

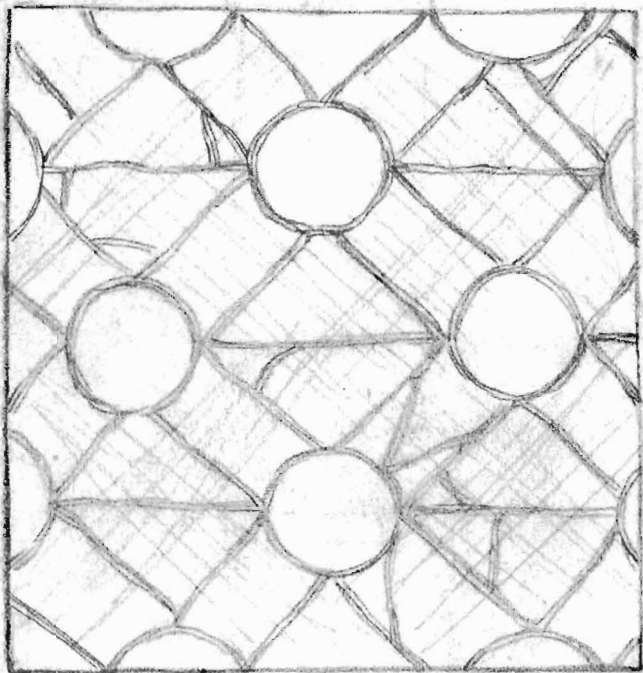
Desasosiego de la arquitectura neocanaria

ILL AT EASE
in neo-canary
architecture

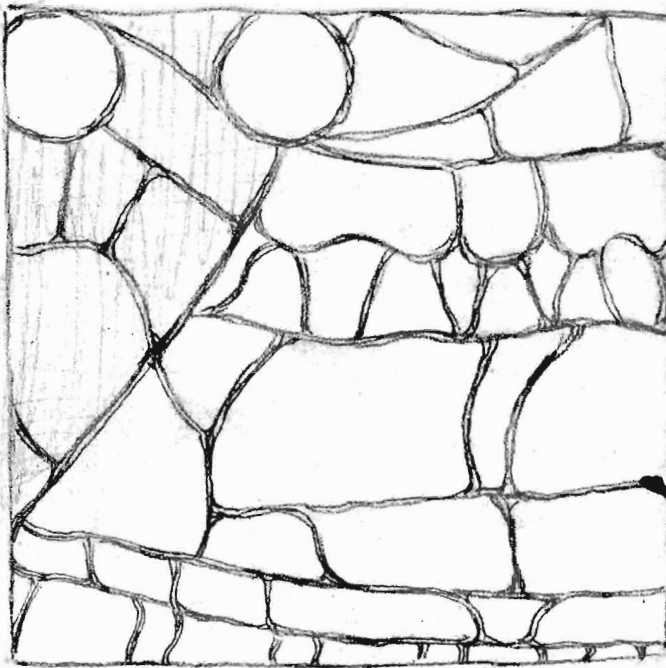




Nestor Martínez de la 70



2



378

Desasosiego de la arquitectura neocanaria

ILL AT EASE In neo-canary architecture

Miguel Martín – Néstor



Canary

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
N.º Documento <u>208291</u>
N.º Copia <u>851989</u>

MUSEO *S. Néstor*

Diciembre 2000

Patronato del Museo Néstor

Presidente

José Manuel Soria López

Vicepresidenta

María Eugenia Márquez Rodríguez

Vocales

Juan Carlos Becerra Robayna

José Miguel Ruano León

Juan Benítez de Lugo Massieu

Pastora Martín-Fernández Durán

Néstor Martín-Fernández Durán

Miguel Martín-Fernández Rodríguez

Josefa Luzardo Romano

Inés Jiménez Martín

Secretario

Juan Rodríguez Drincourt

Exposición

Comisario

José Luis Gago Vaquero

Restauración

Pilar Blanco

Montaje

Pilar Blanco

Servicios del Museo Néstor

Seguros

Mapfre-Guanarteme

Transportes

Esmeno

Catálogo

Producción editorial

Ediciones del Umbral

Fotografía

Joaquín García Aguilar

José Luis Gago Vaquero

Traducción

Margaret Hart

Fotomecánica

TPA

Impresión

Gráficas 85

Encuadernación

Ramos

• José Luis Gago Vaquero

• Museo Néstor

• Miguel Martín

ISBN 84-95457-05-9

D.L. M-48891-2000

Para la documentación del presente trabajo hemos utilizado textos documentales transcritos en los libros de Pedro Almeida Néstor: *Utopismo y regionalismo*, de 1993, y de Saro Alemán Néstor *un pintor atlántico*, de 1987, además de los fondos documentales de Miguel Martín, el Museo Néstor, los expedientes de obras de los edificios referidos, que custodia el Archivo Histórico Provincial, el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y las fuentes hemerográficas del período que conserva el Museo Canario. A todos ellos expresamos nuestro agradecimiento, así como al Patronato de Turismo de Gran Canaria, el Área de Fomento de la Delegación del Gobierno en Canarias, a Alberto Darías Príncipe, Hotel Fataga y Aceytuno y Romero.



