

HumanizArte I

Jóvenes en investigación
en Arte y Humanidades



Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias

PRESIDENTE: Antonio Javier González Pérez

JUNTA DE GOBIERNO: Estefanía González Pérez, Julio Afonso Carrillo,
Celestino Hernández Sánchez, Nicolás Rodríguez Münzenmaier,
José Cruz Torres, Jerónimo Francisco Navarro,
Francisco Álvarez Abrante, Jaime Coello Bravo,
Salvador García Llanos, Ana Luisa González Reimers,
Abel Hernández Belza, María Teresa Hernández García,
Manuel Hernández González, Juan Alejandro Lorenzo Lima,
Miguel Machado Bonde, Margarita Müller Ansler,
Noelia Oliva García, María Candelaria Peraza Luis, Ruth Pérez Ruíz,
Cristina Pérez Villar, Isidoro Sánchez García,
Alfonso José Sánchez Muñoz, Elsie Tavío Ribal, Tiziri Yanes García,
Eduardo Zalba González

COMITÉ DE EDICIÓN: Tiziri Yanes García
Estefanía González Pérez
Samuel Trujillo Abreu
Ana Belén Delgado González

DISEÑO GRÁFICO Y MAQUETACIÓN:
Pilar María Balader Herrero

TÍTULO: HumanizArte I

Jóvenes en investigación en Arte y Humanidades

EDITA: © INSTITUTO DE ESTUDIOS HISPÁNICOS DE CANARIAS

AUTORES: María Gómez García
Alejandro Hernández Pérez
Oswaldo Hernández Velásquez
Amanda Jazmín Hosinsky Díaz
Elena Marrero Cabrera
Lara Martrus Guillén
Tiziri Yanes García

COORDINACIÓN EDICIÓN: Tiziri Yanes García

PRIMERA EDICIÓN: Canarias, abril 2026

I.S.B.N: 978-84-09-82500-4

ÍNDICE

1. DE PANZA DE BURRO (2020) A SUPERSAURIO (2022). UNA CRÍTICA LITERARIA DEL MAPA CURÍSTICO CANARIO	5
ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ	
2. EXPRESIÓN TEXTIL EN EL PATRIMONIO CULTURAL DE GRAN CANARIA. UN ACERCAMIENTO A LAS COLECCIONES DE TEJIDO	15
AMANDA JAZMÍN HOSINSKY DÍAZ	
3. DE LA NOVELA AL CINE ACTUAL: COMPARACIÓN DE LA FIGURA DEL VAMPIRO EN EL VAMPIRO (1819) DE JOHN WILLIAM POLIDORI Y DARK SHADOWS (2012) DE TIM BURTON	26
MARÍA GÓMEZ GARCÍA	
4. ELOGIO A LA INTERDISCIPLINARIEDAD: MODA COMO VÍNCULO DE LAS BELLAS ARTES	35
LARA MARTRUS	
5. EVA FERNÁNDEZ: FACETAS POR DESCUBRIR	44
TIZIRI YANES GARCÍA	
6. EL ARCÁNGEL MIGUEL BAJO LA SUPUESTA MIRADA DE ALCUINO DE YORK	52
ELENA MARRERO CABRERA	
7. USO DE LOS ELEMENTOS SUPRASEGMENTALES DEL SILBO GOMERO APLICADOS A LA COMPOSICIÓN MUSICAL	65
OSWALDO HERNÁNDEZ VELÁSQUEZ	

DE PANZA DE BURRO (2020) A SUPERSAURIO (2022). UNA CRÍTICA LITERARIA DEL MAPA TURÍSTICO CANARIO¹

FROM PANZA DE BURRO (2020) TO SUPERSAURIO (2022). A LITERARY CRITIQUE OF THE CANARIAN TOURISTIC MAP

ALEJANDRO HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de La Laguna (ULL) y Consejería de Educación, Formación Profesional,
Actividad Física y Deportes de Canarias
aherperd@gobiernodecanarias.org
<https://orcid.org/0009-0007-8084-7568>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: El presente capítulo analiza los conceptos de turistificación y de turismofobia en *Panza de Burro* (2020), novela de Andrea Abreu, y establece una comparación con la historia de Meryem El Mehdati, *Supersaurio* (2022). Esto se realiza a través de un estudio temático-narratológico de los dos libros mencionados que pone de manifiesto que la perspectiva turística se aborda en ambas historias. Todo parece indicar que existe una relación entre las dos autoras mencionadas en cuanto a la temática establecida. Cabe analizar, a partir de este asunto, otras obras para determinar si se trata o no de una tendencia narrativa en la novela de jóvenes autoras que escriben narrativa en las Islas Canarias en la actualidad.

Palabras clave: Andrea Abreu; Meryem El Mehdati; *Panza de Burro*; *Supersaurio*; turistificación y turismofobia.

Abstract: This chapter analyzes the concepts of “touristification” and “tourism-phobia” in *Panza de Burro* (2020), a novel by Andrea Abreu, and draws a comparison with Meryem El Mehdati’s *Supersaurio* (2022). This is carried out through a thematological and narratological study of the two aforementioned works, which reveals that the tourist perspective is addressed in both narratives. The analysis suggests a thematic connection between the two authors. Based on this premise, it is worth examining other literary works to determine whether this constitutes a narrative trend among young women authors currently writing fiction in the Canary Islands.

Keywords: Andrea Abreu; Meryem El Mehdati; *Panza de Burro*; *Supersaurio*; touristification and turismophobia.

INTRODUCCIÓN

La literatura canaria actual manifiesta una amplia vertiente creativa: no son pocos los poemarios, ensayos, obras de teatro o narraciones que han hecho que la «biblioteca [insular]» (María, 2016) haya aumentando de manera considerable; y, pese a que lo escrito en la islas siempre ha estado taimado bajo el signo del verso (Costán Valverde, 2012: 176-177), el interés de esta

investigación radica en la novela, más concretamente, en las *óperas primas* narrativas escritas por jóvenes narradoras a partir del año 2020, pues «en la literatura canaria hay mujeres escritoras de gran relieve cultural» (Morales García, 2020: 9) que merecen ser analizadas, dada la evidente falta de material crítico en torno a este género². (Hernández Quintana, 2008: 28).

1 El capítulo se ha desarrollado dentro del Programa de Doctorado en Arte y Humanidades que realiza el autor en la Universidad de La Laguna (ULL) | Tenerife.

2 Nótese la dilogía.

Son varias las autoras que se encuadran bajo las premisas establecidas, si bien se analiza en estas páginas a Andrea Abreu y su novela *Panza de Burro* y la historia *Supersaurio* (2023) de Meryem El Mehdati³. Comenzando por la primera mencionada, se trata de una novela que ha supuesto todo un «fenómeno literario» (El Digital Sur, 2023): autora y libro han recibido no solo el reconocimiento de la comunidad hispanoablante —en palabras de Juan Cruz, Abreu es una «de las voces más potentes de la escritura nacida en Canarias en el último medio siglo» (Cruz, 2023)— sino que la prestigiosa revista británica *Granta* en su número 155 (2021) —*Granta 155: Best of Young Spanish-Language Novelists 2 [Granta 155: Los mejores narradores jóvenes españoles]*— la incluyó como una de las 25 narradoras que representa «una geografía de la variada y vibrante imaginación contemporánea» (Granta, 2021).

El caso de Meryem El Mehdati y su historia no ha sido tan notorio, si bien es cierto que la novela muestra «una realidad canaria insoslayable: quien acceda a sus [...] páginas podrá encontrar un [...] diario narrado en la que su protagonista, Meryem, contará su experiencia vital y laboral en la cadena de supermercados más famosas de la isla, esta es, *Supersaurio*» (Hernández Pérez, 2025: 53) Se trata de «un relato lleno de agilidad y sencillez, [...] muestra perfecta de una realidad narrada en un paraje canario (re)conocido por quien quiera que haya estado en las islas; y, está claro, un mundo de tinta que merece la pena ser leído» (Hernández Pérez, 2025: 54).

La diversidad temática de la primera novela mencionada puede ser uno de los argumentos que explique su éxito: en Pan-

za de Burro se halla la ruptura y el cuestionamiento crítico del canon de la belleza femenino, la bulimia, el mundo queer, la sexualidad no consentida o la masturbación femenina infantil como temas evidentes, entre otros asuntos; pero es cierto que también podrán intuirse otros menos directos pero igual de certeros entre sus líneas, como puede ser la turistificación y la turismofobia, ejes centrales de este artículo y que aparecen, además, en la historia de la autora nacida en El Rabat:

El término turistificación, acuñado por los estudios geográficos, ha sido utilizado desde la década de 1990 para referir las transformaciones socioespaciales provocadas por el turismo en el mundo. Recientemente ha vivido una popularización en los estudios urbanos, principalmente para referir los impactos negativos derivados de la especialización turística en las poblaciones residentes y autóctonas. (Olivera Martínez, Díaz Parra, & Hernández Cordero, 022: 36)

[La turismofobia] se manifiesta [en España] en el año 2017 a raíz de un crecimiento espectacular y drástico del turismo especialmente en la costa mediterránea y en las islas españolas. El sufijo denota la aversión o rechazo del ciudadano [...] al turismo. [...] Pintadas en las ciudades con mensajes como «turista, vuelve a casa», protestas contra los pisos turísticos que han encarecido los alquileres del centro de las ciudades, [...] son ejemplo de informaciones que han ido alimentando la opinión de una parte creciente e importante de la ciudadanía, que ya ve en el turista a una especie de invasor que [...] genera perjuicios en la [...] vida. (Pérez-García & García Abad, 2018: 203)

El objetivo de este capítulo es examinar el tema mencionado en *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu y *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati como paradigma de la novela actual a través de un estudio narratológico (Genette, 1989; Molina Fernández, 2006: 36) y tematológico (Jiménez Bautista, 2018: 39-40). En este sentido, se busca realizar una exégesis sobre el discurso novelístico canario escrito por mujeres, (re)conocer a esas nuevas voces canarias (Hernández Quintana, 2008: 11;

3 Piénsese en *Autofagia* (2022) de Celia Lorenzo, *Leche Condensada* (2023) de Aida González Rossi o *¡Han cantado bingo!* (2025) de Lana Corujo.

Dominguez Suria, 2018: 4; Morales García, 2020: 19) y determinar si es posible hablar o no de una tendencia narrativa en la literatura escrita por jóvenes mujeres a partir del año 2020 a través de un aparato crítico reclamado (Sánchez García, 2018: 10-11; Morales, 2020: 18) y, a juicio de quien escribe estas líneas, (muy) necesario.

1. PANZA DE BURRO Y SUPERSAURIO EN CLAVE TURÍSTICA

La lectura de *Panza de Burro* desvela de manera (in)directa la transformación que vive el medio natural canario debido a la afluencia del turismo, una denuncia que se observa de manera oblicua si se atiende, por un lado, a la protagonista de la historia y su familia y, por otro, al grupo de guiris que aparecen diseminados en ella:

Nosotras podíamos entrar a una parte de las casas rurales en la que no podían entrar los clientes. Así llamaba mi madre a los extranjeros. Donde podíamos entrar solo nosotras era un cuarto que apestaba a mosto con telas de araña y manchas de tierra en las paredes blancas que ya se habían vuelto canelas y que mi madre y el hombre de los jardines llamaban cuarto aperos. Yo me sentía especial de estar en el cuarto aperos, pero luego me daba cuenta de que los extranjeros eran más especiales. (Abreu, 2020: 62)

Mi madre se ponía a meter la loza dentro del fregadero con lejía para sacarle la mierda que le habían dejado los guiris, porque mi madre decía que los guiris eran unos jediondos y que no sabían limpiar, que si en las casas dellos no limpiaban o qué. [...] Y me preguntaba que si en las casas dellos no lo hacían por qué en las habitaciones de los hoteles dejaban la mierda por fuera la taza y se cagaban dentro la papelera, como perros, como perros jediondos, y mi madre limpiaba (Abreu, 2020: 62)

Estaban los guiris en la piscina, en la piscina bañándose y cogiendo el sol sin sol [...]. Supuse yo que estaban cenando, porque mi madre decía que los guiris jediondos cenaban a las seis de la tarde. (Abreu, 2020: 152)

El tema que aquí se analiza es relevante y se manifiesta a través de la distancia lingüísti-

ca que se produce entre el ellos y el nosotros: por un lado, se encuentra la figura insular trabajadora —la madre del yo limpia a sus «clientes [...] extranjeros» (Abreu, 2020: 62) mientras estos disfrutaban de una velada al sol—; y, por otro, se halla esa representación diferencial vista desde el lugar en el que se encuentran —el cuarto de aperos frente a la piscina de la casa rural—. No es baladí el hecho de que estos párrafos se encuentren dentro de un capítulo cuyo título es transparente, este es, «Los guiris eran unos jediondos» (Abreu, 2020: 61): esta idea se basa en la manifestación incívica, soez e indecente que se da de estas figuras que no respetan el espacio en el que están a través de una suerte de zoomorfización valleinclanesca —un recurso muy típico en Abreu— de los extranjeros vistos como perros: «por qué en las habitaciones de los hoteles dejaban la mierda por fuera la taza y se cagaban dentro la papelera, como perros, como perros jediondos» (Abreu, 2020: 62).

Los temas que aquí se analizan aparecen de manera incipiente en el capítulo señalado, si bien es cierto que todo ello queda constatado en otros pasajes de la novela en los que Abreu se va introduciendo en una crítica a la industria hotelera y a la construcción en el sur de la isla, todo ello visto desde de la perspectiva de una niña. Si se atiende a la descripción que se hace de la familia del yo durante la historia, se halla esa realidad turística que desembarcaría, años después, en la más radiante actualidad (2025):

Mi padre trabajaba en la construcción y mi madre limpiando hoteles. Trabajaban en el Sur y a veces mi madre también iba a limpiar las casas rurales del barrio, al ladito mi casa, en El Paso del Burro. Salían temprano pal Sur y volvían tarde. (Abreu, 2020: 29)

Y luego las otras casas, las más modernas. Que eran de la gente más joven, de la gente que trabajaba en el Sur, en la construcción y en los hoteles limpiando. (Abreu, 2020: 29)

Ese verano todo el mundo estaba trabajando mucho. Mi padre decía que se estaban montando en el dólar y que por eso iba pal Sur hasta los domingos. (Abreu, 2020: 44)

Había muchos vestidos de telas de raso y brillantina y lentejuelas y flecos, todo eso de cuando la madre de Saray era joven y trabajaba en los hoteles del Sur de ayudante de un mago, que por eso Saray siempre decía que su madre era famosa. (Abreu, 2020: 122)

Aparecen aquí las camareras de piso, los constructores e, incluso, quienes se dedican a los espectáculos en la zona sur de la isla, figuras de cualquier edad claves en la realidad turística de una isla en donde el turismo es criticado a través del rechazo manifiesto del yo hacia él:

Las casas rurales tenían la culpa de que los días en los que mi madre no tenía que ir al Sur a limpiar hoteles tuviese que limpiar casas rurales y no pudiésemos ir a la playa y por eso a mí tampoco me gustaban las casas rurales. [...] Ella a veces me decía quédate aquí tranquilita jugando y yo me quedaba y me sentía como con un vacío hondo dentro del estómago, y me ponía triste (Abreu, 2020: 61)

Veíamos cómo la lava se comía el barrio y la isla [...]. Y ya mi madre no tenía que ir más nunca a los hoteles, ni a las casas rurales, ni mi padre a la costrusión. (Abreu, 2020: 159)

El desprecio que siente la protagonista por todo lo que tiene que ver con el mundo hotelero, la «costrusión» (Abreu, 2020: 29) y la ausencia de limpieza de «los guiris [...] jediondos» (Abreu, 2020: 62) en hoteles y casas rurales revela la crítica (in)directa de Abreu para con el sistema turístico insular que estaba empezando a ser —nunca mejor dicho— construido en el instante en el que temporalmente es narrada esta historia (2025). Martínez Fernández, en uno de sus artículos, aborda esta cuestión y señala al respecto:

Ya desde el inicio, la novela se sostiene en un dilema que experimentan las niñas y que responde a una distribución clasista del territo-

rio, pues viven lejos del mar, mientras que los hoteles de los turistas se encuentran en primera línea. En palabras de Abreu: “Ir a la playa es una cuestión de clases. Las niñas que aparecen en el libro no van a la playa, sueñan con ir. Parece que la playa es un privilegio que tienen las personas que vienen a Canarias” (Abreu en Aparicio, 2021). [...] En Panza de burro el tratamiento del espacio no está solo limitado al barrio de las protagonistas, sino que tiene una relevancia significativa porque dicho barrio se encuentra en las Islas Canarias —concretamente, en Tenerife—. Esto permite a Abreu reflexionar, también, sobre las lógicas de colonización que el turismo perpetúa en su territorio y cómo genera una división espacial en el interior de la isla: en el norte viven las protagonistas y, junto a ellas, los barrios de trabajadores/as y en el sur se encuentra el resultado hotelero de la turistificación masiva. (Martínez Fernández, 2023: 30-31)

Domínguez-Benítez, por su parte, añade: «Panza de burro [...] muestra los efectos de una economía neocolonial, que favorece la explotación y la precariedad sobre las personas de clase obrera y ambiente rural» (Domínguez-Benítez, 2023: 129) Si se mezclan lo señalado y los ejemplos citados de la novela —la «costrusión» (Abreu, 2020: 29) o la ausencia de limpieza de «los guiris [...] jediondos» en hoteles y casas rurales— con el rechazo que manifiesta el yo a través de su mirada naif por la continua ausencia de su familia así como su imposibilidad de cumplir su sueño porque «ese verano todo el mundo estaba trabajando» (Abreu, 2020: 44) es inevitable ver una crítica al turismo cuya aparición conlleva la masificación urbanística hotelera. Siguiendo a Briones Marrero,

la elección de un pueblo del norte como locus de la novela no es casual, pues Abreu desea visibilizar la verdadera cultura popular canaria o, al menos, una versión más honesta de la realidad de las islas. Esta se oculta en los márgenes tras una «capita de fil» (63), como si del velo de maya se tratase, separada del parque temático de «cosas canarias inventadas que les gusten a los guiris» (88) que representa «el Sur», paraíso para penin-

sulares y extranjeros, pero infierno de trabajo ingrato para los aldeanos. [...] [Se trata, pues, de un] escenario de explotación [insular] (Briones Marrero, 2024: 177)

Y es exactamente ese «escenario de explotación» (Briones Marrero, 2024: 177) el mismo que se ve en la novela de Meryem El Mehdati *Supersaurio* (2021) a través del fenómeno de la turistificación y de la turistofobia, todo ello mediante unos pasajes que hablan por sí mismos:

Se hipotecó para comprar la casa que le estoy pintando. Me lo invento, no sé dónde vive, no sé cómo es su casa. No tiene jardín, pero sí una piscina, es un adosado en una urbanización donde no se oye a los niños jugar porque la mayoría de los vecinos son turistas que vienen de octubre a mayo. Todos tienen la piel quemada y llevan los bañadores por los sobacos para no ir desparramándose por la calle. [...] Gran Canaria es un cementerio de elefantes borrachos de origen británico, alemán, sueco o noruego, estoy harta de ellos, no los soporto más. Nadie les grita que se vuelvan a sus países, claro. Son blancos. (Mehdati, 2022: 29-30)

Las palabras de Abreu —«los guiris eran unos jediondos» (Abreu, 2020: 61)— parecen dar título al pasaje inmediatamente anterior, pues la isla se ha convertido, como se ve a través de esta zoomorfización que recuerda a la de la autora tinerfeña, en un «cementerio de elefantes borrachos» (Mehdati, 2022: 30) en donde «un guiri vomitaba a cinco metros de ti hasta su última papilla» (Mehdati, 2022: 62): la descripción del guiri que realiza la autora de *El Rabat* manifiesta los fenómenos aquí analizados a través de una crítica social en torno a la xenofobia. A lo señalado, además, se pueden añadir otros párrafos:

El sitio en el que crecí es una sucesión de hoteles que se enroscan hacia el infinito y pueblan las montañas. [...]. Palmeras, playas, muchos grados a la sombra los 365 días del año y turistas prácticamente en pelotas por la calle. Tres restaurantes chinos por habitante,

bares de tapas españolas que harían que Chicote se tirase desde un séptimo piso, en esta isla hay más pubs irlandeses que personas irlandesas, dos minigolfs al borde de la quiebra, unos recreativos que no se actualizan desde 2001. Una estación de guaguas. Una oficina de Correos. [...] Un único colegio. Tres supermercados, dos de ellos exprés. Para esto vienen, supongo. Para perderse en un lugar barato donde pueden vivir como auténticos reyes, un sitio en el que todo se ha dispuesto para su disfrute a pesar del perjuicio de sus propios habitantes, donde si tenemos que atentar contra la naturaleza misma para complacerlos vamos y lo hacemos. Las playas cada vez son más chicas, las montañas más pequeñas. [...] La fantasía de un jubilado del norte de Europa, la pesadilla de una persona normal. (Mehdati, 2022: 64-65)

Crece en Gran Canaria es [...] hoteles en las montañas, hoteles en las playas. Hoteles en el amplio terreno que se extiende entre la definición de montaña y la definición de playa, una realidad común a todas las islas en la que lo que manda es el turista, y donde se pervierte y prostituye tanto la tierra que en ocasiones alguien podría llegar a pensar que en Gran Canaria los hoteles salen de la tierra misma y crecen a base de regarlos todos los días con una mezcla de agua salada y subvenciones para el plátano de Canarias (1,69 euros el kilo). [...] Cuesta mucho impresionarte porque a los seis años ya has normalizado ver a adultos durmiendo la mona en una piscina de su propio vómito justo al lado del banco donde te sientas para esperar que te recoja el transporte del colegio. [...] A los quince ya lo sabes, lo tienes todo claro: está el SUR de la isla, el de los turistas, y luego está el sur que te ha tocado a ti. (Mehdati, 2022: 72)

Los ejemplos anteriores reflejan ese rechazo diáfano al extranjero —la turistofobia— que se acrecienta a través del tema de la auto-explotación laboral con la llegada del foráneo —la turistificación— a las islas: si se piensa en las citas de Panza de Burro, en ellas se observa cómo el yo señala que su familia trabaja incluso los domingos para ganar dinero gracias al boom del turismo; y, además, cómo la madre del yo no solo lo hace en esa parte de la isla sino que también limpia las casas rurales del norte. Mehdati

define esta realidad insular a través de uno de sus pasajes:

Un pensamiento: si fallece un familiar próximo tuyo, por ejemplo, tu tío favorito o tu abuela, has de seguir trabajando. Si tienes una depresión de caballo, has de seguir trabajando. Cuando te pones enfermo has de seguir trabajando. Todas nuestras vidas se han construido de forma que lo único que ha de seguir funcionando pase lo que pase es el trabajo, por encima de todo y de todos. Me parece demencial. (Mehdati, 2022: 269)

Esta auto-explotación se relaciona con el turismo por la incapacidad que tiene la protagonista durante la novela para encontrar un piso donde vivir debido a masificación turística creciente en Gran Canaria, cuyo suelo volcánico ha olvidado su grava para dar paso al cemento de los hoteles:

Cuando siento un acceso súbito de optimismo me meto en la web de Idealista [...] no comprendo por qué algo que en teoría es un derecho fundamental cae sobre mi nómina como una bomba de racimo. [...] Días más tarde, leo: «El Banco de España recomienda no gastar en alquiler de vivienda más del 35% de los ingresos mensuales». Se me pone la cabeza del revés durante mucho tiempo. No dejo de pensar en ello, pero no me rindo: sigo buscando. Visito un «práctico estudio a estrenar con todo tipo de detalles. Ubicado en León y Castillo, cerca de la Plaza de la Feria, no dejen escapar esta oportunidad única de poder acceder a un ático con todos los servicios incluidos. 650 euros al mes más gastos. Cocina equipada. Sin amueblar. 22 metros cuadrados sin habitación. Requisitos: fianza de dos meses, cuota de la agencia y mes en curso». [...] Dos meses de fianza por un agujero de 22 metros cuadrados sin amueblar, al menos me dan la libertad, supongo, de decidir si quiero una cama y prescindir del sofá o comprar un sofá cama y pagar unos 700 euros al mes para vivir como si estuviese recluida en una institución penitenciaria. (Mehdati, 2022: 164)

Son relevantes, en este sentido, las ideas de Cañada, Clément dit Chirot y Murray (2023):

La turistificación de ciudades y territorios ha dado lugar a un creciente malestar social que concentra en el turismo la percepción de pérdida de derechos y de posibilidades de una vida digna. La turistificación consiste en el proceso de transformación socioespacial como consecuencia de un crecimiento tal de las actividades turísticas, bajo la hegemonía del capital, que hace que toda la vida económica y social se vea subordinada a estas, desplazando otras necesidades y usos. (Cañada, Marie dit Chirot, & Murray, 2023: 7)

Y también son reveladoras las palabras de Ojeda (2023):

Los estudios críticos sobre turismo han prestado atención a la mutua producción de sujetos y naturalezas a través de procesos y dinámicas de turistificación. Trabajos como los de Ernest Cañada e Iván Murray (2019), Jennifer Devine (2014), Steven Gregory (2007) y Elisabeth Cunin (2003), entre otros, han apuntado a las prácticas y narrativas a través de las cuales se coproduce un lugar turístico, quienes habitan en él y quienes lo consumen. Uno de los aspectos fundamentales de esta turistificación que merece mayor estudio es a su vez uno de los más obvios: la relación entre turismo y colonialismo. Puesto de otro modo, la constante materialización de la dominación colonial en y a través de los espacios turísticos. El turismo es una expresión de la violencia colonial, así como su actualización. Por un lado, la implementación y el sostenimiento de los proyectos turísticos depende en muchas ocasiones del despojo de las comunidades locales (Devine y Ojeda, 2017). Este despojo no implica necesariamente su expulsión, sino más bien el deterioro de las condiciones que sostienen la vida en un lugar. (Ojeda, 2023: 161)

La conclusión de todo esto es, en efecto, evidente: la turistificación conlleva

efectos negativos que se generan a su alrededor. El que nos atañe en este capítulo es el de contribución al encarecimiento del precio del alquiler residencial, así como el de la compra y venta de viviendas. Esto se debe a que el propietario que pone en alquiler vacacional

su vivienda puede recibir mayores ingresos que lo que recibiría normalmente con un alquiler residencial y por tanto ve más rentabilidad en optar por la primera vía. Las consecuencias son una reducción de la oferta de viviendas destinadas a la residencia en los lugares donde más acuciado es este fenómeno y, por ende, una subida en los precios que recae en el ciudadano que por diversos motivos tiene la necesidad de asentarse en un lugar determinado. (Guilarte Calzada, 2019: 16)

Mehdati y Abreu ponen de manifiesto las consecuencias de los fenómenos de la turistificación, hecho este que se plantea como un proceso de descolonización al que se ve sometida la protagonista de la novela *Supersaurio* y que, de alguna forma, va a vivir en un futuro la de *Panza de burro* ante la sobreexplotación y prostitución de un territorio insular a través de un modelo económico basado en el turismo.

2. CONCLUSIONES

De todo lo dicho en estas páginas se puede concluir que las dos óperas primas narrativas canarias analizadas, estas son, *Panza de burro* (2020) de Andrea Abreu y *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati abordan el tema de la turistificación y de la turismofobia en sus líneas. Tal y como ha quedado demostrado, a través de la crítica que se realiza de forma directa con el discurso de la protagonista de la última novela mencionada se observa la representación de una problemática vinculada al contexto insular que no reproduce la mirada estereotipada de las islas como un paraíso, sino que, más bien al contrario, manifiesta el problema existente con el turismo masivo. Esta misma realidad, pero analizada desde una perspectiva (in)directa es la que presenta Abreu con su protagonista, quien describe exactamente la misma situación, pero vista esta desde la perspectiva de una niña: Mehdati y Abreu coinciden en temática, diferenciándose en la forma de abordarlo precisamente por la condición de sus protagonistas, estas son,

una recién egresada que se introduce en el mundo laboral-vital adulto frente a una niña que sufre por no poder cumplir su sueño de ir a la playa. Ambas viven la angustia del turismo masivo y así lo manifiestan, haciéndose palpable en este sentido la temática analizada.

