Casa de la Aduana; del Ayuntamiento de Puerto de la Cruz; del Ayuntamiento de Madrid, que facilitó la primera presencia de la colección del MACEW más allá de Canarias, en la sede de su Museo de Arte

Contemporáneo (MAC), y próximamente también del Cabildo de Lanzarote, a través de su Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC).

Sin embargo, nos vemos en la obligación de comunicar que, cuando hemos alcanzado los sesenta años desde que Eduardo Westerdahl iniciara una de sus más queridas propuestas, la de dotar a su isla, y a Canarias, de un Museo de Arte Contemporáneo, no podemos aún descansar tranquilos, pues no existen garantías de que su proyecto pueda mirar al futuro sin incertidumbres. Al contrario, el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, depositario y propietario de la colección de arte, y valedor, en muchas ocasiones único, del día a día del fondo de arte y de la reapertura del Museo, se encuentra una vez más ante la tesitura de dar posible cierre, y por lo tanto llevar otra vez a sus depósitos las obras de la colección, como ya le sucedió a Eduardo Westerdahl en los años 1965-1966. Como contrapartida, volvemos a estar ante la posibilidad, una vez más, de hacer realidad una sede permanente y apropiada para el Museo Westerdahl, como en este texto indicamos. En nuestras manos queda la oportunidad de que las generaciones futuras no nos echen en cara que no lo hicimos posible.

Hace ahora sesenta años, el 12 de febrero de 1953, tuvo lugar la fundación oficial del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, y el 28 de marzo la inauguración de su sede con la apertura de dos museos, la Sala de Arqueología Canaria Luis Diego Cuscoy y la Sala de Pintura Contemporánea Eduardo Westerdahl. Estos dos espacios museísticos, entonces incipientes, aunque constituidos con los mejores miembros e ilusiones, se han convertido al cabo de seis décadas en dos museos abiertos al público, con sede en la misma ciudad en que surgieron, Puerto de la Cruz. De una parte, el Museo Arqueológico, y de otra, el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW).

Fachada del Museo Arqueológico de Puerto de la Cruz.



Un amplio grupo de intelectuales, entre escritores, artistas, abogados, científicos e investigadores, habían tomado la decisión de darle un vuelco a la situación cultural de los años cincuenta desde Puerto de la Cruz, con intenciones que iban más allá de los límites municipales, extendiéndose hasta el ámbito insular de Tenerife y el regional de Canarias. Al frente de este grupo se encontraba Isidoro Luz Carpenter, que contaba con la confianza del régimen del gobierno imperante (fue alcalde de Puerto de la Cruz y presidente del Cabildo de Tenerife), pero que a la vez era hombre de pensamiento liberal y de amplia formación cultural. Este apropiado bagaje lo había adquirido en buena parte durante su formación en la Residencia

de Estudiantes, en Madrid, en donde había tenido oportunidad de compartir aprendizaje y experiencias con personajes de la talla del cineasta Luis Buñuel, el pintor Salvador Dalí y el escritor Federico García Lorca, además de contar con la amistad de Miguel de Unamuno. Fueron socios fundadores, junto con Isidoro Luz como presidente, el médico Celestino González Padrón como vicepresidente, el escritor Antonio Ruiz Álvarez, secretario general, y Felipe Machado García, secretario de actas. A ellos se les unió, en la primera Junta Rectora, Antonio Ascanio y Monteverde. Añadimos, también, de los años siguientes, las aportaciones del músico Juan Reyes Bartlet, que se ocupó de la sección de Música y de la Coral Polifónica, adherida al Instituto, del abogado orotavense Jesús Hernández Acosta, del geólogo portuense Telesforo Bravo y del pintor Francisco Bonnin Guerin.

Todos ellos hicieron posible que se constituyera en Puerto de la Cruz una institución cultural que, a lo largo de estos sesenta años, ha mostrado su amplio y generoso recorrido, aportando una rica oferta literaria, artística, científica y musical. Además, tuvieron el acierto y la generosidad de confiar en otras personalidades, que añadirían sus conocimientos y su quehacer y aportaciones al propio Instituto, pese a que no todos ellos comulgaban o eran del buen parecer de los gobernantes de la España de posguerra¹. Por lo que a nuestra parcela del arte corresponde, hacemos referencia en especial al más destacado crítico de arte de Canarias en el siglo XX, Eduardo Westerdahl. Él dio su nombre a nuestro museo, realizó los contactos e invitaciones a muchos artistas, y a través de sus gestiones se fueron incorporando muy destacadas obras, con la idea de crear un Museo de Arte Contemporáneo. Contó para ello, además, con la destacadísima aportación del arquitecto internacional de origen suizo Alberto Sartoris, que llegó a realizar los diseños y planos para el citado museo, así como para una Residencia Canaria de Cultura Internacional destinada a artistas e intelectuales.

1. 1953: Sesenta años de la creación del Instituto de Estudios Hispánicos y el Museo de Arte. El Museo Eduardo Westerdahl, pionero en España entre los museos de arte contemporáneo

⁽¹⁾ «Debemos de tener en cuenta en el horizonte de los años 50 lo que este acto supuso. Parecía darse eco a través de una institución oficial a personalidades que se habían significado por su apoyo a la II República y que habían sido objeto de encarcelamiento como el mimo Westerdahl o Rodríguez Doreste. Hablar de Arte Contemporáneo al margen de la ortodoxia oficialista era algo impensable en aquellos tiempos». Manuel Hernández González, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias 1953-2002. Medio siglo de historia cultural, IEHC, Gobierno de Canarias, AECI, Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, CajaCanarias, Tenerife, 2003.



60 aniversario del IEHC y el MACEW.

⁽²⁾ Op. cit. Manuel Hernández González, *Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias 1953-...*

⁽³⁾ Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales, *Fondos pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo histórico (1953-1984)*, IEHC, Puerto de la Cruz, 1984.

⁽⁴⁾ Real Asociación Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Enciclopedia. Cronología, www.amigosmuseoreinasofia.org/enciclopedia_cronologia.cfm?pagina=1&id

⁽⁵⁾ «De la Residencia no he vuelto a oír nada, salvo que se había tratado de esto en Madrid. Se, que están preparando un catálogo sobre la sala W. y me han dicho que va para tres años todavía la misma sala con ciertos remiendos. Yo he contestado que hasta que no esté instalado a mi gusto y definitivamente yo no quiero saber nada y no devolveré los cuadros que he sacado». Carta de E. Westerdahl a A. Sartoris, de 14 de junio de 1964; y «Tienes absoluta razón en lo del Museo Westerdahl. No hagas nada, retira lo que hay en el Puerto», respuesta de A. Sartoris a E. Westerdahl, de 27 de junio de 1964.

La historia oficial del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC), y con él también del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW), tiene su inicio el 12 de febrero de 1953, fecha en la que se lleva a cabo la fundación del Instituto en el Ayuntamiento de Puerto de la Cruz. Fue su primer presidente Isidoro Luz Carpenter, a la sazón alcalde de Puerto de la Cruz, que se convierte en pieza clave para el desarrollo inicial de esta institución cultural. Con todo, la actividad del Instituto comienza incluso un poco antes, y de ello es una muestra la conferencia a cargo del arquitecto suizo Alberto Sartoris, pieza importante en el desarrollo futuro de nuestro Museo, que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1952 en el Casino de Puerto de la Cruz. El 30 de octubre de ese año 52 habían sido aprobados los estatutos del Instituto por el Ministerio de la Gobernación de España².

Esos primeros pasos del otoño del año 1952, precisamente, convierten al Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl en pionero de este tipo de museos en España. Otra referencia avala este inicio pionero del Instituto y de su Museo de Arte: el hecho de que el 30 de septiembre de 1952 fueran creadas por la Junta Rectora del Instituto, que en esa fecha se encontraba aún en formación, las Salas de Arqueología Canaria Luis Diego Cuscoy y de Pintura Contemporánea Eduardo Westerdahl³. El mismo año 1952, en el que daba sus primeros pasos nuestro museo canario de arte contemporáneo, comenzaba también su andadura, en este caso en Madrid, el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), cuyo primer director fue el arquitecto José Luis Fernández del Amo. Un decreto publicado el 10 de febrero de ese año 1952 fija su nombramiento como director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, junto a Sánchez Camargo como subdirector, Leopoldo Panero como secretario y González Robles como bibliotecario, y además Cirili Popovici y Moreno Galván como asesores. En abril aparece reflejada la primera exposición, y en mayo, en un nuevo decreto, se nombra a los vocales de este museo, entre ellos Camón Aznar, José Clará, Lafuente Ferrari, Dionisio Ridruejo y Vázquez Díaz. Otro decreto, de un año antes, publicado el 18 de octubre, había fijado previamente la división del Museo Nacional de Arte Moderno, en activo hasta entonces, en dos nuevos museos, uno de arte del siglo XIX y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en el que se incluirían artistas nacidos a partir de 1885, salvo excepciones como Picasso o Vázquez Díaz. Su primera sede se habilitó en el antiguo patio de esculturas y la llamada sala de estampas del edificio, que albergaba el museo de arte moderno⁴.

2. Años 1965-1966: el sueño museístico de Eduardo no acaba de hacerse realidad

Transcurrida algo más de una década desde la apertura del Museo, el sueño de Eduardo Westerdahl de dar a su tierra un museo de arte contemporáneo comenzó a convertirse en algo imposible. Tal vez sería fácil señalar a una persona como principal causante de ello, pero eso no arreglaría nada, además de que no ocurrió precisamente así. No cabe duda de que un cúmulo de circunstancias de diferente tipo, entre económicas, de desconocimiento, de desatención a un tema que no se llegaba a comprender, o de falta de visión de futuro, en suma, el no poder contar con una sociedad que le pudiese dar adecuada acogida a este sueño, condujo a un desenlace que hoy pocos hubiesen querido.

Eduardo Westerdahl da cumplida información de lo que sucedía. Tanto en su correspondencia personal con Alberto Sartoris, su inseparable amigo arquitecto, estrecho colaborador en la elaboración de los planos para el Museo y Residencia de Artistas, como en su correspondencia con el también destacado amigo Manolo Millares, que en los primeros años sesenta ya residía en Madrid, encontramos precisos comentarios sobre el desenlace, no deseado, del Museo en Puerto de la Cruz⁵.

Se suele señalar el año 1965 como la fecha en la que cesa la colaboración entre Eduardo Westerdahl y el Instituto de Estudios Hispánicos, y por tanto se produce el cierre definitivo de su Museo de Arte Contemporáneo, con la retirada además de una parte destacada de la colección. Sin embargo, a través de la correspondencia entre Eduardo y Millares hemos comprobado que esa fecha la podemos extender hasta el año 1966. En efecto, en carta fechada el 20 de abril de 1965, Eduardo le comunica a Millares que las opciones para hacer realidad el Museo siguen en pie, e incluso podrían superar las expectativas iniciales:

Sartoris ha estado también una semana en el Puerto de la Cruz, con Carla. Vino con un joven millonario suizo, estudiante de Biología, que quería hacer inversiones en terrenos y edificaciones. Este joven había hecho una fundación para estudios biológicos en una universidad suiza y como tiene tanto dinero y vio cerrada la sala Westerdahl, me dijo: «Si V. encuentra un terreno yo lo compro y edifico el museo Westerdahl». A esto le contesté que estaría de acuerdo si él llega a tener intereses en Tenerife y que este museo uniera mi nombre al suyo: Dreyfus.⁶

Un año más tarde de la fecha de la carta que acabamos de reseñar entre Eduardo y Millares, y por lo tanto metidos ya en el año 1966, Eduardo vuelve a citar, en su correspondencia personal con el artista grancanario, los avatares por los que seguía atravesando el proyecto de su Museo. En esta nueva ocasión, sin embargo, el crítico tinerfeño sí da por hecho que no hay más opciones que la de un cierre definitivo a uno de sus proyectos culturales y artísticos más deseados. Le dice Eduardo a su amigo Millares en una misiva fechada el 30 de mayo de 1966: «Lo del Museo entró en picado. El millonario suizo le retiró el proyecto a Sartoris»⁷.

Y así fue durante los años siguientes, porque, cerca de dos décadas después del cierre que acabamos de comentar, la situación de parálisis seguía pesando como una lápida sobre el proyecto iniciado en su día por Eduardo Westerdahl. El Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias decidía en el año 1984 llevar adelante la publicación de un libro y catálogo realizado por Ana Luisa González Reimers, persona muy unida al Instituto y sobre todo de vital importancia para la continuidad del proyecto museístico y sus obras de arte, y por Federico Castro Morales, que también ha unido su trayectoria y varios trabajos a la recuperación y difusión de esta colección de arte. El texto a que hacemos alusión, y que nos ha servido de base para posteriores análisis y propuestas, lleva por título *Fondos pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo histórico (1953-1984)*⁸.

En esta publicación, Ana Luisa y Federico dejan constancia en su prólogo del lamentable cierre que se había producido dos décadas atrás:

Desgraciadamente esta labor, iniciada con gran rigor estético, alentada por una postura abierta a las corrientes artísticas más vanguardistas del momento y donde todo era seleccionado con un criterio de calidad, no pudo ser continuada [...] Vicisitudes adversas, obstáculos de diferente índole [...] condujeron a relegar al olvido aquella línea inicial y a la extinción del Museo.

Ana Luisa y Federico aprovecharon, además, para dar un paso adelante y reivindicar la aportación del proyecto museístico y la necesidad de que sus obras no continuaran almacenadas, ajenas a los amantes del arte:

Pero ya es hora de que esta colección del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, enriquecida y aumentada por el paso del tiempo, sea expuesta a un público.

⁽⁶⁾ José Luis de la Nuez Santana (Coord.), *El artista y el crítico. Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, correspondencia 1950-1969*, La Fábrica Editorial y Fundación 'Antonio Pérez' de Cuenca, Madrid, 2011

⁽⁷⁾ Op. cit., José Luis de la Nuez Santana (Coord.), *El artista y el crítico. Manolo Millares...*

⁽⁸⁾ Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales, *Fondos pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Catálogo histórico (1953-1984)*, IEHC, Puerto de la Cruz, 1984.

Y concluyen el prólogo del citado libro-catálogo, aclarando el tipo de trabajo que ellos presentaban:

Se pretende en estas páginas que prosiguen exponer la historia del «Museo Eduardo Westerdahl» y la ulterior evolución de los fondos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

El grueso de las páginas de este libro-catálogo recoge los datos de doscientas cuarenta y ocho obras, catalogadas artista por artista, por orden alfabético, de Ábalos García a Yanes, hasta un total de ciento cuarenta y siete artistas. En la catalogación se indica un número de orden de las obras, en correspondencia con el que figura en el inventario, que en este caso sube hasta doscientas cincuenta y siete. Hay, pues, nueve obras que no se citan, si bien una de ellas, realizada por Tony Stubbing, sí se cataloga, aunque sin número de orden. Indiquemos igualmente que en la última página de la catalogación se añaden siete cuadros sin identificar que sí tienen número de orden.