Lo descrito se presenta, pues, como una característica temática de la ópera prima de ambas autoras, dos nuevas voces que forman parte de la de la historia de la literatura (canaria) (Hernández Quintana, 2008: 29). Es evidente que aún resulta prematuro hablar de una generación literaria, pero parece lógico pensar que sea posible identificar ciertas tendencias temáticas comunes en estas jóvenes mujeres canarias cuya ópera prima narrativa ha sido publicada a partir de 2020. Queda ver ahora si este tema también lo abordan otras autoras en sus mundos narrativos o si se trata de un hecho aislado: así, este análisis podría ser replicado en el caso de *Autofagia* (2022) de Celia Lorenzo, *Leche Condensada* (2023) de Aida González Rossi o *¡Han cantado bingo!* (2025) de Lana Corujo.

Fuera como fuese, lo que está claro es que este artículo, en parte, confirma la urgencia y pertinencia de desarrollar un aparato crítico actualizado que permita abordar estas nuevas producciones literarias. Como ya han señalado distintas voces en el ámbito de la crítica literaria (Hernández Quintana, 2003; Hernández Quintana, 2008; María, 2016; Dragaria, 2017; Sánchez García, 2018), resulta indispensable analizar este nuevo discurso escrito por mujeres que se está haciendo en este mismo instante.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Andrea (2020). Panza de Burro (S. Urraca, Ed.). Barrett.
- Abreu, Andrea (2021). «Si esto es el paraíso». El País, <https://elpais.com/opinion/2021-04-17/si-esto-es-el-paraiso.html> (25-05-2024)
- Briones Marrero, Amanda (2024). Identidades subversivas en el espacio rural canario: una lectura de Panza de burro. Eikasía Revista De Filosofía, (121), 171–184. DOI: <https://doi.org/10.57027/eikasias.121.893>
- Cañada, E., Marie dit Chirot, C., y Murray, I. (2023). «Introducción». En El malestar en la turistificación. Pensamiento crítico para una transformación del turismo. Icaria Editorial, pp. 7-21.
- Costán Valverde, Sergio (2012). «La narrativa en Canarias: de género ausente a género cautivo». En Sierra, Ángela y Rosario Alemán Hernández, Cultura, identidad y ciudadanía, Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, págs. 174-186.
- Domínguez-Benitez, Melania (2023). «Hacia una poética de las periferias. Identidad, deseo y espacio en Panza de burro de Andrea Abreu», en José Ismael Gutiérrez (ed.), Dicotomías culturales. Literatura y cine, Madrid: Verbum, págs. 127-151.
- Domínguez Suria, Sinesio (2018), “Generación-21”, Los temas de la narrativa canaria del siglo XX al XXI”, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, https://gedos.usal.es/bitstream/handle/10366/139497/DLE_Dom%c3%adnguezSuriaS_Generaci%c3%b3n21.pdf?sequence=1&isAllowed=y. (1/06/2025)
- Dragaria (2017), “Manifiesto de escritoras canarias” en Dragaria, https://dragaria.es/wp-content/uploads/2017/12/manifiesto_escritoras_canarias.pdf (12/06/2025)
- El Digital Sur. (2023). «Delirium Teatro estrena la adaptación de ‘Panza de Burro’ en el Auditorio Capitol de Tacoronte». En El Digital Sur, <https://eldigitalsur.com/vida-estilo/cultura-canaria/delirium-teatro-panza-burro-auditorio-tacoronte> (20-05-2024)
- Genette, Gerard (1989), Figuras III, Barcelona, Lumen.
- Granta. (2021). «Granta 23: Los mejores narradores jóvenes en español 2». En Granta en Español, <https://www.granta.com.es/granta-23-boysln2/> (20-05-2024)
- Guilarte Calzada, P. (2019). Efectos del alquiler vacacional en Canarias [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad de La Laguna.
- Hernández Quintana, Blanca (2008), Diccionario de escritoras canarias del siglo XX, Santa Cruz de Tenerife - Las Palmas de Gran Canaria, Ideas.
- Hernández Pérez, Alejandro (2025), «Supersaurio, de, Meryem El Mehdati. Un diario narrado lleno de realidad canaria», Nexo. Revista intercultural de arte y humanidades de la sección de estudiantes y jóvenes investigadores y creadores del IEHC, 21, págs. 53-54. DOI: <https://doi.org/10.56029/NX2153>

- Jiménez Bautista, Francisco Javier (2018), Mujeres dormidas en la literatura, Estudio temático, Tesis Doctoral, Extremadura, Universidad de Extremadura, <https://dehesa.unex.es/handle/10662/8304> (14/05/2025)
- María, Daniel (2016). «Visiones de la narrativa canaria de los setenta». ACL Revista Literatura (29/04/2025) <https://aclrevistaliteraria.academiacanarialengua.org/visiones-de-la-narrativa>
- Martínez Fernández, Ángela (2023): «“Yo no era hija de la guiri del hotel, sino de la señora que limpiaba”. Iluminar el mapa: las hijas de las obreras escriben», Orillas. Rivista D’ispanistica, 12, págs. 7-52.
- Mehdati, Meryem El (2022). Supersaurio. Blackie Books.
- Molina Fernández, Carolina (2006), “Cómo se analiza una novela. Teoría y práctica del relato, I”, Per Abbat, boletín filológico de actualización académica y didáctica, 1, pp. 35-60, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2161743> (20/06/2025)
- Morales García, Ángel (2020) Generación 21, nuevas novelistas canarias, Santa Cruz de Tenerife, Idea Aguerre.
- Navarro, N. (2023). «‘Panza de burro’, la novela salvaje de Andrea Abreu, triunfa como best seller en Alemania». En La Provincia. Diario de Las Palmas. <https://www.laprovincia.es/cultura/2023/01/10/panza-burro-novela-salvaje-andrea-80982478.html> (20-05-2024)
- Ojeda, D. (2023). «Silvia Rivera Cuscanqui: Turistificación y apuesta descolonial». En El malestar en la turistificación. Pensamiento crítico para una transformación del turismo. Icaria Editorial, pp. 161-170.
- Olivera Martínez, P., Díaz Parra, I. y Hernández Cordero, A. (2022). «Turismo, turistificación, turismofobia. Presentación». En Tlalli: Revista de Investigación en Geografía (7), pp. 36-40.
- Pérez-García, A. y García Abad, L. (2018). «Turismofobia: presencia, impacto y percepción del concepto a través de los medios de comunicación impresos». En adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación (16), pp. 201-219.
- Sánchez García, María Remedios (2018), “Presentación”, En María Remedios Sánchez García (ed.), Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital, Madrid, Siglo XXI de España, pp. 8-12.

EXPRESIÓN TEXTIL EN EL PATRIMONIO CULTURAL DE GRAN CANARIA. UN ACERCAMIENTO A LAS COLECCIONES DE TEJIDO.

TEXTILE EXPRESSION IN THE CULTURAL HERITAGE OF GRAN CANARIA. AN APPROACH TO WOVEN COLLECTIONS.

AMANDA JAZMÍN HOSINSKY DÍAZ
Universidad de La Laguna (ULL)
ahosinsky@ull.es
<https://orcid.org/0000-0002-4008-4662>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: La trascendencia del patrimonio textil en la historia radica en su capacidad de reflejar diferentes escenarios, cambios y procesos, tanto técnicos, como económicos, socioculturales, creativos y religiosos. El archipiélago canario, punto de encuentro entre culturas, posee un patrimonio textil de singular riqueza, moldeado por rutas comerciales, sincretismo y tradiciones locales. Sin embargo, su gestión, conservación e interpretación presentan una serie de desafíos debido a su diversidad tipológica, técnica y material. Este artículo aborda un estudio inicial del acervo textil de Gran Canaria. Mediante mapeo institucional y revisión bibliográfica, se identificaron cinco tipologías principales: bienes arqueológicos, arte sacro, moda e indumentaria, arte contemporáneo y artesanías. También se extrajeron datos de entrevistas y cuestionarios presentados a diferentes agentes clave. Los resultados revelaron una riqueza notable, aunque dispersa, de bienes textiles en museos e instituciones culturales de la isla. Además, se identificaron amenazas como la escasez de estudios específicos, la falta de profesionales especializados y la excesiva dependencia de recursos externos.

Palabras clave: Patrimonio cultural; Canarias; textiles; conservación; restauración.

Abstract: The significance of textile heritage lies in its ability to reflect various scenarios, changes and processes — technical, economic, sociocultural, creative and religious. The Canary Islands displays a rich and diverse textile collection, shaped by historical trade routes, syncretism, and local traditions. However, managing, preserving and interpreting this heritage presents a series of challenges due to its typological, technical, and material diversity. This article presents an initial study of textile heritage in Gran Canaria. Through institutional analysis and bibliographic review, five main typologies were identified: archaeological artifacts, sacred art, fashion and costume, contemporary art and handicrafts. Data was also sourced from interviews with several key stakeholders. The results revealed a remarkable, although dispersed, presence of textile pieces within the island's museums and cultural institutions. In addition, identified threats include the scarcity of specific studies, a lack of specialized professionals, and an excessive dependence on external resources.

Keywords: Cultural heritage; Canary Islands; textiles; conservation; restoration. Keywords: Cultural heritage; Canary Islands; textiles; conservation; restoration.

INTRODUCCIÓN

Los tejidos en sus diversas formas, como elementos de gran carga simbólica y testimonial, nos trasladan a diferentes escenarios y procesos desarrollados por el ser humano, tanto entre individuos y comunidades como en relación con los entornos natural y espiritual. Además de una aplicación funcional y doméstica, la significancia de los textiles también se extiende hacia otros ámbitos, como el religioso, artístico, económico y tecnológico. Ya lo menciona

Elisabet Cerdà en la introducción de su libro *La conservación preventiva durante la exposición de material textil* (2012): “La historia de los tejidos es prácticamente la historia de la civilización”, sintetizando acertadamente la trascendencia y el impacto de la tejeduría en el desarrollo cultural de las sociedades. Esta relevancia y su fragilidad inherente convierten la preservación de colecciones textiles en una cuestión sólidamente establecida en las instituciones etnográficas

y museísticas a nivel global. En el contexto nacional español es posible localizar fondos textiles procedentes de diferentes contextos históricos y socioculturales depositados en colecciones como las del Museo Arqueológico Nacional, el Museo de Artes Decorativas, el Museo de Antropología, el Museo del Traje o el Museo del Diseño de Barcelona. Esta diversidad de entidades es una evidencia de las diferentes aproximaciones e interpretaciones a las que puede ajustarse este tipo de patrimonio.

El presente artículo se centra en las Islas Canarias, archipiélago atlántico cruce de caminos entre Europa, África y América, que presenta un patrimonio textil de singular riqueza y diversidad, resultante de su estratégica ubicación geográfica y de un complejo entramado histórico y cultural. El sincretismo derivado de la colonización castellana, la influencia de las rutas comerciales, las tradiciones artesanales locales y la adaptación a las particularidades territoriales insulares son características que convergen en un acervo textil único y polifacético. En la isla de La Palma, el Museo de la Seda Las Hilanderas se configura como el único taller en el ámbito europeo que mantiene una producción artesanal al completo, desde la cría de los gusanos hasta la confección del tejido final, con las mismas técnicas tradicionales utilizadas desde su introducción en el siglo XVI. En el ámbito litúrgico, el Tesoro Catedralicio de Santa Ana de Las Palmas de Gran Canaria y los Museos de Arte Sacro de Teror y La Orotava custodian un legado textil de importantísimo valor patrimonial y religioso, con tejidos y materiales procedentes de diferentes partes del mundo. En la isla de Tenerife, entidades como el Museo de Naturaleza y Arqueología (MUNA) o el Museo de Artesanía Iberoamericana conservan piezas textiles fundamentales para la identidad canaria, abarcando desde hallazgos arqueológicos hasta ajuar doméstico e indumentaria tradicional de las islas. Destaca la existencia del

Consejo Sectorial de la Indumentaria Tradicional de Tenerife, órgano asesor del Cabildo Insular en actividades y publicaciones en este ámbito. En Gran Canaria, el Fondo para la Etnografía y el Desarrollo de la Artesanía Canaria (FEDAC), mantiene diversas líneas de trabajo hacia la recopilación, estudio y divulgación de los saberes artesanales en la isla. También se localizan instituciones arqueológicas como el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria y el Parque Arqueológico de Cueva Pintada de Gáldar. No obstante, las colecciones de tejidos no se limitan a piezas históricas, etnográficas y rituales. En los fondos del Tenerife Espacio de las Artes (TEA) y el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria se conservan piezas contemporáneas de artistas canarias que desarrollan su actividad creativa valiéndose de técnicas o medios textiles, como Cristina Gámez, Juan de La Cruz, Juana Fortuny, Julia M. Martín o Karina Beltrán. La riqueza, diversidad y significancia del patrimonio textil como activo cultural es innegable, tanto a nivel global como en el contexto específico del archipiélago. Sin embargo, la gestión e intervención técnica sobre este tipo de bienes son intrínsecamente complejas. Las variables por considerar son múltiples, abarcando desde tipología y uso (indumentaria histórica, elementos sacros, textil etnográfico, obra de arte contemporáneo...) hasta diversidad de materiales (fibras naturales y artificiales, tintes vegetales y sintéticos, adornos y añadidos...) y diferentes técnicas de fabricación, resultando en una gran singularidad individual y en diferentes retos en el estudio, catalogación, conservación y exhibición de las piezas.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este artículo presenta un acercamiento inicial a la diversidad del acervo textil patrimonial en las Islas Canarias, sirviendo como base para posibles investigaciones posteriores más detalladas. El obje-

tivo general es una mejor comprensión de la pluralidad de tipologías, materiales, estudios e interpretaciones de este patrimonio en el archipiélago, así como los desafíos que presenta su gestión y conservación. Tomando como caso de estudio piloto la isla de Gran Canaria, se realizó una revisión bibliográfica contextual sobre patrimonio textil, consultando fuentes históricas, artísticas, etnográficas y culturales, hacia la identificación y comparación de aquellos campos con más y menos resultados vinculados a estudios específicos. Términos clave como ‘patrimonio’, ‘textil’, ‘conservación’, ‘restauración’ y ‘Gran Canaria’ fueron los utilizados en motores de búsqueda específicos para recursos de investigación (Dialnet, Google Scholar, Academia.edu, ResearchGate) así como en las bibliotecas digitales y los repositorios institucionales de las dos universidades regionales, La Laguna (ULL) y Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC). También se consultó la posible existencia de recursos físicos en la Biblioteca Municipal del Estado de Las Palmas de Gran Canaria. A la par, se propuso la localización de entidades museísticas y culturales que custodiasen elementos tejidos en sus colecciones. Esta acción se centró en identificar instituciones públicas y privadas insulares cuya misión y trayectoria profesional se alineasen, de manera directa o indirecta, con el estudio, difusión y salvaguarda de elementos y saberes asociados al patrimonio cultural textil. La búsqueda se dirigió hacia la recopilación de información relevante acerca de la diversidad de colecciones y las diferentes perspectivas aplicadas para abordar los fondos. Para la localización de entidades e instituciones, también se acudió a la búsqueda en línea, utilizando los términos clave ‘patrimonio’, ‘textil’, ‘museos’ y ‘Gran Canaria’.

A continuación, se contactó y entrevistó a una serie de agentes clave, para quienes se diseñaron cuestionarios individualizados según su campo de espe-

cialización. Estos agentes clave se seleccionaron en base a su labor en los centros localizados durante el mapeo institucional, siendo principalmente profesionales de la conservación y la restauración. Los cuestionarios plantearon preguntas relativas a fondos, como tipologías, materiales, cantidad de objetos textiles y su porcentaje con relación al total de la colección. También se plantearon cuestiones sobre estrategias de catalogación y difusión, así como criterios de conservación y almacenaje. Además, se dio espacio para conversar sobre formación específica, acceso a recursos, lagunas de conocimiento y otras posibles amenazas detectadas para este patrimonio en concreto. La información recopilada se trabajó para evaluar la existencia de debilidades y fortalezas en torno al patrimonio textil de Gran Canaria, además de para promover la investigación y actualización en las prácticas museísticas en el campo del tejido en las Islas Canarias.

RESULTADOS

Respecto a la revisión documental, una de las principales dificultades localizadas fue la disponibilidad limitada de bibliografía específica - no solo en Gran Canaria, sino en las Islas Canarias en general - asociada tanto al textil como disciplina artística, como a estudios de caso e intervenciones de conservación-restauración en bienes del patrimonio canario. Si bien la búsqueda reveló la existencia de diversos trabajos que exploran con rigor y profusión sus respectivos campos, como los estudios sobre textil eclesiástico de Pérez Morera (2002) y Darías Príncipe (2012), la reciente reedición de *Textiles e Indumentarias de Tenerife*, por Juan de la Cruz (1995) o las publicaciones de Castro Brunetto sobre moda en los museos, los resultados redirigen más bien a la isla de Tenerife y se centran generalmente en la revisión histórica. Si es cierto que, para el caso específico de Gran Canaria, la FEDAC se configura como

una entidad de peso en relación con el patrimonio etnográfico inmaterial y la protección de las artesanías populares en la isla. Entre sus publicaciones se localizan varias asociadas a la labor textil, como investigaciones sobre vestimenta histórica (Pérez Cruz, 2024), telares en Gran Canaria (Rodríguez y Grandío, 2024), la técnica del calado (Sosa Martín; 1993, 2009), la albartería con caña (Murcia Suárez, 1998), los tintes con plantas canarias (Bañares Baudet, 1993) y la cestería tradicional (Rodríguez y Santana, 1989). Otros recursos identificados son los trabajos arqueológicos de Galván Santos sobre fibras vegetales (1980) y algunos breves artículos publicados en la revista *Aguayro* (1979, 1984), que reseñan hallazgos de tejidos prehispánicos en yacimientos insulares.

Hacia la identificación de instituciones, utilizando los términos ‘patrimonio’, ‘textil’ y ‘Gran Canaria’ en motores de búsqueda en línea, los resultados más recientes aludieron en gran parte a indumentaria y artesanía textil, siendo la mayoría exhibiciones de carácter temporal, como la exposición “Vestimenta Tradicional de Gran Canaria durante los siglos XVIII y XIX” en el Castillo de Mata de la capital insular o la muestra itinerante sobre tejidos y telares tradicionales ‘Los hilos del ayer’, de la Fundación Canaria Nanino Díaz Cutillas, ambas del año 2025. En cambio, utilizando los términos ‘museos’, ‘textil’ y ‘Gran Canaria’, la devolución señaló espacios expositivos como el Museo Néstor (cerrado por reformas desde 2017) o el Centro de Interpretación Casa de La Lana de Gáldar. El resto de los resultados apuntaron a diferentes museos de la isla como el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), el Museo Canario o la Casa de Colón, entre otros. En vista de la poca especificidad de los resultados, se elaboró una lista general de museos para su revisión individual.

En cuanto a los agentes clave, se hizo hincapié en la localización de profesio-

nales del patrimonio cultural en Gran Canaria que pudiesen ofrecer, desde sus campos de especialización, información más específica hacia una comprensión profunda del estado del arte textil en Gran Canaria. Así pues, se estableció contacto con responsables de los departamentos de conservación y restauración del Museo Canario, el Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada, el Centro Atlántico de Arte Moderno y el Museo Diocesano de Las Palmas de Gran Canaria, así como con restauradores independientes. Las instituciones académicas también se consideraron valiosas fuentes de información, en cuanto a líneas de investigación, uso y desarrollo de nuevos materiales e incluso perspectivas de futuro respecto al archivo y posible patrimonialización de piezas de diseño, moda e indumentaria. Así pues, se contactó con investigadores en arqueología e historia de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC) y también con profesorado de la Escuela Superior de Arte y Diseño (ESAD), donde entre otros, se imparten los grados superiores de Diseño de Moda y Artes aplicadas a la Indumentaria. Sin embargo, estos acercamientos no ofrecieron resultados.

Para la aproximación a bienes textiles arqueológicos, el contacto con el Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria remitió básicamente a la tipología de las piezas, siendo en gran parte “manufacturas realizadas en fibra vegetal por la población prehispánica de Gran Canaria, realizadas principalmente en junco, salvo unos pocos ejemplares” (M. C. Cruz, comunicación personal, 14 de febrero de 2025). Algunas de ellas pueden observarse en línea en su página web, en la sección Pieza del Mes. Por otra parte, la información recogida en el Parque Arqueológico Cueva Pintada apunta a las piezas textiles como la parte más escasa de la colección, así como la más frágil, por lo que su exposición es limitada y se apoya en la colaboración con artesanos locales hacia la realización de reproducciones

para su exposición al público. En cuanto a catalogación, este museo cuenta con una base de datos interna, aunque se encuentra en proceso de poner a disposición del público una plataforma de acceso virtual con información detallada sobre el yacimiento y la colección (J. I. Sáenz, comunicación personal, 30 de julio de 2025).

Para los elementos eclesiásticos, la entrevista con el Museo Diocesano generó información de utilidad en relación a la autoría de gran parte de las piezas, siendo esta una actividad tradicionalmente asociada a grupos monásticos. Respecto a la inclusión de nuevos objetos, se señaló como una de las opciones más comunes la donación de particulares. Se descartó la existencia de catalogación o inventario de estas piezas, reconociendo su gran valor, pero también su gran fragilidad, por lo que la exposición “siempre es puntual”. Respecto a las restauraciones, se habló de la falta de profesionales específicos en Canarias, por lo que las necesidades generadas suelen resolverse con el envío de piezas a la península, “concretamente a Sevilla”. Para este tipo de objetos, los materiales más frecuentes son las sedas, terciopelos y los hilos metálicos de oro y plata (M. Aldunate, comunicación personal, 15 de abril de 2025).

Respecto a textiles en arte contemporáneo, se contactó con el Centro Atlántico de Arte Moderno, donde la conversación se desarrolló en torno a la manipulación y almacenaje de piezas textiles de gran formato, los riesgos de montaje y exposición de obras delicadas y de los nuevos retos que presenta el arte contemporáneo para la conservación-restauración. Una complicación añadida en este ámbito es la diversificación de obras, materiales y técnicas respecto al arte tradicional y, consecuentemente, la aparición de dificultades en su catalogación. Dependiendo del formato, el tejido puede nombrarse obra pictórica (collages textiles, lienzos sin imprimación, montajes sobre

marco, telas colgantes...), escultura, instalación o de manera simplista, aplicando la categorización de técnica mixta. Esto impacta directamente con la búsqueda de información, aumentando la dificultad en el acceso a los recursos por una falta de consenso en cuanto a vocabulario. Para obras de gran tamaño, el tejido se almacena envuelto en papel tisú, para que el roce sea mínimo, apoyándose incluso en material acolchado para suavizar el impacto en las zonas de plegado. Los materiales de almacenaje deben ser siempre libres de ácido, inertes y específicos para conservación. Otro factor para tener en cuenta son los métodos de montaje, donde muchas obras cuelgan del techo y las paredes, tensionando el material, o están en contacto directo con el suelo, incrementando el riesgo de accidentes durante la exhibición. Para terminar, se compartieron algunos desafíos reconocidos en la conservación de arte moderno y contemporáneo, como la impredecibilidad de envejecimiento de nuevos materiales, el deterioro como parte de la obra y la desmaterialización del arte, donde el peso comunicativo se centra en el concepto más que en el propio objeto (M. Plasencia, comunicación personal, 05 de agosto de 2025).

La entrevista a profesionales independientes se llevó a cabo con un restaurador grancanario con experiencia en intervenciones textiles de varios tipos. En dicha conversación se corrobora la necesidad de formarse fuera del archipiélago, remarcando la ausencia de oportunidades en Canarias, tanto de formación académica como de empresas y talleres especializados en conservación-restauración de textiles. Habla también de frecuente colaboración con empresas en Madrid y Málaga, para procesos como pruebas de tinción en forros y tules. Destaca la inventiva necesaria que desarrolla el sector de la restauración en Canarias en contraste con otros territorios con más facilidad de acceso a materiales y recursos específicos (I. Arencibia, comuni-

cación personal, 1 de mayo de 2025).

Tras esta revisión y para facilitar la organización de la información, se propone la agrupación por tipologías, dividiendo las piezas en cinco grandes grupos, que frecuentemente se asocian al carácter de la entidad que los conserva. De esta manera encontramos un primer grupo (G1) de elementos antiguos, asociados a hallazgos arqueológicos; un segundo grupo (G2) de artesacro, compuesto por ropas litúrgicas, menaje ritual, piezas

ornamentales y vestimeta para imágenes; un tercer grupo (G3) de indumentaria, diseño y la historia de la moda; un cuarto grupo (G4) para el uso de textiles en el arte contemporáneo y un último grupo (G5) dedicado al patrimonio etnográfico y las artesanías, como la tinción con tintes naturales, la realización de encajes y calados, cordelería, alfombras tra-peras o cesterías.



G1 – Elementos históricos y/o arqueológicos. Para este grupo, en Gran Canaria se localiza el Museo Canario, cuya exposición permanente cuenta con un área dedicada específicamente a la manufactura de pieles, cueros y fibras vegetales, con predominio del junco. El procesamiento aplicado a estas fibras consistía en un desecado y machacado para su mejor manipulación (Galván, 1980: 49), aunque en algunos ejemplos puede observarse su estructura cilíndrica original. Es probable que estas diferencias en la preparación estuvieran relacionadas con la clase de objetos a elaborar y la función que fueran a desempeñar (recipientes, esteras, vestimenta, cordelería). El Museo y Parque Arqueológico Cueva Pintada (Gáldar), también presenta en su colección una serie de elementos textiles pertenecientes a la población nativa prehispánica, algunas de las cuales se encuentran actualmente expuestas. Según la información recopilada, la intervención en fragmentos arqueológicos suele ser mínima, enfocándose en la limpieza y estabilización matérica de los mismos.

G2 – Arte sacro. El Museo Diocesano de Arte Sacro de Las Palmas de Gran Canaria exhibe algunas piezas en su colección permanente, además de contar de manera frecuente con elementos textiles en su historial expositivo, como casullas y capas pluviales. Estas piezas son frecuentemente realizadas en materiales lujosos como sedas, terciopelos, piedras e hilos metálicos, de oro y plata. El grueso de los bienes asociados a la Iglesia en Gran Canaria, textiles incluidos, forma parte del Tesoro Catedralicio de la Catedral de Santa Ana, independiente del Museo Diocesano. Por otra parte, el Museo de Arte Sacro de la Basílica de Teror-sede de la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria y de la Diócesis de Canarias- también presenta en exposición diferentes objetos textiles, con especial relevancia las diferentes prendas del ajuar mariano. La conservación y restauración de textiles sacros en Canarias, como se ha mencionado, parece depender de un sector empresarial ya establecido, especialmente en Andalucía, siendo el acceso a las piezas muy limitado.

G3 – Indumentaria. En Gran Canaria no se localizan museos dedicados específicamente a la moda y el diseño, pero sí se encuentran instituciones, que aún con otra línea expositiva, ceden espacio a exhibiciones temporales, algunas de las cuales versan sobre indumentaria. Entre febrero y marzo de 2025, la Asociación Cultural Entre Amigos, con el respaldo económico de la FEDAC, expuso en el Museo Militar Castillo de Mata cuarenta y dos piezas de vestimenta tradicional de Gran Canaria, confeccionadas en el barrio de Jinámar por mujeres en situación de difícil inserción laboral. Es importante puntualizar aquí que, según la aproximación, la indumentaria tradicional también podría catalogarse como artesanía. Por otra parte, entre marzo y abril de 2025, la exposición *‘Diálogos de Arte y Moda. El guardarropa de concierto de Teresa Berganza’*, presentó una muestra de vestidos de alta costura de la mezzosoprano española en contraposición a piezas pictóricas del fondo de la propia Casa de Colón. Estas dos propuestas ejemplifican la versatilidad del patrimonio textil y su capacidad de reinterpretación y divulgación a través de diferentes enfoques. Otras entidades en este grupo son las casas museo y las fundaciones dedicadas al legado de figuras concretas. Es de interés recalcar que en estos espacios es posible localizar diversidad de materiales textiles, desde la indumentaria o vestimenta asociada al propietario que cabe en este grupo tipológico, hasta el menaje de hogar y mobiliario que podrían encajar en el grupo de patrimonio etnográfico y artesanías (G5). Como ejemplos en Gran Canaria, se localizan las Casas Museo Pérez Galdós, León y Castillo o la Fundación Alfredo Kraus. Esta última conserva, entre otros elementos como fotografías, videos, cartelería o retratos, ejemplares del vestuario teatral del tenor gran canario en roles como Fausto, Romeo o Werther. Respecto a la indumentaria, la mencionada falta en referentes profesionales e institucionales en Canarias dificulta el establecimiento de criterios específicos.

G4 – Arte contemporáneo. Como se menciona en la introducción, a partir del siglo XX el arte empieza a incorporar de manera exponencial tejidos como base matérica, hasta alcanzar la consolidación como material artístico con la que cuenta en la actualidad. El Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) de Las Palmas de Gran Canaria es un museo de referencia en arte contemporáneo, con un enfoque particular en la triple área geográfica que conforma su identidad: Europa, África y América. Sus fondos incluyen piezas de artistas como Alighiero Boetti, Juana Fortuny, Cristina Gámez, Julia M. Martín, Claudia Casarino o Raquel Paiewonsky, en las que el material textil se conforma como elemento central en su creación artística. En este ámbito es posible localizar gran diversidad de materiales, tanto tradicionales como modernos y contemporáneos, así como multiplicidad de formas en su tratamiento y presentación. Algunas exposiciones recientes donde se han localizado textiles en este Centro son los trajes bordados, arpilleras y cueros de M. Nieves Cáceres en *‘Cuerpo en medio’* (2025), las telas pintadas de gran formato en *‘Tyrannosaurus Rex, Arcoíris y Saturno o Media Persea’* (2024), de Idaira del Castillo, los coloridos collages de ganchillo de Zak Ové en *‘Virulent Strain/Cepa Virulenta’* (2024) y los bordados de seda en terciopelo de Helen Acosta en *‘Tanta lejanía’* (2023). En cuanto a tratamientos de conservación-restauración, la incorporación de nuevos materiales y técnicas remite a una necesidad de estudio individual de caso, incluyendo al autor siempre que sea posible.

G5 – Patrimonio etnográfico y artesanías. Como se ha mencionado, la FEDAC es la entidad de referencia en la salvaguarda y difusión de saberes artesanos en la isla de Gran Canaria. Dentro de las tipologías que recoge están la albardería, cordelería y redes; el bordado, ganchillo, encajes y calado; la cestería con hasta 10 tipos de fibras vegetales diferentes; la decoración de telas,

el hilado de lana y tejeduría de traperas; la confección de trajes tradicionales; el macramé, la muñequería, la tapicería de muebles y la sombrerería. Además, se reseñan talleres etnográficos en activo en la isla. La FEDAC también es responsable de la expedición oficial de carnés de artesano y de la organización de varias Ferias de Artesanía durante el año, la de San Telmo en invierno y las ediciones 'Sur' de otoño, primavera y verano, en Maspalomas. También se incluye aquí el Museo Etnográfico de las Casas Cueva de Artenara o el Centro de Interpretación y Casa de La Lana de Gáldar, que conserva un telar tradicional de más de 300 años de antigüedad. El gran peso inmaterial de las artesanías dificulta la aproximación a este patrimonio desde un punto de vista físico, asociándolo más a la pervivencia del saber popular que a la conservación material de las piezas.

CONCLUSIONES

Gran Canaria, isla atlántica de poco más de 1500km², posee un acervo textil de gran interés y diversidad. Si bien es cierto que la dispersión tipológica, la delicadeza material inherente a los tejidos y la especificidad de los casos son un factor de debilidad, el mapeo de instituciones y las entrevistas realizadas indican una presencia estabilizada en los sectores museístico, artesanal y creativo, y con un histórico de exposiciones y actividades específicas contrastable. Sin embargo, los resultados ponen sobre la mesa diferentes problemáticas, como la escasez de estudios específicos, la carencia de profesionales especializados, la falta de entidades de referencia en las islas y la excesiva dependencia de la península en cuanto a recursos y materiales, siendo estas las principales amenazas identificadas para este tipo de patrimonio. Además, se percibe un obstáculo importante con el tesoro en este campo, desde la catalogación interna de piezas en las instituciones hasta la publicación de estudios técnicos, dificultando la

organización y el acceso a información concreta.

Esta revisión se ha realizado como una aproximación fundamental al patrimonio textil en Gran Canaria y aspira a contribuir a futuras investigaciones, tanto a nivel insular como con posible transferencia a otros espacios. Las siguientes etapas podrían considerar un análisis más profundo de las categorías propuestas u otras variables importantes sobre los fondos. Esto podría incluir un estudio porcentual de los bienes textiles en relación con la colección total, el origen de los materiales, el perfil de los creadores de las piezas, la frecuencia con la que se incorporan nuevas adquisiciones o los tratamientos específicos de conservación más recurrentes. También sería de gran interés analizar los discursos expositivos: cómo se construyen, a qué público se dirigen, cómo incorporan temas actuales y, en última instancia, valorar los retos y oportunidades que presenta la exhibición de material textil. Esto generaría un conocimiento más profundo sobre las estrategias aplicadas al patrimonio tejido en Canarias, abordando tanto la promoción de su estudio y su divulgación como los criterios aplicados para la inclusión de nuevas piezas y la gestión específica de colecciones.

BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS WEB

- Ayuntamiento de Ingenio. (2025, 26 de marzo). La muestra ‘Los hilos del ayer’ se exhibe en la Fundación Nanino para recuperar el valor de los centenarios telares. Ingenio.es. <https://ingenio.es/la-muestra-los-hilos-del-ayer-se-exhibe-en-la-fundacion-nanino-para-recuperar-el-valor-de-los-centenarios-telares/>
- Bañares Baudet, Nilia. (1993). Tintes Naturales: Experiencias con plantas canarias. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Castro Brunetto, Carlos Javier (2021). Fashion in Santa Cruz de Tenerife during the Reign of Isabella II (1833-1868). *Vegueta*, 21(1), 373-406. University of Las Palmas de Gran Canaria, Faculty of Geography and History. <https://doi.org/10.51349/VEG.2021.1.15>
- Castro Brunetto, Carlos Javier (2024). La moda en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En *La moda como arte: Serie Moda del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (pp. 49-132). Consejería de Educación, Cultura y Deportes.
- Centro Atlántico de Arte Moderno. (2025, 30 de enero – 25 de mayo). Cuerpo en medio [Exposición de arte]. CAAM – San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, España. <https://caam.net/exposicion/m-nieves-caceres-cuerpo-en-medio/>
- Centro Atlántico de Arte Moderno. (2024, 7 de noviembre – 9 de febrero de 2025). Virulent Strain / Cepa virulenta [Exposición de arte]. CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, España. <https://caam.net/exposicion/zak-ove-virulent-strain-cepa-virulenta/>
- Centro Atlántico de Arte Moderno. (2024, 24 de octubre – 12 de enero de 2025). Tyrannosaurus Rex, Arcoíris y Saturno o Media Persea [Exposición de arte]. CAAM – San Antonio Abad, Las Palmas de Gran Canaria, España. <https://caam.net/exposicion/tyrannosaurus-rex-arcoiris-y-saturno-o-media-persea/>
- Centro Atlántico de Arte Moderno. (2023, 19 de diciembre – 26 de mayo de 2024). Tanta lejanía [Exposición de arte]. CAAM – San Antonio Abad, Gran Canaria, España. <https://caam.net/exposicion/helen-acosta-tanta-lejania/>
- Cerdà Durà, Elisabet. (2012). La conservación preventiva durante la exposición de material textil. (pp.11-12). Ediciones Trea, Gijón.
- Cruz Rodríguez, Juan de la Cruz (1995). Textiles e indumentarias de Tenerife: una aproximación histórica desde finales del siglo XVIII a nuestros días. Cabildo de Tenerife, Aula de Cultura.
- Darías Príncipe, Alberto José (2012). El papel de la iglesia en el desarrollo de los textiles en Canarias: el caso de la seda. *Anuario de Estudios Atlánticos*, (58), 857-890.
- Efe. (2025, 13 de marzo). ‘Diálogos de arte y moda: Teresa Berganza en 30 trajes’. La Provincia. <https://www.laprovincia.es/cultura/2025/03/13/dialogos-arte-moda-teresa-berganza-115232966.html>

- FEDAC & Pérez Cruz, J. A. (2002). Trajes tradicionales de Gran Canaria. Patrones. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Fundación Internacional Alfredo Kraus. (s. f.). Nuestra sede. Recuperado el 4 de agosto de 2025, de <https://fiak.es/nuestra-sede/>
- Galván Santos, Bertila. (1980). El trabajo del junco y la palma entre los canarios prehispánicos. Revista de Historia Canaria, (172), 43-84.
- La Caja de Canarias. (1979). Tesoros del Museo Canario: Tejidos de junco. Aguayro, (113), 22. <https://hdl.handle.net/20.500.12285/aguayro/2333>
- La Caja de Canarias. (1984). Exposición itinerante: Trabajos en pieles y fibras vegetales de los aborígenes canarios. Aguayro, (151), 3-5. <https://hdl.handle.net/20.500.12285/aguayro/1167>
- Las Palmas de Gran Canaria Cultura. (2025, 26 de febrero). La alcaldesa inaugura en Mata la exposición que rescata el patrimonio textil de Gran Canaria. <https://lpacultura.com/news/la-alcaldesa-inaugura-en-mata-la-exposicion-que-rescata-el-patrimonio-textil-de-gran-canaria>
- Murcia Suárez, Macarena. (1998). La albardería, la construcción de jaulas de caña: Testimonio oral de tres oficios desaparecidos. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Pérez Cruz, José Antonio (2024). Fuentes gráficas para el estudio de la vestimenta histórica en las islas Canarias. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Pérez Morera, Jesús. (2002). El arte de la seda: el tejido litúrgico en Canarias (los ornamentos de la catedral de La Laguna). Revista de Historia Canaria, (184), 275-316.
- Rodríguez Pérez-Galdós, Caridad; Grandío de Fraga, Eduardo. (2024). Los telares tradicionales en Gran Canaria. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Rodríguez Pérez-Galdós, Caridad; Santana Godoy, José Ramón (1989). La Cestería Tradicional. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Sosa Martín, Blanca Rosa (1993). Calados Canarios. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.
- Sosa Martín, Blanca Rosa (2009). Calados Canarios para principiantes. FEDAC, Cabildo de Gran Canaria.

DE LA NOVELA AL CINE ACTUAL: COMPARACIÓN DE LA FIGURA DEL VAMPIRO EN *EL VAMPIRO* (1819) DE JOHN WILLIAM POLIDORI Y *DARK SHADOWS* (2012) DE TIM BURTON

FROM THE NOVEL TO CURRENT CINEMA: COMPARISON OF THE VAMPIRE IN *THE VAMPIRE* (1819) BY JOHN WILLIAM POLIDORI AND *DARK SHADOWS* (2012) BY TIM BURTON

MARÍA GÓMEZ GARCÍA
Universidad de La Laguna (ULL)
mariasarres@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0004-0507-978X>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: Los vampiros son seres fantásticos representativos de la novela gótica que destacan por el uso de elementos religiosos, la pertenencia al mundo nocturno, la presencia de la sangre o la inmortalidad. Con el paso del tiempo han dejado atrás los motivos monstruosos que los caracterizaban para convertirse en personajes que comparten valores con los seres humanos y que desean encajar en la sociedad actual. Esta evolución se contempla en obras como *El vampiro* y *Dark Shadows*, ya que, de forma interdisciplinar, se pueden estudiar sus similitudes y diferencias con el vampiro clásico.

Palabras clave: vampiros; terror gótico; sangre; oscuridad; sexualidad; humanidad

Abstract: Vampires are fantastic beings that serve as representatives of the Gothic novel. They are significant due to their association with the use of religious elements, their connection to the night, their immortality and the presence of blood. Over time, vampires are no longer monstrous creatures, they have become characters who share many things with human beings. They want to have a place in contemporary society, as they feel they are misunderstood. This evolution can be seen in works such as *The Vampire* and *Dark Shadows*. Numerous articles have studied the figure of the vampire in cinema, and if we also analyse their representation in literature, we can identify the similarities and differences they share with the classic vampire.

Keywords: vampire; Gothic, blood, darkness, sexuality; humanity.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se expone un análisis bibliográfico y comparativo del vampiro a través de diversas obras literarias y cinematográficas, con el objetivo de relacionar la evolución de estos seres con los cambios culturales que se han establecido en la sociedad desde el papel de los monstruos en las novelas góticas del siglo XVIII hasta su humanización en la época contemporánea. Las obras seleccionadas son dos novelas, *Drácula*, del autor Bram Stoker, y *El vampiro*, de John William Polidori, además de una cinta cinematográfica, que

es *Dark Shadows*, dirigida por Tim Burton. Se utilizarán, por otra parte, las investigaciones de diferentes estudiosos relacionados con el terror gótico y el universo vampírico, entre otros, Julia Kristeva, Carlos A. Cuéllar Alejandro o Nina Auerbach.

En cuanto a la hipótesis de la que se parte, se analiza la evolución de los vampiros desde el aristócrata seductor del Romanticismo hasta el héroe posmoderno, y se evidencia que estos cambios tienen relación con los sociales, que apuestan por convertir a los monstruos en personajes

complejos, que, al contrario que en el siglo XVIII, se relacionan con los seres humanos.

1. CONTEXTO HISTÓRICO: LA EVOLUCIÓN DE LOS VAMPIROS

El análisis de los vampiros requiere contextualizar el terror gótico, un género literario que emergió en el siglo XVIII y que destacó por el uso de escenarios oscuros, pensamientos pesimistas y elementos como la sangre o los monstruos. Más tarde, con el declive del Romanticismo, surgió el término de literatura victoriana y el género evolucionó, ya que se comenzó a relacionar con el horror de la vida cotidiana (Punter y Byron, 2004: 26- 29). De esta forma, se vertebró el cuerpo como representación de la sociedad, de los impulsos del ser humano y de lo desagradable, como ocurre en novelas como *El retrato de Dorian Gray*, en la que Oscar Wilde describe a un joven que se pervierte por sus impulsos humanos y que termina por sucumbir a la tentación que aparece, día a día, en su vida.

En relación con los vampiros, estos encarnan la evolución de los no-muertos, figuras monstruosas del folclore que se utilizaban para reflexionar sobre los fallecimientos que la ciencia no podía explicar. En el Romanticismo, dichos seres se convirtieron en amantes demoníacos que se sentían incomprendidos y querían abandonar la sociedad. En este sentido, representaron la contraposición entre el mundo rural, folclórico y pagano y el mundo del progreso y el entorno urbano (Punter y Byron, 2004: 268- 272). Estos monstruos destacan por la importancia de la sangre, que representa la juventud, y por la sexualidad, que los convierte en seres que disfrutaban del placer desde una perspectiva perversa (Morales Lomas, 2013: 125). También las vampiras cuentan con un papel fundamental, pues los autores románticos las describían como seductoras y hermosas, como ocurre en *Carmilla*, obra en la que la protagonista

femenina trata de asesinar a su amada tras seducirla, por lo que estas figuras se relacionan con la *femme fatale* y con el personaje bíblico de Lilith, que se exploraron en épocas posteriores (Hernández Blasco, 2016: 66). Como expone el estudioso José Emilio Pérez Martínez, el imaginario de la mujer vampiro ha tenido continuidad en el siglo XX, e incluso se ha originado un término, vamp, que lo relaciona con la historia de la *femme fatale*. Esto demuestra la interrelación entre ambos prototipos:

La figura de la vamp supondría una reformulación de la mujer fatal en la que pesaría más la tradición europea de las leyendas sobre vampiros. El término vamp sería una abreviatura de la voz inglesa vampiro, y se acuñaría para designar a un tipo concreto de *femme fatale* (Pérez Martínez, 2010: 7).

En cuanto a las obras literarias que han tratado las figuras vampíricas, se debe mencionar *El vampiro*, de John William Polidori, que instauró al monstruo que se conoce en la actualidad. Tras el establecimiento de este arquetipo, se publicó, en época victoriana, *Carmilla*, del escritor Joseph Sheridan Le Fanu, que explora la sexualidad con tintes homoeróticos y desafía las leyes misóginas de la época (Cuéllar Alejandro, 2013: 41). Más tarde, en 1897, Bram Stoker publicó *Drácula*, una de las historias más populares (Hernández Blasco, 2016: 64), en la que se traslada al vampiro a la modernidad y se humaniza, ya que es un personaje incomprendido que desea encajar en la sociedad y se muda a Londres porque es el centro social del momento (Morales Lomas, 2013: 143-144). Tras esta novela, el auge de la figura vampírica continúa, y, en la transición al siglo XX, aparecen obras cercanas a la época contemporánea, como *Soy leyenda*, publicada por Richard Matheson en 1954, que fusiona el terror gótico con la ciencia ficción (Punter y Byron, 2004: 148-149), o *Crónicas vampíricas*, una serie de novelas de Anne Rice. Asimismo, en el cine es fundamental este ser monstruoso, y se puede encontrar en obras que narran his-

torias que han formado parte de la literatura. Una muestra de ello es *Nosferatu*, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau en 1922, que se basa en *Drácula* y aún conserva su modernidad, pues en 2024 se estrenó una nueva versión dirigida por Robert Eggers.

Actualmente, la imagen de los vampiros cuenta con protagonismo no solo a través de adaptaciones de obras literarias clásicas, sino mediante nuevas historias y personajes, como ocurre, por ejemplo, en la serie de novelas de la saga *Crepúsculo*, escrita por Stephanie Meyer, que expone al nuevo vampiro posmoderno y contemporáneo que es bondadoso y lleva a cabo el papel de héroe (Morales Lomas, 2013: 152-155). Estas características se ven también en *Dark Shadows*, la película que se analiza en el presente artículo.

1.1 LOS PRIMEROS VAMPIROS: EL CASO DE JOHN WILLIAM POLIDORI

John William Polidori (1795-1821) se considera uno de los máximos exponentes del Romanticismo literario en Reino Unido debido a su obra *El vampiro*. En cuanto a su trayectoria literaria, fue cercano al aclamado poeta inglés Lord Byron, ya que trabajaba como su médico personal. Su relación con él lo convirtió en una influencia fundamental en su escritura, pues se inspiró en su personalidad, que le resultaba prepotente y ególatra, para crear a Lord Ruthven, el protagonista de la novela, que se formula con el objetivo de criticar la perversión social que se imponía a los jóvenes en el momento (Enriquez, 2022: 14-15). La novela se publicó en 1819 y trata sobre un aristócrata seductor y exitoso al que une una ferviente amistad con Aubrey, un hombre huérfano que ha heredado la fortuna de sus familiares. Narra la historia del fallecimiento de Lord Ruthven y su posterior resurrección, pues su compañero, meses después de asistir a su funeral, lo encuentra en un baile, con el rostro pálido y más bello que nunca. A través de

su figura se pueden observar características vampíricas como el abuso de los vicios, la sexualidad desmedida o la crueldad (Punter y Byron, 2004: 268-272). Además, estos elementos se describen desde la perspectiva romántica a la que perteneció Polidori, ya que se tratan tanto la añoranza por el mundo clásico como el amor.

1.2 LA MAGIA CINEMATOGRAFICA DE TIM BURTON

Tim Burton (1958-actualidad) es un director de cine que ha realizado diversas películas y que, tras su infancia solitaria e introvertida, ha generado una estética que lo aleja de lo cotidiano. Como él mismo ha comentado en diversas ocasiones (Figuro, 2012: 17):

Cuando era joven, nunca me gustó la idea de categorizar a las personas como: eres bueno en los deportes, no eres bueno en los deportes. Eres inteligente. No eres inteligente, siempre me resistí a eso de niño. Nunca me gustaron las etiquetas. Nunca me han gustado, incluso si es una etiqueta positiva. Cuando escuché ese término, me dio escalofríos, porque no sabía realmente lo que significaba.

Esta cita es fundamental, ya que en sus obras es frecuente el uso de ambientes góticos y personajes incomprensidos y marginales, pues su objetivo es desdibujar el concepto de belleza y enhebrarlo con lo perturbador (Dávila Vargas-Machuca, 2017: 131). Por tanto, estos rasgos se relacionan con el rechazo del cineasta a las etiquetas y a catalogar a las personas, como se muestra en su trayectoria cinematográfica.

La película que se analiza, *Dark Shadows*, se estrenó en el año 2012, y cuenta con un reparto formado por Johnny Depp, Helena Bonham Carter, Michelle Pfeiffer o Eva Green, entre otros, y narra las peripecias de Barnabas Collins, un vampiro contemporáneo e irónico que, tras sufrir una condena de cientos de años, despierta en el contexto histórico de los años setenta y debe acos-

tumbrarse a los avances tecnológicos. El protagonista se relaciona con las características vampíricas a causa del ambiente gótico, de la cercanía a la estética de Burton y de los elementos que se observan en la cinta acerca de su evolución posmoderna.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

Se comenzará con la descripción y la comparación de los rasgos de los personajes de ambas obras. En *El vampiro*, Polidori representa a un hombre aristócrata y seductor que, incluso tras su conversión en monstruo, mantiene los rasgos humanos (Punter y Byron, 2004: 268-272). Esta caracterización evidencia que los vampiros se relacionan con el universo burgués, la abundancia, el despilfarro y los excesos, como se aprecia en la propia novela y en obras posteriores. Una muestra de ello es *Carmilla*, pues la protagonista también es aristócrata y, a su vez, monstruosa. En relación con la obra que se estudia, un fragmento en el que se describen tanto el tono pálido de Lord Ruthven como su belleza es el siguiente:

Su semblante tenía un tono lívido, mortal. Jamás se coloreaba con un tinte rosado, ni por el rubor de la modestia ni por la fuerte emoción de la pasión; sin embargo, sus facciones y su perfil eran bellos (Polidori, 2022: 27).

Con la instauración de la época victoriana y del personaje homónimo de *Drácula*, Stoker describe, una vez más, al vampiro como miembro de la aristocracia. Sin embargo, evita su atractivo y lo describe como un hombre entrado en años, que, pese a mantener la elegancia, destaca por su monstruosidad, que lo aleja de lo humano (Hernández Blasco, 2016: 76). Así, se relaciona al vampiro aristócrata con la decadencia moral y la amenaza que proporciona al mundo burgués, temática central en la imaginaria gótica. Los fragmentos de la obra de Stoker en los que se describe la monstruosidad del villano forman parte, en

su mayoría, del diario de Jonathan Harker y se desarrollan durante su visita al conde. Uno de ellos se puede leer a continuación:

Dentro había un hombre alto y viejo, pulcramente afeitado, salvo por un bigote blanco y largo, vestido de negro de la cabeza a los pies, sin una sola nota de color en parte alguna. [...] Extendí la mano y tomó la mía con una fuerza que me hizo estremecer, sensación que no alivió el hecho de que su contacto fuese frío como el hielo: parecía más la mano de un hombre muerto que vivo (Stoker, 2004: 26-27).

Actualmente, los vampiros han recuperado la belleza y los rasgos seductores, como se evidencia en *Dark Shadows*. Burton rescata la tradición vampírica y nos presenta a Barbanas Collins, que es aristócrata, joven, hermoso y elegante, y que se asemeja físicamente con Lord Ruthven. Una vez más, transforma al vampiro en un ser similar a los seres humanos, ya que ni siquiera su familia lo diferencia de la vida. El único elemento grotesco que posee es el tono de piel blanquecino, aunque emplea elementos propios de la tradición vampírica como la capa negra, las uñas largas y los colmillos afilados (Hernández Blasco, 2016: 64). Por esta causa, las similitudes y diferencias evidencian que el vampiro es un personaje fundamental en el imaginario de las artes contemporáneas y que, pese a su evolución, aún se acoge a las características principales del terror gótico clásico.

En cuanto a la continuación del análisis, los personajes se configuran a través de diversos rasgos que los definen como vampiros. En primer lugar, Lord Ruthven se expone como un protagonista que rechaza a los seres humanos y que disfruta al asesinarlos, pues antepone su propia vida y su necesidad de sangre a los demás, como es prototípico en los vampiros clásicos y victorianos, ya que el consumo de sangre les permite tener juventud y poder (Morales Lomas, 2013: 125). Además, posee uno de los rasgos que más definen a estos

seres fantásticos, que es la incapacidad de entrar en contacto con la luz solar. De esta forma, los autores de historias vampíricas describen el aislamiento de sus personajes, pues no pueden formar parte de la sociedad de la época, sino vivir en la sombra, por lo que siguen las características del hombre romántico, que destacaba por la incompreensión y la soledad (Morales Lomas, 2013: 126). Es necesario mencionar, antes de entrar en el análisis de Barnabas Collins, algunas de las características de *Drácula* como, por ejemplo, el proceso de identificación del vampiro con el ser humano. Stoker presenta a un personaje que se encuentra aislado en las montañas de Transilvania y que viaja a Londres, el centro burgués del momento (Hernández Blasco, 2016: 83). Tras su intento por encajar, se da cuenta de que no puede formar parte de la sociedad y trata de volver al aislamiento (Punter y Byron, 2004: 263-266). Esto se materializa a través de las quemaduras que le produce el contacto con la luz solar. De esta manera, el autor plasma la insatisfacción vital del vampiro y traza una senda en la que estos personajes monstruosos se identifican con los seres humanos mediante el sentimiento de soledad. Como expuso Hernández Blasco en su publicación *Genealogías digresivas del monstruo*, el objetivo de los monstruos es advertir sobre las problemáticas de la vida moderna, que, en este caso, son el aislamiento y la incompreensión que producían los avances tecnológicos (Hernández Blasco, 2016: 26). En esta novela, el vampirismo no se expone como un don, sino como un castigo, y esto también se encuentra en el personaje de Lucy, que ejemplifica el estereotipo de mujer diabólica que, tras la muerte, sufre la condena de convertirse en un monstruo, como se muestra en el siguiente fragmento: «Oí el grito sofocado de Arthur al reconocer los rasgos de Lucy Westenra. La dulzura se había convertido en crueldad implacable y dura» (Stoker, 2004: 264).

Con la llegada de la época contem-

poránea, los vampiros se acercan aún más a los humanos e incluso se convierten en los héroes de las historias de terror. En el caso de Barnabas Collins, continúa con la evolución, ya que siente bondad hacia los seres humanos e incluso trata de salvar de la muerte a sus descendientes. Además, se aleja de Lord Ruthven porque, pese a que debe asesinar para mantenerse con vida, no disfruta del acto y se disculpa con sus víctimas. Es fundamental, para reafirmar estas características, su posibilidad de llevar a cabo una vida diurna, elemento que lo distancia de los vampiros anteriores, ya que, gracias al paraguas que utiliza durante la película, logra soportar la luz solar, símbolo de su aceptación y tolerancia del orden actual de los seres humanos. Debido a la descripción mencionada y al cambio de espacio de la cinta, que se mueve a Estados Unidos, el foco actual del capitalismo, se considera a Barnabas Collins como un vampiro contemporáneo (Morales Lomas, 2013: 152- 155). Como expuso Nina Auerbach en sus estudios sobre la evolución de estos monstruos, «*every age embraces the vampire it needs*» (Auerbach, 1995: 145), es decir, que cada sociedad relaciona la imagen de los vampiros con los miedos y deseos del momento. Por tanto, se evoluciona desde el ser aristocrático que encarna al mundo burgués y a las consecuencias de los excesos, hasta el personaje heroico que condensa la hibridez entre humanidad y monstruosidad.

Como último epígrafe de la comparación, es fundamental analizar a los personajes femeninos, pues son de vital importancia en las obras de vampiros, como se expone en la novela de Polidori, en la que el papel de las mujeres está representado por las vampiras y por la hermana de Aubrey. Mediante ambas figuras, expone las dos vertientes de la naturaleza humana. Por un lado, la mujer vampiro como encarnación del pecado y el deseo reprimido, característica que se ha evidenciado en diferentes estudios sobre las figuras vampíricas y el papel

de la mujer en el arte, como ocurre en uno de los estudios de Diego Romero de Solís, en el que expone que «el vampiro simboliza lo irracional, lo demoníaco, las fuerzas del pecado que se identifican de una u otra manera con lo femenino» (Romero de Solís, 1997: 156). Por otro, la hermana de Aubrey como mujer angelical, ya que su función es ser la esposa de Lord Ruthven, hecho que la convierte en la víctima de la novela, pues el vampiro le quita la vida para alimentarse. Esto se menciona en el siguiente fragmento:

La boda se celebró con toda solemnidad, y el novio y la novia abandonaron Londres. Aubrey [...] deseaba que llamaran a los tutores de su hermana, y cuando estos estuvieron presentes y sonaron las doce campanadas de la medianoche, [...] falleció inmediatamente después. [...] Lord Ruthven había desaparecido, y la joven había saciado la sed de sangre de un vampiro (Polidori, 2022: 91-92).