En esta relación que acabamos de señalar van incluidas las obras de la colección original establecida por Eduardo Westerdahl, y que habían logrado sobrevivir al cabo de tres décadas. En efecto, en las primeras páginas del libro-catálogo, Ana Luisa y Federico incorporan unos breves apartados que dedican a la «Historia de los Fondos Pictóricos del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias», a «El Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl», que incluye la relación de veintiséis obras, de veinticuatro artistas, del Catálogo Provisional del Museo Eduardo Westerdahl. Entre aquellos artistas figuraban Joan Miró, Willi Baumeister y Hans Tombrock, que desgraciadamente no se encuentran en nuestra colección actual. Sigue otro breve apartado, que lleva por título «La disolución del Museo: 1959-1965», y a éste le sucede otro de título «La movilidad de la Colección», para cerrar esta primera parte del libro-catálogo con un nuevo apartado, con el título de «Catálogo de las obras que integraron el Museo Eduardo Westerdahl». En esta nueva relación de obras originarias del Museo, se incluye un total de setenta y ocho obras correspondientes a cincuenta y dos artistas. Se citan dos obras de Stig Akervall, de las que hoy sólo conservamos una; dos de Willi Baumeister, con las que lamentablemente no contamos; una de Jan Burssens, que tampoco tenemos; una de José Caballero, igualmente inexistente, como también una de Matelda Capisani; una de José Dámaso, y dos de Óscar Domínguez, de las que al menos contamos con una; dos de Ángel Ferrant, de las que conservamos sólo una; otra de Luigi Colombo Fillia, que tampoco tenemos; una de Pierre Louis Flouquet, así mismo inexistente, como un Erik Granfelt; dos Jorge Lindell, de los que contamos con uno; un Pol Mara, que no tenemos; dos Manolo Millares, de los que sólo disfrutamos uno; un Joan Miró, que no tuvimos la fortuna de sumar a nuestro actual Museo; dos Felo Monzón, aunque sólo disponemos de uno; dos Pino Ojeda, de la que conservamos uno; un Enrico Prampolini, que tampoco hemos tenido la suerte de disfrutar; tres de Carla Prina, de los que sólo podemos mostrar uno; un Santi Suros, así mismo inexistente, como un Hans Tombrock, y finalmente un Antonio Torres, que se suma a las otras veintitrés obras, cuya ausencia siempre habremos de lamentar⁹. Sólo tenemos que dejar que vuele nuestra imaginación, un poco nada más, para que nos demos cuenta del excelente nivel que reunía el Museo Westerdahl, y del que hoy podríamos disfrutar y sentirnos muy orgullosos, si hubiese contado con el apoyo necesario. Aun así, hemos logrado conservar muchas obras de aquella excelente colección, más de cincuenta, y gran parte de los más destacados artistas.

⁽⁹⁾ Op. Cit., Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales, *Fondos pictóricos...*

3. Años 2001-2003: La colección de arte del IEHC recorre Canarias en la celebración de su cincuentenario y el de su Museo de Arte Contemporáneo

En la ahora ya lejana fecha del mes de junio de 1993 tuve la suerte de que el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias depositara en mi persona su confianza para que pasara a formar parte de esta singular familia cultural y me hiciera cargo de su sección de arte. Siempre tendré palabras de agradecimiento hacia las personas que lo hicieron posible, desde los presidentes Antonio Galindo Brito y Nicolás Rodríguez Münzenmaier a los muchos compañeros de Junta de Gobierno que me han arropado y apoyado. Cuando se van a cumplir dos décadas de dedicación al Instituto, y sobre todo a su Sala de Exposiciones y su Museo de Arte, me siento unido para siempre a su causa y su lucha, con el orgullo de formar parte del IEHC y del MACEW.

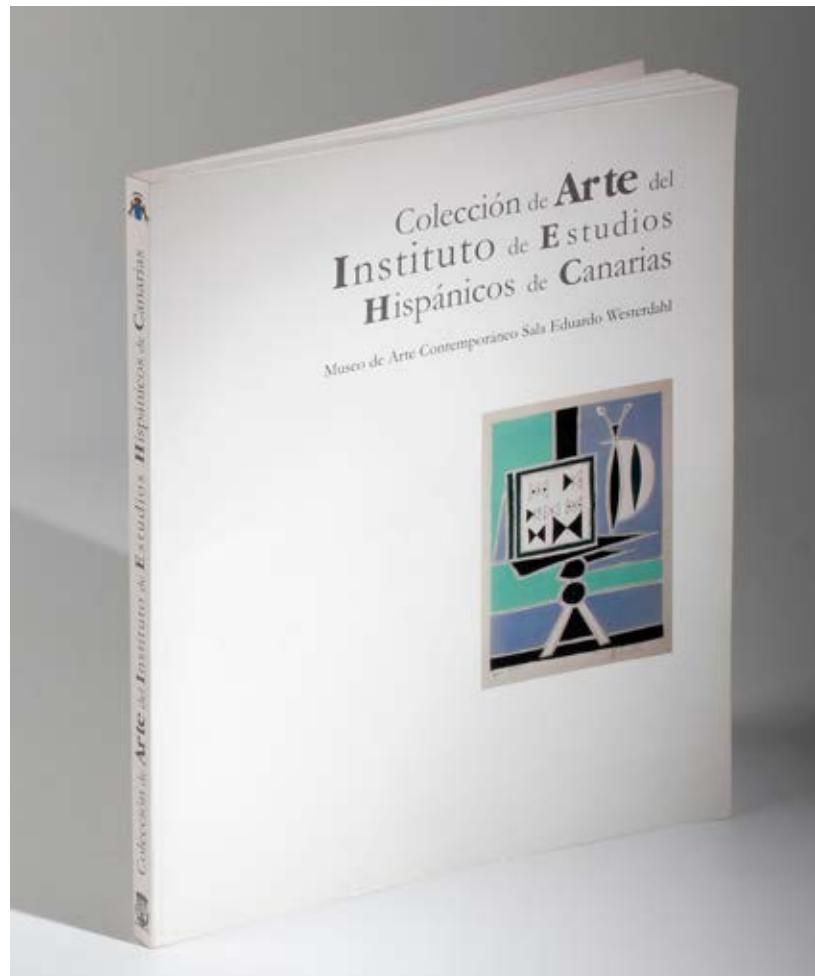
Desde la Sala de Exposiciones del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, para la que nosotros hemos recuperado, en esta etapa, su primer nombre de Sala Eduardo Westerdahl del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, he tenido oportunidad de presentar múltiples exposiciones, de compartir agradables momentos con muchos artistas, de reencontrarme con algunos de ellos y de conocer a otros nuevos. Valgan como ejemplo César Manrique, Manuel Bethencourt, Mª Belén Morales, Carlos A. Schwartz, Maribel Nazco, Pepe Dámaso, Imeldo Bello, Pedro Garhel, Renate Müller, Per Lillieström, Eduardo Andaluz, Manolo Sánchez, Francisco Zuppo y Pedro Fausto.

También, desde la mesa del salón de conferencias del Instituto que comparte su espacio y alterna con las exposiciones, he podido conocer a destacados intelectuales, escritores e investigadores, o renovar su amistad, y en ocasiones incluso compartir con ellos mesa y conversación. Valgan como ejemplo el hispanista británico Sir Raymond Carr, el hispanista norteamericano Gabriel Jackson, el hispanista inglés Paul Preston, el economista y escritor José Luis Sampedro, el geólogo Telesforo Bravo, el estadista Federico Mayor Zaragoza, el escritor y periodista Juan Cruz Ruiz, el poeta Arturo Maccanti y la especialista en arte contemporáneo Rosina Gómez Baeza.

Puesto ya en faena, en mis nuevas responsabilidades de la sección de arte me correspondió el encargo de preparar alguna actividad destacada que acompañara la celebración del cincuentenario del Instituto y su Museo de Arte. Fue en ese momento cuando tomamos la decisión de rescatar la colección de arte del Instituto, revisar su inventario a partir de los registros realizados en otras etapas, que citamos más arriba, y dar a conocer todo este amplio y excelente patrimonio de arte contemporáneo que el Instituto había logrado guardar durante cincuenta años. Para acometer un proyecto de esta envergadura constituyimos un equipo de trabajo en el IEHC sin el que no hubiese sido posible darle cumplida realización, por lo que es justo que los citemos ahora: José Manuel Gómez Abrante, secretario; Ana Luisa González Reimers y Nieves García Hernández, ambas de la Sección de Arte; Pedro Rodríguez, que coordinó el diseño gráfico, junto con Víctor Pereyra en la maquetación; Moisés Pérez Pérez, que se hizo cargo de la fotografía digital y reproducción, con la ayuda de Judith Pérez García y de Montserrat Dávila García; Carmen María Estévez García e Iris Barbuzano Delgado, que se responsabilizaron de la documentación, y por último María Fernanda Guitián, que acometió la conservación y restauración junto con Nuria Concepción, María Dolores Mardones, Ruth Rufino y Katarzyna Zych, además de la participación del taller de restauración de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, dirigido por Dácil de la Rosa.

Acometimos, al mismo tiempo que la recuperación de las obras, la realización y edición de un amplio *Catálogo*¹⁰ que dejase constancia de todo este amplio

⁽¹⁰⁾ HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Celestino, José Luis de la Nuez, María Isabel Navarro, Cristina Fragoso y Agustín Díaz Pacheco, *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Cabildo de Tenerife, Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, CajaCanarias, 2001.



Portada del Catálogo *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl.*

trabajo de recuperación, catalogación, restauración y exposición. Le dimos por título *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl*. Consta de un total de doscientas dieciséis páginas, en las que se incluyen cinco textos: *La Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, de Celestino Celso Hernández; *Eduardo Westerdahl y el Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz*, de José Luis de la Nuez Santana; *El museo como islario estético. Eduardo Westerdahl y el Museo del Puerto de la Cruz*, de María Isabel Navarro Segura; *Eduardo Westerdahl y el Puerto de la Cruz*, de Cristina Fragoso, y *El oficio de la mirada*, de Agustín Díaz Pacheco. El prefacio está firmado por José Miguel Ruano, consejero de Educación, Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, y por Nicolás Rodríguez Münzenmaier, presidente del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. La portada la dedicamos a la obra de Oscar Domínguez, perteneciente a la colección, *Sin título*, firmada y fechada en el año 1951, una litografía –*épreuve d'artiste*–, de 29,5 x 22 centímetros.

En el catálogo se incluyó la reproducción a color de todas las obras que fueron exhibidas en la exposición, entre ellas cincuenta y una correspondientes a la primera etapa del Museo, cuando lo gestionaba su fundador, el crítico de arte Eduardo Westerdahl. Se reprodujeron, también en color, otras cincuenta y dos obras, que fueron mostradas igualmente al público e incorporadas a la colección del Instituto con posterioridad a la etapa en la que Eduardo estuvo a cargo de su sección de arte. Decidimos reproducirlas, y por ende exponerlas, por considerar su importancia, en primer lugar, y también por dar mayor amplitud a la exposición preparada, y con ella una mayor difusión del patrimonio artístico del Instituto. De este modo, la exposición que diseñamos incluía un total de ciento tres obras, que se mostraron en primer lugar en la sede del Instituto a partir del 11 de octubre de 2001, así

como en otros espacios de arte de la ciudad sede, Puerto de la Cruz, como son la Casa de la Aduana y la Sala de Arte de CajaCanarias.

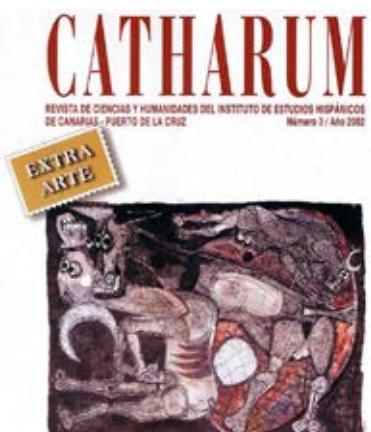
Se aprovechó la ocasión de disponer de un apoyo institucional y económico para incluir en el catálogo las reproducciones en blanco y negro del resto del catálogo general de la colección. En total, se reprodujeron doscientas diecisésis obras, en pequeño formato, a razón de seis obras por página, en un total de treinta y siete páginas. En este apartado aparecían reproducidas algunas obras que correspondían a la primera etapa del Instituto y del Museo que dirigía Eduardo Westerdahl, pero que, o bien se encontraban en un estado de deterioro importante que impedía su exhibición, o bien no se disponía de la certeza o catalogación suficiente sobre ellas. Del mismo modo, también se reproducían en este apartado otras obras igualmente destacadas, pero que por circunstancias similares a las anteriores no pudieron ser exhibidas.

Como cierre, el catálogo incluía otros dos apartados. El primero de ellos, dedicado a las biografías de los artistas que cuentan con obras en la colección de arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. En el segundo se incluía una relación de exposiciones realizadas en el Instituto desde el año de su fundación, con una primera cita para el 19 de julio de 1953, hasta el 2001, año en el que se llevó a cabo la exposición y catálogo de la colección del Instituto.

A través del acuerdo alcanzado con el viceconsejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Ángel Marrero Alayón, principal valedor para que este proyecto se hiciera realidad, vimos la conveniencia de que la muestra pudiera viajar y ser conocida, además de por los ciudadanos portuenses, también por el público de todas las Islas Canarias. Así, destacamos las muestras de la colección llevadas a cabo en la Sala de Exposiciones La Granja, de Santa Cruz de Tenerife, en el mes de septiembre de 2002, y en la Sala de Exposiciones La Regenta, de Las Palmas de Gran Canaria, en el mes de enero de 2003. Entre ambas fechas, la exposición se mostró, además, en las islas de Fuerteventura, La Palma, La Gomera y El Hierro. En todo este ingente proyecto colaboraron, junto con el Gobierno de Canarias como patrocinador, la Caja General de Ahorros de Canarias, el Cabildo de Tenerife y el Ayuntamiento de Puerto de la Cruz.

El año 2002, primera cita del cincuenta aniversario de la puesta en marcha del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, y con él de su Museo de Arte Contemporáneo, se llevaron a cabo nuevas iniciativas. Cincuenta años después de aquel otoño de 1952, un nuevo grupo de entusiastas volvimos a esforzarnos para recuperar y hacer realidad el Museo Eduardo Westerdahl. En esta nueva oportunidad, recibimos el apoyo de nuestros compañeros de Junta de Gobierno del Instituto para que pudiéramos disponer de las páginas de *Catharum*¹¹. En efecto, el número 3, año 2002, de la *Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias-Puerto de la Cruz*, que así reza su cabecera, se editó con el sello “Extra Arte”, pues estaba dedicado en su práctica totalidad a nuestra colección de arte y a nuestro Museo. Para esta ocasión incorporamos nuevas firmas que aportasen otros puntos de vista sobre nuestro tema de trabajo y de reivindicación, el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl.