Así, *El vampiro* representa las dos líneas de pensamiento dominante acerca de las mujeres en el siglo XVIII. Años más tarde, en el siglo XIX, se comienza a dar complejidad a los personajes femeninos, y Stoker presenta a dos mujeres que cumplen con los estereotipos de diabólica y angelical, pero que, a su vez, cuentan con protagonismo en la novela. Mina, la primera de ellas, se considera como una presencia inocente en las narraciones de los hombres. Pese a esto, es valiente y audaz, y logra una personalidad reflexiva que los varones no poseen. Se demuestra que, en la literatura victoriana, se comienza a modificar la imagen pasiva de la mujer en las obras de vampiros para dar paso a personajes relevantes, que expresan sus pasiones e inquietudes. En relación con esta idea, Mina se convierte en un personaje necesario para acabar con Drácula, pues es la única que cuenta con la capacidad de comunicarse con él. El otro personaje femenino, Lucy, también es fundamental, debido a que representa a la mujer

vampiro y al estereotipo de mujer diabólica (Punter y Byron, 2004: 167-168). Sin embargo, en esta ocasión se conoce, a través de sus diarios, su bondad anterior, por lo que se demuestra que el vampirismo es un castigo. Este personaje, al igual que otras mujeres vampiras de la imaginería gótica, se inspira en el personaje bíblico de Lilith, que conforma la imagen de la mujer diabólica, ya que es «la encarnación de la nocturnidad, de la lascivia y el mal femenino del que se alimentó durante siglos la imaginería de la mujer pérfida y cruel» (Eetessam Párraga, 2014: 84). La conclusión es que, en *Drácula*, la función de los personajes femeninos cuenta con una perspectiva amplia, al contrario que en *El vampiro*.

En el caso de Burton, expone la evolución de la dualidad entre mujer angelical y diabólica del siglo XXI, que permite modificar los estereotipos femeninos tradicionales. En este caso, el director convierte a la primera de ellas en mujer vampiro, mientras que representa a la mujer diabólica como hechicera. Victoria, que enmarca el estereotipo de mujer angelical, se describe como una víctima incomprendida de la sociedad posmoderna y, por tanto, permite que se desarrolle su identificación con los seres humanos. Además, su conversión en vampiro es deseada, pues se identifica en mayor medida con estos seres monstruosos. Asimismo, la figura antagónica de *Dark Shadows*, Angelique, es una reformulación de la *femme fatale*. Se describe en la línea de la bruja moderna que expuso Iris de Benito Mesa en su investigación sobre las brujas contemporáneas, es decir, como una «mujer libre que disfruta de su sexualidad y que se aleja de las brujas clásicas, que no permitían conocer su perspectiva vital» (Benito Mesa, 2024: 365). En definitiva, Angelique es una hechicera que permite al espectador conocer su visión de los conflictos y que se encuentra maldita por su propia belleza, como se exponía en el Romanticismo, época en la que la mujer vampiro, a pesar del

cumplimiento de los cánones femeninos de belleza, disfrutaba del asesinato y la seducción (Eetessam Párraga, 2014: 85). Estas contradicciones se relacionan con el término de lo abyecto, expuesto por Julia Kristeva en su ensayo *Poderes de la perversión*, al que describe como «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (Kristeva, 2004: 11). Este concepto está ligado a la *femme fatale* y a las mujeres diabólicas, desde Polidori hasta Stoker o Burton, pues sus cuerpos transitan entre la vida y la muerte debido a la belleza que aún poseen y a la inmortalidad.

En conclusión, a través del análisis, se evidencia que las figuras femeninas de las obras de vampiros, pese a la convivencia de los estereotipos de mujer diabólica y angelical, se han reescrito con el objetivo de construir personajes redondos y profundos, que cuentan con una función principal en las obras y permiten a los personajes plantear cuestiones sobre el género (Chaves, 2000: 29-30).

CONCLUSIONES

Se ha demostrado la influencia de los cambios sociales en las obras de vampiros y cómo mantienen su relevancia en la actualidad. Esta evolución se ha ejemplificado a través de *El vampiro*, obra en la que Lord Ruthven es un monstruo aristocrático y las mujeres son seres pasivos, y de *Dark Shadows*, cinta cinematográfica en la que Barnabas Collins se convierte en un héroe romántico y los personajes femeninos cuentan con papeles protagónicos y profundidad psicológica. En conclusión, el vampiro aún participa en el universo cultural, pues es uno de los monstruos más potentes por su significado en el mundo del terror y porque refleja las preocupaciones y los deseos de la sociedad y del ser humano, como, por ejem-

plo, la necesidad de adaptarse a nuevas culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Nina (1997). *Our Vampires, Ourselves*. Estados Unidos: Universidad de Chicago.
- Benito Mesa, Iris de (2024). «Monstruas ardientes. Brujería y activismo feminista, de los grupos W.I.T.C.H. a Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enriquez». *Orillas*, 13, pp. 363-380. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9736982> [23/07/2025]
- Chaves, José Ricardo (2000). «Vampirismo y sexualidad en el siglo XIX». *Anuario De Letras Modernas*, 9, pp. 27-32. Disponible en <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.1999.9.835>. [20/04/2025]
- Cuéllar Alejandro, Carlos A. (2013). «De lo Gótico a lo pseudo-gótico: mujer, vampirismo y lucha de poder». *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, 1, 38-48.
- Eetessam Párraga, Golrokh (2014). «La seducción del mal: la mujer vampiro en la literatura romántica». *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 32, pp. 83-93. Disponible en http://dx.doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47140 [22/07/2025]
- Figuro, Javier (2012). *Los inadaptados de Tim Burton*. España: Ediciones Encuentro.
- Fuente, Daniel de la (2022). «Tim Burton: Los traumas de la infancia, aunque los superes o te enfrentes a ellos, te acompañan toda la vida». Disponible en <https://cadenaser.com/nacional/2022/09/02/tim-burton-los-traumas-de-la-infancia-aunque-los-superes-o-te-enfrentes-a-ellos-te-acompanan-toda-la-vida-cadena-ser/> [14/05/2024].
- Hernández Blasco, Rafa (2016). *Genealogías digresivas del monstruo*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Kristeva, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI de Editores.
- Morales Lomas, Francisco (2013). «El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos». *AnMal Electrónica*, 34, pp. 123-160.
- Pérez Martínez, José Emilio (2010). «De la ninfa a la femme fatale, una perspectiva cultural». Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Polidori, John (2022). *El vampiro*. Mariana Enriquez (pról.). Barcelona: Editorial Planeta.
- Punter, David y Byron, Glennis (2004). *The Gothic*. Estados Unidos: John Wiley & Sons.
- Romero de Solís, Diego (1997). «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)». *Revista de Filosofía*, 14, pp. 155-166.

ELOGIO A LA INTERDISCIPLINARIEDAD: MODA COMO VÍNCULO DE LAS BELLAS ARTES.

PRAISE OF INTERDISCIPLINARITY: FASHION AS A LINK BETWEEN THE FINE ARTS.

LARA MARTRUS

Universidad de La Laguna (ULL)

laramartrusguillen@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-1921-5386>

Resumen: En el escenario de las Bellas Artes, la moda se alza como lenguaje autónomo y expansivo, capaz de dialogar, inspirar y crear. Este artículo recorre su doble naturaleza: como hija de la Historia del Arte y como madre de nuevas formas estéticas. Desde las sedas de Fortuny hasta la teatralidad *punk* de Westwood o el barroquismo contemporáneo de McQueen, la moda no sólo se viste de arte, sino que lo reinterpreta la memoria cultural.

A través de un enfoque interdisciplinar, se exploran sus múltiples medios de expansión —de la pintura a la performance, del museo a la pasarela— y su lugar en las teorías posmodernas que celebran la hibridación y el mestizaje de lenguajes. La moda encuentra en este cruce de caminos un territorio fértil para trascender la mera funcionalidad, erigiéndose en vehículo de expresión y experiencia sensorial. En definitiva, este elogio a la interdisciplinariedad revela a la moda como una de las fuerzas creativas más completas de nuestro tiempo, allí donde arte y cuerpo se funden en un mismo gesto.

Palabras clave: Moda; Interdisciplinariedad; Arte; Estética; Posmodernidad

Abstract: In the realm of the Fine Arts, fashion rises as an autonomous and expansive language, capable of dialogue, inspiration, and creation. This article traces its dual nature: as a daughter of Art History and as a mother of new aesthetic forms. From Fortuny's silks to Westwood's punk theatricality and McQueen's contemporary baroque, fashion does not merely dress itself in art—it reinterprets it as cultural memory.

Through an interdisciplinary lens, it explores fashion's multiple avenues of expansion—from painting to performance, from the museum to the runway—and its place within postmodern theories that celebrate hybridity and the blending of languages. Fashion finds in this crossroads a fertile ground to transcend mere functionality, becoming a vehicle of expression and sensory experience. Ultimately, this praise of interdisciplinarity reveals fashion as one of the most complete creative forces of our time, where art and body merge in a single gesture.

Keywords: Fashion; Interdisciplinarity; Art; Aesthetics; Postmodernity

INTRODUCCIÓN. ARTE Y MODA: INFLUENCIA MUTUA, INDEPENDENCIA ABSOLUTA

La indumentaria se erige como vehículo de interpretación de múltiples realidades, elaborando todo un discurso viviente acerca de la estética, lo conceptual, la tradición, la belleza y la identidad cultural; transformándose así, en moda.

En esta metamorfosis se origina un vínculo con el arte, que permite el desarrollo de una semiótica propia que Roland Barthes define como “sistema de signos” (Barthes, 2022). En este sentido, la moda cubre el cuerpo a la vez que lo reinterpreta, lo

comunica y lo transforma en una superficie simbólica. Reconociendo su dimensión artística, la moda se convierte en arte en el momento en el que trasciende de lo funcional y materializa su expresividad autónoma.

La configuración de la moda como nexos entre las Bellas Artes proviene de su reconocimiento como lenguaje creativo por derecho propio. Independiente, dinámica, efímera y frívola. La moda no necesita a las Bellas Artes. No sólo se trata de una de las formas creativas más completas que

existen, sino que se concibe como medio trascendental para el transcurso de otras disciplinas artísticas — la pintura, el teatro, el cine...—. Este cruce de lenguajes visuales, narrativos y simbólicos, hacen de la moda una disciplina híbrida y expansiva que alcanza su punto álgido a través de la interdisciplinariedad.

El objetivo principal de este artículo alberga una breve presentación de los diálogos — no unidireccionales — que intervienen entre arte y moda. Por un lado, el arte que inspira el vestir, y por otro, la moda que crea arte.

1. PRIMERA PARTE: CUANDO EL ARTE INSPIRÓ EL VESTIR

Miriñaques, sayas, casacas, fracs, corsets... Es innegable admitir que gracias a la moda conocemos mejor a los personajes que tantas veces la Historia ha retratado. Una determinada seda podría remitirnos a un contexto y poder adquisitivo muy concreto, incluso dibujar el trazo de las rutas de comercio, los gustos y modas de la época.

Tendencias tan extraordinarias encargadas de exaltar los roles impuestos a la feminidad, como advierte el célebre retrato de Jan Van Eyck, donde se colocaban piezas bajo la indumentaria para aparentar un vientre abultado (Lipovetsky, 1987: 31); incluso, en el siglo XVIII, las damas de la corte francesa llegaban a enfrentarse en verdaderas batallas de vanidad, luciendo *paniers* que se extendían más de dos metros a cada lado, además de tocados y pelucas que parecían sacados de una escenografía teatral (Cross, 2008: 15-26).

En definitiva, el componente histórico que ha trazado la moda a lo largo de su tiempo ha impactado de manera significativa en el ámbito social. Desde su concepción elitista como lujo exclusivo de los guardarropas de la realeza, pasando por la

recreación del hombre en subculturas como el dandismo, hasta concebirse como oficio doméstico permitiendo la liberación de la mujer de aquellas estructuras ostentosas, todo ello a partir del vestir.

Sin embargo, el camino que ha atravesado —y atraviesa— la moda hacia la aceptación en el canon de las Bellas Artes no ha sido del todo fácil. De tal manera, que en muchas ocasiones vemos cómo recurre a las artes plásticas para referenciar su impacto cultural y visual.

En primer lugar, encontramos ejemplos de diseñadores que han referenciado las primeras civilizaciones de la Historia. John Galliano (1960 —), fascinado por la teatralidad del filme *Cleopatra* (1963), representa en varias ocasiones¹ la cultura egipcia para la casa Dior. Tal es caso de la colección *Christian Dior Spring 2004 Couture*, en la que tras una visita a Egipto, desglosa una fantasía cultural en la que las modelos performan el lujo imperial. Las prendas evidencian puro exceso: corsets dorados con cuellos altos que se elevan como obeliscos, faldas estampadas con jeroglíficos, túnicas con espejos, incluso rostros endiosados como la mismísima Nefertiti. Ofrendas en forma de accesorios, máscaras de faraones y dioses, Galliano reimagina la esencia del arte eterno a través de la alta costura y una narrativa audaz y teatral, celebrando la magnificencia cultural de Egipto en la pasarela. No se trata de prendas funcionales para vestir, sino para adorar.

Siguiendo un recorrido histórico, el gusto grecorromano es influenciado por diseñadores como Mariano Fortuny (1871 - 1949). El origen de esta inspiración se halla en el interés de su padre por la Antigüedad clásica. Los denominados vestidos de Delfos se tratan de telas rectangulares de satén de seda plisados, con cinturones decora-

1 *Christian Dior Fall 1997.*

dos con grecas, inspirados en la forma del chitón griego y las túnicas empleadas en el siglo I a.C. El efecto de este vestido se conseguía mediante el esfuerzo manual de apretar y retorcer estas telas mojadas, hasta conseguir las arrugas que asemejan a los paños griegos.

Del mismo modo, estos pliegues y la caída del vestido lo presenta la vestimenta de la famosa *Auriga de Delfos* (474 a.C.), cuya confección remarca el contacto directo del diseñador con la cultura. Asimismo, como si se tratase de un pintor firmando sus obras, fue el primer diseñador en etiquetar sus prendas bajo su nombre, impulsando nuevas siluetas para la mujer moderna, eliminando el corset por vestidos rectos y cómodos.

Reformulando el escote, al estilo de la *Diana de Versalles* (325 a.C.), el diseñador estadounidense Halston (1932 - 1990) hereda la estética de Fortuny transformando la túnica griega en un auténtico vestido de gala. Por otro lado, Gianfranco Ferré, inspirado por la arquitectura clásica, crea en 1992 para la casa de Christian Dior el *Palladium Dress* referenciando a los órdenes de las columnas corintias.

Avanzando en el tiempo nos detenemos en el siglo XVIII para hablar de la madre de las subculturas, Vivienne Westwood (1941 - 2022). Su figura destaca al transformar las siluetas del siglo XVIII a través del espíritu *punk*, teniendo muy presente figuras como Madame Pompadour y María Antonieta, traslada estas siluetas a la pasarela desde un sentimiento de provocación e innovación, tal es el caso de la colección *Vive la Coquette!* (1997).

Inspirada principalmente en la Wallace Collection de Londres, crea su colección primavera/verano titulada *Portraits* (1991). En ésta Westwood reinterpreta en la tradición descontextualizando elementos de la indumentaria del XVIII — tal es el

caso de los corsets — y los transforma en un elemento *pop*. De esta manera, la apropiación de las imágenes creadas siglos atrás por Boucher o Fragonard contempla la escena pública a través del vestir. Vivienne Westwood resalta el arte como una herramienta para reflejar la realidad y la experiencia humana, así como un medio para comunicar ideas, desafiar normas y generar impacto cultural.

1.1 LA APROPIACIÓN: MÁS ALLÁ DE LA INSPIRACIÓN

En este sentido, Westwood nos introduce una práctica común en la alta costura que comprende más allá del amor al arte. Hablamos del concepto de la apropiación como acto de tomar elementos visuales de la cultura popular y resignificarlos. Autores como Roland Barthes y Arthur Danto abrazaban la posmodernidad defendiendo esta postura, deseándole la muerte al autor y el fin a la Historia del Arte.

Una figura clave para entender este proceso es la de Andy Warhol y su reproducción masiva de la imagen de Marilyn Monroe. Cuestionando la plasticidad de sistemas como el de Hollywood, Warhol se convierte en víctima de su propia desdicha en 1991 cuando Gianni Versace reinterpreta su obra para su colección primavera/verano.

Asimismo, entender las teorías posmodernas a través de la moda nos permite ver acciones de artistas contemporáneos. Un ejemplo es Jeff Koons, quien toma pinturas de la esfera popular y las traslada a un producto de lujo por excelencia: un bolso de Louis Vuitton.

Esta apropiación no sólo interviene en la función principal y valor original de la obra de arte. Se transforma el objeto de contemplación en un objeto mercantilizado, y éste es trasladado por otros sujetos al mundo de lo cotidiano. Del mismo modo,

se destruye la autoría de artistas como Da Vinci para otorgarle el valor de una marca comercial. Como indica Barthes, la obra deja de pertenecer a un solo creador para construir su significado a través de múltiples interpretaciones (Barthes, 2022).

2. SEGUNDA PARTE: [MODA] SUJETO Y CREADORA DE ARTE

En este marco, rechazando su determinación como agente pasivo en el ámbito artístico, la moda se impone como sujeto y líder de las diversas disciplinas creativas. El arte, por su parte, deja de ofrecer su servicio como musa y fuente de inspiración. De esta manera, ambos lenguajes encuentran un medio de expresión y expansión que elabora todo un discurso hacia la interdisciplinariedad.

Situando la moda como eje central, las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX nos permiten transitar por tantas disciplinas como artistas, lo que permite a la moda ganar terreno en su reconocimiento. En palabras del sociólogo francés Gilles Lipovetsky:

La silueta de la mujer de los años veinte, recta y lisa, está en consonancia directa con el espacio pictórico cubista hecho de planos limpios y de ángulos, de líneas verticales y horizontales, de contornos y planos geométricos; da la réplica al universo tubular de Léger, a la depuración estilística emprendida por Picasso, Braque, Matisse, después de Manet y Cézanne. Los volúmenes y curvas de la mujer dejan sitio a una apariencia depurada, simplificada, en continuidad con el trabajo de las vanguardias artísticas (Lipovetsky, 1987: 86).

Así lo manifestaba el movimiento italiano futurista, en el que la moda conformaba una extensión de su ideología; a la que dotaban de cuerpo y dinamismo. Consistía principalmente en patrones y formas radicales, asimétricas, de colores vivos y materiales de todo tipo. Giacomo Balla fue uno de los encargados en confeccionar este

espíritu en lo que denominó trajes antineutrales, cargados de color y geometrías.

Por otro lado, el orfismo fue una derivación del cubismo caracterizado por su énfasis en el color, la abstracción y la expresión visual del ritmo. Impulsado por Sonia Delaunay, se proponía una experiencia visual más sensorial, capaz de trascender a otras disciplinas como la música y la moda. La artista fue pionera en materializar sus representaciones artísticas bidimensionales en vestidos y otras prendas, pues las consideraba creaciones simultáneas (Velasco, 2024: 41).

Mediante este proceso, la moda conquista y celebra su protagonismo entre las Bellas Artes, reivindicando su papel trascendental para el desarrollo de las manifestaciones culturales. Y es que, ¿qué sería de Salomé sin los siete velos? ¿O del surrealismo sin Elsa Schiaparelli?. La moda cumple como factor esencial para la colaboración² y formación de movimientos culturales combinando pensamiento y estética en el sentido más profundo de la creación.

2. 1 DISCIPLINAS QUE VISTEN: MEDIOS Y EXPANSIÓN DE LA MODA EN OTRAS ARTES

Como indica Marshall McLuhan en sus teorías, “el medio es el mensaje” (McLuhan, 1964). La moda no tiene como fin el mero hecho de vestir sino que su comunicación radica en emplear la moda como vehículo de expresión y exhibición. El cuerpo se erige como soporte de creación y la moda como una extensión de la piel.

2 La colaboración entre la moda y las diferentes disciplinas artísticas surgen como diálogos íntimos y simultáneos entre creadores como Salvador Dalí y Elsa Schiaparelli, empleando formas surrealistas en vestidos, accesorios y sombreros. Cruces que también se dan en entornos audiovisuales, tal es el caso de la cinematografía de Pedro Almodóvar y los diseños exclusivos de Jean Paul Gautier en filmes como *Kika* (1993).

Tal es el caso de las instalaciones, los *fashion films*, o el desarrollo de las tecnologías aplicadas al mundo digital y a los textiles inteligentes³, mediante los cuales todos los elementos se ponen al servicio de la moda.

Ante la pregunta de por qué la moda emplea numerosos medios de expansión, es tan sencillo como comprender las teorías posmodernas que se esconden detrás del “*everything goes*” (“todo vale”) de Jean-François Lyotard, Jacques Derrida y sus contemporáneos. Este relativismo cultural sostiene las narrativas plurales y su conversación entre comunidades y lenguajes, rechazando los cánones tradicionales, se manifiesta como la hibridación de estilos artísticos y el progreso hacia una mentalidad abierta y tolerante.

De la misma manera, la *performance* se consolida como otro de los medios esenciales para las narrativas visuales y estéticas que acontecen en las pasarelas, siendo un medio por el que explotar de forma acertada la moda y el arte.

Moda que se crea, o se destruye, en vivo y en directo. Moda que transita hacia la locura, la belleza o a través del tiempo. Moda que narra, emociona, cuestiona y provoca, alcanzando la quintaesencia de la experiencia artística en el contexto del desfile.

2.2 ALEXANDER McQUEEN, UN CASO EXCEPCIONAL

Precisamente, Lee McQueen (1969 - 2010) se corona como el diseñador más performático de todos los tiempos. Su línea

3 Iris van Herpen combina la alta costura con tecnologías emergentes como la impresión 3D y experimenta con materiales poco convencionales: la seda, el acero o resinas mezcladas con hierro. Su obra rompe con los límites de la moda tradicional, integrando técnicas artesanales y digitales para bordar historias cercanas a las corrientes posthumanistas.

artística alberga artesanía, confección, arte conceptual (*performance*, instalaciones, videoartes...) y una moda creativa, provocativa, romántica y sublime⁴.

Su legado interdisciplinar confirma una capacidad excelente de mirar al pasado a partir de un ejercicio de mimesis de elementos aislados que son reinterpretados. Por ejemplo, a través de la indumentaria “decimonónica”, crea unos corsets reptilianos y crinolinas completamente destrozadas⁵; además, resignifica tejidos con siglos de tradición como el tartán para contar testimonios desgarradores de las violaciones de sus Tierras Altas⁶.

De la misma manera, se inspira en el arte en muchas ocasiones. En primer lugar, en una colección de muy pocas piezas presentada para Givenchy que tituló *La ejecución de Lady Jane* (1999), referenciando la obra homónima de Paul Delaroche (1833), recreando en maniqués de metacrilato — a modo de instalación — indumentarias que transmitieran la pureza, el miedo, la oscuridad y la luz de la pintura. En segundo lugar, crea una americana con hombreras ornamentada con la serigrafía de la obra *El ladrón a la izquierda de Cristo* (1430) de Robert Campin⁷; en la misma línea, para su colección póstuma⁸ plantea una selección de obras renacentistas flamencas, como muestra un vestido de una sola manga de satén de seda con la *Adoración de los Reyes Magos del tríptico de los patronos de la ciudad de Colonia* (1440-1442) de Stephan Lochner, rematado con enaguas de plumas de pato pintadas de dorado.

4 Véase publicación de la autora *El sentido romántico en la moda creativa de Alexander McQueen* (2024) publicada por la Universidad de La Laguna, para comprender la analogía entre el diseñador y el movimiento decimonónico del Romanticismo.

5 *Untitled* (1998) y *Eshu* (2000).

6 *Highland Rape* (1995).

7 *It's a Jungle Out There* (1997).

8 *Angels and Demons* (2010).

Por último, más allá de pinturas e indumentarias tradicionales, McQueen reinterpreta sobre sus pasarelas otras disciplinas artísticas: en VOSS (2001) recrea la fotografía de Joel Peter Witkin, *Sanitarium* (1983); las aves se convierten en un elemento recurrente en la moda creativa de Alexander McQueen a partir de su fascinación por el filme *Los pájaros* (1984) de Alfred Hitchcock; en 1999, en su desfile *Nº13*, resignifica la *performance* de la artista Rebecca Horn titulada *High Moon* (1991), y dispone dos brazos robóticos a los laterales de la modelo que rociaron con pintura el vestido blanco de tul sintético.

Artesano del tiempo, McQueen aúna un imaginario interdisciplinar atemporal y sin fronteras, digno de estudios de estética y pensamiento, convirtiéndose en todo un referente para el futuro.

CONCLUSIONES HACIA LA INTERDISCIPLINARIEDAD

En definitiva, la interdisciplinariedad se configura como ese espacio donde los lenguajes se entrelazan y se enriquecen mutuamente. Julie Thompson Klein define la interdisciplinariedad como la integración activa de conocimientos, métodos y perspectivas con el fin de generar nuevas formas de comprensión (Klein, 1990). Lejos de imponer límites disciplinares, este enfoque promueve la interacción, fomenta nuevas posibilidades de pensamiento, creación y expresión, y sitúa a la identidad como un eje central en este proceso.

Entonces, ¿es la moda una disciplina interdisciplinar? Más aún: la moda vive y encarna la interdisciplinariedad de forma profunda y dinámica. Es un lenguaje visual, un medio de expresión, una industria cultural y un fenómeno social que establece vínculos constantes con otras disciplinas a través del diseño, el proceso creativo y su potente dimensión conceptual, desde la cual

comunica inquietudes políticas, estéticas o de género.

En su juego y diálogo continuo con las artes plásticas, se reinterpreta la función original de los objetos y del simple vestir, así pues, han sido las Bellas Artes quienes han ayudado a impulsar nuevos modos de vestir y de relacionarnos con el mundo a través de nuestra identidad.

Por consiguiente, es imprescindible establecer medidas que preserven la moda como manifestación cultural y triunfadora de las artes: la vorágine de artículos de jóvenes investigadores de este siglo manifiestan la necesidad de institucionalización y reconocimiento de los estudios de moda por parte de la Academia, como menciona Julie Thompson Klein: «los estudios de la cultura académica [...] proporcionan un marco para reflexionar sobre el estado actual del arte de institucionalizar la interdisciplinariedad» (Klein, 2013: 2).

Asimismo, cabe señalar la remarkable conquista en los grandes museos mediante exposiciones como la pionera dedicada a Yves Saint Laurent (Metropolitan New York, 1983), la más visitada de la historia *Alexander McQueen: Savage Beauty* (Metropolitan New York, 2011), o la reciente *Plegar la forma* (Museo Cristóbal Balenciaga, 2024), en donde arte y moda dialogan en escena sin jerarquías ni rivales, pues su contexto dentro del cubo blanco lo determina todo, es decir, «cuando la moda se coloca en el contexto del espacio del museo y la galería de arte, su valor como producto del mercado masivo pasa de mercancía consumible a instalación de arte»⁹ (Geczy & Karaminas, 2012: 3-4). En pocas palabras, la moda aumenta su reconocimiento una vez penetra en el sistema de museos, creando espacios de arte, llegando a convertirse en un auténtico fenómeno de masas (Padín,

9 Traducción propia.

2024: 23-58).

La moda ha alcanzado un estatus de enorme reconocimiento en el siglo XXI y una de las manifestaciones de esta nueva naturaleza absoluta es la moda, habitada por hiperobjetos, es a través de las exposiciones de moda. La historia de la disciplina en sentido estricto es relativamente corta, y en los últimos 50 años ha evolucionado y ampliado su campo de acción de manera evidente. Es un momento de celebración para los investigadores de moda el poder vivir en este período de abundancia para el sector, espero que el futuro siga esta tendencia (Padín, 2025: 57).

A semejanza del arte, la moda refleja y participa en la construcción de ideas que envuelven al cuerpo y su exhibición como parte del imaginario visual contemporáneo. Proporciona para los creadores esa oportunidad de experimentar y desafiar las nociones convencionales a través de un lienzo en movimiento (Arnold, 2001: 14).

En ese sentido, la prenda deja de ser un objeto utilitario y se convierte en un discurso viviente sobre la reinterpretación del pasado, la belleza y la identidad cultural. Moda que enriquece, que actúa como práctica de placeres, que seduce y desea, que rehabilita el amor de uno mismo, que glorifica lo cotidiano y sacraliza el vestir. Su poder transformador no reside únicamente en lo que muestra, sino en todo lo que evoca: celebrando lo efímero y lo frívolo, la estética y la ética, crea y confiesa la verdadera magia de las apariencias.

Convirtiéndose así, en un elogio a la interdisciplinariedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnold, Rebeca. (2001). *Fashion, desire and anxiety. Image and morality in the 20th century*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Barthes, Roland. (2022). *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Cross, Louisa. (2008). Fashionable hair in the eighteenth century: theatricality and display. En *Hair: Styling, Culture and Fashion* (pp.15-26). Oxford: Berg.
- Geczy, Adam; Karaminas, V. (Eds.). (2012). *Fashion and Art*. London & New York: Berg/Bloomsbury Publishing.
- Klein, Julie Thompson. (1990). *Interdisciplinarity: History, Theory, and Practice*. Detroit, MI: Wayne State University Press.
- Klein, Julie Thompson. (2013). El estado de campo: institucionalización de la interdisciplinarietà. *Temas en estudios interdisciplinarios* , 31, 66-74.
- Lipovetsky, Gilies. (1987). *El imperio de lo efímero: la moda y sus destinos en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- McLuhan, Marshall. (1964). *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del hombre*. Buenos Aires: Paidós (1996).
- Padín, Roman. (2023). *La historia de las tendencias de moda*. Madrid: Dextra.
- Padín, Roman. (2025). Moda y museos en el cambio de milenio. En *La moda y los museos* (pp. 23-58). Organismo Autónomo de Cultura de Santa Cruz de Tenerife.
- Velasco, Ana María. (2024). La moda como protagonista de las Bellas Artes. En *La moda como arte* (pp. 13-48). Organismo Autónomo de Cultura de Santa Cruz de Tenerife.

EVA FERNÁNDEZ: FACETAS POR DESCUBRIR

EVA FERNÁNDEZ: FACETS TO DISCOVER

TIZIRI YANES GARCÍA

Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias

tiziriyg@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-4964-5153>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: Eva Fernández (1911-2005) fue una artista con una carrera sin precedentes en el panorama del arte contemporáneo en Canarias. Fue una artista polifacética que acostumbró a dar giros radicales en su arte de una forma paradigmática y novedosa, rompiendo con lo que se esperaba de ella como artista y mujer. Dos décadas después de su muerte, Eva Fernández sigue dando pie a la palabra, a redescubrir su obra, sus facetas y a teorizar sobre sus inteligentes movimientos. Por qué hizo y dejó de hacer son las preguntas alrededor de las que gira este texto, desempolvando facetas desconocidas y no teorizadas en la prolífica creación de la artista orotavense.

Palabras clave: etapa, abstracción, figuración, cambio, mujer.

Abstract: Eva Fernández (1911–2005) was an artist with an unprecedented career in the landscape of contemporary art in the Canary Islands. She was a multifaceted artist who frequently made radical shifts in her work in a paradigmatic and innovative way, breaking away from what was expected of her as both an artist and a woman. Two decades after her death, Eva Fernández continues to spark dialogue, to invite a rediscovery of her work and her many dimensions, and to inspire theorization about her intelligent moves. Why she did and why she ceased to do are the questions around which this text revolves, dusting off unknown and untheorized aspects of the prolific creation of the Orotava-born artist.

Keywords: stage, abstraction, figuration, change, woman.

INTRODUCCIÓN

Eva Fernández, Evarista Fernández Jiménez o Eva Fernández “de Guigou” son algunos de los nombres con los que nos referimos a una artista llena de aristas en su producción plástica que generan sombras de cara a historiarla.

Eva Fernández creó desde muy joven hasta sus últimos días, dando lugar, no solo a una prolífica colección de piezas, desde la acuarela hasta la técnica mixta, sino también a enmarcarse en diversos movimientos artísticos. Colaboró con grupos de arte contemporáneo claves para comprender el panorama de Canarias, y también tuvo recorrido fuera de las islas. Esta carrera fue rápidamente olvidada y ha comenzado a rescatarse de manera sólida de forma muy reciente.

Cuando se cumplen veinte años del fallecimiento de la artista, el Gobierno de Canarias ha editado el primer monográfico existente referido a Eva Fernández, el único hasta la fecha. Asimismo, su figura ha sido reivindicada a través de exposiciones y divulgación en redes sociales en los ámbitos culturales.

Cabe señalar que, a este monográfico, le preceden publicaciones previas como la tesina *La pintura de Eva Fernández* de María Candelaria Socas Gonzáles y diversas publicaciones de Yolanda Peralta Sierra, como *La otra mitad: una relectura de la historia del arte en Canarias desde la perspectiva de género*, que abordan la importancia de su figura desde su tesis en 2006: *Mujer y arte en canarias. Mujeres creadoras e iconografías femeninas*. No obstante, hasta la fecha, no habíamos conocido una

publicación editada enteramente dedicada a conocer su carrera. El monográfico, número 86 en la Biblioteca de Artistas de Canarias, nos permite hacer un recorrido por la obra completa de Eva Fernández y conocer sus principales etapas. Sin embargo, no responde a muchas preguntas ¿Por qué abandonó la figuración? ¿Por qué la retomó después? ¿Cómo fue ese cambio? ¿Cómo fue tener esa carrera siendo mujer y madre en la época que vivió? ¿Cómo era ella? ¿Podemos conocerla a través de la perspectiva de género? ¿Y a través de otras mujeres?

Este texto aborda una etapa casi desconocida en la producción de Eva Fernández. Una etapa breve que puede responder a algunas preguntas sobre por qué tomó determinadas decisiones plásticas, a la vez que puede generarnos muchas otras dudas. Asimismo, enfoca a la artista desde la perspectiva de género, entendiéndola como parte de un contexto histórico, pero también personal.

1. APUNTES BIOGRÁFICOS

Eva Fernández nació en La Orotava en 1911, en el seno de una familia acomodada dedicada a la agricultura. Como ocurría en muchos casos dado este escenario, Fernández pudo acceder a la formación artística desde una edad temprana, aunque la forma en la que comenzó su andadura es algo más particular, como no es de extrañar.

Debemos imaginarnos a una niña, ensimismada en sus acuarelas, deambulando por el Valle en busca de escenarios pintorescos y atractivos que reflejar en su cuaderno. Por aquel entonces, era un simple hábito que no sabía que determinaría su futuro. Fue a través de esos paseos que la acuarelista británica afincada en Puerto de la Cruz, Margaret Boutflower, se fijó en nuestra protagonista y decidió formarla en acuarela. Se da así un caso paradigmático en el que una mujer es maestra de otra, al ver en ella una

vocación que decidió impulsar.

Posteriormente continuó su formación artística de una forma más reglada y canónica, contando con maestros de renombre como Francisco Bonnín Guerin o Ángel Romeo Matos, que la acercaron en los temas regionalistas que explorará más adelante (Peralta Sierra, 2014: 66-70).

Si continuamos analizando su biografía brevemente, encontramos una presencia temprana en exposiciones, tanto colectivas como individuales, a comienzos de los años treinta. No obstante, su relato vital se torna hacia un camino tradicional cuando a mediados de la misma década contrae matrimonio y comienza a formar una familia. A raíz de este punto de inflexión se da un hiato en su producción —que se encontraba en un punto álgido— hasta 1941. (Peralta Sierra, 2014: 67).

Cuando Eva Fernández volvió al panorama en los años cuarenta, los medios decidieron “rebautizarla” como “Eva Fernández de Guigou”, haciendo referencia al prestigio de su marido. Cabe destacar que nunca estuvo conforme con esta designación, aunque lo aceptó durante gran parte de su vida de cara al público (L. González de Ara, comunicación personal, 17 de febrero de 2025). En este escrito nos referiremos a la artista con su nombre sentido, Eva Fernández.

1.1 PRODUCCIÓN ABSTRACTA Y PERSPECTIVA DE GÉNERO

Eva Fernández comenzó su andadura artística con la acuarela, representando espacios de su cotidianidad. Asimismo, pronto se inició en las escenas regionalistas y bucólicas a consecuencia del contacto con sus maestros, aunque sin abandonar las escenas de su día a día: la finca, los bodegones, y más adelante la maternidad. De hecho, podemos afirmar que estos temas fueron sus

predilectos durante el grueso de su vida, pero no los únicos. Su producción figurativa fue laureada en diversas ocasiones, convirtiéndola en una artista reconocida dentro y fuera de Canarias. No obstante, un personaje tan lleno de aristas e inquietudes como Eva Fernández no podía continuar con un recorrido lineal.

En los años sesenta encontramos el punto disruptivo en su producción, siendo ya una mujer madura y madre de familia numerosa. Son estos motivos por los cuales es complicado imaginarnos en la época un giro tan radical en su arte. Sin abandonar las incursiones figurativas, Eva Fernández se consolidó como artista abstracta. Así pues, encontraremos en la década de los sesenta un fuerte vínculo con la escena artística contemporánea, de la que se empapó constantemente. No es descabellado pensar que la artista consideraba que había llegado a su culmen en esta nueva etapa, teniendo en cuenta que defendía que “muchos pintores llegaron a la abstracción después de demostrar que eran pintores” (González Sosa, 3 de marzo de 1959, *Falange*).

Su etapa abstracta se da a la vez que la creación del grupo Nuestro Arte, al que Eva Fernández se adhirió desde el comienzo, aunque las fuentes que han trabajado a esta agrupación tienden a obviar su grado de implicación. Fernández fue una ferviente participante, exponiendo en conjunto entre 1963 y 1969 (Peralta Sierra, 2014: 69-70).

En este contexto, es preciso señalar que Eva Fernández no fue la única mujer. Por el contrario, se trataba de un grupo bastante paritario en el que también encontramos a Tanja Tamvelius, Maud Bonneaud o Vicki Penfold entre otras. Este contacto no se limitó a exponer juntas de forma puntual dentro de Nuestro Arte, sino que, junto a otras artistas de las islas o vinculadas a Canarias por distintos motivos, promovieron la primera muestra exclusivamente femenina de Euro-

pa en 1965, “las 12” (Alemán, 2019: 9-16). El impulso de una iniciativa tal nos muestra una reivindicación de su condición de creadoras y un compromiso con los avances del feminismo, independientemente de lo que manifestaran al respecto. Asimismo, es vital abordar estas relaciones de apoyo entre mujeres creadoras para entender sus impulsos, sus contextos y sus consideraciones como artistas. En palabras de María Rosón:

Entender la amistad, la solidaridad, el trabajo común y recíproco de las mujeres artistas como una (micro)resistencia al sistema patriarcal en el que tuvieron que sobrevivir es fundamental para recuperar experiencias y memorias y desvelar las tácticas que utilizaron en su vida artística y cotidiana (Rosón, 2016: 106).

1.2 ETAPA “INTERMEDIA”

La producción abstracta de Eva Fernández tuvo aún más reconocimiento del obtenido con bodegones y maternidades. No obstante, su duración fue, aproximadamente, la misma de Nuestro Arte, volviendo a la figuración por el tiempo en el que el grupo dejaba de exponer.

Este nuevo giro en su trayectoria aún no ha conseguido explicarse, y Fernández tampoco tuvo interés en aclararlo, tal vez porque le parecía que no era de interés. Debido a esto, se ha teorizado por qué podría haber abandonado la abstracción cuando esta le estaba dando una gran reputación.

Se ha dicho que el cambio de rumbo se debió a que, pese a la valoración del público experto, sus abstracciones no se vendían bien. Esta teoría es fácilmente descartable, ya que Eva Fernández nunca vivió de su obra sino de una finca que explotaba (L.González de Ara, comunicación personal, 17 de febrero de 2025).

Tras hablar con algunos familiares, la teoría que más sentido cobra es que nuestra protagonista no pintaba para vender ni buscando el éxito, sino para agradar a su

entorno más cercano, que nunca llegó a entender del todo esta faceta. De este modo, una vez disuelto Nuestro Arte, tampoco había exposiciones a las que presentarse con personas cercanas, por lo que no tendría sentido continuar una andadura sin compañía. Así, Eva Fernández volvió a la figuración buscando como apelar mejor a los suyos, pero no la retomó de forma radical, sino paulatina.

No podemos estar seguros de que abandonara completamente la figuración mientras se presentaba como artista abstracta, pero sí sabemos que se despojó por completo de la abstracción en la década de los setenta. No obstante, una serie de cinco obras en su recorrido, obviadas a la hora de abordar a Fernández desde el punto de vista de su arte, pueden darnos una clave para entender su evolución: su vuelta a la figuración estuvo marcada por la experimentación.

A través de entrevistas con familiares de la artista, se deja claro que Eva Fernández era una persona con mucho carácter, aspecto que se refleja en su obra abstracta a través de pinceladas dinámicas y pastosas. Poder volcar la forma de ser de una sobre el lienzo es satisfactorio, así que intentó buscar el equilibrio entre ese acto de expresión y la forma figurativa que pudiera ser interpretada y agradable en su entorno. Así, comienza la experimentación.

Para este artículo, he seleccionado tres de las cinco obras de esta etapa, ya que son las que considero en mayor sintonía con su producción de los sesenta y reflejan una evolución gradual hacia la forma.

2. OBRAS POR DESCUBRIR

Las tres obras seleccionadas ya se catalogan y describen formalmente en la tesina inédita de María Candelaria Socas González, *La pintura de Eva Fernández*,

pero esta aportación no ha tenido mayor impacto desde la realización de la tesina en 1986. Además, la catalogación de Socas González no se refleja en el reciente volumen de la Biblioteca de Artistas de Canarias, pese a figurar en su bibliografía. En esta publicación aparecen las tres obras analizadas a continuación, pero no se catalogan: las tres pinturas se indican como “Sin título” y se datan en una horquilla entre 1963 y 1969 (Hernández, 2025: 62-64), pese a estar ya datadas junto a la artista desde hace casi cuarenta años.

A continuación, comentaremos las pinturas que podrían ilustrar una etapa intermedia entre el abandono total de la abstracción y la vuelta a la figuración en la carrera de Eva Fernández.



Estudio de manos, 1970.
100x100 cms.
Óleo sobre lienzo.
Colección privada.
Fotografía de Manuel Díaz.

Estudio de manos representa a un cuerpo cubierto con una túnica cuya forma es difícil de determinar, puesto que centra el detalle en las manos que ocupan el centro de la composición. La figura genera un alto contraste con el fondo negro en trazos gruesos enmarcado por tiras más finas

en blanco.

Esta obra en tonos ocre y manchas de color oscuro se presenta a medio camino entre la figuración y su lenguaje abstracto. Generando una atmósfera inquietante, es perceptible el carácter experimental de esta pintura.

Socas González describe la obra como parte de “una etapa de búsqueda de nuevos caminos en la expresión pictórica” y la ubica en la estela de los movimientos artísticos contemporáneos (Socas González, 1986: 157).



Pintura, 1971-1972.

100x100 cms.

Óleo sobre lienzo.

Colección privada.

Fotografía de Manuel Díaz.

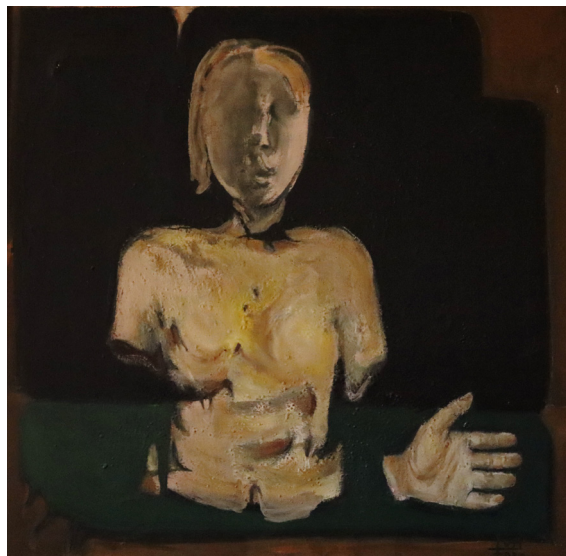
Pintura, como la obra anterior, se compone de una figura antropomorfa –en este caso centrada en una cabeza de perfil– sobre un fondo blanco y negro, esta vez dividido en formas cuadrangulares de distintos tonos e intensidades entre el blanco y el negro.

Esta segunda pintura, siguiendo el criterio cronológico, sigue la línea estética de la anterior: manchas alusivas a la etapa

abstracta y partes del cuerpo humano descontextualizadas del conjunto. Sobre esta obra es especialmente interesante el comentario que realiza Socas González:

Transmite la angustia del ser humano ante un mundo cada vez más materialista y lleno de incomunicación (Socas González, 1986: 158).

Esta interpretación de la obra en un contexto de incomunicación – recordemos que esta tesina se realizó en contacto con la artista– podría reforzar la idea del abandono de la abstracción como consecuencia a una desconexión entre la obra que ella quería hacer y la que gustaba en su entorno, tratándose así de una incomunicación también en clave estética.



Mujer rota, 1972.

100x100 cms.

Óleo y arena sobre lienzo.

Colección privada.

Fotografía de Manuel Díaz.

Mujer rota es la obra más detallada de esta serie, aunque siguiendo una estructura similar: cuerpo humano en el centro ocupando el eje vertical y en tonos más claros que el fondo. En este caso, la figura antropomorfa está mucho más detallada, aunque no desarrolla en profundidad las partes del rostro. El fondo parece arrastrar a la figura, fundiéndose en parte del cuello

y los brazos. Destaca del fondo la inclusión de una franja verde oscura en el eje inferior, diferenciándose del cuadrado negro superior de mayor tamaño.

Sobre esta obra, en colores aún más oscuros, y aunando el peso de la cabeza y de las manos de las dos anteriores, encontramos otra forma de experimentación plástica: la mezcla de arena y óleo (Socas González, 1986: 159). De este modo, podemos analizar este breve conjunto artístico como una experimentación más allá de la dualidad abstracción-figuración, sino, como se comentaba anteriormente, un ensayo marcado por las tendencias contemporáneas del momento –el informalismo en este caso–.

Sobre estas obras queda añadir que los propietarios de estos lienzos consideraban que nunca se expusieron, ya que tras la muerte de la artista, cuando se repartieron los cuadros como herencia, los tres estaban sin enmarcar, a diferencia de muchos otros. Sin embargo, en la tesina de Socas González, se indica que *Pintura* fue parte de la X Exposición colectiva de la Asociación Española contra el cáncer en 1972 (Socas González, 1986: 158). Esto solo añade más sombra sobre la valoración que la artista pudo hacer de esta etapa: obras con calidad para ser expuestas, pero no acorde a lo que buscaba como para seguir moviéndose en este limbo entre la forma y lo abstracto.

Esta sensación que pudiera tener la artista, de que su obra no fuera lo que buscaba, fue algo que la persiguió durante toda su carrera y que nos ayuda a entender sus cambios drásticos:

En todos mis trabajos pictóricos me queda la satisfacción de haber aprendido algo nuevo y de haber vencido muchas dificultades; pero nunca he quedado plenamente satisfecha de lo que he hecho, por lo cual, no puedo decir el cuadro que más satisfacciones me haya producido (Fernández, 1 de mayo de 1944, Tenerife Gráfico).

CONCLUSIONES

Eva Fernández fue una artista llena de matices y contradicciones que hacen que nos hagamos cientos de preguntas y, al tratar de responderlas, nos surjan cien más por cada una.

A través de esta comunicación, se han ofrecido diversas hipótesis que tratan de explicar el por qué de algunos cambios en su trayectoria y han tratado de acercarnos a la artista como fruto de un contexto personal que pudo condicionar determinadas decisiones. Sin embargo, quedan muchas preguntas por hacernos y mucha información que desempolvar y descifrar de entre sus pinturas y declaraciones.

La mayor conclusión de este estudio, y de cualquier estudio que pueda hacerse acerca de Eva Fernández, es que no podemos afirmar nada a ciencia cierta, y creo que eso es uno de los aspectos que aportan valor a su obra y al estudio sobre su persona.

Eva Fernández fue una mujer sin precedentes en el arte en Canarias y una figura que no debemos olvidar, a la que todavía tenemos pendiente hacerle muchas preguntas, porque sus cuadros hablan, llevan hablando desde el principio, y les queda mucho por contarnos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alemán, Ángeles (2019). “Un imán llamado Maud Westerdahl”. En Fundación CajaCanarias (Ed.), Santa Cruz de Tenerife: 12 (7-16).
- Fernández, Eva. (1 de mayo de 1944). Eva Fernández, ante sus pintura. Tenerife Gráfico.
- González de Ara, “Lisi”. Comunicación personal (17 de febrero de 2025).
- González Sosa, Pedro. (3 de marzo de 1959). Aquí y Ahora con: Eva Fernández. Falange.
- Hernández, Celestino Celso (2025). Eva Fernández. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias.
- Peralta Sierra, Yolanda (2006). Mujer y arte en canarias. Mujeres creadoras e iconografías femeninas. [Tesis doctoral, Universidad de La Laguna].
- Peralta Sierra, Yolanda (2014). Diccionario biográfico de mujeres artistas en Canarias. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea.
- Peralta Sierra, Yolanda (2022). La otra mitad: una relectura de la historia del arte en Canarias desde la perspectiva de género. La Laguna: Gobierno de Canarias.
- Rosón, María (2016). Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (materiales cotidianos, más allá del arte). Madrid: Cátedra.
- Socas González, María Candelaria (1986). La pintura de Eva Fernández. [Tesina, Universidad de La Laguna].

EL ARCÁNGEL MIGUEL BAJO LA SUPUESTA MIRADA DE ALCUINO DE YORK

THE ARCHANGEL MICHAEL UNDER THE ALLEGED GAZE OF ALCUIN OF YORK

ELENA MARRERO CABRERA
Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias
alu0101321158@ull.edu.es
<https://orcid.org/0009-0004-1479-9359>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). /
Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: En esta pequeña investigación tocaremos distintos temas que, a priori, podrían parecer distantes y alejados, pero que en el desarrollo de este se han cohesionado de una forma que todo en su conjunto adquiere gran sentido. Se ha trabajado la secuencia titulada *Sequentia de Sancto Michael, quam Alcuinus composuit Karolo Imperatori* a partir de la cual se ha hablado de las figuras de: Miguel Arcángel, Alcuino de York y Carlomagno, realizando un análisis de la obra con el fin de encontrar el mensaje que intenta transmitirnos el autor a partir de una traducción propia.

Palabras clave: Arcángel Miguel, Alcuino de York, Carlomagno, secuencia medieval

Abstract: In this short study we address a variety of topics that might initially seem distant and unrelated; however, throughout the development of the research they have been brought together in such a way that the whole acquires a strong coherence. The work focuses on the sequence *Sequentia de Sancto Michael, quam Alcuinus composuit Karolo Imperatori*, which serves as a starting point for discussing the figures of the Archangel Michael, Alcuin of York, and Charlemagne. An analysis of the text has been carried out in order to uncover the message the author seeks to convey, based on our own translation.

Keywords: Archangel Michael, Alcuin of York, Charlemagne, medieval sequence

INTRODUCCIÓN

Durante los años que ocupa el Grado de Estudios Clásicos he tenido la oportunidad de traducir y estudiar la obra de muchos, diversos e interesantes autores clásicos que nos han ayudado a enriquecer nuestros conocimientos y a entender las bases del mundo occidental. No cabe ninguna duda de que estos autores son de gran importancia, pero centrarnos en exceso en ellos hace que perdamos la oportunidad de expandir las fronteras hacia autores posteriores que son piezas clave para entender la evolución de la lengua latina. Por ese motivo, como estudiantes con sed de conocimiento y aprendizaje que nos consideramos todos aquellos que decidimos enfocar nuestra vida a las humanidades, en esta investigación he decidido alejarme de los autores que nos resultan familiares para enfrentarnos a un

autor y una época que se alejan de lo que estamos acostumbrados a ver en el Grado en Estudios Clásicos: Alcuino de York durante el Renacimiento Carolingio. En él veremos reflejada esta ansia por ampliar conocimientos con la que muchos, seguramente, nos sintamos identificados. Una figura que, personalmente, considero que todos los humanistas deberíamos tener presente, pues compartimos la vocación por instruir a futuros estudiantes sobre estas materias que generan tantos sentimientos.

¿QUIÉN ES ALCUINO DE YORK?

Son muchos los especialistas en la época medieval que han estudiado y hecho pervivir la vida y obra de Alcuino de York (también conocido como Alcuinus Flaccus

Albinus). Pese a ser una figura no tan conocida por la cultura popular, este erudito realizó una gran labor en favor del estudio de las humanidades. Sabemos que Alcuino de York nació en el siglo VIII d.C., en torno a los años 730 y 735, cerca de la ciudad de York, en las islas británicas, capital de la heptarquía anglosajona por la que estaba gobernada Gran Bretaña y que se dividía en los reinos de Northumbria, Mercia, Anglia Oriental, Essex, Kent, Sussex y Wessex. Durante el siglo VI, el territorio británico fue paulatinamente cristianizado, lo que provocó un aislacionismo en el siglo posterior en Irlanda, y que, según Leclercq (Peretó Rivas, 2004: 24) fue el motivo por el que se desarrolló más intensamente el cristianismo anglosajón; de esta manera, la cultura litúrgica se abre camino cada vez más durante los siglos posteriores. La Europa continental del siglo en el que nació Alcuino se caracteriza por una gran influencia del cristianismo, además de por retomar los estudios del mundo clásico y, entre ellos, el de la lengua, como podremos ver reflejado en la figura de este autor.

El primer paso que siguió Alcuino para convertirse en un verdadero erudito fue impulsado por su familia, que le envió a la escuela monástica de York para que cultivase sus conocimientos en las materias religiosas que esta impartía. Alcuino procede de una familia noble y acomodada, emparentada con San Vilibrordo, quien contribuyó gratuitamente a la evangelización de Europa en el siglo VII y principios del VIII, y cuya vida se puede comparar con la de Alcuino, pues posteriormente contribuiría de lleno durante el renacimiento carolingio. Destacó como alumno durante su etapa de aprendizaje, en la que tuvo como maestro a Egberto, arzobispo de York, quien dejaría el cargo de la escuela en manos de Alcuino tras retirarse en el año 757. Aunque este no fue el único cargo importante que desempeñó el docto británico. Aproximadamente en el año 780, Alcuino viaja a Roma con el fin de traer a la

biblioteca de su ciudad códices para ampliar los estudios. Durante su vuelta a York, se ve obligado a pasar por el Reino Franco, donde conoce a Carlomagno, un acontecimiento que marcaría un antes y un después en su vida. Dos años después, regresa a Italia y, estando en Parma, coincide de nuevo con el rey Carlomagno, quien le ofrece dirigir la primera escuela palatina ubicada en Aquisgrán.

A finales del siglo VIII, la tierra de origen de Alcuino de York está pasando por un periodo turbulento debido a la amenaza de conquista de los vikingos. Por este motivo no puede cumplir su deseo de regresar a su hogar y retirarse, razón por la que, en el año 796, Carlomagno le otorga el puesto de abad de San Martín de Tours, monasterio en el que continuaría potenciando el estudio de los códices y donde estudiaron anteriormente otros sabios como Gregorio de Tours. En el monasterio pasó los últimos años de su vida siguiendo una filosofía litúrgica que rechazaba el estilo de vida de otros monasterios, pues Alcuino, pese a su avanzada edad, realizaba voluntariamente acciones votivas como los ayunos.

Fallece el 19 de mayo del año 804, y es enterrado en el monasterio donde pasó sus últimos años, San Martín de Tours. Él mismo escribió el epitafio que deseaba tener en su tumba:

Hic rogo pauxillum veniens subsiste viator
et mea scrutare pectore dicta tuo,

[...]

nunc cinis et pulvis, vermibus atque cibus.
Quapropter potius animam curare memento,

quam carnem, quoniam haec manet, illa perit.

[...]

Hic requiescit beatae memoriae domnus
Alchuinus abba, qui obiit in pace XIV kal.
junias. quando legeritis, o vos omnes, orate
pro eo et dicite : requiem aeternam donet ei,

Dominus. amen.

Traducción de Cécile Treffort (Treffort, 2017: 7):

Ô voyageur qui passe, arrête-toi un peu, je t'en prie, Pour scruter en ton cœur ce que je dis.

[...]