De este modo, abrían las páginas de la revista Ana Luisa González Reimers y Federico Castro Morales con un artículo común titulado *Esquema panorámico del arte moderno. Una conferencia de Alberto Sartoris en el Puerto de la Cruz*. Artículo que incluía reproducciones de las perspectivas realizadas por Alberto Sartoris para la Residencia internacional para artistas e intelectuales que Eduardo quería poner en funcionamiento en Puerto de la Cruz. También se reprodujeron axonometrías interiores de la Sala Eduardo Westerdahl del Museo de Arte Contemporáneo. Sigue en la revista un artículo firmado por María Isabel Navarro, con el título *Una cacería de mariposas. Oscar Domínguez en la colección del Museo Eduardo Westerdahl*



ANA LUISA GONZÁLEZ REIMERS, FEDERICO CASTRO MORALES, MARÍA ISABEL NAVARRO, CELESTINO HERNÁNDEZ, CARMEN BERNÁRDEZ SÁNCHEZ, FERNANDO CHUECA GOitia, AYAN GUTIÉRREZ BURÓN, MARIANO DE SANTA ANA

Portada de la revista Catharum nº3

⁽¹¹⁾ Ana Luisa González Reimers, Federico Castro, María Isabel Navarro, Celestino Hernández, Carmen Bernárdez y Mariano de Santa Ana, *Catharum, Revista de Ciencias y Humanidades del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, N° 3, Año 2002, Puerto de la Cruz, IEHC y Agencia Española de Cooperación Internacional.

del Puerto de la Cruz en Tenerife. El artículo incluye la reproducción del ex libris de Eduardo, del año 1929. Celestino Hernández firma el tercer artículo de *Catharum* nº 3, con el título de *Museo de Arte Contemporáneo –Sala Eduardo Westerdahl–, un lujo en la colección de arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*. El cuarto artículo lleva la firma de Carmen Bernárdez Sanchís, bajo el título de *Ángel Ferrant y Eduardo Westerdahl: un dialogo lúcido y continuo*. Pudimos contar finalmente con una opinión, a modo de cierre de esta revista, firmada por Mariano de Santa Ana, que titula *El cargamento del cosmopolitismo*.

El editorial de *Catharum* nº 3 estaba dedicado, igualmente, al tema de la colección de arte del Instituto y su Museo. Para la portada seleccionamos en esta ocasión la obra de Manolo Millares, de nuestra colección, *Tauromaquia*, incorporada al Museo en el año 1954, realizada en tinta sobre papel, y de 46,5 x 62 centímetros. Es oportuno, además, dejar constancia de algunos nombres e instituciones, pues sin ellos no se hubiese hecho realidad la aportación de *Catharum*. Citamos al director de la revista –entonces Nicolás González Lemus–, y al secretario general del Instituto y al director general de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional, que asumieron la edición de nuestra revista.

4. Año 2007: reapertura del Museo Westerdahl en sede provisional, la Casa de la Aduana de Puerto de la Cruz



Fachada de la Casa de la Aduana.
MACEW. Puerto de la Cruz.

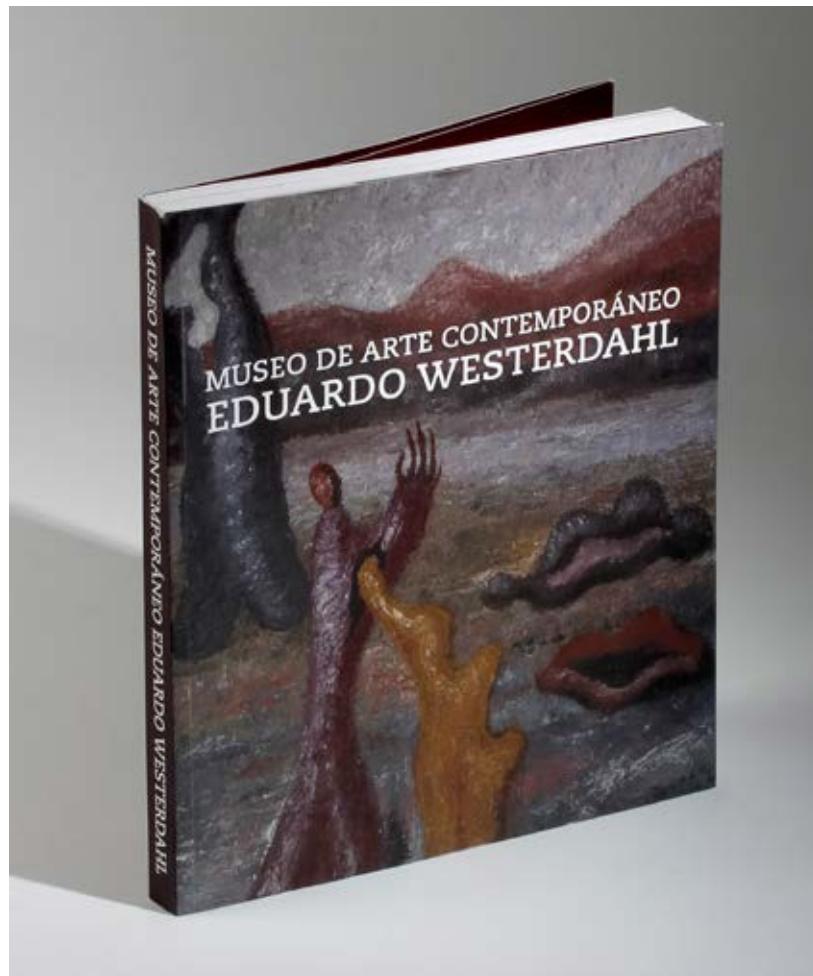
El 28 de junio del año 2007 pasará a ocupar un lugar destacado entre las fechas a reseñar y recordar en el devenir del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl (MACEW), pues ese día conseguimos, después de algo más de treinta años, que las obras pudieran estar de nuevo a la vista del público, en una nueva sede, aunque provisional. Esa sede es la Casa de la Real Aduana, una vivienda construida en el año 1620 en la calle de Las Lonjas, junto al muelle de Puerto de la Cruz. Esta reapertura de nuestro museo permitió disfrutar de las obras que conservábamos de la etapa inicial, bajo las directrices de su fundador, Eduardo Westerdahl. Las distribuimos a lo largo de los cuatro espacios expositivos de que consta esta sede de la Casa de la Aduana: Espacio 1, que titulamos *El Surrealismo –en torno a Oscar Domínguez y Maud Bonneaud–*; Espacio 2, *Arte internacional –de 1935 a 1964–*; Espacio 3, *Arte español de postguerra*; Espacio 4, *Canarias, años 50 y 60 –LADAC y Nuestro Arte–*. De modo intencionado, iniciamos el recorrido de las cuatro salas con un primer espacio, en el que reunimos las obras de los artistas más cercanos a Eduardo Westerdahl, como son los casos de su propia compañera, Maud Bonneaud, y su gran amigo y valedor en París, Oscar Domínguez. Los acompañamos con artistas que eligieron una clara opción por el lenguaje surrealista, como ocurre con Wolfgang Paalen, abanderado del surrealismo en México, o la

Vizcondesa de Noailles, mecenas de los surrealistas parisinos, además de protectora de nuestro Oscar Domínguez, y también Eileen Agar, muy destacada representante del grupo surrealista de Londres. Con ellos dispusimos las obras del otro artista más destacado de la tendencia surrealista en Canarias, Juan Ismael.

A partir de este primer espacio, el público tiene la oportunidad de recorrer la sala más amplia de nuestra sede provisional, en la que reunimos a un amplio grupo de artistas extranjeros que Eduardo Westerdahl fue incorporando a su proyecto de museo. Podemos destacar la presencia de las obras de Will Faber, Carla Prina, Ted Dyrssen, Tony Stubbing y Luc Peire. El tercer espacio, el más reducido de la casa, lo aprovechamos para los artistas españoles, que sumaban un pequeño grupo entre los artistas escogidos por Eduardo. Aquí dispusimos las obras de Ángel Ferrant, Enric Planasdurá, Lindell y Eduardo Úrculo. Finalmente, el cuarto espacio lo dedicamos a los artistas canarios que a principios de los años cincuenta iniciaban sus respectivas trayectorias, y que en varios casos llegaron a las más altas cotas del arte español contemporáneo, e incluso internacional. Nos referimos, en concreto, a los artistas vinculados al grupo LADAC, en Las Palmas, destacando Manolo Millares. Junto a su obra reunimos las de Felo Monzón, Plácido Fleitas, Lola Massieu, César Manrique y Pino Ojeda. Para completar este espacio de artistas canarios, agregamos aquellos que desde inicios de los sesenta emprendían también sus andaduras artísticas, en este caso desde la isla de Tenerife. Entre ellos, Pedro González, liderando la generación de *Nuestro Arte*, y también Fredy Szmull, Policarpo Niebla y José Sixto.

Otra de las iniciativas que emprendimos por similares fechas, iniciado ya el siglo XXI, fue la de ir dando oportunidad a distintos especialistas en arte contemporáneo, a escritores y en particular a estudiosos de Eduardo Westerdahl y su Museo de Arte, entre los meses de diciembre de 2004 y septiembre de 2008, para que realizaran un comentario en pocas líneas de una de las obras que forman parte del fondo de arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Iniciamos nosotros los comentarios en diciembre de 2004 con un breve texto a modo de declaración de intenciones que titulamos *Excelente patrimonio artístico desamparado*. Aún hubo oportunidad de un nuevo comentario, con similar línea argumental, redactado y firmado por miembros de la Junta de Gobierno del IEHC, con el título *Manifiesto en defensa de la Colección de Arte –Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl– y de la Biblioteca Americanista del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, con sede en Puerto de la Cruz (Tenerife)*. A lo largo de los cuatro años editamos los comentarios sobre Eileen Agar y su obra *Desde Cornwell a Canarias*, por Celestino Celso Hernández; sobre Carla Prina y su obra *Abstracción*, por Nicolás Rodríguez Münzenmaier; sobre Gustav Gulde y su obra *El Teide*, por Ana Luisa González Reimers; sobre Oscar Domínguez y su obra *Sin título (Caja de mariposas)*, por María Isabel Navarro; sobre Juan Ismael y su obra *El Trovador*, por Andrés Sánchez Robayna; sobre Wolfgang Paalen y su obra *Corneille habillait*, por Federico Castro Morales, y sobre Antoni Tàpies y su obra *Sin título*, por Juan Cruz Ruiz.

A esa iniciativa añadimos la presentación, el 27 de septiembre de 2008, de la que denominamos Colección II del MACEW, en la que reunimos obras del fondo de arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias realizadas entre los años 1966 y 1986. De igual modo, la presentación el día 9 de octubre de 2010 de la que también denominamos Colección III del MACEW, con obras del mismo fondo de arte de los años 1987 a 2010. Nos propusimos, de una parte, difundir el patrimonio de arte contemporáneo que durante más de medio siglo había ido reuniendo y conservando el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, y de otra, proporcionar un conocimiento cada vez mayor del propio Museo Eduardo Westerdahl, una vez llevada a cabo su reapertura.



Portada del catálogo Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl.

5. El Museo Westerdahl lleva sus obras, por primera vez, más allá de las Islas, hasta el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid

Uno de los momentos de mayor satisfacción en esta etapa más reciente del MACEW se produjo en febrero de 2010. Las obras del Museo Eduardo Westerdahl viajaban por primera vez más allá de Canarias, hasta la ciudad de Madrid. Elegimos como título de la muestra y del catálogo el de *Museo de arte contemporáneo Eduardo Westerdahl. Una aventura pionera del arte español contemporáneo*¹², de común acuerdo con el director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC), Eduardo Alaminos. Y también, a sugerencia de Eduardo Alaminos, seleccionamos para la portada una obra de Juan Ismael, *Figuras en la playa*, de 1952, realizada en encáustica sobre arpilla, una de las tres pinturas del artista con que cuenta el museo.

Los textos críticos los firmaron Federico Castro Morales, *El Museo de arte contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl, creación y secuestro de un proyecto de museo internacional de residencias*; Ana Luisa González Reimers, *Evolución de la colección del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias entre 1966 y 1986*, y Celestino Hernández, *El adiós a Eduardo Westerdahl y la reapertura de su Museo de arte*. Se añadían textos introductorios de Belén Martínez Díaz, directora general de Archivos, Museos y Bibliotecas de Madrid; del viceconsejero de Cultura del Gobierno de Canarias; del presidente del Cabildo de Tenerife; del alcalde de Puerto de la Cruz, y de Nicolás Rodríguez Münzenmaier, presidente del Instituto. El catálogo lo cerramos con biografías actualizadas de los artistas y una separata con algunos textos en inglés

Trasladamos hasta Madrid un total de sesenta obras, que igualmente reproducimos en el catálogo, superando de este modo las cincuenta y una que habíamos conseguido reunir en el catálogo del año 2001. En concreto, logramos recuperar,

bien tras su posterior localización, bien por haber conseguido restaurarlas, las siguientes piezas: *Sin título (esmalte rojo)* de Maud Bonneaud, c. 1962, un esmalte/cobre-hierro, de 8,5 x 7 cm; *Abstracción* de Tony Stubbing, c. 1951, óleo/chapa, de 99,5 x 52 cm; *Composición* de Linnea Piponius, del año 1950, óleo/lienzo, de 123 x 150 cm; *El Teide* de Gustav Gulde, acuarela, de 33 x 48,7 cm; *Paisaje* de Gustav Gulde, c. 1953, óleo/lienzo, de 77 x 89 cm; *Paisaje* de Agda Holmsen, del año 1951, óleo/lienzo, de 40 x 42,5 cm; *Lena* de Agda Holmsen, del año 1952, pastel/papel, de 65 x 50 cm; *Tragedia* de Fredy Szmull, del año 1953, óleo/táplex, de 56 x 71 cm; *Dolor* de Policarpo Niebla, del año 1950, acuarela, de 34 x 24 cm; y *Bodegón* de Policarpo Niebla, c. 1962, témpera/táplex, de 48 x 68 cm.

El buen momento vivido y protagonizado en Madrid volvería a darse dos años más tarde con una nueva satisfacción, igualmente de grata memoria. Tras alcanzar un importante acuerdo con la Fundación Canaria Mapfre-Guanarteme, trasladamos hasta su central, en Las Palmas de Gran Canaria, la más completa colección de obras de la colección del MACEW que hemos podido reunir hasta el presente. Esta importante exposición, inaugurada el 22 de junio de 2012, se vio acompañada de un destacado catálogo que pasó a ocupar el tercero de amplio desarrollo que hemos realizado en los diez años transcurridos entre el cincuenta y el sesenta aniversario del Museo.

Para esta cita con la colección del MACEW, seleccionamos el siguiente título: *Eduardo Westerdahl. Museo de Arte Contemporáneo*¹³. De nuevo volvimos a compartir la elección, esta vez con la directora del Área Cultural de la Fundación Mapfre-Guanarteme, Alicia Batista Couzi. Y de nuevo, por sugerencia esta vez de Alicia, seleccionamos como reproducción para la portada la firma de Eduardo Westerdahl. El texto crítico lo firmamos nosotros mismos, con el título *Sueño y lucha por un Museo de Arte Contemporáneo*. Como cierre del catálogo añadimos de nuevo las biografías, siempre actualizadas, de todos los artistas presentes en la muestra, así como un último apartado con la traducción al inglés del texto crítico.

⁽¹³⁾ HERNÁNDEZ, Celestino Celso, *Eduardo Westerdahl. Museo de Arte Contemporáneo*, Fundación Mapfre-Guanarteme, Las Palmas, 2012.

Conseguimos presentar un total de sesenta y tres obras, de modo que la muestra se convirtió, como hemos dicho, en la que ha reunido hasta ahora la mayor cantidad de obras de la colección originaria del MACEW, sin contar, desde luego, el momento que tuteló directamente el fundador del museo. Logramos recuperar e incorporar, entre otras, *La bella portuguesa* de Stefan Von Reiswitz, del año 1961, óleo/lienzo, de 116 x 73 cm; *Campesinas* de Fredy Szmull, del año 1953, encáustica/táplex, de 81 x 61 cm, y *Mujeres* de Fredy Szmull, c. 1964, encáustica/táplex, de 58,5 x 80 cm, que sin embargo sí la habíamos tenido en la muestra y catálogo del año 2001.