Moi qui suis maintenant cendre, poussière, nourriture pour les vers.

C'est pourquoi rappelle-toi de prendre soin bien plus de l'âme

[...]

Ici repose le seigneur Alcuin, abbé de bienheureuse mémoire, qui mourut en paix le 14 des calendes de juin. Lorsque vous lirez, ô vous tous, priez pour lui et dites:

«Seigneur, donne-lui le repos éternel. Amen».

1.1 RENACIMIENTO CAROLINGIO

Conocer la figura de Carlomagno es esencial para entender la importancia de Alcuino de York. Los ascendientes de Carlomagno, quienes ya habían promovido los estudios clásicos, se remontan a su abuelo conocido como Carlos Martel, que ejercía como mayordomo¹ de los reyes merovingios, y quien, sobre el año 732, protagonizó los movimientos en contra de los musulmanes que querían conquistar la Galia. Su hijo, Pipino el breve, se encargó de destinar a los reyes merovingios, iniciando así la dinastía carolingia. Debido al fallecimiento de Carlomán, su hermano Carlos hereda el reinado de los francos, convirtiéndose en el rey en el año 768. Desde pequeño, Carlos admiraba el mundo clásico, por lo que, queriendo honrar a los emperadores del ya caído Imperio Romano de Occidente, decide iniciar distintas conquistas que le llevarían a

¹ Estos mayordomos se encargaban de todas las labores políticas que los reyes merovingios no deseaban realizar, por lo que, realmente, el poder político recaía sobre ellos.

adoptar el nombre de Carlomagno o Carlos I el Grande y a proclamarse rey de los lombardos en el año 774. Finalmente, y debido a su amistad con el pontífice Adriano, fue proclamado emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Es durante su reinado cuando toman valor los conocimientos clásicos y existe una preocupación real por la cultura, iniciando así un movimiento que en 1832 el filólogo francés Jean-Jacques Ampère denominaría «renacimiento carolingio».

Carlomagno presentaba una gran inquietud e interés en la recuperación de este conocimiento, pues era plenamente consciente de la importancia que tenía el mundo clásico para el desarrollo de la cultura. El gobernador observaba el bajo nivel cultural que poseía el clero, lo que para él se convierte en una gran preocupación, pues estos eran quienes tenían que transmitir sus conocimientos y ejercer como maestros. Esta circunstancia le lleva a emitir el primer edicto conocido como *Capitulare Primum*, con el que pretendía promover el acceso a estos conocimientos de una manera más sencilla y que prohibía la enseñanza a los monjes que no tuvieran las capacidades necesarias hasta que adquiriesen las nociones mínimas.

Fundó la escuela palatina de Aquisgrán, que, en primera instancia, solo estaba formada por cuatro alumnos, de los que el propio Carlomagno era maestro (Rodríguez de la Peña, 2014: 126). Posteriormente, el gobernante quiso crear una escuela con más prestigio, por lo que comenzó a buscar estudiosos de cualquier procedencia. De esta manera llegaron los primeros maestros, José Escoto y Clemente de Irlanda, a pesar de que sus conocimientos rozaban el nivel mínimo que exigía Carlomagno. Por la escuela pasaron muchos eruditos, pero no fue hasta el año 782, en el que Alcuino de York comenzaría a dirigir la escuela, cuando esta alcanzaría su nivel más alto. A las lecciones

acudían los hijos de los nobles, los propios nobles e incluso Carlomagno y sus hijos, pues este admiraba a los maestros que había reunido y no quería perder la oportunidad de aprender de ellos. Se conoce que, en concreto, recibió clases de gramática latina por parte de Pedro de Pisa, lo que le permitiría poder establecer una buena comunicación en esta lengua. Cabe destacar que la educación no quedaba restringida únicamente a los religiosos, sino que para Carlomagno las personas no devotas también tenían espacio en las clases, lo que hizo que la existencia de esta se popularizara a nivel internacional y sentando las bases de lo que serían las futuras escuelas de Europa, pues los métodos de enseñanza y aprendizaje de Aquisgrán les sirvieron de gran inspiración.

Cuando Carlomagno le encomendó la tarea de dirigir la escuela palatina, Alcuino de York no dudó en llevar con él a algunos de sus compañeros (e incluso discípulos) de su ciudad. Durante su tiempo en Aquisgrán se encargó de la conservación y la enseñanza de las obras clásicas. Alcuino realizó tareas de gran importancia, entre las que podemos destacar la reescritura de el *Sacramental*, pues cuando Carlomagno quiso suscribir el reino franco a la Iglesia de Roma recibió por parte del Papa vigente el *Sacramental*, una versión que contenía errores, por lo que le confió la labor de editarlo a Alcuino; otra acción introducida por el sabio, y que será repetida durante el Humanismo, es la latinización de los nombres, lo que le hacía sentir más cerca de la cultura romana; es por ello que también podemos conocer a Alcuino como *Alcuinus Flaccus Albinus*. Además, reelabora la *Vulgata* a partir de textos procedentes de distintos lugares y corrigiendo los errores que había en ella. En la escuela se estudiaban las siete artes liberales, por un lado la más orientada a los conocimientos de la lengua, llamada *trivium*, en donde entran los estudios de gramática, retórica y lógica; por otro lado, el *quadrivium*, que engloba los estu-

dios de geometría, aritmética, música y astronomía.

Esta etapa da nombre a la famosa letra carolingia, que surge en la escuela palatina con Alcuino como modo de agilizar y facilitar la lectura de los códices, y que posteriormente sería extendida y adoptada por gran parte de la población, pues resultaba más sencilla de entender y escribir que las existentes, lo que benefició a los copistas para reducir su margen de error.

Estos son algunos de los motivos por los cuales, como apasionados de la cultura clásica, deberíamos agradecer el gran papel de mantenimiento y difusión del conocimiento que realizó Carlos I el Grande para crear el camino que se retomaría más adelante durante la época del Renacimiento.

2. LAS SECUENCIAS MEDIEVALES

Para poder entender qué es una secuencia, tenemos que irnos a su origen etimológico. El término *sequentia* probablemente surge del verbo latino *sequor* (perseguir), que haría referencia a que estas secuencias continúan o van seguidas de algo que existe previo a estas. Aunque el origen específico de las secuencias es algo que a día de hoy continúa borroso, podemos ubicar sus inicios en las celebraciones litúrgicas medievales. Estas celebraciones seguían un orden que perduró durante siglos. En la parte correspondiente a la liturgia de la palabra se cantaba el *Alleluia*, que finaliza con un melisma², en muchas ocasiones difícil de recordar para los cantantes. Para resolver este problema se recurrió a la creación de tropos, lo que facilitó el proceso para recordar este ritmo. Los tropos³ triunfaron entre los oyentes, lo que en cierto momento ocasionó su separación del *Alleluia* para ser cantados

2 Melisma: alteración de las notas musicales dentro de una misma sílaba.

3 Tropo: interpolación de palabras nuevas dentro de un texto litúrgico (Casquero y Oroz Reta, J, 1997: 55).

de manera independiente. Esto daría lugar a las secuencias (Hoppin, 1991: 158-174).

Los primeros registros escritos que tenemos sobre las secuencias nos los ofrece Notker Balbulus, un monje del monasterio de San Gall nacido en Suiza, que escribe cómo es que conoció estas composiciones musicales a partir de una visita que recibe durante su estancia en el monasterio. Esta visita surge debido al contexto político que vive Europa tras la muerte de Carlomagno en el 814, pues el Sacro Imperio Romano Germánico queda dividido en tres partes repartidas entre algunos de los nietos del antiguo emperador, lo que favorece, posteriormente, las grandes invasiones por parte de los vikingos. Ante esta situación, un monje que había perdido su estancia en la abadía de San Pedro de Jumièges llega al monasterio de San Gall llevando consigo distintos manuscritos entre los que se encontraban estas adiciones finales al canto del *Alleluia*, cosa que fascina a Notker, pues le ayudaba a la hora de recordar los cánticos tan largos llamados *longissima melodiae*. Caló tanto en él esta idea que decidió crear sus propias versiones, pues las francesas le resultaban poco armoniosas, de este modo escribe su colección de secuencias llamada *Liber hymnorum*, que terminará en el 884.

Aunque no fue el monje suizo quién creó por primera vez las secuencias, sí fue quien les dio reconocimiento y las difundió entre sus compañeros, haciendo que en los siguientes años se popularizaran y desarrollaran de distintas maneras. Así podemos dividir las etapas del desarrollo de las secuencias en tres: la notkeriana, la de transición y la victoriana (Casquero y Oroz Reta, J, 1997: 68). En la primera etapa, que Casquero y Oroz ubican entre los siglos IX y X, no existía una regla métrica, sino que los escritores de las secuencias se adaptaban al ritmo musical de una manera flexible y muchas veces estaban escritas en prosa; en el siguiente periodo (s. XI), como su nombre

indica «de transición», empieza a existir un orden y una rima más definida, hasta finalmente dar paso a la última de las etapas de las secuencias, situada en el siglo XII, en la que ya existe una norma interpuesta para la creación de estos ritmos musicales.

La historia de las secuencias no se frena en este punto, pues fue tanta la fama que cogieron por ser sencillas de recordar que comenzaron a crearse algunas que denotaban un tono burlesco y profano hacia la Iglesia. Esto, añadido a la cantidad desproporcionada de este tipo de composiciones musicales y la longitud temporal que abarcaban las misas por su presencia, hace que en el siglo XVI el Concilio de Trento permita mantener solamente el uso de cinco de ellas: *Victimae Pascali*, la más antigua de las cinco, dedicada a la festividad de Pascua y cuya autoría se mantiene en duda entre Notker Balbulus y Wipo de Burgundia; *Veni, Sancte Spiritus*, reservada para Pentecostés, cuya autoría queda atribuida a Stephen Langton; *Lauda Sion*, compuesta por Santo Tomás de Aquino para el Corpus Christi; *Stabat Mater Dolorosa*, utilizada en las celebraciones en torno a la Madre Dolorosa, y, aunque su autoría no está confirmada, se suele atribuir a Jacobo de Benedetti; la última de ellas es probablemente la más conocida de todas escrita por Tomás de Celano, *Dies Irae*, compuesta para su uso en la misa del día de los difuntos.

A pesar de esta reforma, a nuestros días han llegado más de 4500 secuencias medievales, lo que nos demuestra la alta fama y aclamación que tuvieron en la época.

2.1 LA SECUENCIA DE ALCUINO

El hecho de que el inicio de las secuencias se ubique sobre el año 830 incita a algunos investigadores a considerar que Alcuino de York no fue el creador de la que estudiamos en este trabajo. Los manuscritos que han hecho pervivir esta secuencia

no le atribuyen ningún autor, solamente uno de ellos, que se encuentra en la Biblioteca Municipal de Tréveris, asocia su autoría a Alcuino de York (Pucci, 2024: 375). Si realmente esta composición ha sido escrita por Alcuino, podríamos estar ante la secuencia más antigua registrada, lo que nos proporciona más información sobre los principios tan borrosos de estas composiciones musicales.

Estas secuencias tienen un uso reservado para días especiales como las celebraciones de Santos o la Semana Santa, lo que hace muy probable que la secuencia que trabajamos haya sido compuesta para el día en que recordamos a los tres arcángeles, el 29 de septiembre. Además de estar claramente dirigida hacia San Miguel, la secuencia contiene versos dirigidos hacia los arcángeles Gabriel y Rafael. Los versos recitados en las liturgias se escogen dependiendo del momento del día en el que esta se celebre; Dümmler, en su obra *Poetae latini aevi Carolini*, cataloga la secuencia de Alcuino como *preces nocturnae*, por lo que entendemos que esta secuencia se pronunciaría durante las oraciones de la noche.

3. SEQUENTIA DE SANCTO MICHAELE, QUAM ALCUINU COM- POSUIT KAROLO IMPERATORI.

Texto latino: Dümmler, E. (1881) *Poetae latini aevi Carolini*. Berlin: Apud Weimannos

Summi regis archangele
Michahel,
intende, quaesumus, nostris
vocibus.
Te namque profitemur esse
supernorum principem civium.
Te deum generi humano
orante diriguntur angeli,
Ne laedere inimici,
quantum cupiunt, versuti
fessos unquam mortales praevalent.
Idem tenes perpetui
potentiam paradisi,
semper te sancti honorant angeli,

In templo tu dei
turibulum aureum
visus es habuisse manibus.
Inde scandens vapor
aromate plurimo
pervenit ante conspectum dei.

Tu crudelem cum draconem forti manu straveras,
faucibus illius animas eruisti plurimas.
Hinc maximum agebatur in caelo silentium,
millia millium et dicunt ‘salus regi domino’.
Audi nos, Michahel,
angele summe,
huc parum descende
de poli sede,
nobis ferendo opem domini
levamen atque indulgentiae.
Tu nostros,
Gabrihel, hostes
prosterne, tu,
Raphael, aegris
affer medelam,
morbos absterge, noxas minue
nosque fac interesse gaudiis
beatorum.

Has tibi symphonias pletrat sophus, induperator.

3.1 TRADUCCIÓN

Miguel,
arcángel del rey supremo,
te rogamos, escucha nuestras voces.

Pues reconocemos que tú eres
el príncipe de los ciudadanos celestiales.
Los ángeles son enviados por ti
para la raza humana que ora a Dios,

con el fin⁴ de que los enemigos nunca sobresalgan
astutos cuanto desean
para dañar a los cansados mortales.
Tú mismo tienes la fuerza del paraíso eterno, los
santos ángeles siempre te glorifican.

Tú, con⁵ un incensario de oro en tus manos, has sido
visto en el templo de Dios.
Allí el humo llegó ascendente con un gran aroma
ante la presencia de Dios.

Tú destruiste al cruel dragón con tu mano,
habías desenterrado muchas almas de sus fauces.
Allí se hacía un gran silencio en el cielo,

4 *namque* con valor final.

5 Infinitivo *habuisse* traducido por con para
generar una traducción más natural al español.

y miles de miles dicen: «Salud al Rey y Señor».

Escúchanos, Miguel,
ángel supremo,
desciende un poco de tu trono en el cielo, para
traernos la obra del Señor
y el consuelo de la indulgencia.

Y tú, Gabriel,
derriba a nuestros enemigos,
Tú, Rafael, trae sanación para los enfermos,
haz desaparecer las enfermedades, reduce los deli-
tos y haznos intervenir en las alegrías de los santos.
El sabio compone estas sinfonías para ti, general.

3.2 EL MENSAJE DE LA SECUENCIA

Como podemos deducir en una primera lectura rápida, esta secuencia está dedicada hacia el Arcángel Miguel, considerado como el ángel principal de la jerarquía celestial. Esto Alcuino lo muestra desde los primeros versos, «*Summi regis archangele, Michahel*», en los que se refiere a él como el Arcángel personal del «rey supremo», es decir, de Dios, marcando ya así una diferencia con respecto a los otros ángeles al mostrar esta cercanía con el Supremo.

La secuencia, como su propio título nos deja ver, está escrita para el emperador Carlomagno. Pretende crear una similitud entre la figura del emperador con la del Arcángel y mostrar así a ambos como los salvadores «del pueblo». En la segunda estrofa, Alcuino se refiere a San Miguel como «*supernorum principem civium*», asimilando su figura de príncipe celestial con la imagen que quiere enseñar de Carlomagno como el príncipe terrenal al mando del liderazgo de la población, exaltando así su figura. Esta idea se refuerza en los siguientes versos, pues encontramos una similitud en la referencia hacia el Arcángel en los vv. 12-14, donde el autor atribuye a Miguel «*perpetuo potentiam paradisi*». Si es San Miguel quien tiene el control en el plano celestial, alguien debe tener el poder del plano terrenal, que recae sobre el admirado emperador Carlomagno.

Los versos 15-20 son una referencia al libro del Apocalipsis 8:3-13, escogiendo un vocabulario y un significado muy similar. En las secuencias era muy común esta práctica de escoger versos bíblicos. La elección de estos versículos pertenecientes al *Apocalipsis* no es aleatoria, pues nos está introduciendo la estrofa siguiente en la que procede a narrar un acontecimiento que se cuenta en este texto de la *Biblia*.

En efecto, a continuación nos encontramos con el verso 21, en el que podemos ver la referencia que nombramos anteriormente al Apocalipsis. En este caso no se inspira en los versículos del libro para crear sus propios versos, sino que nos cuenta un hecho narrado en este libro. Nos habla del «*crudelem [...] draconem*» contra el que Miguel luchó, un símbolo de la victoria del bien por encima del mal y que ha sido interpretado iconográficamente en gran abundancia a lo largo de los siglos como una manera de simbolizar la protección que adquirieron los creyentes tras la derrota del demonio representado como un dragón. Teniendo en cuenta que esta secuencia está dedicada a Carlomagno, los versos adquieren un gran significado político, pues el emperador estaba muy comprometido con la expansión del cristianismo en sus territorios. Alcuino decide escribir en estos versos una analogía, pues al igual que el Arcángel guerrero luchó contra la representación del mal, Carlomagno luchó contra lo que él consideraba mal, es decir, el paganismo, para imponer el bien sobre los habitantes, es decir, la religión cristiana.

Una representación no tan común del Arcángel es como psicopompo, lo que nos hace pensar directamente en figuras de la mitología grecorromana como Hermes o Mercurio, religiones de las que bebe notoriamente el cristianismo para poder ser integrado por la sociedad de una manera más sencilla, pues si los nuevos santos recuerdan a sus antiguos dioses, resultará más fácil la

integración de estos. La imagen de Miguel psicopompo no es tan conocida, y debe su atribución al Evangelio de Lucas 16:22, en el que narra cómo los ángeles transportan las almas al Más Allá. Con esto Alcuino nos está recordando que el Arcángel nos protege no solo mientras vivimos, sino también durante nuestro paso hacia el mundo celestial.

A continuación dedica versos para cada arcángel. En este momento, Alcuino vuelve a dejar claro la posición de Miguel en la jerarquía celestial, pues comienza hablando de él y es a él a quien más versos le dedica en esta parte de la secuencia, además, se refiere a él como «*angele summe*», reafirmando su posición. A continuación nombra a los otros dos arcángeles de una manera más breve, en primer lugar a Gabriel, a quien le pide la protección ante los enemigos, y en último lugar a Rafael, que en los escritos bíblicos de Tobías sana la ceguera de su padre y le protege durante su trayecto hasta Media, a quien Alcuino pide la curación de los enfermos, potenciando con el llamado a ambos arcángeles la creencia de que estos pueden intervenir en los asuntos terrenales si son invocados.

Finalmente encontramos un único verso en el que el autor nos expone de una manera clara hacia quién va dirigida esta secuencia: el «*induperator*», es decir, Carlomagno, lo que nos confirma que efectivamente existe una comparación entre el Arcángel y el emperador como hemos expuesto.

4. LA FIGURA DEL ARCÁNGEL MIGUEL

A pesar de que en ocasiones encontramos a Miguel nombrado como ángel, en este trabajo hemos decidido denominarlo de la misma manera que se hace en el texto latino. Las diferencias entre los términos ángel y arcángel han sido un tema bastante debatido a lo largo de la historia, pues no

se nos presenta ninguna evidencia específica en los escritos religiosos de la diferencia entre ambos. Lo que sí debemos tener claro es que, cuando la Biblia utiliza el término «arcángel» solo lo hace en referencia a Miguel, dejándonos así expuesto que, entre él y el resto de ángeles, existe una diferencia de rangos, elevándolo así dentro de esta jerarquía.

Para poder entender qué diferencia existe entre un ángel y un arcángel debemos ir a su raíz griega, pues la etimología de *arcángel* nos ofrece una perspectiva más detallada sobre esta jerarquía divina. Se trata de una palabra compuesta, en primer lugar, por el término que se utiliza en griego antiguo para denominar a los mensajeros *ἄγγελος*, entendiéndose así que en los escritos religiosos, al hablar de ángeles, hablamos de mensajeros de Dios; por otro lado, la palabra también está compuesta por el término *ἀρχή*, que a día de hoy continuamos utilizando para hablar de los principios o fundamentos de las cosas. De esta manera podemos entender esta etimología de arcángel como el «ángel principal» (Alaña Millar, 2010: 7-12). No cabe duda de que Miguel está considerado como el jefe de los ángeles o como este «ángel principal», pues en Apocalipsis 12: 7-9 es quien está al mando del resto de ángeles para derrotar al diablo representado como un dragón de siete cabezas y diez cuernos, siendo el motivo por el que en las representaciones iconográficas siempre aparece con armadura, lanza y derrotando al dragón, es decir, como una figura de guerrero. El Arcángel aparece también en los pasajes Daniel 10:13 y Daniel 12:1 representado como un príncipe celestial que aparece como ayuda en los problemas con el rey de Persia.

Es obvio el conocimiento que tiene Alcuino sobre teología a la hora de escribir la secuencia, pues como comentamos en este trabajo vemos claras las referencias y alusiones a ambos conceptos sobre la figura de

Miguel en los versos. Estos conocimientos los aplica de una manera poética en la que pone en evidencia sus habilidades artísticas.

4.1 EL ARCÁNGEL EN LA LAGUNA

Si el pueblo Europeo considera a Miguel como el Arcángel salvador, resulta lógico que se genere un culto hacia su figura. Es este el motivo por el cual existen ciudades, pueblos y lugares alrededor del continente que prestan veneración en honor a la figura del Arcángel.

Pero si atendemos a territorios conquistados por estos europeos cristianos, los motivos por los que existe una devoción tradicional hacia el arcángel distan mucho de una «salvación». Las Islas Canarias comparten muchas similitudes con América Latina, entre ellas la pérdida de las culturas previas a las conquistas realizadas en ambos territorios bajo la orden de los Reyes Católicos de España. Al ser Miguel el Arcángel guerrero, es a este a quien se le presta devoción a la hora de las conquistas. Es por ello que, tras conseguir el poder de un territorio, los invasores españoles concedían a las nuevas ciudades el nombre de Miguel, existiendo así tanto en América Latina como en Canarias numerosos pueblos y ciudades que le rinden culto.

Por supuesto, Tenerife está muy ligada al arcángel Miguel, puesto que este es el patrón de la isla. Ya Alonso Fernández de Lugo, durante la matanza de Acentejo a los conquistadores, invoca al arcángel cuando los aborígenes acaban con sus fuerzas, ayuda que este le prestará en la siguiente batalla para terminar así su invasión (Martín Sánchez, 1991: 77-80). Aquí ya observamos la gran apreciación que tiene Fernández de Lugo hacia el arcángel, pero no es hasta trece años después de la conquista que el pueblo de La Laguna, ciudad que él mismo fundó, exigiría un escudo que les representase. Juan Núñez de la Peña es

quien encuentra las comunicaciones escritas en las que Doña Juana de Castilla, en 1510, concede el que hasta ahora ha sido el escudo de San Cristóbal de La Laguna.

En este escudo podemos observar, en primer lugar, a ambos lados, los signos que representan la unión del territorio con la Corona de Castilla, es decir, el castillo y el león. En el centro de la imagen nos encontramos una representación típica de San Miguel como guerrero, con la lanza (que en este caso porta una bandera para representar la conquista) y un escudo, y debajo de él, en lugar de aparecer una serpiente o un dragón, aparece una montaña de la que brota fuego, obvia representación del volcán el Teide. Alrededor de la imagen aparece el texto en latín *Michael arcangele, veni in adjutorium populo dei Thenerife me fecit*. Este escudo representa claramente la victoria del pueblo español sobre los aborígenes (Martín Sánchez, 1991: 77-80)⁶

Es tan grande la devoción que siente el adelantado por el arcángel Miguel que nombró como Plaza del Señor San Miguel a la plaza donde se encontraba su casa. Actualmente, este lugar recibe el nombre de Plaza del Adelantado en honor a Fernández de Lugo por ser el fundador de la ciudad. Esta plaza, en su momento la más importante de la ciudad por sus grandes dimensiones, ha sido nombrada de distintas maneras desde su construcción, siendo en 1506 Plaza del Señor San Miguel o posteriormente Plaza Real de San Miguel de los Ángeles. Actualmente, la Plaza del Adelantado conserva la ermita que el propio Adelantado mandó a construir como panteón para él y su familia dedicada al arcángel (Ermita de San Miguel), como podemos ver en las transcripciones recogidas por Leopoldo de la Rosa Olivera y Elías Serra Rafols en *FONTES RERUM CANARIARUM*, (164-165):

6 Martín Sánchez, 1991: 141-147.

El Adelantado Don Alonso de Lugo y su residencia por Lope de Sosa:

‘En la villa de San Cristóbal que es en la isla de Tenerife, jueves catorze días del mes de mayo del nacimiento de nuestro Salvador jesusristo de mill e quinientos e seis años [...] el dicho señor Adelantado dixo que por servicio de Dios nuestro señor e del bienaventurado arcángel San Miguel dixo que señalava e situava e señaló e situó para la edificación e construcción de la dicha iglesia...’

Al igual que Alonso Fernández de Lugo escogió como protector del pueblo lagunero y tinerfeño al Arcángel Miguel, ya hacía unos siete siglos que Carlomagno lo había hecho, pues este había elegido al arcángel Miguel como patrón y protector de su imperio, consagrando distintos pueblos a su figura y construyendo edificaciones para su devoción, siendo la más famosa la Abadía del Monte de San Miguel en Francia.

CONCLUSIÓN

Trabajar la figura de Alcuino de York y las secuencias medievales no ha sido una tarea fácil, pero ha resultado del todo reconfortante. A lo largo de esta investigación he tenido la gran oportunidad de sumergirme en la época carolingia, en la Edad Media, desmintiendo así las falsas creencias populares sobre la pérdida de cultura durante este periodo histórico.

Una vez conocida y estudiada la figura de Alcuino de York, nos resulta una pieza fundamental del puzle humanístico, pues gracias a sus contribuciones y su verdadero interés por conservar los textos clásicos hoy en día podemos gozar del privilegio de estudiarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alaña Millar, Luis Felipe (2010). Una propuesta a la identidad del arcángel Miguel. Universidad Adventista de Chile
- Amiet, Robert. (1953). «Le prologue Hucusque et la table des Capitula du supplément d'Alcuin au sacramentaire grégorien», *Scriptorium*, 2, pp. 177-209.
- Arauz Mercado, Diana. (2005). «Imagen y palabra a través de las mujeres medievales (siglos IX-XV)». *Escritura e imagen*, 1, pp. 199-220.
- Barber, Darren Elliot. (2019). *The Heirs of Alcuin: Education and Clerical Advancement in Ninth-Century Carolingian Europe*. The University of Leeds Institute for Medieval Studies.
- Benito de la Fuente, Luis Javier (2007). «Jupiter, Apolo, Sol - Luis XIV dios olímpico, o metáforas del Poder Absoluto en el cuadro de Jean Nocret La famille de Louis XIV représentée en travestis mythologiques». *Littérature, langages et arts: rencontres et création*.
- Cabrera Hernández, Benito. (2023). *Diablos y demonios festivos en Canarias. Festive devils and demon in the Canary Islands*. Actas del III Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, pp. 715-718.
- Castiella, Pablo J. (2016). *Vida de Carlomagno. Eginardo*. Autopublicación.
- Cirlot, Victoria. (1999). *La mirada interior: escritoras místicas y visionarias en la Edad Media*. Martínez Roca, D.L.
- Crocker, Richard L. (1997). *The Early Medieval Sequence*. University of California Press.
- Rodríguez Leal, Martha Angélica. (2008). «Antología del Latín Cristiano y Medieval». *Nova tellus*, 26(2), 353-360.
- De la Rosa Olivera, Leopoldo.; Serra Rafols, Elías. (1949). *Fontes rerum canariarum*. Instituto de Estudio Canarios en la Universidad de La Laguna.
- Dronke, Peter. (1965). «The beginnings of the sequence». *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur*, 87(Jahresband), 43-73.
- Dronke, Peter. (1968). *The Medieval Lyric*. D.S. Brewer; Subsequent.
- Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121 (1151): *Graduale - Notkeri Sequentiae* <https://codices.unifr.ch/en/list/one/sbe/0121>
- Espinar Moreno, Manuel; Robles Delgado, Alberto. (2014). «Los Vikingos en la Historia». *I Jornadas de Cultura Vikinga*. Universidad de Granada.

- Gutiérrez, César. (2015). «La evolución de las secuencias latinas [min] en español». *Zeitschrift für romanische Philologie*, 131(1), 57-93.
- Hoppin, Richard H. *Historia de la música medieval*. (1991), Akal Música.
- Martín Prieto, Pablo .(2016). *Historia del pensamiento medieval: filosofía y teología. Síntesis*.
- Martín Sanchez, Miguel Ángel.(1991). *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias : aspectos socioculturales y artísticos*. Litografía A. Romero, S.A.
- Martinengo, Mariri.; Poggi, C.; Santini, M.; Travernini, L.; Minguzzi, L.; (1996). *Libere di esistere. Costruzione femminile nel Medioevo europeo*. SEI Società Editrice Internazionale.
- Peña, P. Ángel. (2023). *MIGUEL, GABRIEL Y RAFAEL ARCÁNGELES EN ACCIÓN: Historia y Letanías de cada Arcángel*. Autopublicación.
- Peláez Bilbao, Patricia; Tello Ruiz-Pérez, Arturo. (2021). «Hacia un concepto de la secuencia (o prosa) litúrgica medieval». *Cuadernos de música iberoamericana*, 34, 431-491.
- Peretó Rivas, Rubén. (2004). *Obras morales*. Alcuino de York. EUNSA.
- Peretó Rivas, Rubén. (2008). «Los pecados capitales en las obras morales de Alcuino de York». *Philosophia*, 68.
- Petisco, Sonia; Poggio Capote, Manuel. (2016). «Incursiones en la leyenda canaria. La pared de Roberto». *Revista de Filología de facultad de La Laguna*, 34, pp. 283-314.
- Prensa, Luis. *EL TROPO Y LA SECUENCIA EN LA PRÁCTICA MUSICAL*. Colaciones del chantre Gualberto en el Monasterio de San Pedro de Siresa.
- Rodríguez de la Peña, Manuel Alejandro. (2014). *Carlomagno y la realeza sapiencial*. Universidad de San Pablo-CEU.
- Rodríguez de la Peña, Manuel Alejandro. (2008) *Los reyes sabios. Cultura y poder en la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*. Actas
- Rodríguez Peinado, Laura. (2010). «Psicostasis». *Base de datos digital de Iconografía Medieval*. Universidad Complutense de Madrid.
- Roszak, Piotr. (2011). «La práctica exegética de Alcuino de York». *Facies Domini: Revista Alicantina de Estudios Teológicos*. (3) pp. 503-514.
- Santirocco, Matthew S. (1979). «Sulpicia Reconsidered». *The Classical Journal*, 74(3), 229–239.
- Saranyana, Josep-Ignasi. (2004). *La filosofía medieval desde sus orígenes patrísticos hasta*

la escolástica barroca. EUNSA.

Tomás, Carmen (2017). «LA MÚSICA EN EL ORIGEN DE LA CIUDAD MEDIEVAL»
AV NOTAS revista de investigación musical, 0(2), 157-168 Recu-
perado de <http://publicaciones.csmjaen.es/index.php/pruebas/article/view/62>

Torres Pérez, Mónica. (2020). Escritoras Medievales Europeas. (Trabajo de Fin de Grado,
Universidad de Valladolid)

USO DE LOS ELEMENTOS SUPRASEGMENTALES DEL SILBO GOMERO APLICADOS A LA COMPOSICIÓN MUSICAL

USE OF THE SUPRASEGMENTAL ELEMENTS OF SILBO GOMERO APPLIED TO MUSICAL COMPOSITION

OSWALDO HERNÁNDEZ VELÁSQUEZ
Universidad de La Laguna (ULL)
ohernanv@ull.edu.es
<https://orcid.org/0009-0002-4595-0504>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC-BY 4.0). / Open access article under a Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0).

Resumen: Este trabajo de investigación se centró en estudiar y analizar el Silbo Gomero, un lenguaje silbado practicado en la isla de La Gomera, no solo desde su perspectiva lingüística, sino también desde un enfoque artístico-musical. A pesar de los estudios previos sobre su fonética, fonología y su origen, no se había investigado el Silbo Gomero desde el punto de vista de la acústica musical, por lo tanto, esta investigación se enfocó en la exploración y aplicación de los elementos suprasegmentales¹ del Silbo Gomero como el tono, acento, melodía, entonación, pausas, ritmo y velocidad de elocución para desarrollar una composición musical académica de estilo contemporáneo. La propuesta busca interrelacionar el ámbito lingüístico con el ámbito artístico-musical desde la característica natural concomitante que existe en el Silbo Gomero. Este enfoque interdisciplinario nunca antes se había abordado con este lenguaje silbado ni con otros similares a nivel mundial. **Palabras clave:** elementos suprasegmentales, silbo gomero, composición musical, fonética y fonología.

Abstract: This research work focused on studying and analyzing the Silbo Gomero, a whistled language practiced on the island of La Gomera, not only from a linguistic perspective, but also from an artistic-musical approach. Despite previous studies on its phonetics, phonology and origin, Silbo Gomero had not been investigated from the point of view of musical acoustics, therefore, this research focused on the exploration and application of the suprasegmental elements of Silbo Gomero such as pitch, accent, melody, intonation, pauses and rhythm to develop an academic musical composition in a contemporary style. The proposal seeks to interrelate the linguistic field with the artistic-musical field from the concomitant natural characteristic that exists in the Silbo Gomero. This interdisciplinary approach had never before been addressed with this whistled language or with other similar languages worldwide.

Keywords: suprasegmental elements, silbo gomero, musical composition, phonetics and phonology.

INTRODUCCIÓN

El lenguaje silbado ha sido objeto de estudio mundial desde una perspectiva lingüística e histórica (1). Curiosamente, para analizar estas manifestaciones se utilizaron notaciones similares a la musical, basada en pentagramas y ritmo (2), (3), aunque se reconoce que las vocales y consonantes en los lenguajes silbados no se asemejan a melodías musicales, sino que están destinadas a la comunicación a larga distancias (4). El Silbo Gomero, un tipo de

lenguaje silbado, ha sido incorporado en las últimas cuatro décadas en canciones populares, folclóricas y académicas como elemento extramusical, aunque no se ha realizado un estudio científico que explore los elementos suprasegmentales del Silbo Gomero para la creación de composiciones musicales académicas contemporáneas. Este trabajo de investigación justifica su existencia al ser innovador, ya que abre nuevas posibilidades artísticas para los

1 Según la RAE, de supra- y segmental. Dicho de un elemento fónico: que afecta a más de un fonema, como el acento, la entonación o ritmo.

compositores, tanto académicos como no académicos. Además, contribuye a la preservación del Silbo Gomero como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, promoviendo su uso en el ámbito musical global. El objetivo principal es analizar los elementos suprasegmentales del Silbo Gomero en sus frases silbadas, con el fin de generar una composición musical académica contemporánea con intenciones artísticas. La hipótesis sugiere que estos elementos contienen información necesaria para crear una obra musical, utilizando las herramientas adecuadas para su aplicación.

MÉTODO

Para obtener resultados tangibles sobre los elementos suprasegmentales, hemos utilizado tres parámetros acústicos fundamentales y universales que nos permitieron desarrollar y analizar de manera efectiva la información de cada uno de estos elementos²:

1. La frecuencia fundamental (F0): Este parámetro acústico nos permite identificar la altura tonal del discurso, y en el cual se reflejan elementos suprasegmentales como el tono, el acento, la melodía y la entonación.

La amplitud: Relacionado con la intensidad del sonido, este parámetro refleja los elementos acento y ritmo.

El tiempo: Este parámetro se refiere a la duración, y en él se reflejan elementos como el acento, las pausas, el ritmo y velocidad de elocución. A partir de estos tres parámetros acústicos, junto con los elementos suprasegmentales y segmentales, hemos desarrollado los estudios presentados en esta investigación con el fin de demostrar los resultados

2 Estos elementos pueden relacionarse en los tres parámetros al mismo tiempo, es decir, que un elemento suprasegmental como el “acento” puede reflejarse tanto en la frecuencia fundamental como en la amplitud y en el tiempo, por eso veremos su explicación en solo uno de ellos.

de la hipótesis antes mencionada.

1. LA FRECUENCIA FUNDAMENTAL (F0).

1.1 TONO

En el lenguaje hablado es la variación de altura de sonido con la que se pronuncia las sílabas, en la rama de la lingüística existen lenguajes tonales y no tonales. En el Silbo Gomero, al ser un lenguaje basado en el español como lenguaje no tonal, cada silbador produce tonos únicos para las vocales y consonantes, lo que genera una variabilidad de frecuencias en la emisión del silbido. Por ejemplo, no existe una vocal [a] igual entre dos silbadores, ya que cada uno tiene su propia altura de tono, como también las consonantes que las acompañan. Aunque los cambios en el tono no alteran el significado de las palabras como en el lenguaje tonal, si ayudan a identificar la altura vocálica facilitando la comunicación. En el análisis de un silbador profesional, Miguel Rodríguez Hernández, se pudo observar cómo se distribuyen las frecuencias de las vocales en el Silbo Gomero: la vocal /i/ con una frecuencia de 2.640Hz seguida de la vocal /e/ con una frecuencia de 1.964Hz, después la vocal /a/ con 1.465Hz, seguido de la /o/ con una frecuencia de 1.031Hz y como última la /u/ de 932Hz. La vocal /u/ tiene una frecuencia muy baja y a menudo no se utiliza en las comunicaciones a largas distancias debido a que se confunde con la vocal /o/. En la práctica los silbadores se limitan a usar principalmente las vocales /i, e, a, o/ para la comunicación. A partir de los resultados obtenidos, las frecuencias de las vocales pueden ser representadas como notas musicales dentro del sistema occidental. Así las notas aproximadas correspondientes a cada vocal serían: /i/: E7, /e/: B6, /a/: F#6,

3 Esta observación la llevo a cabo el propio autor del artículo, grabando en audio muestras para su análisis y conclusión el día 15 de noviembre de 2024.

Tabla 1: Tonos (notas) y distancias en intervalos (de vocales).

Distancia entre notas	Entre vocales	Intervalos
Entre A#5 y C6	Entre [u] y [o]	2da mayor
Entre C6 y F#6	Entre [o] y [a]	4ta aumentada o tritono
Entre F#6 y B6	Entre [a] y [e]	4ta justa
Entre B6 y E7	Entre [e] e [i]	4ta justa
Entre A#5 y E7	Entre [u] e [i]	11ma aumentada

/o/: C6, /u/: A#5⁴, ver la tabla 1.

En cuanto a los intervalos musicales entre las vocales, generalmente se encuentran intervalos de cuartas y quintas, sin embargo, entre la /o/ y /u/, la distancia no es tan perceptible (2da mayor) debido a sus similitudes tonales. Desde este pequeño experimento, podemos refutar lo que en su día dijo una vez el antropólogo francés Joseph Lajard «he demostrado más arriba como no hay intervalos, sino que los sonidos pasan de un tono a otro a través de gradaciones insensibles». (Oliver y Curell, 2007: 70). Mientras haya sonido, habrá frecuencias; mientras haya frecuencias, existirán notas musicales; y mientras haya notas musicales, siempre habrá distancias entre ellas, las cuales en música denominamos intervalos. Esto se aplica tanto si se utiliza el “deslizamiento” entre vocales y consonantes (que lo explicaremos más adelante) como si no se produce dicho deslizamiento; en ambos casos, siempre habrá intervalos entre las notas.

1.2 ACENTO

En el lenguaje hablado lo podemos observar en los tres parámetros acústicos antes mencionados. En el Silbo Gomero, el acento se expresa alargando ligeramente la vocal, más allá de lo que se haría en el habla

4 Las letras en mayúscula definen notas en cifrado americano (C; do, D; re, E; mi, F; fa, G; sol, A; la, B; si) y los números las alturas (octavas) en que estos se encuentran, esto se llama índices acústicos y usamos el sistema internacional o científico, tomando como referencia el A0 (La0).

normal. Mientras que en el lenguaje hablado la intensidad y el tono son rasgos clave para su explicación del acento, en el Silbo Gomero la intensidad no puede ser un rasgo distintivo. Esto se debe a que, en el silbo, todas las palabras se emiten con una intensidad casi uniforme, es decir, con la misma fuerza de volumen para cada sílaba o palabra silbada. Por lo tanto, la única manera de expresar el acento y diferenciar el significado de una palabra es alargando un poco más la vocal correspondiente. En cuanto al tono, tampoco juega un papel relevante, ya que el Silbo Gomero se basa en la altura de las vocales y consonantes para transmitir su mensaje. El único rasgo común sería la duración (el tiempo).

1.3 MELODÍA

En el lenguaje hablado la melodía se ve poco definida, quizás porque el interlocutor corta las palabras o no las dice completamente y por ende la curva melódica nos aparece entre cortada. En el Silbo Gomero las ondas son mucho más amplias que en el lenguaje hablado, especialmente en los cambios de vocales de grave a agudas y viceversa. Se puede decir que las ondas correspondientes a las mismas palabras del lenguaje hablado se amplifican al transformarse en el lenguaje silbado. Como resultado, obtenemos un espectrograma y una curva melódica mucho más pronunciada. La diferencia en estos análisis de líneas melódicas radica en que las vocales y consonantes no se emiten desde las cuerdas vocales, sino que se producen mediante un chorro de aire

proveniente de los pulmones, que pasa por la cavidad bucal junto con los labios fruncidos, con la ayuda de los dedos, la lengua, la mandíbula, la cual actúan como filtro para articular los fonemas y formar sílabas y palabras, permitiendo así la comunicación. De igual manera se perciben los otros elementos suprasegmentales, pero en este caso mucho más acusados por su forma de emisión.

1.4 ENTONACIÓN

Al igual que en el lenguaje hablado, juega un papel crucial en la estructura y la transmisión del mensaje, «La entonación es pues, un fenómeno complejo, y se trata desde diversos puntos de vista: el fonético, el fonológico, el discursivo, el pragmático, el dialectal o idiomático y por supuesto el didáctico». (Gil Fernández, 2007: 331). Para nuestra investigación, la perspectiva fonética es la que nos interesa, ya que permite estudiar cómo la entonación se puede usar para desarrollar melodías a partir de las palabras silbadas, desde un espectrograma podemos ver la curva melódica de un anunciado, y por lo tanto la entonación. Esta curva melódica varía según el tipo de enunciado. Por ejemplo, una oración enunciativa tiene una curva melódica descendente (como en “hace mucho frío”), mientras que en una oración interrogativa tiene curva ascendente (“¿hace mucho frío?”). El Silbo Gomero sigue una estructura similar, aunque en algunas particularidades, «hay que señalar que muchos silbadores prefieren formular las preguntas mediante frases interrogativas indirectas, introducidas con la conjunción que, que mediante frases de interrogativas directas» (Morera, 2018: 65), por ejemplo, “¿me dijiste que está bien tu padre?” en lugar de un “¿está bien tu padre?”. Esto refleja una diferencia en la forma de comunicar preguntas, lo que influye en la curva melódica del silbido. En cuanto a los enunciados exclamativos, el Silbo Gomero utiliza la palabra “muchacho” de manera especial, al igual que en el dialecto canario. Como ex-

plica la Academia Canaria de la Lengua⁵, la palabra “muchacho” no tiene significado específico, pero se usa en diversas expresiones como exclamaciones de sorpresa, asombro, enfado o incluso órdenes. Esta palabra en el silbo se coloca siempre al inicio del enunciado, seguida de la expresión deseada. En el silbo solo se puede expresar emociones silbando las palabras muy articuladas, sin embargo, hay un silbido muy especial que sí transmite una emoción específica: el lamento por la muerte de una persona. Este silbido es único y muy característico, y los silbadores más experimentados pueden reconocerlo debido a su penetrante diferencia con los demás silbidos.

2. LA AMPLITUD.

2.1 RITMO Y VELOCIDAD DE ELOCUCIÓN

Dado que no existe una respuesta concreta ni un acuerdo unánime entre los especialistas, Gil Fernández señala lo siguiente «El ritmo sólo puede captarse de un modo global e indirecto. Los fonemas y las sílabas se “oyen”, el ritmo “se siente”». (Gil Fernández, 2007: 316). Extrapolando esta idea al Silbo Gomero, podemos decir que, al igual que en el lenguaje hablado, es difícil clasificarlo según su forma de emisión. El ritmo en el silbo gomero es un elemento individual de cada silbador, ya que cada uno tiene un ritmo único y característico. Este ritmo proviene en parte de su propio ritmo hablado, aunque se presenta de manera más ralentizada en el silbo. Una característica de ritmo común en todos los silbadores es que la velocidad y la duración de elocución de las palabras tienden a ser lentas y largas. Esto se debe a la necesidad de que el mensaje sea entendido a grandes distancias, lo que requiere una velocidad de articulación más lenta para una pronunciación más clara. Además, la longitud de las

5 <https://www.academiacanarialengua.org/consultas/2022/08/muchacho/>

palabras se asocia con la creencia de que, al alargarlas, el mensaje llegará más lejos. Sin embargo, esto no implica que la velocidad o la duración de las sílabas sean constantes. En conclusión, podemos afirmar que el ritmo en el silbo gomero es una característica personal que, si bien puede compartir ciertas similitudes entre los silbadores, también presenta una gran flexibilidad y ésta permite que cada silbador ajuste su ritmo según las necesidades de comunicación y contexto en el que se realice.

3. EL TIEMPO.

3.1 PAUSAS

De manera similar al lenguaje hablado, las pausas en el lenguaje silbado son importantes, aunque en este último caso pueden influir en circunstancias específicas. Siguiendo las mismas categorías de pausas que en el lenguaje hablado - como las pausas intencionadas, no intencionadas, virtuales y obligatorias debemos aclarar dos aspectos claves:

Pausas no intencionadas virtuales: Estas no son posibles en el silbo gomero, ya que durante la emisión de las palabras silbadas no puede haber duda ni vacilación en la construcción del mensaje. Esto significa que el silbador tiene claro lo que va a decir antes de emitir el mensaje. Por lo tanto, en el Silbo Gomero no existen pausas vacías ni llenas.

Pausas no intencionadas obligatorias (fisiológicas): Estas son permitidas y necesarias en el silbo gomero. El silbador necesita respirar más profundamente y con mayor frecuencia para que su mensaje llegue lo más lejos posible y se entienda claramente. Por ello, es indispensable realizar pausas obligatorias para respirar con calma y sin prisa.

PARTICIPANTES

En este trabajo de investigación participaron 4 silbadores gomeros Eu-

genio Darias, Miguel Rodríguez, Haridian Bethencourt y Rogelio Botanz. Estos silbadores son reconocidos no solo por su habilidad excepcional en el silbo, sino también por su profundo conocimiento de la cultura y las tradiciones de La Gomera. Hemos incluido solo a 4 silbadores porque son suficientes para la comparación de los elementos suprasegmentales, salvando unas pequeñas variaciones, pero siempre con el mismo resultado. Por lo tanto, decidimos no ampliar el número de participantes por no tener muestras con diferencias importantes para su aplicación, además, con solo un silbador podemos obtener bastante material para su análisis y su posterior enfoque artístico musical.

MATERIAL LINGÜÍSTICO Y MUSICAL

Se usó un material lingüístico extraído de la obra “viaje al interior de tu voz” del poeta y escritor Pedro García Cabrera, específicamente el verso: “Voy ahora camino de mis venas, con la sonrisa al hombro”. Este texto fue seleccionado por su riqueza fonética y métrica, ya que tiene once sílabas, lo que proporciona una base suficiente para el análisis y la creación de una composición musical contemporánea basada en los elementos suprasegmentales del Silbo Gomero.

PROCESO DE ANÁLISIS Y COMPOSICIÓN

1. **Articulación del texto.** El texto fue silbado por los silbadores mencionados anteriormente. Lo usamos como base para su producción, análisis y ejecución. El objetivo era observar cómo los elementos segmentales (vocales y consonantes) y suprasegmentales (tono, acento, melodía, ritmo, entonación, pausa) podían ser utilizados para crear una composición musical contemporánea.

2. **Herramientas utilizadas para el análisis fonético.** Para realizar este análisis, se empleó el programa Praat, que permitió

estudiar las características fonéticas del texto silbado y en particular los elementos suprasegmentales como la curva melódica, entonación, ritmo y pausas.

3. Material musical. En cuanto al análisis musical, se emplearon varias herramientas tecnológicas para transformar las frecuencias obtenidas del Silbo Gomero en notas musicales. Para ello se utilizaron los siguientes programas y herramientas:

- Audacity. Se usó para realizar el análisis de frecuencias, extrayendo las frecuencias de las ondas producidas por los silbidos.

- Generador de frecuencia. Este programa permitió hallar la nota musical exacta que correspondía a las frecuencias obtenidas, facilitando la relación entre frecuencias y las notas musicales.

- Sintetizador microtonal. Se utilizó para obtener notas musicales fuera del rango del temperamento igual, como $\frac{1}{4}$ de tono, $\frac{1}{8}$ de tono, y $\frac{1}{16}$ de tonos u otros microtonos. Este paso fue clave para representar con precisión las características tonales del Silbo Gomero, que no se ajusta al sistema temperado occidental.

- Sibelius. Se utilizó este programa especializado en la edición y composición de música contemporánea, para transcribir las notas musicales derivadas de las frecuencias del silbo y crear una notación comprensible para los compositores y músicos, con el objetivo de permitir la interpretación posterior de la obra creada.

Este proceso, que integra tecnología de análisis acústico y transcripción musical, permitió transformar un lenguaje tradicional y no tonal como el Silbo Gomero en un componente musical (contemporáneo), abriendo un nuevo campo para la composición musical. Esta investigación no solo aporta un enfoque innovador al uso del Silbo Gomero en la música, sino que también muestra su potencial para generar nuevos sonidos y estructuras musicales en la composición académica contemporánea.

PROCEDIMIENTO EXPERIMENTAL

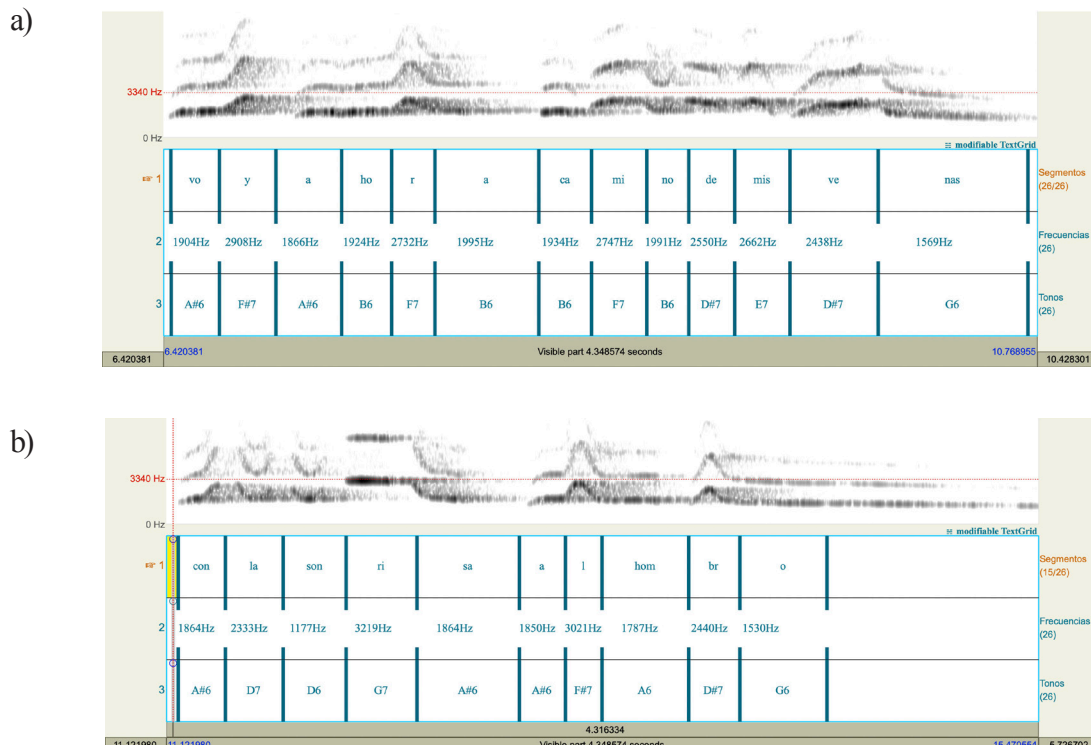
En este estudio, se realizó una sesión experimental en la que se dio a los 4 silbadores el texto antes mencionado. Este texto fue grabado bajo condiciones controladas para garantizar la claridad de las grabaciones, y se eligió un espacio silencioso para evitar interferencias acústicas externas y asegurar que las articulaciones de las palabras silbadas fueran lo más precisas posible. Luego estas grabaciones pasaron por el programa de Praat para su análisis de tono, entonación, ritmo, pausas y melodía como también de sus formantes. Después pasamos a un análisis más enfocado a las frecuencias y sus armónicos para obtener exactamente sus alturas y por ende sus notas musicales, en este paso tenemos que recordar que las ondas puras (así llamadas a las que no se sujetan al temperamento igual musical usado actualmente) no dan una nota temperada de la música occidental, y por esto, usamos tanto un generador de frecuencias como un sintetizador microtonal para posicionar estas ondas puras dentro del temperamento igual llamados “microtonos” calculado dentro de esta unidad de medición llamada cent. Al obtener la nota exacta sea microtonal o no, pasamos a la edición de cada una de ellas dentro del programa de notación que usamos llamado Sibelius, para empezar a trabajar sobre la composición musical. Este programa nos facilita una notación acorde a la interpretación de los músicos en su lenguaje musical.

RESULTADOS

TONO.

En este caso los tonos estudiados y analizados fueron las vocales y consonantes silbadas por Eugenio Darías. Por su altura natural (pico máximo de onda) al emitir el texto antes mencionado, nos arrojaron unas frecuencias en Hertz y estos a su vez estos se convirtieron en notas musicales. Ver figura 1.

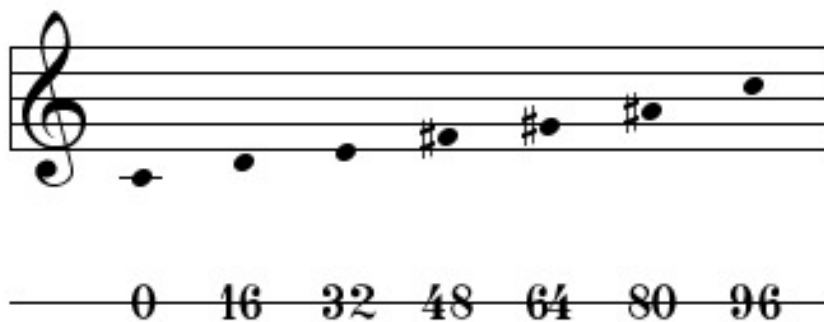
Figura 1: Tonos y frecuencias de Eugenio Darías. (a y b).



Naturalmente como hemos dicho antes estas notas dadas por este espectrograma, son de ondas “puras”, esto quiere decir que las notas allí puestas con escritura americana, son solo una aproximación a la nota de temperamento igual. A esto hay que añadirle su posición microtonal para que se adapte perfectamente al sistema de temperamento igual, y esto lo hacemos obligatoriamente porque todos los instrumentos a los que vamos a representar con la obra creada estarán dentro de dicho sistema.

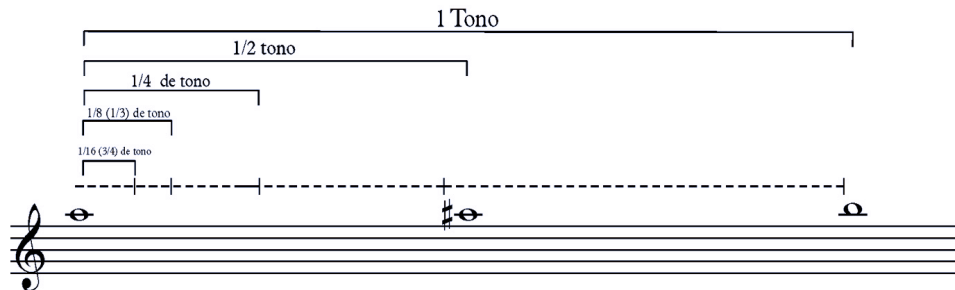
Para esto contaremos con el sistema microtonal creado por Julián Carrillo a finales del siglo XIX llamado “Sonido 13” (5) porque nos da un rango casi completo de microtonos que se asemejan a los del Silbo Gomero, como también usaremos otros tipos ajustes preestablecidos (A/P) de sistemas de temperamento como los de 22 microtonos o 13, 17, 19 y los que necesitemos para ubicar microtonalmente nuestras notas silbadas.