En fecha próxima, el día 14 de junio de 2013, año de nuestro sesenta aniversario, lograremos, como colofón, acercar la colección del MACEW hasta la única isla de Canarias en la que hasta ahora no había podido ser expuesta. En efecto, desde ese día podrá ser contemplada nuestra colección en el Museo Internacional de Arte Contemporáneo (MIAC), con sede en el antiguo Castillo de San José de Arrecife de Lanzarote, remodelado para su uso museístico por uno de los artistas presentes en nuestro catálogo, César Manrique. Para ello ha sido imprescindible la implicación del Cabildo de Lanzarote y de la Fundación Mapfre-Guanarteme, que vuelve a prestarnos su atención y generoso apoyo.

6. Revive el sueño de Eduardo Westerdahl, una sede permanente para el MACEW, en la celebración del 60 aniversario de la creación del Instituto y del Museo de Arte

Es posible que, a la conclusión de este texto en el que hemos querido recoger los avatares de un proyecto excelente, nos encontremos cerca de hacer realidad el sueño que tuvo en su día el crítico de arte Eduardo Westerdahl: crear un Museo de Arte Contemporáneo en la tierra en la que había nacido.

Un mes de marzo, como este en que nos aprestamos a celebrar el sesenta aniversario de la apertura del Museo Westerdahl, en carta dirigida a su amigo Millares el 19 de marzo de 1966, transcurridos trece años desde la apertura del Museo, Eduardo daba cuenta de diversas circunstancias relacionadas con el proyecto, como el posible lugar elegido para su ubicación:

Entonces el museo se bambolea y no sé lo que ocurrirá si el suizo deja sus intereses. De todas formas un incendio ha destruido en el Puerto un antiguo edificio céntrico que iban a destinar a museos cuando se desalojara de la gente pobre que lo albergaba. Ahora el alcalde me ha llamado por teléfono para informarme de cómo va el proyecto Sartoris de Residencia para artistas y de que en este solar quemado hay plaza para los museos, incluyendo el mío¹⁴.

Westerdahl le está comentando a Millares un hecho que efectivamente había tenido lugar unas fechas antes del envío de su carta. Las crónicas que recuerdan aquel hecho hablan del «lamentable suceso de aquel 16 de febrero de 1966, cuando un pavoroso incendio de grandes proporciones redujo a cenizas y ruina el antiguo convento de San Francisco». El relato continúa indicando que «en el edificio, de propiedad municipal, desde hace muchos años vivían 21 familias de humilde condición formadas por un centenar de personas»¹⁵. Este edificio había sido convento desde 1609 y más tarde cuartel, hospital de pobres, cárcel y sala consistorial. En su solar, donde se ubicó el Parque de San Francisco tras el incendio, tendría cabida el museo, según nos dice Westerdahl.

Sería imperdonable que volviésemos a dejar escapar una nueva oportunidad de hacer realidad definitivamente este proyecto museístico de arte contemporáneo, gestado hace ya sesenta años por Eduardo Westerdahl con el apoyo de muy destacados profesionales, como el arquitecto Alberto Sartoris. No nos lo podríamos perdonar ante el propio Eduardo ni ante todos los que, junto con él, fueron capaces de ofrecernos un patrimonio de obras de arte tan destacado como el que aún conservamos. Y sería también imperdonable para nosotros mismos, ante las generaciones futuras, privarlas de disfrutar de un legado artístico tan sobresaliente como el que ofrece el MACEW.

Ahora, transcurridos cuarenta y siete años desde el incendio de febrero de 1966, volvemos a encontrarnos ante el mismo espacio del antiguo convento, y hasta hoy parque de San Francisco, como el lugar elegido para la sede definitiva del Museo Westerdahl. Es así como ha sido de nuevo recogido documentalmente, en esta ocasión en la relación de actuaciones aprobadas por la Junta Rectora del Consorcio Urbanístico para la Rehabilitación de Puerto de la Cruz, en sesión celebrada el 1 de junio del año 2011 –ver A.- Redacción proyectos y estudios, 3.- Proyecto de ejecución del espacio cultural Nuevo Parque San Francisco-. Esta decisión, encaminada a hacer realidad una sede idónea y definitiva para nuestro museo de arte MACEW, vuelve a ser recogida y confirmada en el Plan de Modernización, Mejora e Incremento de la Competitividad de Puerto de la Cruz, Tomo I, Memoria, Mayo 2012 –1. Programa de actuaciones en el Espacio público, Línea estratégica 1: La implementación del destino, Actuaciones infraestructurales y dotacionales: Code PUID08, Tipo de actuación Red de dotaciones culturales y deportivas, Denominación Nuevo Espacio Cultural Parque San Francisco, Actuación Concurso de ideas para la adjudicación de proyecto de nuevo Espacio Cultural y ejecución, Instalaciones Auditorio, Sala de exposiciones temporales, Espacios polivalentes, Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl, Tienda y restaurante-cafetería; y Code PUID09, Actuación Reubicación en Espacio Parque San Francisco, ampliación y mejora¹⁶. El mismo gerente del Consorcio, Fernando Senante Mascareño, nos lo ha confirmado personalmente y por escrito¹⁷. Así pues, la posibilidad de que el MACEW cuente con su sede vuelve a estar en nuestras manos. Antes correspondió a otros, mas ahora seremos todos nosotros los que asumamos lo que finalmente se decida.

⁽¹⁴⁾ Op. cit., José Luis de la Nuez Santana (coord.), *El artista y el crítico. Manolo Millares...*

⁽¹⁵⁾ Melecio Hernández, «Del incendio que destruyó el convento de San Francisco», *El Día*, 2 de enero de 1994.

⁽¹⁶⁾ <http://consorciopuertodelacruz.com/planes/pmm.pdf>

⁽¹⁷⁾ «Amigo Celestino. / Gracias por tu correo y por hacerme partícipe de las iniciativas del 60 aniversario del IEHC y del Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl. / Creo que debemos elegir la fecha del 28 de marzo para presentar el concurso de ideas del Nueva Parque San Francisco y del nuevo espacio para ubicar definitivamente el Museo. Así lo propondré.». Fernando Senante, email enviado el 20 de diciembre de 2012, a las 23:30 horas.

Shakespeare, uno de los nuestros

César Oliva

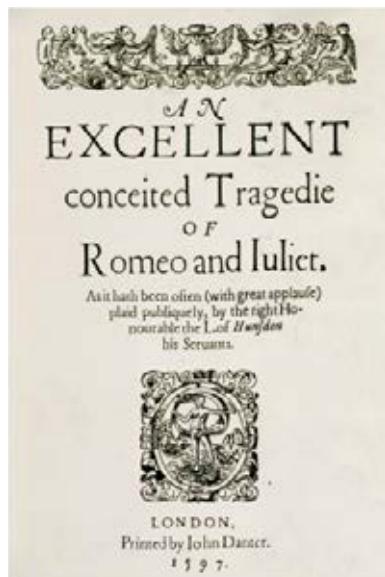
No sé si Shakespeare es más importante para los profesionales españoles del teatro que Lope o Calderón. Me da la impresión de que sí, a tenor del número de representaciones que acumulan uno y otros. Por supuesto que no voy a discutir su extraordinaria valía, pero no puede dejar de parecerme un fenómeno bastante curioso. Sólo hay que repasar las programaciones del Festival de Almagro para ver que el Bardo supera en producciones a cualquiera de nuestros grandes clásicos, tomados de uno en uno. Este hecho debería querer decir que el clásico inglés tiene una forma de montaje mucho más elaborada que los nuestros, siquiera sea por la cantidad con que se ofrece en los escenarios españoles. Pero no es del todo cierto. No creo que haya una manera determinada de hacer a Shakespeare, aunque tampoco estoy seguro de que la haya de los clásicos del Siglo de Oro. Los ejemplos de producciones que proceden de Inglaterra, principalmente, tienen merecida fama de superar en efectividad a los que se hacen aquí, aunque haya honrosas excepciones. De 1997 a 2001 vi una docena de montajes de obras de Shakespeare realizadas en España, lo que supone una media de tres por año, cifra bastante notable. No vi tres comedias de Lope o de Calderón en ese mismo período. De todos ellos tomé muchas notas en varias libretas, que me servirán ahora para tener delante detalles de otro modo imposibles de recordar. Aquellos montajes servirán para considerar si existe una línea de puesta en escena shakespeareana entre nosotros, o algo parecido. Aceptemos que no son ejemplos suficientes, pero sí bastantes. De las compañías que lo montaron hay un par de ellas que intentaron mantener cierta continuidad; se trata de dos equipos de trabajo que se dedicaron más a Shakespeare que a otros autores, y merece la pena indagar en ellos por si ofrecieran propuestas más consolidadas. El resto fueron producciones dentro de lo que es la oferta de la profesión en España, y que parten del valor añadido de lo que significa el poeta isabelino en una cartelera.

Hay que empezar por Ur Teatro, dirigida por Helena Pimenta, compañía que ha tenido a Shakespeare como santo y seña. Todo empezó con el primer montaje que dio fama y reconocimiento al grupo, *Sueño de una noche de verano*, estrenado en 1991, y que recorrió toda España y buena parte del extranjero. De entonces acá han sido varios los textos del autor inglés que han presentado, desde un *Romeo y Julieta* (1995) muy actualizado hasta el reciente *Macbeth* (2011), cargado de elementos propios de la tecnología más actual. No sería difícil trazar un arco a lo largo de la trayectoria de Ur sobre lo que para ellos significa Shakespeare. Llegaríamos a la conclusión de que su mayor aportación estaría en la manera de acentuar todo lo que de teatro tienen aquellos textos. De teatro en un sentido muy contemporáneo, pues la principal característica de los montajes de Helena Pimenta es hacerlos próximos al público de hoy, de ahí la modernidad del vestuario, el enfático uso de la luz, la eficacia de decorados tan someros como elocuentes, y el sentido abiertamente expresivo de unos actores muy bien alegcianados y entrenados. Y todo ello oliendo a teatro, por lo que, a lo largo de las representaciones, aparecen cantidad de situaciones de humor y recursos plásticos que llegan al público para su solaz y divertimento. A poco que nos fijemos podemos comprobar algunas concomitancias con montajes de conocidas compañías inglesas. Lo que no deja de ser muy significativo. Insisto en que quizás sea Ur el equipo artístico más dedicado a la obra de Shakespeare en España, aunque no sea el único autor de su repertorio.

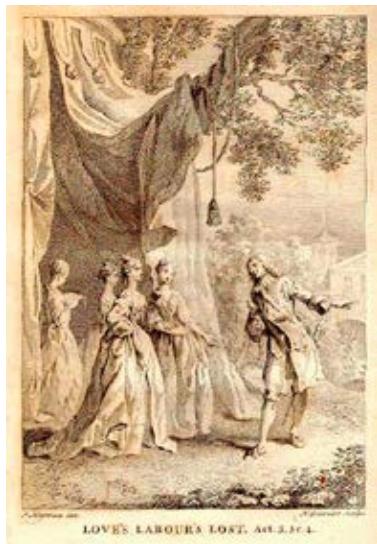


Ur Teatro: *Sueño de una noche de verano*, dirigida por Helena Pimenta.

⁽¹⁾ 2 de julio de 1998. Almagro, Claustro de los Dominicos.



Romeo y Julieta.



Trabajos de amor perdidos.

En 1998, y en el Festival de Almagro, asistí al tercer montaje de Ur Teatro sobre texto shakespeareano: *Trabajos de amor perdidos*¹, realizado tras los citados *Sueño de una noche de verano* y *Romeo y Julieta*. Nunca había visto *Trabajos de amor perdidos* en escena. En mi opinión, no se trata de una gran comedia, aunque por cada uno de sus rincones corre el genio del poeta. El motivo argumental es el enfrentamiento de la Navarra medieval con Francia por la cuestión de Aquitania, pero detrás de eso hay, como suele suceder en este autor, muchas más cosas. Por ejemplo, la singular renuncia a la vida mundana con que comienza la obra: los protagonistas juran cumplir dicho sacrificio. La enseñanza será inmediata: no se puede decir de esta agua no beberé. De alguna manera, es un motivo que Shakespeare repetirá en *Mucho ruido y pocas nueces*.

Atendiendo a la manera de enfocar la dirección de la obra nos encontramos con una escenografía que era un verdadero espacio idílico en el que varios hombres se encierran como monjes por la mentada renuncia expresa a todo lo terrenal, renuncia que alcanza a la mujer considerada como objeto erótico. Sin embargo, a la primera presencia femenina en escena se cuestiona aquel juramento. Para conseguir ponderar tan drásticas posiciones, Pimenta acentuó el carácter coral de la compañía, con actores parecidos, vestidos también de forma parecida (intencionadamente anacrónico), lo que provocaba por añadidura alguna dificultad en la identificación de los interlocutores. Esa homogeneidad, valiosa para identificar a las cuatro parejas, iba a producir algunas confusiones. Dentro de las identificaciones más claras estaba el criado bufonesco, que lo interpretaba un chico de impecable presencia; nunca parecía gracioso, sino que no renunciaba a sus cualidades de galán; atípico, pero galán. En estos montajes corales son habituales los "dobletes", estrategia de reparto por medio de la cual un actor puede hacer diversos papeles; en la profesión se dice que "dobra" diversos papeles. Esto, bien realizado como lo hacen los ingleses, no constituye ningún problema. Es algo muy común en la escena contemporánea, en la que las compañías no suelen disponer de posibilidades económicas para asignar un personaje por actor o actriz. Ur lo lleva a cabo dentro de ese espíritu de equipo que produce un gran equilibrio, aunque a veces también cierta dificultad a la hora de identificar los caracteres. Quizás en este montaje los dobles se prodigaran en demasía. Los intérpretes tenían que acentuar en exceso los rasgos de los "doblados" para que no se parecieran. Esa constante duplicidad de personajes suele motivar que los papeles presenten caracteres menos definidos y más diluidos. Sin embargo, la resultante no resultó mal ni mucho menos: en vez de cuatro conflictos entre cuatro parejas aparecía el tema de la disputa existencial entre hombres y mujeres de manera más globalizada. Por eso, la apariencia general de la producción fue la de un grupo muy bien conjuntado con un notable nivel medio de interpretación.

Uno de los elementos más destacados de esta compañía en los montajes shakespeareanos son sus intencionados anacronismos, tanto en el texto como en el contexto. En el caso de *Trabajos de amor perdidos* se citaban automóviles alemanes, el euro (que todavía no había entrado en uso), se silbaba la conocida melodía de *El puente sobre el río Kwai*, se cantó *Extraños en el paraíso* remedando a Dalida, se mimaba el juego del golf. Estas soluciones, que en general resultan simpáticas, tienen el único peligro de que el espectador acabe viendo más los guiños que la propia acción dramática. En resumidas cuentas, esta producción guardaba una estrecha relación con los anteriores montajes sobre Shakespeare de la compañía, pues no aportaba nada que no estuviera ya en el primer *Sueño de una noche de verano*. Las herramientas utilizadas en ambos casos eran muy similares: reparto reducido a seis intérpretes, espacio limitado a una especie de caja multiusos, iluminación atrevida y sumamente expresiva, y una adaptación que reducía los elementos dramáticos a lo que mejor llegara al público.