Figura 2: Microtonalidad de Julián Carillo.



En función a esto entonces tenemos que desde 1 tono podemos tener $\frac{1}{2}$ tono a su vez; $\frac{1}{4}$ de tono; $\frac{1}{8}$ de tono y $\frac{1}{16}$ de tono. Ver figura 3.

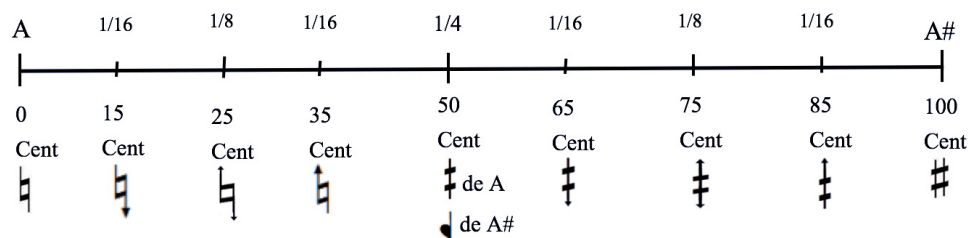
Figura 3: División microtonal.



Debemos recordar que estos microtonales están basados dentro de la medida en “cent”. Esto quiere decir que 100 cent es la distancia que hay entre cada semitono (A/A#). «Es común también utilizar como unidad intervalica la centésima parte del

semitono temperado, la cual recibe el nombre de cent» (Blasco, 2016, p.64). En base a esto entonces nosotros ubicamos nuestras frecuencias en la terminología de cálculo en “cent”, pero usando nuestra propia escritura de notación microtonal⁶. Ver figura 4.

Figura 4: División microtonal de la escritura.



Tomando como base esta escritura microtonal, finalmente pudimos ubicar nuestras notas musicales sacadas de las fre

cuencias que se emitían de las vocales y consonantes del texto antes mencionado y producido por los silbadores.

⁶ Basado principalmente en dos sistemas de escritura microtonal, como el sistema de flechas de Kurt Stone (1980) y el otro sistema de líneas verticales de Giuseppe Tartini (1756), los otros símbolos son de uso personal para diferenciar entre otros microtonos.

Tabla 2: Microtonalidad del texto silbado por Eugenio Darías.

VO		Y		A		HO		R		A	
1904 Hz		2908Hz		1866Hz		1924Hz		2732Hz		1995Hz	
A#6		F#7		A#6		B6		F7		B6	
36,3636 cent por encima de A#6.		31, 5789 cent por debajo de F#7.				41,8235 cent por debajo de B6.		38,4615 cent por debajo de F7.			
1/16 de tono		1/16 de tono				1/16 de tono		(1/16) de tono			
A/P	22 TIT	A/P	19 TIT	A/P	12 TIT	A/P	17 TIT	A/P	13 TIT	A/P	12 TIT

CA		MI		NO		DE		MIS		VE		NAS	
1934Hz		2747Hz		1991Hz		2550Hz		2662Hz		2438Hz		1569Hz	
B6		F7		B6		D#7		E7		D#7		G6	
41,1765 cent por debajo de B6.		38,4615 cent por debajo de F7.				50 cent por encima de D#7.		23,5294 cent por encima de E7.		23,0769 cent por debajo de D#7			
¼ de tono (bemol)		1/16 de tono				¼ de tono		1/8 de tono		1/8 de tono			
A/P	17 TIT	A/P	13 TIT	A/P	12 TIT	A/P	24 TIT	A/P	17 TIT	A/P	13 TIT	A/P	12 TIT

CON		LA		SON		RI		SA		A		L		HOM		BR		O	
1864 Hz		2333 Hz		1177		3219Hz		1864		1850 Hz		3021Hz		1787Hz		2440Hz		1530Hz	
A#6		D7		D6		G7		A#6		A#6		F#7		A6		D#7		G6	
						50 cent por encima de G7.						50 cent por encima de F#7.		27,2727 cent por encima de A6.		27,2727 cent por debajo de D#7		45,4545 cent por debajo de G6.	
						¼ de tono						¼ de tono		1/8 de tono		1/8 de tono		¼ de tono (bemol)	
A / P	12 TIT	A / P	12 TIT	A / P	12 TIT	A/P	24 TIT	A / P	12 TIT	A / P	12 TIT	A/P	24 TIT	A/P	22 TIT	A/P	22 TIT	A/P	22 TIT

Como podemos observar en la tabla 2, las notas están dentro del sistema de temperamento igual⁷, lo único que nos falta es explicar que significa las siglas A/P (12, 13,

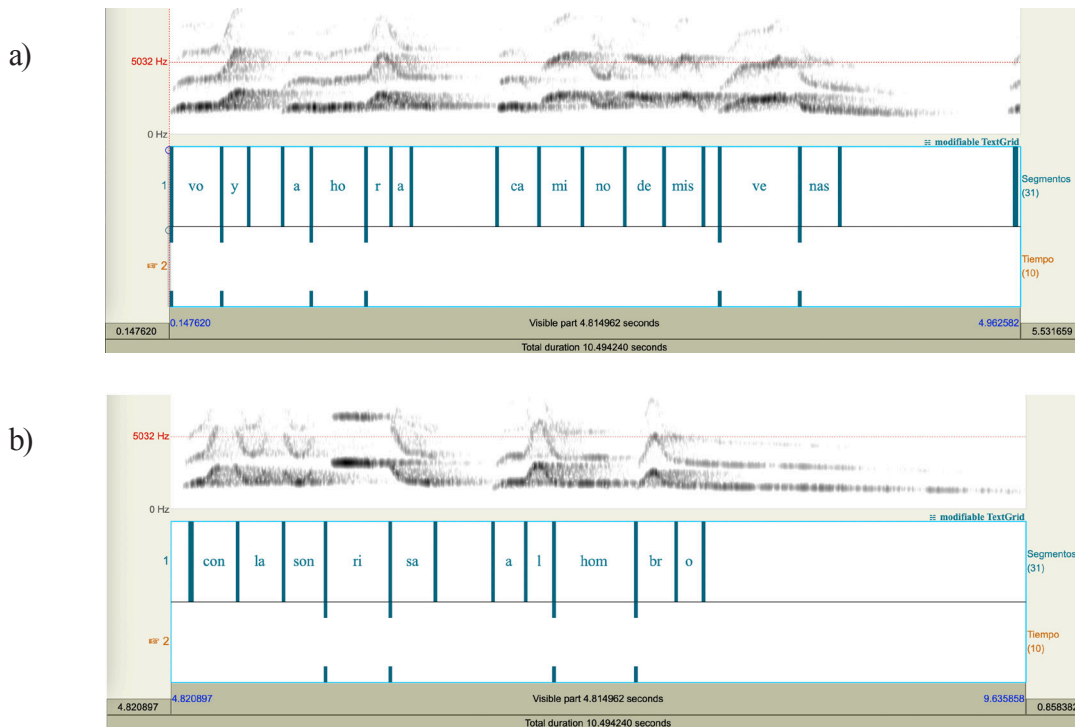
17, 19, 22, 24 TIT); esto significan ajustes preestablecidos (A/P) y lo siguiente significa tonos de igual temperamento (TIT). ver tabla 3.

Tabla 3: Ajustes preestablecidos y su teoría.
Ajustes preestablecidos (A/P)

Ajustes preestablecidos (A/P)	Teoría
Cromático: 12 Tonos de Igual Temperamento (12 TIT)	Temperamento Igual. (usado actualmente en el sistema occidental).
Cuartos de tonos: 24 Tonos de Igual Temperamento (24 TIT)	Basado en el Sonido 13 de Julián Carrillo
13 tonos de Igual Temperamento (13 TIT)	Temperamento Justo.
17 tonos de Igual Temperamento (17 TIT)	Afinación Pitagórica.
19 tonos de Igual Temperamento (19 TIT)	Temperamento de Joseph Yasser
22 tonos de Igual Temperamento (22 TIT)	Temperamento de R.H.M Bosanquet.

ACENTO.

Figura 5: Acentos en el Silbo Gomero. (a y b).



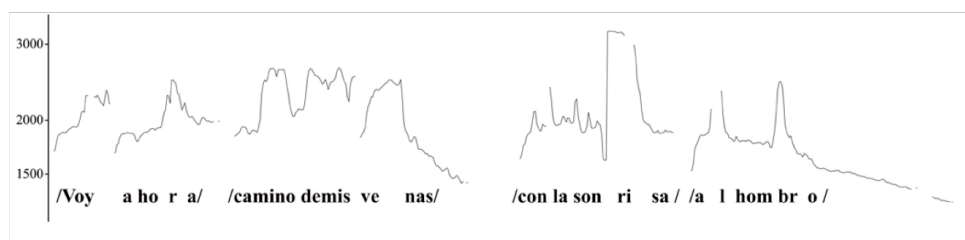
⁷ Las sílabas que no tienen una representación gráfica de microtono, son notas que son casi exactas dentro del temperamento igual.

Como podemos ver en la figura 5 a y b, están las sílabas separadas y debajo se encuentran las palabras acentuadas que en este caso serán alargadas, se nota la diferencia de tamaño en tiempo frente a las demás sílabas. Estas son; /Vo/, /ho/, /ve/, /ri/, /hom/,

estas sílabas están acentuadas de manera prosódica (también pueden ser distintivo y enfático), es decir, que, aunque no tengan acento ortográfico, se siente una mayor prominencia en las sílabas comparadas con el resto de la oración.

ENTONACIÓN.

Figura 6: Variación de tono (entonación) del texto silbado.



En la figura 6 podemos ver cómo de acentuada son las variaciones de tonos en el Silbo Gomero. Podemos observar que esta curva melódica está diferenciada por grupos fónicos según sus tonemas⁸, que son los siguientes; /Voy ahora/ /camino de mis venas/ /con la sonrisa/ /al hombro/. Todo el texto es una frase enunciativa afirmativa, aunque también podemos confirmar que en el Silbo Gomero se pueden silbar oraciones en interrogativo o exclamativo. En el Silbo Gomero, aunque parezca insólito, por muy pequeña que sea la isla, existen varios tipos

de entonaciones dependiendo de la zona. Según Classe «Las diferencias son principalmente prosódicas y conciernen a la velocidad de la dicción, al tono, al grado de energía de la articulación, así como a diferencias en la pronunciación de unas pocas palabras individuales». (Régulo Pérez, 2007: 135). Este texto tiene una entonación suave, fluida y rítmica y lo podemos comparar lo que en música llamamos frases melódicas antecedentes (con entonación en suspenso) y frases melódicas consecuentes (con entonación concluyente).

MELODÍA.

Como representación gráfica de las curvas melódicas en la entonación, podemos añadir que aparte de los picos de los tonos que nos dan cada vocal o consonante, existen lo que llamaremos los “deslizamientos” tanto para bajar o subir a esos picos, que en el silbo son constantes y muy varia-

dos. Normalmente estos deslizamientos se encuentran en la emisión de consonantes. Tenemos que aclarar que estos deslizamientos no suceden siempre porque hay veces que el silbador salta de una vocal (o consonante) a otra sin producirse el mismo. Esto depende del silbador y su “jeito”⁹ al pronun-

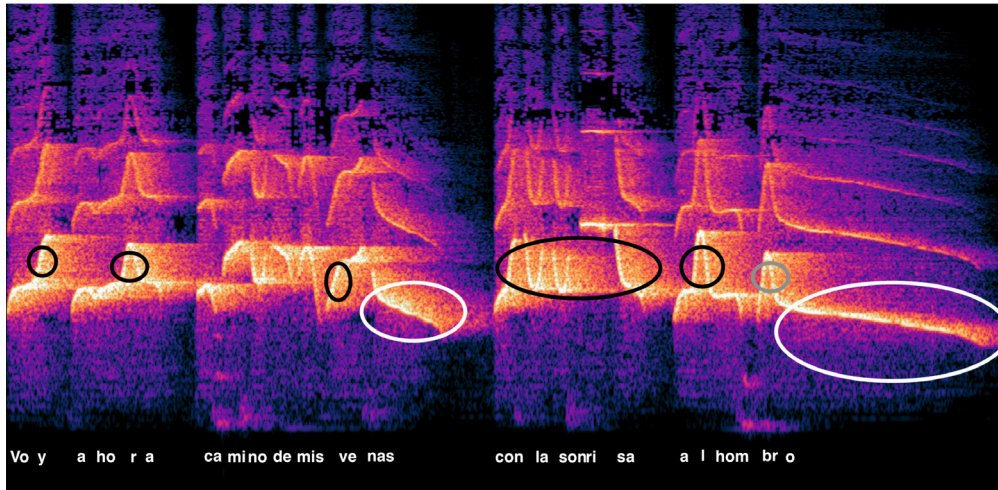
8 Según la RAE; Tonema es una inflexión que recibe la unidad melódica de un grupo fónico a partir de la última sílaba acentuada. Pueden ser cadencia (final hacia abajo), anticadencia (final hacia arriba) y suspenso (final en neutro).

9 Según la RAE; en voz portuguesa que significa manera, modo, destreza, de donde viene “geitoso”, diestro, hábil, que en canarias dicen “ageitado”.

ciar las sílabas. Esto traducido al lenguaje musical lo podemos llamar “*Glissando*” si son largas las subidas o bajadas, “*Bend*” si son cortas las subidas o bajadas o “*Apoyatura*” si es un salto directo entre vocales/consonantes. Entonces podemos decir que

entre las sílabas pronunciadas por el silbo tienen diferentes deslizamientos: una larga; *Glissando* (circulo blanco), una corta; *Bend* (circulo negro) y otra saltada que sería la *Apoyatura* (circulo gris). Ver figura 7.

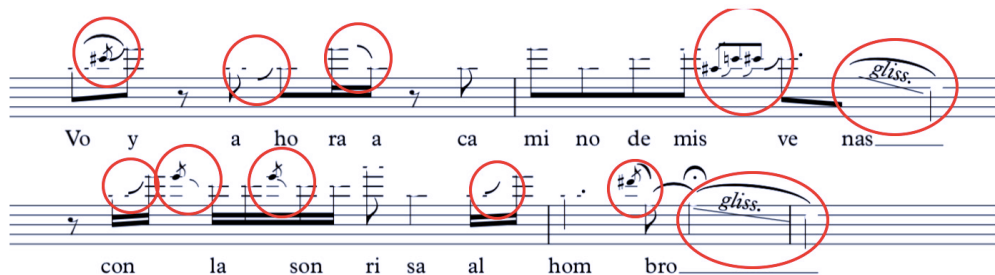
Figura 7: Deslizamiento del texto silbado.



Otra observación que podemos hacer, hay alguna *Bend's* o *Flam's* que tienen varias notas para completar dicho efecto, y esto se pueden escribir en la música desde 2

hasta 4 notas para su perfecta traducción del silbo a la música. Esto pasa por ejemplo en la sílaba /ve/ en la que el *Bend* es un poco más largo que lo normal. Ver figura 8.

Figura 8: Deslizamientos traducidos a la escritura musical.



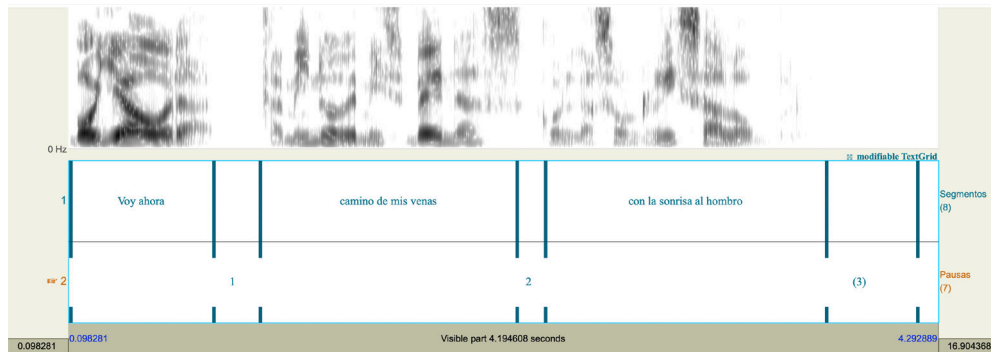
En la figura 8 podemos ver (en círculos rojos) los deslizamientos desde el sonido del silbo, traducido en frecuencia desde el

espectrograma y para terminar en la escritura musical.

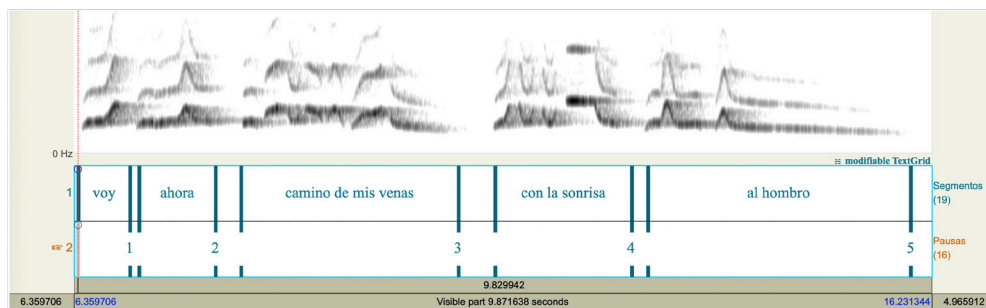
PAUSAS.

Figura 9: Pausas en el Silbo Gomero. (a y b).

a)



b)



Como podemos observar en la figura 9, en el texto hablado (a) vemos como están segmentadas las sílabas y abajo vemos el número de pausas que este produce al decir la oración completa. Naturalmente esta oración esta pronunciada con una sola respiración. Esto quiere decir que, en el lenguaje hablado no necesitamos mucho aire para pronunciar las palabras ni tanto volumen para su emisión. Las pausas son de tipos intencionadas con propósitos gramaticales y/o retóricos. El número de pausas que vemos

son dos, pero existe un tercero si hubiese una continuación con el texto, porque gramaticalmente lo exige la intención del discurso. Por el contrario, como vemos en la oración del texto silbado (b), observamos una segmentación más variada y esto se debe por la necesidad del silbador de obtener más aire, porque su emisión sí necesita de una fuerza extra para que el mensaje llegue a su destino. De esta manera se segmentan más las palabras y esta a su vez realiza más pausas en comparación con el texto hablado.

RITMO Y VELOCIDAD DE ELOCUCIÓN.

En este caso para tener un resultado demostrable, tuvimos que comparar el texto silbado de los 4 participantes. Primero buscamos un tempo (velocidad) igual para todos (110 pulsos por minuto) y a partir de ahí empezamos con el análisis, y lo que obtuvimos fue lo siguiente: ver figura 10.

1. El ritmo y velocidad de elocución en el lenguaje hablado influye de manera sutil en el ritmo y velocidad de elocución del lenguaje silbado.
2. De los 4 participantes, encontramos a 3 con una similitud rítmica al principio del primer grupo fónico: /Voy ahora/. El res-

to de los grupos fónicos tuvieron una elocución más rápida o más lenta que la otra, pero el ritmo fue casi siempre el mismo.

3. Eugenio Darías tiene el ritmo más acentuado que el resto de los silbadores, y su velocidad de elocución es más rápida y corta que sus compañeros.

4. Miguel Rodríguez tiene un ritmo más “sincopado” y su velocidad de elocución es

una de la más lenta y larga.

5. Haridian Bethencourt tiene un ritmo entre acentuado y sincopado y su velocidad de elocución está entre los dos primeros.

6. Rogelio Botanz tiene un ritmo mucho más sincopado que el resto, esta fuera de todas las semejanzas que tienen los otros 3 compañeros, y su velocidad de elocución es la más lenta y larga de los 4.

Figura 10: Rítmica del texto silbado por los 4 silbadores participantes.

Figure 10 is a musical score showing the rhythmic notation for four participants: Eugenio Darías, Miguel Rodríguez, Haridian Bethencourt, and Rogelio Botanz. The score is set in a common time signature with a tempo marking of quarter note = 110. Each participant's part shows the rhythmic pattern of the text "Vo y a ho ra a ca mi no de mis ve nas con la son ri sa al hom bro". The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with some parts featuring triplets and accents.

COMPOSICIÓN MUSICAL ACADÉMICA CONTEMPORÁNEA

Basándonos en los resultados expuestos, creamos una pequeña obra musical como muestra, de 30 compases, y desde los experimentos realizados también podemos aconsejar que, como opción, puede usarse al silbador como intérprete de sus palabras silbadas junto con el resto de los instrumentos musicales, es decir, usado como un instrumento más, o como un instrumento principal si se quiere. Claro que, para esto,

se necesita de una notación específica (para silbo). Por ello, también estamos trabajando en la misma tesis para solucionar este vacío que encuentran los compositores de hoy en día, pero de esto hablaremos en otro artículo. Para terminar con los resultados obtenidos, encontramos que puede usarse cualquier fonema, sílaba, palabra, grupo fónico, frase u oración para su implementación en el ámbito de la creación musical.

Figura 11: Composición musical: Silbo Gomero y Flautín.

a)

Figure 11 is a musical score for the composition "Silbo Gomero y Flautín". The score is set in a common time signature with a tempo marking of Moderato quarter note = 110. The top staff is labeled "Silbo Gomero" and the bottom staff is labeled "Flautín". The text "vo y a ho ra a ca mi nos de mis ve nas" is written below the Silbo Gomero staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and half notes, with some parts featuring triplets and accents.

Figura 13: Composición musical: Silbo Gomero y Cuerdas.

Timp, Tpt, Timb, Psusp.
 Vln. 1
 Vln. 2
 Vla.
 Vc.
 Cb.

En la figura 13, las cuerdas repiten el mismo texto /Voy ahora/, y usando lo que llamamos en composición; una aumentación de ritmo, una técnica para cambiar de un ritmo rápido a uno más lento, pero sin tocar la

velocidad del tempo, sino que aumentamos la figura rítmica, en este caso de corches a negras, para así darle una modulación rítmica a lo próximo que queremos comenzar a presentar que es el texto siguiente.

Figura 14: Composición musical: Silbo Gomero y Viento Metal.

En la figura 14 vemos como los viento metal terminan este texto empezado por las cuerdas, también con la técnica de au-

mentación de tiempo en las figuras rítmicas, /camino de mis venas/.

Figura 15: Composición musical: Silbo Gomero y Viento Madera. (a y b)

a)

b)

En la figura 15, vemos como está planteada el segundo texto /con la sonrisa al hombro/ en la forma original como lo emitió el Silbo Gomero en su momento, en disposición de canon nuevamente comenzan-

do por la flauta travesera, seguido del oboe, luego clarinete en Bb, después el clarinete bajo aumentando su figura rítmica (a), con el mismo alargamiento rítmico continúa el fagot y finalmente el contrafagot (b).

Figura 16: Composición musical: Silbo Gomero, Corno Inglés y Piano.

En la figura 16, vemos un cambio de timbre y de atmósfera, repetimos /con la sonrisa al hombro/ con cambio rítmico de 110 a 90 ciclos por minuto, terminando

la transición rítmica antes creada, y como solista al corno inglés y como acompañante el piano con acordes medio graves para darle un clima cálido y agradable.

Figura 17: Composición musical: Silbo Gomero, Flautín y Trompas.

En la figura 17, vemos la segunda parte del texto repetido por el Silbo Gomero y el flautín acompañado con acordes de las trompas, evocando los acordes del piano

anterior, regresando con el sonido principal que nace del silbo, acompañado del flautín con intenciones de terminar la obra.

Figura 18: Composición musical: Silbo Gomero, Flautín y Cuerdas.

The image shows a musical score for a piece titled 'Silbo Gomero, Flautín y Cuerdas'. It consists of five staves. The top staff is the vocal line with the lyrics 'vo y a ho ra a ca mi nos de mis ve nas' and a dynamic marking of *f*. The second staff is the flute part, also marked *f*. The bottom three staves represent the string ensemble, each marked *p legato*. The score is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The vocal line is in Spanish, and the lyrics are 'vo y a ho ra a ca mi nos de mis ve nas'.

En la figura 18, vemos como de nuevo el silbo gomero y el flautín hacen referencia al principio, pero con un acompañamiento de cuerdas, con acordes de intenciones concluyentes, y así darle una estructura más compacta creando una pequeña obra sinfónica de estilo académico contemporáneo.

Esta pequeña muestra es solo una idea inicial de lo que puede lograrse al aplicar los elementos suprasegmentales del Silbo Gomero a un texto breve como el propuesto al principio. A través de este enfoque, centrado en los elementos antes mencionados

hemos demostrado su potencial como base para la creación de obras musicales. Lo interesante de este método es su capacidad de expansión infinita, adaptándose tanto a estilos académicos como a géneros populares o folclóricos. La versatilidad de esta técnica permite a compositores y artistas explorar nuevas formas de expresión sonora, abriendo posibilidades tanto en la música experimental como en la más comercial. Este enfoque resalta la flexibilidad del método propuesto, destacando su aplicación en distintos contextos musicales.

CONCLUSIONES

En orden a lo dispuesto desde los resultados, podemos decir que el objetivo

principal de usar los elementos suprasegmentales del Silbo Gomero para su imple-

mentación en una obra artística musical académico contemporánea se ha cumplido, y la hipótesis antes mencionada de que estos elementos contenían información necesaria para la creación de una obra musical con intenciones artísticas usando las herramientas adecuadas ha sido aclarada y demostrada. El Silbo Gomero con su característica concomitante de su lenguaje silbado lo hemos añadido al ámbito artístico musical, otro ámbito al que no habían explorado ninguno de los científicos hasta este momento. Hemos creado una obra musical a partir de sus elementos suprasegmentales, aunque podemos decir que el Silbo Gomero a veces tiene sus propias características lingüísticas diferentes a la manera en que se usa en el lenguaje hablado. Quizás no encontremos el

acento del Silbo Gomero como se encuentra en el lenguaje hablado, pero eso no es problema porque los propios silbadores se han encargado de resolver estos inconvenientes de forma natural, como lo han hecho también con la reducción de vocales y consonantes. Se espera que este estudio beneficie a los compositores y artistas alrededor del mundo, mostrándoles un nuevo sonido nunca antes explorado, donde tanto el texto como melodía pueden coexistir de manera innovadora. Además, ofrece posibilidades para ser integrado en diferentes estilos musicales, abriendo así nuevas fronteras en la creación sonora. Como también aportar una nueva manera de contribuir a su protección, preservación y promoción a un nuevo ámbito de uso artístico a nivel mundial.

BIBLIOGRAFÍA

- Batista, J.J. y Morera, M. (2007). El Silbo Gomero 125 años de Estudios Lingüísticos y Etnográficos. Academia Canaria de la Lengua.
- Benade, A. H. (1976). Fundamentos de la acústica musical. Oxford University Press.
- Classe, A. (1957). The Whistled Language of La Gomera. Scientific American, Vol. 196 (N.4), pp. 111-120
- Fischer-Diskau, D. (1985). Hablan los sonidos, suenan las palabras. Historia e interpretación del canto. Turner música. Traducción: Carmen Schad.
- Goldáraz Gaínza, J.J. (2004). Afinación y Temperamentos Históricos. Alianza Editorial S.A.
- Lajard, J. (1891). Le Langage Sifflé des Canaries. Bulletins et Mémoires de la Société d' Anthropologie de Paris, IV Série (Tome 2), pp.469-483.
- Martínez Celdrán, E. (1994). Fonética. Editorial Teide / Barcelona.
- Martínez Celdrán, E. (1998). Análisis espectrográfico de los sonidos del habla. Editorial Ariel S. A.
- Morera, M. (2018). Silbo Gomero o Arte de hablar silbando (Realidad y Fantasías). Arco/ Libros-La Muralla.
- Navarro Tomas, T. (1974). Manual de Entonación Española. (4ta Edición). Ediciones Guadarrama.
- Ortiz Mendoza, I. (2024). En mis memorias se encierran los valores de mi tierra. Promotur turismo canarias. Cabildo insular de La Gomera. Cultania: gestión integral del patrimonio cultural.
- Plasencia Martín, M. (2008). El Silbo Gomero. Identidad de una isla. El árbol de Afur publicaciones.
- Rink, J. (2002). La Interpretación Musical. Alianza Música.
- Schaeffer, P. (1966). Tratado de los Objetos Musicales. Alianza Música.
- Trujillo, R. (2006). El Silbo Gomero Nuevo Estudio fonológico. Academia Canaria de la Lengua.