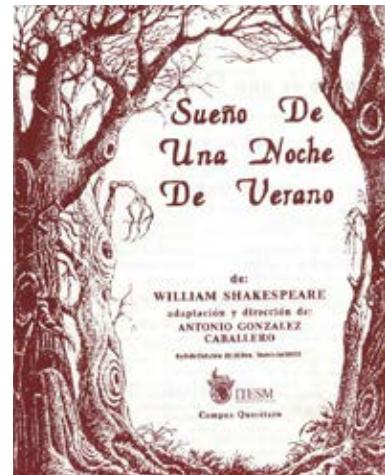
Ese sentido de la homogeneidad, esa disciplina de grupo, se seguía advirtiendo de manera rigurosa en la última producción de Ur, *Macbeth* (2011). Aquí, con mucha

más riqueza expresiva en la escenografía gracias a una pantalla que cubría todo el foro, y que mostraba a través de proyecciones muy diversos motivos, entre los que sobresalían los bélicos. Esa auténtica mezcla de cine y teatro se producía con evidente coherencia, aunque puede haber quien piense que el poder expresivo de uno debilite en exceso el del otro. El caso es que esta tendencia, que tiene ya numerosos ejemplos en el teatro europeo, Ur la desarrolla aquí con enorme eficacia. Entre otras cualidades consigue que un elenco de pocos actores se multiplique por decenas. Las batallas así son enormemente espectaculares. Insisto en la sobriedad y dignidad del trabajo, aunque no oculto el que pudiera ser el único tributo que pague una compañía como ésta, que basa su trabajo en su sólida homogeneidad: no contar con intérpretes de probado peso específico que se hagan cargo de personajes de la enjundia de Macbeth, Lady Macbeth o Duncan. Macbeth, bien entendido e interpretado por José Tomé, posiblemente necesite un físico que impresione tanto como el personaje. Los protagonistas de Shakespeare son eso: seres extraordinarios. Por eso elencos como el de Ur, que se basan en un admirable espíritu colectivo, no disponen del primer actor ideal, si es que en verdad existiera ese primer actor ideal. Pero ese es otro tema. Personalmente prefiero un grupo que destaque por su buen nivel medio que otro con una gran figura y el resto mediocre.

Si no como compañía, sí como creador, es necesario citar en esta galería de formas de mostrar a Shakespeare en España a Adrián Daumas. Con él tuvimos ocasión de ver la poco conocida tragedia *Ricardo II*². Daumas es otro director atípico, no muy habitual en las carteleras, culto, de sólida formación, que mantuvo un hueco en la cartelera de Almagro durante varios años. Lo merecía. La diferencia con Helena Pimenta está en que nunca contó con un grupo más o menos estable, sino que cada verano tenía que renovar, si no todos, sí la mayoría de intérpretes. Lo cual le causó ciertas limitaciones, tanto en el tipo de montaje como en el número de actores a utilizar. Al no poder ser estos muy numerosos, y la mayoría de repartos de obras de Shakespeare lo son, Daumas recurrió al uso de dobletes, con todo lo que eso conlleva.

Ricardo II es uno de los textos más desconocidos, y quizás menos interesantes de su autor, al menos en mi opinión. Por eso resulta especialmente curioso poder verlo en un escenario español. Dramatiza un hecho histórico, como muchas otras obras del autor, que a nuestros espectadores llega con cierta dificultad al no estar habituados a la tradición inglesa. Por eso no nos interesa tanto el conflicto entre aquellos reyes como la reflexión sobre el poder que, de alguna manera, siempre aparece en Shakespeare. En este caso, la idea más interesante aparece al final de la obra, cuando Ricardo, que hace ostentación de su grandeza, muestra un evidente temor. Lo que no deja de ser curioso en alguien que, como él, siempre ha infundido miedo. Estamos ante el motivo del asesino asesinado, redundante en el autor, pues no son pocos los protagonistas homicidas que finalmente mueren de forma violenta. Para llegar a eso, Daumas no puso sobre el escenario carne dramática, sino palabras que cuentan hechos, con personajes no muy bien definidos, seguramente por las propias limitaciones de la compañía. Por motivos presupuestarios, sin duda, contaban con muy pocos efectivos, por lo que utilizaba de manera excesiva los dobletes; en el escenario vi actores que hacían dos, tres y más papeles, sin tiempo entre escenas para que cada uno de ellos presentara algún rasgo diferenciador. Y el recurso de acentuar las voces con el grito no parece el más adecuado. El público no acepta que un actor o una actriz haga dos papeles diferentes y que parezcan el mismo. Todo esto destacaba el principal problema de esta producción: la confusión. El texto ya lo es por los excesivos apoyos históricos en los que transurre la narración, y por la reiteración de nombres ingleses difíciles de recordar para el espectador español.

Sin embargo, la textura que ofreció Daumas en su montaje era muy atractiva. Muchos de los recursos plásticos recordaban montajes extranjeros, con elementos

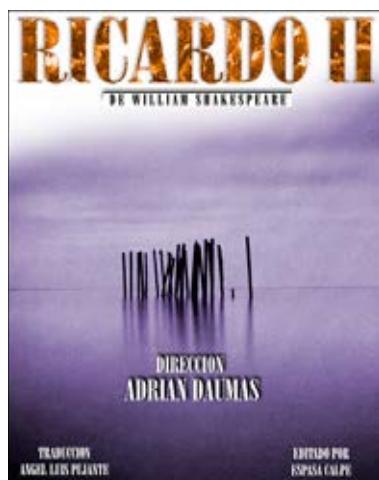


Sueño de una noche de verano.

⁽²⁾ 23 de julio de 1998. Almagro, Teatro Principal.

escénicos modernos, valientes y polifuncionales. Espléndido el vestuario, lleno de sugerentes detalles. También la música colaboraba a crear una ambientación contemporánea aunque impregnada de reminiscencias isabelinas. Por otra parte, lo que me llamó la atención fue la ausencia casi total de elementos humorísticos, tanto en texto como en actuación, ya que siempre, hasta en la tragedia más cruel, Shakespeare sabe que el público agradece cualquier salida bufonesca. La interpretación, en líneas generales, era demasiado irregular, con actores espléndidos y otros a los que venía grande la propuesta. Quizás el mismo montaje con otros miembros hubiera sido distinto.

⁽³⁾ 25 de julio de 2000. Teatro Principal de Almagro. El año anterior el director había ofrecido *Los enredos de Scapin*, de Molière, en el mismo local, en adaptación de Mauro Armiño, montaje lleno de ideas y posibilidades, en cierto modo frustrado por la escasa entidad de la compañía.



Ricardo II, de Adrián Dumas.

⁽⁴⁾ 4 de julio de 1997. Almagro, Claustro de los Dominicos.

Un nuevo Shakespeare de Adrián Daumas, también presentado en Almagro, nos ratifica en las características generales advertidas en el anterior: *Como gustéis*³. Si el arranque resultaba ciertamente prometedor (Celia y Rosalina mostrando de manera eficaz el doble plano de drama y comedia en el que viven), la aparición de Orlando hizo tambalear el edificio dramatúrgico que empezaba a alzarse. El afán de modernizarlo todo, hasta el físico de los personajes, determinó que un chico vulgar, con los pelos de punta tintados de rubio, nunca pareciera ser el enamorado y vitalista Orlando. El resto del elenco sí que era interesante, a pesar de que el acostumbrado juego de dobletes no hiciera creíbles varios personajes. La puesta en escena se apoyaba en un simple juego escénico: cortinas que ofrecían un delante (palacio) y un detrás (bosque). Una veintena de cuerdas, de las que colgaban tres o cuatro vestidos, significaban los árboles. Estaba bien la idea, sobre todo al principio, cuando la novedad era evidente. Pero, después de la sorpresa inicial, la insistencia en el juego debilitó un efecto demasiado reiterativo. El vestuario volvía a parecer muy expresivo, a excepción del atuendo de Rosalina cuando va vestida de dama, tan estrañísimo como inadecuado. En el personaje del bufón Parragón se advertían los mayores toques shakespeareanos del montaje. Su perfil, totalmente alejado del gracioso del Siglo de Oro, resultaba realmente ingenioso. En suma, aunque se tratara de una obra difícil, fue acometida con el entusiasmo y empeño que caracteriza a este director. El principal mérito que le otorgué en ese momento fue intentar un estilo de montaje de Shakespeare distinto, llevado a sus últimas consecuencias a pesar de no disponer de los materiales de que el director hubiera querido disponer. Con este espectáculo recibí las mismas sensaciones que con *Ricardo II*: excelentes ideas, atrevidas soluciones llenas de elementos sugerentes, pero una realización que no estaba en consonancia con sus planteamientos.

Los siguientes montajes sobre obras de Shakespeare de los que voy a tratar aparecieron de forma puntual, con directores que no se pueden considerar especialistas en el autor inglés. Por eso, salvo excepciones, no propusieron ideas atrevidas o renovadoras, sino que, como buenos profesionales, intentaron conseguir resultados inmediatos de cara al público. Por orden cronológico comenzaremos por *Mucho ruido y pocas nueces*⁴, dirigida por Juan Carlos Corazza, un reconocido maestro de la escena con escuela propia en Madrid, de donde procedían muchos de los actores del reparto. Corazza, argentino de nacimiento, vive en España desde hace años. Hay que empezar diciendo que el referente de la película de Kenneth Branagh resultó inevitable. Estrenada cuatro años antes, en 1993, era demasiada tentación para no imitar algunas de sus particularidades. ¡Cómo no dejarse influir por una producción tan vitalista y deliciosa! Pero esto, que es bueno de cara al espectador, tiene su parte negativa cuando, por ejemplo, se comparan los actores uno a uno. Y conste que buena parte del elenco de Corazza eran profesionales de cierta trayectoria. Todos ellos llevaban la lección aprendida: transmitir un saludable aroma de juventud, de una juventud alegre y confiada, que hace del *carpe diem* su estandarte. Pero Shakespeare es eso y bastante más. Detrás de ese canto a la vida hay amores encontrados, celos sin control, apariencias más que realidades, referencias a batallas y desgracias mitigadas por lo que son descansos de guerreros, decepciones, frustraciones de unos ideales, derrotas espirituales, saber que junto a tanta alegría de vivir hay mucho de prevención por morir...

aunque sea de felicidad. Después del increíble engaño del personaje de don Juan las cosas no pueden quedar como estaban, aunque en esta versión sí que lo parece, habida cuenta la trivial solución final. Detecté un cierto afán por infantilizar las cosas, más que trivializarlas, cosa que se advierte en los añadidos al texto y hasta en la manera como se encara el original. El resultado fue un querer situarse por encima del autor, operación generalmente condenada al fracaso. No es bueno pasarse de listos. Ni siquiera en el teatro, en donde tan fácil es parecerlo. Porque en el pecado va la penitencia. Pasarse de listo suele dar un toque bachiller que no pasa desapercibido al espectador avezado. Había en el texto demasiados latiguillos («estamos haciendo a Shakespeare», «esto no es *Hamlet*, es *Mucho ruido y pocas nueces*», hasta citas del *Quijote*...) que agobian más que hacen gracia. La obra no los necesita.

Sin embargo, la representación disponía de ingredientes muy notables para necesitar guiños innecesarios. El clima creado por los intérpretes es parangonable al de la película. Los diálogos de contenido feminista llegaban muy sugerentes, así como el movimiento escénico, en el que incluyó un sencillo pero eficaz dispositivo, con un juego de cortinas simple pero suficiente para contar la historia. La interpretación, interesante en líneas generales, pareció mejor en las actrices que en los actores. El personaje de Beatriz, arisco por su forma de ser, exageraba quizás los graves de su voz, pero en gesto, en comprensión del papel, en gracia y eficacia, era sumamente brillante. Como las criadas, Margarita y Úrsula. Los actores parecieron más irregulares, menos el que interpretó a don Juan, que sorprendió por sus muchos matices. También el papel de Antonio fue compuesto como una excelente caricatura. En el resto afloraban demasiadas carencias. Sobre todo por la endiablada velocidad en el hablar, que hacía complicada la comprensión del texto. Pero el reparto resultaba eficaz, a pesar de que los pequeños papeles fueron interpretados más por alumnos que por profesionales. También en esta representación, como en las antes comentadas, los dobletes no siempre estaban justificados. Por ejemplo, el actor que interpretaba a don Juan hacía después uno de los alguaciles, sin apenas variar el tipo. Por otra parte, a la música le faltaba una mayor densidad, tan importante como es en el teatro de Shakespeare, y eso que se contaba con el notable creador Luis Delgado. Se podría decir que más que calidad faltaba cantidad, presencia, continuidad. Quizás no contaron con tiempo suficiente para trabajar la música todo el tiempo que hubiera sido conveniente.

Con todo, esta producción de *Mucho ruido y pocas nueces* contenía propuestas interesantes, a pesar de sus limitaciones de producción, llenas de toques juveniles, que intentaron acercarnos, aunque fuera de puntillas, al genio de Shakespeare.⁵

Una postura más cercana a la manera europea, o inglesa, de montar a Shakespeare, vino de la mano de Calixto Bieito con su montaje de *La tempestad*⁶, en versión de Miquel Deselot. Si alguien de los nuestros podía dar un toque más cercano a la modernidad del poeta inglés ese era sin duda Bieito, ya que deambuló por aquellos pagos con frecuencia, sobre todo en el Festival de Edimburgo. Su puesta en escena olía de otra manera, estaba llena de sugerencias, de aristas, de luces y sombras. Según Tomás Marco, compañero de localidad, y entonces Director General del INAEM, su montaje le recordaba de manera extraordinaria el de Peter Brook sobre la misma obra; de ahí que mostrara ciertas reservas al que vimos en el escenario almagreño. Pero al no tener yo esa referencia, no pude apoyarme en nada, a pesar de que pudiera sospechar que habría relación con otras *Tempestades*. Yo sí vi, en el Teatro Valle de Roma, el excelente trabajo de Giorgio Strehler, pero eso era otra cosa. Aquel estaba construido a base de elementos más mágicos que paródicos, que eran los que aquí predominaban. El director italiano solucionaba la tempestad del principio con telas teñidas de varios tonos de azul que se movían incesantemente; los vuelos de Ariel parecían de acróbatas de circo; la ambientación de la isla respiraba frondosidad... Tampoco el montaje de Bieito tenía mucha relación con otra interesante *Tempestad* que conocí en el Teatro Romea



La Tempestad, dirigida por Calixto Bieito.

⁽⁵⁾ Al año siguiente pude ver otra versión de *Mucho ruido y pocas nueces*, a cargo del Aula de Teatro de la Universidad de Alicante, con versión y dirección de Juanluis Mira. Fue el 26 de noviembre de 2001, en el Teatro de la ESAD de Murcia. Una puesta en escena humilde y sin retórica, pero plena de aciertos: el escenario estaba bordeado por una batería de nueve margaritas de alambre y plástico. Era la única decoración. Eso y una pantalla de foro, por donde aparecía una veintena de intérpretes con guitarra, percusión y teclado. De esa manera desenfadada se contaban las historias de amores y desamores de los personajes shakesperianos. Y se paliaban las lógicas deficiencias de la interpretación, como suele suceder en este tipo de grupos.

⁽⁶⁾ 5 de julio de 1997, Teatro Principal de Almagro.

de Murcia, creo que en 1984, dirigida por Jorge Lavelli e interpretada por Nuria Espert. De este, majestuoso y espectacular, sólo recuerdo el enorme cajón de madera en el que transcurría la acción, que ahogaba sin embargo el sentido de isla abierta, con el fin de utilizar varias puertas y ventanas camufladas en las paredes del decorado. De aquel cajón podía aparecer cualquier personaje, y siempre de manera sorprendente. Eso y el doblete de Nuria Espert (que era Próspero y Ariel a la vez), originaban más confusión que riqueza expresiva. Imagino que alguna *Tempestad* más habré visto en mi vida, pero en este momento no la recuerdo, o no la recuerdo bien⁷.

⁽⁷⁾ Por ejemplo, la que hizo el TEU de Murcia, en 1963, dirigida por José Antonio Parra, con muchos compañeros en el escenario (José Manuel Garrido, Pepe Hervás, Pepe Molina, Federico Macabich...). Sólo recuerdo que un gato cruzó el escenario cuando Calibán mencionaba las fieras de la isla. Y poco más.

Bieito prescindió del elemento mágico, como antes indiqué. Y lo hacía, como él resuelve todo, de manera rotunda. Próspero y Miranda se hablaban a ras del suelo, sin énfasis alguno. La explicación de la situación que hacia el padre era un relato meramente descriptivo, sin entonación alguna. Antes, Ariel nos había enseñado sin emoción, mediante una proyección, el naufragio de un barco napolitano. Describiendo. Tal vez la única magia que de alguna manera manejó el director estaba en el travestismo de Ariel, innecesario quizás: en mi opinión parecía demasiado zafio (o zafia) y vulgar. Es el único punto que no terminó de convencerme de este montaje. Para mí Próspero es encantamiento, embrujo, hasta hechicería; y Ariel, aire, un ser etéreo casi imposible de definir. En este montaje Ariel parecía una loca llena de ingenio. De ahí que el espectáculo adoptara un cierto aire de *music-hall* que, a veces, resultaba un tanto necio. No había correspondencia o, al menos, no estaba lograda, entre la música shakesperiana y las alusiones al musical.

Bieito busca con denuedo lo anticonvencional en todo. Y allí lo conseguía con una escenografía somera, sin rompientes ni tramoyas, y un suelo que aparecía arena gruesa y negra, iluminado de manera sorprendente. También anticonvencional resultó la interpretación: un Calibán alternativo, un Estéfano imaginativo, y un Trínculo ventrílocuo, pues llevaba unido a su brazo un muñeco que era una verdadera réplica de él. Más próxima a la norma estaba el grupo de nobles que desembarcan en la isla, todos vestidos con elegantes fracs, como hará luego Próspero cuando tenga que enfrentarse a ellos. Los citados nobles se resumían en cuatro que, a su vez, sintetizaban el sentir de cada uno de sus puntos de vista: el remordimiento de Alonso, la calidad humana de Gonzalo y la perversidad de los "malos" Sebastián y Antonio. Se trataba sin duda de una *Tempestad* distinta, mostrada desde una sugerente perspectiva, sin resto de arqueología shakesperiana alguna, pero llena de matices y sutilezas. La tasa que se paga en un proceso como este es minimizar en exceso la magia de la isla que representa ese otro mundo que Próspero ha ido forjando con su propia sabiduría y poderes sobrenaturales. Bieito prefirió poner el acento en el tema de la lucha por el poder, ya que la acción dramática se sitúa en el final de un período de abuso de la autoridad, y el principio de la restitución de un nuevo orden. Esto es lo que más llegaba en la representación. Más por supuesto que la historia de amor de la que saldrá el futuro gobierno napolitano. En conjunto, se trataba de un bonito espectáculo, quizás no del todo shakesperiano, pero que rezumaba teatro por todos sus poros.

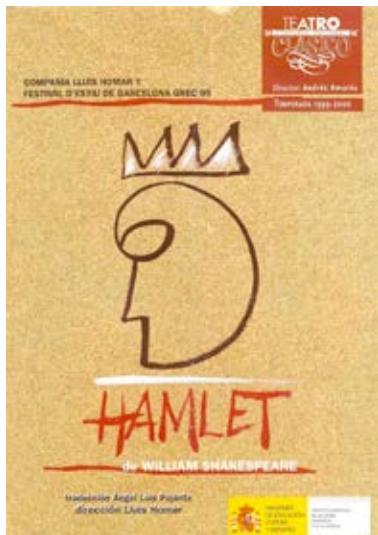
⁽⁸⁾ 15 de abril de 1999. Teatro Guerra, Lorca, Murcia.

El nuevo Shakespeare que vamos a comentar, *Ricardo III*⁸, surgió de la iniciativa personal de un actor, José Pedro Carrión, que eligió a un director de prestigio para un proyecto que seguramente le rondaría de tiempo atrás. Hacer el papel de Ricardo III es una de las aspiraciones máximas de cualquier artista que se precie de tal. Encargó el montaje al americano John Strasberg, famoso por ser maestro de actores, y director con el que se podía asegurar un buen resultado. En principio, pues bien sabemos que los intrincados caminos de la creación teatral no aseguran nada. La versión fue de John D. Sanderson, profesor de la Universidad de Alicante, próximo a la creación teatral y cinematográfica española desde hace tiempo. A pesar de los excelentes miembros, hay que empezar diciendo que el producto final no pasará a los anales del teatro, a no ser por la interpretación de Carrión, muy adecuada a su físico y temperamento. Compuso un personaje

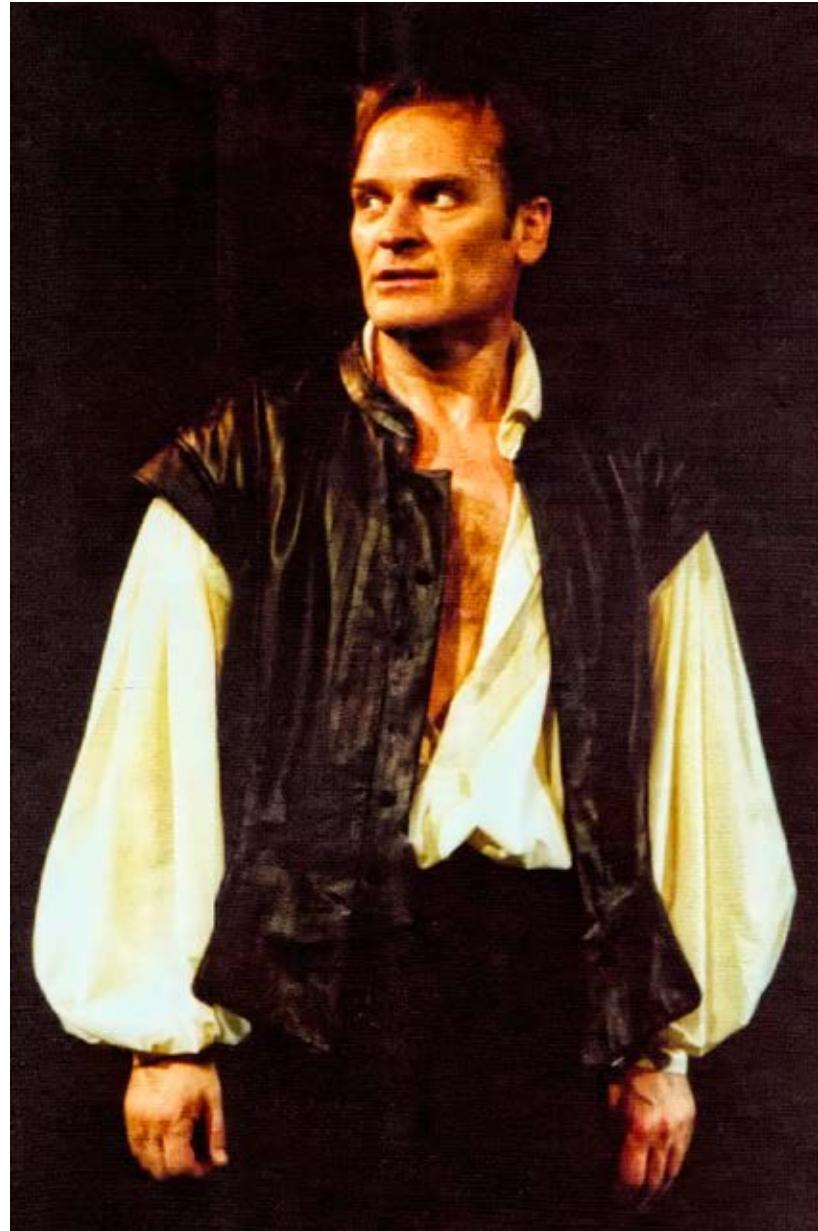
malvado sin necesidad de acentuar la deformidad física que indica el texto, que lo marca con propiedad y reiteración. Se dice que Ricardo III es el segundo personaje más importante de Shakespeare, después de Hamlet. Puede ser. Realmente es un papel muy complicado. Viendo este *Ricardo III* no pude evitar recordar la puesta en escena que había visto de esta obra, diez años antes en Leeds, dentro del espectáculo *La guerra de las rosas*. Allí todo fluía con naturalidad, y la numerosa compañía, que también tenía que doblar papeles, lo hacía con lógica teatral, dando tiempo a los cambios de vestuario, a camuflar las apariencias con sombreros o pelucas, de manera que resultaba muy difícil advertir si eran actores diferentes los que hacía aquellos personajes. Y cómo no evocar la película de Lawrence Olivier, en la que él, galán característico, adoptaba mediante maquillaje una apariencia inquietante, además de contarse la historia con meridiana claridad. Carrión no quiso acudir a la deformación tópica, y eso me pareció una interesante apuesta. Además que contrató a un buen director, al que le puso en el escenario un elenco con nombres de garantía, aunque escaso. Es el sino de las compañías privadas, que se mueven con presupuestos reducidos. *Ricardo III* es un drama muy grande, difícil de abarcar si no hay un cierto respaldo del sector público. Y aunque el montaje era digno, no dejó de ofrecer demasiadas limitaciones.

Strasberg es muy buen maestro, repito, pero aquí no logró el ritmo que necesita un texto como *Ricardo III*. De ahí que asistíramos a una representación plana, lineal, poco imaginativa, larga y desigual, sin apenas más momentos destacados que los que sugiere la obra, que coinciden, además, con determinadas situaciones del protagonista. Los problemas empezaban por los nombres ingleses, numerosos y de difícil retención, de manera que, a la media hora, no se sabía quién era quién. Únase a ello una discutible y curiosa expresión oral, que hacía que los actores cortaran las frases de manera arbitraria e indiscriminada. Carrión estaba mejor cuando aparecía solo (los soliloquios) que cuando se relacionaba con los demás. Las actrices estaban bien, por encima de los actores, irregularidad curiosa en un director como éste, maestro de la interpretación, que vela por la homogeneidad en la actuación. Ellos ofrecían una pobre imagen por sí mismos, pero también porque se veían obligados a hacer más papeles de los que podían. Un ejemplo: Alfredo Alba, que no estaba nada mal en su primera aparición, llegó a interpretar hasta siete personajes, aunque algunos fueran de figuración. Pensé que este actor establecía un récord en el teatro: se mataba o mataba tres o cuatro veces en la misma obra. Y todo ello sin mostrar demasiadas diferencias entre sus personajes. Otro actor, de apariencia joven, con moderna melena, tuvo que hacer de Cardenal. Resultaba totalmente inverosímil. De ahí que el gran problema de esta producción, por otra parte bien intencionada, fuera el manejo de los actores; curioso con John Strasberg. El montaje se alejaba de la espectacularidad, pero falló en su apuesta por la interpretación. Había un engolamiento general, que subrayaba de manera enfática todo cuanto ocurría en escena. Lo contrario de las compañías inglesas, que buscan siempre la naturalidad.

Decíamos que el montaje apostaba por la simplicidad, y eso se hacía patente con una escenografía sencilla, de sólo un invento que se bastaba y sobraba: estrado giratorio sobre el que descansaba una tumba, que a veces era altar y otras, mesa. Todo ello adornado con buenos efectos de luz y composición. Se agradecía esa limpieza en la escena. El vestuario era correcto... a no ser porque, de pronto, un personaje, uno sólo (Tyrrel), aparecía con traje actual. Nunca supe por qué. Quizás la mayor y mejor sorpresa fue, al principio, cuando vimos a Ricardo salir de su propia tumba. Con eso se abría el ciclo vital del personaje, ya que, al final, el mismo Ricardo caía en el mismo sepulcro. Ese lance provocó un sutil guiño al espectador, pues, después de muerto, resurgía del túmulo para dirigirse al público, como haría a lo largo de la representación. Una espléndida metáfora que simboliza la eterna presencia de estos siniestros políticos entre nosotros.



Hamlet, dirigida por Luís Homar.



Luís Homar.

⁽⁹⁾ 25 de enero de 2000, Teatro Circo, Cartagena

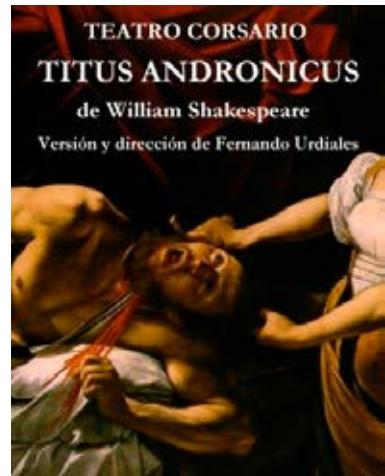
Hamlet es una de esas obras que todo actor inglés que se precie tiene que hacer para doctorarse. En el teatro español hay quien, muy de vez en cuando, lo intenta. El excelente actor Lluis Homar⁹ lo intentó, con su propia puesta en escena, en un sistema de producción paralelo al citado anteriormente. Carrión y Homar son dos actores que propiciaron montajes de Shakespeare para hacer papeles que podían ser determinantes en sus trayectorias profesionales. Este Hamlet, que contó con la excelente versión de Ángel Luis Pujante, se caracterizó por su sobriedad: enorme escalera negra, con pequeño practicable también pintado de negro. Una imagen tosca y dura, pero suficiente para las numerosas entradas y salidas de los personajes. Ni siquiera la impactante aparición del espectro del padre de Hamlet presentaba algún elemento mágico. Sólo el aspecto del personaje, y su voz, denotaban cierta irrealidad. Así transcurrió una representación que, eso sí, rezumaba teatro por todas partes; rudo e imperfecto, pero teatro. Así fue la interpretación que hizo un Homar que, en principio, no parecía dar la imagen del joven príncipe danés, pero que poco a poco llegó a mostrarse del todo convincente. Quizá fuera una de esas interpretaciones de actores-directores que inevitablemente dejan flecos al no poder abarcar tantos matices y estar demasiado pendientes de todo lo demás. Pero el texto sonaba bien, que no es poco.

La compañía era irregular, como viene sucediendo en cuantas producciones estamos reseñando. Quizás sea lógico en este tipo de obras, ambiciosas como lo son todas las de Shakespeare. Este reparto, que se componía de once intérpretes, resultaba insuficiente ante el elevado número de personajes. Eso obligó, por ejemplo, a suprimir uno de los dos sepultureros, cosa que llama la atención a cualquiera que conozca el texto. El papel de Claudio necesitaba más peso que el del actor que lo encarnaba. El rey usurpador requería más edad; se asemejaba demasiado a la figura de Hamlet. Hubiera sido conveniente un Laertes con más destreza y seguridad. Y que los cómicos tuvieran menos afectación. Llamaba la atención que el famoso parlamento de Hamlet en el que les aconseja naturalidad, aquí muy bien dicho, sea seguido de una actuación tan exagerada, con tartamudeos en muchas partes de la farsa. Poco caso le hicieron al Homar-director, y mucho menos al Homar-Hamlet. Tal fue así que no sólo lograron la indignación del rey (en la ficción) sino la del auditorio (en la realidad).

En definitiva estamos hablando de un *Hamlet* correcto, con algunas imprecisiones propias de las circunstancias en que se hizo la producción. Entre dichas imprecisiones estaban las luchas con espadas, no demasiado elaboradas y bastante improvisadas. La muerte de Polonio, por ejemplo, resultaba muy convencional; si el actor se hubiera apartado un poco, Hamlet no lo hubiera alcanzado. Con todo, la representación ofreció ritmo adecuado y un montaje lleno de buenas intenciones, aunque la principal fuera que Lluís Homar se atreviera con semejante empresa.

Otra de las compañías españolas que se han preocupado de manera casi constante por los clásicos es Teatro Corsario. Más por los españoles que por los extranjeros, aunque entre estos no podía faltar Shakespeare como autor de referencia. Su *Titus Andronicus*¹⁰ fue recibido con indudable interés en todo el país. Es este un título que tiene su fama gracias a un mítico montaje de Peter Brook. Fuera de eso parece difícil de justificar su inclusión en un repertorio actual. Se trata de un teatro áspero, enloquecido, sólo sostenible por el ejercicio de *grand-guignol* que supone tal cadena de muertes violentas y asesinatos. Todo bastante disparatado, facilitado por personajes de cartón-piedra, en el que el tópico de más difícil todavía se transmuta en el de más malo todavía. Shakespeare trasladó ese mundo de horror y sangre tomado de la historia romana a su propia realidad inglesa, de ahí que todo ese espanto tuviera plena vigencia en aquel momento: hijos que matan a padres, hermanos a hermanos, padres que se vengan con sangre. El caso es que viendo este sobrio montaje uno no termina de entender las razones por las que, hoy día, esta obra puede interesar. No veo que la política actual, por muy nefasta que sea, se solucione con sangre. Ni veo dinastías que pretendan suceder a otras con crímenes. Ahora hay distintas sutilezas, quizás no menos condenables, pero de otro cariz. Entiendo a Urdiales queriendo sacar otra moraleja de esta obra emblemática, pero es que los continuos derramamientos de sangre se comen cualquier intención. Para ello planteó una puesta en escena sobria, con un decorado de tubos revestidos de telas blancas cuyos movimientos no resultaban del todo ágiles. Mejor parecieron el vestuario y la interpretación, con un nivel medio excelente como suele tener esta compañía, con físicos muy adecuados a tan terribles personajes, malcarados y sanguinarios. Ello da pie a ciertas sobreactuaciones que acentúan un tono excesivo, truculento, aunque quizás acorde con esta tragedia casi esférica.

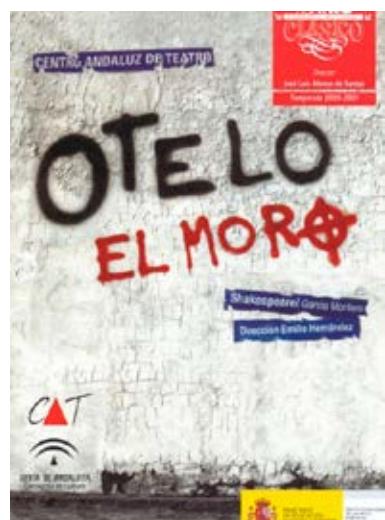
En España, Shakespeare siempre ha tenido excelentes adaptadores, escritores famosos por otros géneros, que no resisten la tentación de dar su personal visión del poeta de Stratford. Este caso quedó patente con *Otelo el moro*¹¹, en versión de Luis García Montero, programado en Almagro dos días después de *Titus Andronicus*, y en el mismo escenario. La dirección era de Emilio Hernández. Estamos ante el paradójico drama de los celos, en el que un motivo tan convencional como el del pañuelo robado es capaz de desencadenar una verdadera tragedia. Esa falsedad se convierte en espléndida realidad cuando nos ceñimos al texto. Es magnífico



Teatro Corsario: *Titus Andronicus*.

⁽¹⁰⁾ 22 de julio de 2001, Claustro de los Dominicos, Almagro.

⁽¹¹⁾ 24 de julio de 2001, Almagro, Claustro de los Dominicos.



Otelo el Moro, versión de Luis García Montero.

cómo la polilla de la duda poco a poco hace estragos. Lo cual resulta evidente en el montaje de Hernández, con su aire de contemporaneidad, marcado sobre todo por las guerreras caquis de los soldados y los amplios y brillantes vestidos de Desdémona. También, por la manera de acentuar el erotismo de las situaciones (desnudos integrales al principio de la representación), principalmente en el enfrentamiento de la dulce y tierna esposa con el voluptuoso moro. Nada hace presagiar, como debe ser, los derroteros de esa tormentosa relación, la cual va apareciendo ante la hipócrita sonrisa del Magnífico y una corte de lechuguinos que sólo viven para conocer el resultado del conflicto. Todo en el escenario resultaba muy sensual, partiendo de la propia imagen de Otelo. El actor que interpretaba Yago, en cambio, producía un excesivo aire chabacano; demasiado vulgar para aspirar a ser un alto mando en la milicia. Es el único problema que advertí en la dirección: una tendencia al subrayado, a no dejar fluir de manera natural la historia, con añadidos que no siempre facilitan la acción, aunque le den brillo. Por ejemplo, que una especie de coro de cortesanos vaya diciendo el número de actos; o el previsible juego de alfombras que adornan la totalidad del suelo, en un alarde de intención orientalista, alfombras que los actores van quitando escena a escena para dejar patente la crudeza de mostrar la desnudez de las tablas cuando se llega al final. No obstante, pienso que fueron mayores los aciertos que los defectos de este montaje bien intencionado y mejor interpretado. Sin embargo, no creo que el elemento shakesperiano fuera determinante para sus resultados. Quizás con *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, hubiéramos asistido a una puesta en escena de semejante textura.

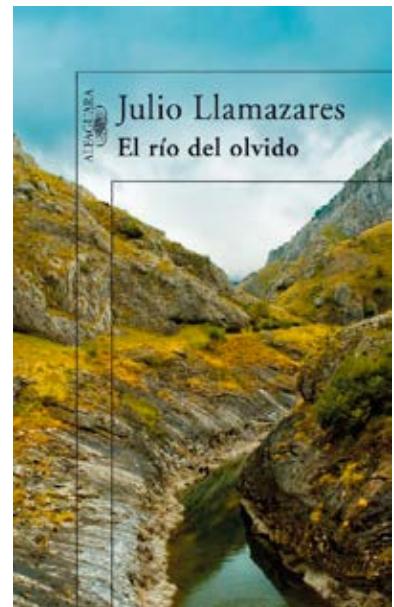
Nos hemos detenido en ocho obras concretas de Shakespeare, y citado elementos de otras cuatro o cinco, todas ellas hechas en España en un período de unos tres años, como ejemplo de ciertas tendencias estéticas y técnicas al representar al poeta inglés en nuestros escenarios. No deja de ser un botón de muestra, pero tampoco creo que, fuera de los citados, haya otros trabajos que marquen una línea demasiado diferente a la que hemos anotado. Salvo en un par de casos, el montar a Shakespeare se produce para satisfacer el normal deseo de atreverse con una gran producción, deseo del que participan también quienes toman al poeta inglés como base de su repertorio. Considerando los montajes mencionados podríamos confirmar la continua búsqueda de un estilo en la forma de ver y de hacer a este autor. Por cuanto hemos dicho antes resumimos los principales elementos encontrados en cinco puntos básicos: 1) las adaptaciones tienden a un acercamiento contemporáneo al texto clásico; 2) hay una notable predilección por tratar los grandes temas del autor (amor, muerte, usurpación de personalidad o autoridad, lucha desesperada por el poder...) como hechos universales; 3) las puestas en escena son sencillas, con escenografías polifuncionales y vestuarios con intención de actualización; 4) las interpretaciones están cargadas de naturalidad y espontaneidad, y casi nunca van exentas de elementos de humor; 5) la música, más que ilustrar, participa de la acción con motivos relacionados con la historia.

Seguramente habrá otras características que añadir a las anteriormente resumidas. Y seguramente también muchas de ellas se podrían aplicar sin problema alguno a los clásicos españoles. Lo que nos lleva a una buena consecuencia: si los ingleses han desarrollado de manera convincente una aproximación a las obras de ayer, personificadas en Shakespeare, pero extensibles a Christopher Marlowe, Thomas Kyd, Thomas Middleton o John Ford, las mismas maneras se podrían aplicar a Lope, Calderón, Tirso, etc. Ese enfoque desenfadado pero profundo, adornado pero sencillo, de interpretaciones mucho más naturales que afectadas, es acorde con el buen gusto y la modernidad, condiciones siempre preferidas por el público, ya sea la obra inglesa, española o francesa. ¿Por qué no ponerlos en práctica con la decisión y medida que se requiere?

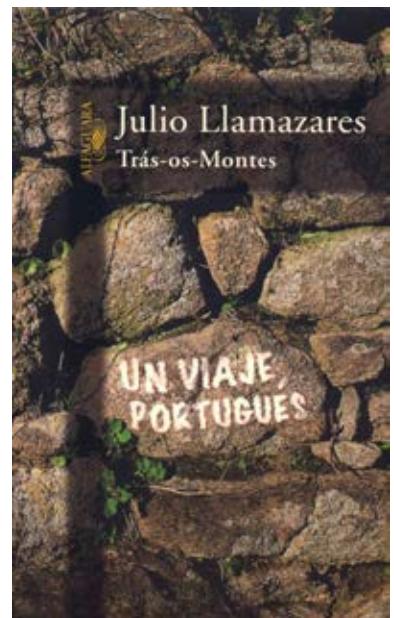
El viaje como pretexto

Julio Llamazares

Cuando, en 1990, publiqué mi primer libro de viaje –*El río del olvido* fue su título–, tuve que dar más explicaciones que si hubiese asesinado a alguien. Comenzando por el editor, que se quedó sorprendido cuando le anuncié el carácter del libro (bien es verdad que lo disimuló muy bien), y terminando por el último lector, parecía como si aquél fuera una provocación, como si nadie recordara ya la larguísima tradición de literatura de viaje que España tiene desde hace siglos. Era como si Camilo José Cela, con su célebre *Viaje a la Alcarria*, hubiese agotado el género y los Delibes, Carnicer, Juan Goytisolo, Sueiro, Ferres, Torbado o Leguineche no existieran, de la misma manera en que Unamuno, Azorín, Ortega o Pla habrían quedado borrados por el renombrado libro del Premio Nobel gallego. Así que, en aquellos meses, me harté de contestar a periodistas que, con su tradicional osadía, consideraban una extravagancia que mi libro no fuera una novela (aún hoy me sigue ocurriendo) y de explicarles una y otra vez lo que en cualquier país de Europa hasta los estudiantes de bachillerato saben: que la literatura de viaje es tan vieja como el mundo; que todos los grandes libros fundacionales, desde la *Anábasis* al *Quijote*, pasando por la *Odisea*, la *Canción de Roldán* o el *Cantar de Mío Cid*, han sido libros de viajes, aunque a veces se disfracen de romances o novelas, y que la literatura de viaje, en fin, es la literatura en estado puro o, por lo menos, la que mejor simboliza a toda ella. ¿Pues qué diferencia hay entre la imagen de un hombre que camina por un sitio y, a la caída de la tarde, se sienta bajo un árbol o en el cuarto de su hotel a escribir lo que ha visto y le ha ocurrido en ese día y la del hombre que va andando por la vida y, cada cierto tiempo, se sienta a recordar lo que ha visto o le ha ocurrido hasta ese instante? Pero, en aquel momento, cuando yo publiqué *El río del olvido*, la literatura estaba viviendo un auge de la novela cuyos efectos (positivos y no tanto) todavía se mantienen hoy en día. Así que todo lo que no fuera publicar novelas, a ser posible con periodicidad anual, se consideraba una extravagancia, además de una torpeza. Si el público leía novelas, si el mercado demandaba –y pagaba en consecuencia– ficciones y más ficciones, ¿a qué andar experimentando con otros géneros literarios cuya rentabilidad económica no era la misma? A lo largo de los noventa, sin embargo, las cosas cambiaron sustancialmente. La persistencia de algún autor, entre los que me cuento, en el cultivo de la extravagancia, el cansancio paulatino de un mercado saturado de novelas (y de novelistas profesionales) y el inesperado éxito de algunos libros de viaje refrendados por la firma de afamados escritores extranjeros (*El desvío a Santiago*, de Cees Noteboon, o *El Danubio*, de Claudio Magris, por ejemplo) hicieron que los editores comenzaran a mirar con interés un género que hasta entonces consideraban una servidumbre a la que de cuando en cuando les obligábamos algunos escritores testarudos. Todavía tengo presente el gesto de sorpresa de los míos cuando, después de un tiempo esperando un original, me presentaba en la editorial con un libro que no era una novela. «Bien, está bien», solían decirme, disimulando su contrariedad, «pero para cuándo una nueva novela?» Pero, como decía, el péndulo de las modas, que siempre es imprevisible, junto a los inesperados éxitos de algunos libros de viaje, hizo que el género se abriera paso en los catálogos de las editoriales, incluso en las relaciones de libros más vendidos, al tiempo que aparecían revistas y editoriales dedicadas en exclusiva a él. Uno, en su devoción, se alegra de ello, pero no deja de sospechar que, detrás de ese interés, lo único que existe, como siempre, es el mercado y que, transcurrido un tiempo, la moda se pasará y la literatura de viaje volverá a



El río del olvido, portada.



Trás-os-montes, portada.

la postración en la que ha estado sumida durante décadas. Porque de lo que se trata no es de publicarla, sino de entender su razón final. ¿Qué es lo que mueve a un hombre, escritor reconocido o aspirante a serlo un día, a coger la maleta y un cuaderno y, abandonando la comodidad de su casa, echarse a cualquier camino para escribir al regreso lo que aquél le haya deparado? La respuesta no es sencilla, pero lo que parece claro es que, detrás de cualquier otra intención, está la de despegarse del habitual entorno de vida; y, también, y al mismo tiempo, la de enfrentarse a otros diferentes. Es lo que hacen también los turistas que cada año invaden por millones el planeta buscando nuevas experiencias. Pero, a diferencia de éstos, el viajero literario va buscando sobre todo la poesía que los caminos guardan en cada recodo. Los caminos no se andan con las piernas, se andan con el corazón, dijo Cela en alguno de sus libros, y a fe que no andaba errado, pues cualquier camino vale para encontrar la felicidad o, al revés, para sentirse el hombre más solitario del mundo. Como para los primeros viajeros (los que escribieron el *Éxodo*, la *Anábasis* o la *Ilíada*, pero también los que recorrieron caminos desconocidos sin dejar una sola línea de testimonio), el viaje es un pretexto para contar, como lo es la novela. En ésta, el viaje es ficticio (y en el tiempo, normalmente), pero es viaje al fin y al cabo por más que muchos lo ignoren, comenzando por los propios escritores. Y no sólo, como podría alguien pensar, porque la mayoría de las novelas encierran viajes en su interior (el *Quijote* es un ejemplo), sino porque la propia esencia de novelar estriba en despegarse de lo real para emprender un viaje hacia lo desconocido. En la literatura viajera, el viaje es precisamente el motor del texto, el motivo que da pie a ese desplazamiento de la razón que en ella se da por partida doble: se viaja cuando se hace el camino y se vuelve a viajar cuando se narra. De ahí la necesidad que toda persona tiene, sea escritor o no, de contar lo que ha visto y ha vivido cuando regresa de un viaje, ya sea de placer o de negocios. El afán por conocer, por huir de la rutina, por vivir experiencias diferentes y descubrir paisajes distintos, está, por tanto, en el origen de todo viaje, pero no es suficiente para hacer de éste literatura. Claro está que todo viaje puede relatarse en libro, pero no todo libro que cuenta un viaje es un viaje literario, de la misma manera en que no a toda historia puesta en un libro se la puede considerar novela. La literatura de viaje, como ésta, para serlo, necesita una intención, una predisposición estética por parte de quien la escribe. Y esa predisposición no todo el mundo la tiene cuando comienza a andar un camino. Como decía el viajero que yo fui por Trás-os-Montes, no es lo mismo ser viajero que turista: «Turista es el que viaja por capricho y viajero el que lo hace por pasión». La pasión (de contar trascendiendo lo vivido, pero también de contarse uno a sí mismo al mismo tiempo) ha de estar, pues, en el origen mismo del viaje para que éste sea literario. El viaje, como metáfora de la vida (y de la propia literatura: cuando uno empieza a escribir, como cuando empieza un viaje, no sabe nunca lo que le sucederá), se convierte así en un pretexto para reflexionar sobre la condición humana. Emprender un viaje, el que sea, sin saber lo que encontrarás, lo que te sucederá en él, ni siquiera si querrás o podrás contarla a la vuelta, produce una emoción, mezcla de libertad y de inseguridad vital, que hace que nos sintamos fuera de la realidad; pero también, y a la vez, dueños de ella, como ocurre cuando uno hace ficción. Porque, aparte del camino, está el paisaje, que en el viaje cambia continuamente. Puede ser más exótico o común, más hermoso o menos bello, pero el paisaje, que, junto con el azar y los personajes, compone los tres pilares de la literatura viajera desde que existe, en el viaje se convierte en un espejo en el que nos reflejamos sin darnos cuenta. Da lo mismo que sea exótico o vulgar, familiar o desconocido, el paisaje nos devuelve el reflejo de lo que somos, enfrentándonos a nosotros mismos. Y, como el paisaje cambia, también cambiamos nosotros. Por último, el viaje es también un pretexto para soñar, como la narración lo es en el cuento. El hombre viaja al soñar, pero también sueña mientras camina. Si así no fuera, si al escribir o viajar siguiera en el mismo sitio, con las mismas obsesiones y las mismas ataduras cotidianas, nadie caminaría ni escribiría, salvo por profesión, que también se da. Pero la profesionalización del viaje choca con la precariedad de éste. En el viaje, la estructura es una línea, la del camino que

se recorre y no siempre en línea recta, y lo mismo sucede con el argumento, y hasta con los personajes, que aparecen por sorpresa y apenas viven unos segundos. Al revés que en las novelas, en los libros de viaje el azar es el que manda. De ahí la grandeza de un género que fue el primero en nacer y de ahí que el hombre, después de miles de años, siga viajando para contar, pese a que de antemano sepa que tampoco el viaje es definitivo. Lo decía el viajero que también fui por las altas montañas del río Curueño viendo a un ciego que, de tanto ir y venir por el huerto de su casa guiándose de una cuerda, había hecho un surco en la hierba: «El viajero es un hombre que nunca deja de andar y nunca llega a ninguna parte».

La magia del propio andar. Entrevista a Julio Llamazares

Darío Hernández

¡Ser de veras nuevo, novel, novato, en jornada de viaje!: noble afán de renacer. Yo soy viejo; hasta lo denotan estas barbas. No obstante, no he nacido nunca; aquí, en los cielos, nunca fui un gorjeador mamoncillo. ¡Imposible para Mí volver a nacer como el feliz turista! ¡Ah! ¡Quién dejara algunos ratos de ser Dios para no ser más que criatura imperfecta, vinculada a su paisaje, desconocedora de todos los demás! Una criatura que se rindiera luego a toda la magia del propio andar sobre los caminos reveladores.

(Jorge Guillén, fragmento de «Dios se lamenta de que no puede viajar», *España. Semanario de la vida nacional*, nº 354, 27 de enero de 1923, pp. 8-9).



Julio Llamazares.

Julio Llamazares (Vegamián, León, 1955) es escritor y periodista. Ha cultivado diversos géneros literarios: el poema -*La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982), poemarios recopilados en *Versos y ortigas* (2009)-, el cuento -*En mitad de ninguna parte* (1995) o *Tanta pasión para nada* (2011)-, la novela -*Luna de lobos* (1985), *La lluvia amarilla* (1988), *Escenas de cine mudo* (1994) y *El cielo de Madrid* (2005)- o el libro de viaje -*El río del olvido* (1990), *Trás-os-Montes. Un viaje portugués* (1998), *Cuaderno del Duero* (1999) y *Las rosas de piedra* (2008)-.

También ha cultivado el ensayo -*El entierro de Genarín. Evangelio apócrifo del último heterodoxo español* (1981)- y ha escrito varios guiones cinematográficos, así como codirigido, junto a Felipe Vega, una película documental: *Elogio de la distancia* (2008). Sus artículos publicados en prensa han sido recogidos en volúmenes como *En Babia* (1991), *Nadie escucha* (1997), *Los viajeros de Madrid* (1998) o *Entre perro y lobo* (2008). Su obra ha sido traducida a más de veinte idiomas. Su novela *Luna de lobos* fue llevada al cine por el director Julio Sánchez Valdés en 1987 y *La lluvia amarilla* adaptada al teatro y al ballet.

¿Cuál dirías que es la característica común de toda tu obra literaria, la hayas vertido en un género u otro?

La intención poética, entendida esta como un especial tratamiento del lenguaje y como la búsqueda de la música interna de las palabras.

¿Con qué cauce de expresión, no obstante, te sientes más cómodo al escribir en la actualidad: la poesía, la narrativa, el ensayo, el artículo periodístico...?

Depende del momento, de lo que quiera contar, etcétera. Los géneros literarios son herramientas, no comportamientos académicos. Y, de la misma manera que en la agricultura al campesino a veces le viene bien una herramienta y otras otra, dependiendo de la labor que esté realizando en ese momento, al escritor a veces le viene bien un género y otras otro diferente.

Sin embargo, pese a haber cultivado diversos géneros literarios y periodísticos, pareces mostrar una especial predilección por el libro de viaje. ¿A qué se debe?

La literatura de viaje, aparte de fundacional (todos los grandes libros fundacionales de todas las literaturas han sido libros de viajes, si bien a veces disfrazados de otros géneros), es la literatura en estado puro. Responde a esa necesidad atávica que el hombre tiene de conocer lo que no ha visto y el que lo ha visto de contarlo a los demás.

¿Cuál es el método que utilizas para elaborar tus libros de viajes? ¿Los vas construyendo poco a poco, tomando notas allí por donde pasas para darles luego forma definitiva, o son más bien el resultado de una reflexión posterior sobre las vivencias del viaje?

Tomo notas, pero lo importante es la reflexión final previa a la escritura.

¿Cuándo comenzó tu vocación por la literatura?

Desde siempre, desde que tuve uso de razón. Y eso que me crié en un entorno en el que nada me predisponía a ello.

A menudo te has manifestado contra la profesionalización de la figura del escritor y, por consiguiente, de su sumisión a las leyes del mercado editorial. ¿Fue eso lo que te llevó, pese a tu profundo interés por la literatura, a licenciarte en Derecho, es decir, a tener una carrera y, además, tan alejada de la labor literaria?

No, el Derecho fue un accidente en mi vida. Cuando llegué a la Universidad, no pude estudiar Periodismo por problemas académicos (en mi distrito universitario, que era el de Oviedo, no existía la carrera y, aunque lo intenté, no me permitieron el traslado a Madrid, donde sí la había), así que acabé eligiendo lo que menos me interesaba en aquel momento. Lo que tenía claro era que no quería estudiar Filosofía y Letras, que era la segunda opción.

Tú mismo has hecho hincapié en ocasiones en la relación entre el periodismo y la literatura, sobre todo la narrativa. No obstante, ¿no puede llegar a ser una atadura para un escritor esa exigencia de veracidad del lenguaje periodístico frente a la libertad imaginativa que promueve, en cambio, el lenguaje literario?

El periodismo y la literatura son dos lenguajes complementarios: uno empieza donde acaba el otro. Y no, no se molestan en absoluto; al contrario, se pueden enriquecer.

Has escrito varios guiones cinematográficos; una de tus novelas, *Luna de lobos*, fue llevada al cine por el director Julio Sánchez Valdés; y has codirigido, junto al realizador Felipe Vega, la película documental *Elogio de la distancia*. ¿Qué opinas sobre el futuro de la novela frente a la supuesta supremacía del largometraje como medio de expresión narrativa, cuestión que lleva en boga desde hace tiempo?

No hay ningún lenguaje superior a otro. Puede ocurrir que uno esté más de moda en un momento dado de la historia, pero no por ello será superior al otro. A la novela la llevan matando (entre otros, algunos escritores) desde hace siglos y cada vez está más viva en mi opinión.

Otro asunto sobre el que también se debate mucho actualmente es el porvenir del libro, o sea, del papel como soporte de la escritura, en contraposición a las aparentes ventajas ofrecidas por los nuevos soportes electrónicos; tal es el caso del e-book. ¿Qué piensas al respecto?

Que el papel desaparecerá, no sé si del todo, pero sí como principal soporte de la palabra escrita. Pero eso no es ningún drama. Antes que el papel desaparecieron las tablillas de barro mesopotámicas, los papiros egipcios, los códices escritos sobre piel de ternera, etcétera. Cambian los soportes, pero la literatura existe y seguirá existiendo siempre, porque forma parte de nuestras necesidades íntimas. El hombre necesita contar y que le cuenten.

Es difícil no reflexionar ni hacer hipótesis -ya que hablamos del futuro y de las necesidades del hombre- acerca de la situación a la que puede llegar España si no se le da una auténtica solución a su crisis económica y a unos problemas políticos y sociales que lleva arrastrando desde antaño, como, por ejemplo, esa obstinada resistencia por parte de muchos a aceptar la realidad plurinacional de nuestro país. ¿Qué función crees que deben desempeñar, en este contexto, los escritores?

Yo soy un poco escéptico sobre el papel social de los escritores. La imagen del escritor como guía del pensamiento de la sociedad a la que pertenece ha pasado a mejor vida. En mi opinión, el escritor lo que tiene que hacer es escribir; luego, a título personal, puede participar en la discusión política si le parece, pero no desde una posición de privilegio. Escribir no te faculta para tener una opinión política de más peso. Por otra parte, la influencia de la literatura en la sociedad es a largo plazo, cambiando la visión del mundo, no el mundo directamente.

Recomendaciones técnicas para la presentación de artículos a Catharum

Trabajos originales

Formatos admitidos: Word, Open Office Writer y Google Doc.

Características: con una extensión de 6.000 a 10.000 palabras sin contar con las notas al pie. Deberán incluir: título; nombre y filiación profesional de los autores (institución a la que pertenecen, profesión o titulación de los mismos); breve currículum; direcciones de contacto (postal y electrónica); resumen del artículo, con una extensión aproximada entre 150 y 200 palabras, y al menos 4 descriptores o palabras clave extraídas de tesauros o clasificaciones propias de la especialidad.

Las imágenes deberán presentarse digitalizadas, con un formato mínimo de 300 dpi, y en ficheros independientes, no integrando un fichero de texto (.doc o similares) ni formando composiciones.

Los gráficos y mapas se enviarán igualmente en formato digital y acompañados de un pie de imagen descriptivo. Es indispensable recoger la autoría así como la fuente de procedencia de los datos. Los gráficos deberán acompañarse de su correspondiente tabla de valores para que no se altere el resultado en el caso de que fuese necesario rediseñarlos para adaptarlos a la maquetación de la revista. Los gráficos deberán respetar la anchura de la caja de texto, que es de 10,7 cm; los mapas observarán igualmente esta medida, aunque en casos especiales y para una mejor legibilidad, podrán alcanzar los 16,4 cm, anchura que incluye el margen para ilustraciones verticales y notas.

Los trabajos serán evaluados tanto por el Consejo de Redacción como por el Consejo Asesor, que desarrollará una función de arbitraje en la valoración de los originales. Al primero de ellos compete la facultad de decidir si finalmente serán publicados o no.

Los artículos se remitirán preferentemente por correo electrónico a la siguiente dirección: info@iehcan.com, si bien podrán ser enviados igualmente (en formato digital) al Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, con sede en la calle Quintana, 18, 38400 Puerto de la Cruz, Tenerife.

Tras la entrega del texto, el autor recibirá un acuse de recibo por el personal a cargo de la revista. La revisión y evaluación de los artículos se realizará dentro de un plazo de 45 días, tras lo cual le será comunicada al autor la aceptación o rechazo del mismo.

Las referencias bibliográficas se redactarán de acuerdo con el sistema tradicional de notas al pie y en este orden: apellidos del autor, título, editorial, fecha y página de la cita, tal como se muestra en el siguiente ejemplo:

GUERRA y PEÑA, Lope Antonio de la: *Memorias: Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*, Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 201.

Para la cita de artículos de publicaciones periódicas se puede seguir el modelo que sigue:

FERNÁNDEZ MARTÍN, Luis: "Tensiones y conflictos en la Iglesia de Canarias durante la segunda mitad del siglo XVII", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 22, Madrid-Las Palmas, 1976, p. 22.

Las participaciones en una obra colectiva se citarán siguiendo este otro modelo:

RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: "Escultura en Canarias. Del Gótico a la Ilustración", en *Arte en Canarias (siglos XV-XIX). Una mirada retrospectiva, T I*, Gobierno de Canarias, 2001, p. 132.

En la relación bibliográfica final se deberán seguir las mismas pautas.

Correcciones de estilo: los autores recibirán el texto una vez corregido y deberán dar su aprobación definitiva al mismo.

En este número han intervenido:

Agustín Dorta Rodríguez, doctorando del programa de Turismo, Universidad de La Laguna.

César Oliva, catedrático de Historia del Teatro, Universidad de Murcia.

José Manuel Rodríguez Peña, arquitecto.

Julio Llamazares, escritor.

Celestino Hernández, jefe de la Sección de Arte del IEHC, director del MACEW.

Darío Hernández, doctor en Filología Hispánica, Universidad de La Laguna.

Derechos de autor:

Salvo que se indique lo contrario, esta obra se halla bajo licencia de Reconocimiento – No Comercial – SinObraDerivada 3.0 (by-nc-nd) España Creative Commons.



Usted puede copiar la obra y distribuirla públicamente siempre bajo las siguientes condiciones:

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas alterando o transformando el citado original para generar otras.

Deberá reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador.

Al reutilizar la obra debe dejar bien claro los términos de la licencia de esta obra.

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por la ley no se ven afectados por lo anterior.

Términos de la licencia disponibles en:
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/>

Texto completo de la misma (en inglés):
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>

Cupón de suscripción:

Deseo suscribirme a CATHARUM por un año y recibir la revista en mi domicilio por 5 euros la unidad, incluidos los gastos de envío.(Rellenar con letra mayúscula y enviar a: INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS. C/Quintana, 18. 38400 Puerto de la Cruz. Santa Cruz de Tenerife. España.)

Nombre:

Domicilio:

Población: C.P:

Provincia:

Teléfono/Fax:

Email:

Profesión:

Forma de pago: Cheque, adjunto a este boletín, nominativo a: Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

Contrarrembolso.