Quienes vivimos Las Palmas

de Gran Canaria hoy, podemos sentirnos doblemente orgullosos: por asistir a una controlada modernización de nuestra ciudad, sin precedente históricos en cuanto a la abundancia de las obras destacables, y por ser depositarios del legado de ilustres predecesores en la emocionante tarea de crear un espacio de convivencia cada vez mejor.

Siguiendo sólo en parte la línea que marca nuestro litoral, nos recreamos en construcciones como el Teatro Pérez Galdós, la obra conocida como Usos Múltiples II, el edificio que alberga la Jefatura Superior de Policía de Canarias, el Hotel Santa Catalina, la Casa del Marino, el Auditorio Alfredo Kraus ..., verdaderos aciertos que, con los demás, y junto al esfuerzo de toda una sociedad vigilante y celosa de su patrimonio, forjan el porvenir ciudadano, cuyo garante legal ha de ser un Plan de Ordenación en el que creamos y al que respetemos por encima de los intereses individuales.

El Museo Néstor reincide felizmente, con la muestra *Desosiego de la arquitectura neocanaria*, en su obligación de tender una mano al pasado, preservándolo y rindiéndole tributo, y otra al futuro, confiando su suerte a él. En este sentido, y de entre todas las piezas objeto de exquisita selección por el profesor Gago, quisiera hacer especial mención de la obra de don Miguel Martín-Fernández de la Torre conocida por Museo de Bellas Artes, que en dibujo sorprenderá a los visitantes de la Muestra, pues verdaderamente se trata de una construcción muy hermosa respecto a la cual no debe producirse esa forma de desaliento que es siempre relégar una buena idea al olvido, sino que, antes al contrario, se ha de mantener palpitante, aguardando el momento más oportuno, como le ocurrió al kiosco modernista de don Rafael Massanet.

La otra línea argumental de la Muestra, la relativa a las piezas de mobiliario, es tan elocuente por sí misma, está tan cargada de recuerdos para todos nosotros, que el mejor homenaje que podemos rendirle es esta exhibición en un lugar, común a los hermanos Néstor y Miguel Martín-Fernández, que demuestra que los sueños no tienen por qué terminar siendo materia con que tejer nada.

José Manuel Soria López
Alcalde de Las Palmas de Gran Canaria
Presidente del Patronato del Museo Néstor

We who live in Las Palmas de Gran Canaria have a double reason for feeling proud. Day by day, we see our city grow more modern, in a process of unprecedented but controlled growth. There are more and more outstanding buildings and works being undertaken. And we feel proud to take up the torch handed down to us by our illustrious predecessors, the legacy of our Past, and to strive towards a Future of creating an ever better place where we can live together.

We need only to look at a part of our coastline to appreciate buildings such as the Pérez Galdós Theatre, the building known as Usos Múltiples II, the building which houses the Head of the Police Force in the Canary Islands, the Hotel Santa Catalina, the Casa del Marino, the Alfredo Kraus Auditorium. These are landmarks which, together with the rest of our built heritage and the security of a population proud of its legacy, are to forge the Future of our city. The legal guarantee of the same is the Plan for Organisation of the City, something in which we believe and which we respect above all individual interests.

The Néstor Museum once again, in this Exhibition called *Desosiego de la arquitectura neocanaria*, has extended its hand out to the Past, respecting and paying homage to our heritage, and the other hand to the Future, entrusting our Destiny to the same. Of all the pieces chosen from the exorbitant selection of our University lecturer, Gago, I would like to make special mention to the work of Miguel Martín-Fernández de la Torre known as the Museum of Fine Arts which will surprise and excite all the visitors to the Exhibition since we are talking about a truly beautiful construction. We should never allow ourselves to feel dispirited when we see that such a fine project has been abandoned but, rather, on the contrary, lend the flame of the torch alive, alert to the opportunity of making it a reality, as occurred in the case of the Modernist kiosk designed by Don Rafael Massanet.

The other mainstream theme of the Exhibition, relating to the pieces of furniture, is so eloquent in itself, so replete with reminiscences for all of us, that the best homage we can pay is to have organised the exhibition in a place which represented a shared project for the brothers, Néstor and Miguel Martín-Fernández. That alone goes to show that all of our dreams are not necessarily pipe dreams. Dreams can come true.

En honor a la verdad.

En la sala 10 del Museo, dedicada a las *Visiones de Gran Canaria* del Artista, se expone de manera permanente la pieza conocida como *Pueblo Canario*, que fue ejecutada en técnica mixta sobre papel. En su ángulo inferior izquierdo, una leyenda reza así: Prohibida la reproducción. Néstor. Las Palmas 23-11-37. Es *Pueblo Canario* una obra que, sobre todo si se atiende a su fecha de realización, sorprende por la luminosidad y colorido que la envuelve y, si cupiese atribuir a lo artístico una cualidad propia (aunque más inusual de lo que sería preferible) de los hombres, añadiría su optimismo. Vuelve Néstor, con sus parejas danzantes, con su Abundancia, a evocar el suelo mítico de las Hespérides, nuestro particular País de Nunca Jamás, la Jauja de los canarios y el sitio donde aún hay quien añora aribar cuando le llegue el postero finiquito. Tampoco las bellas inscripciones que propone el Pintor pasan desapercibidas, sino que, cargadas de poesía e influjo de lo claro, llaman a la actual rotonda de la fachada sur del Pueblo Canario —siempre en minúscula— placetilla del mediodía; al paso de la norte, ooramas; a la figura maternal, que desde una hornacina descubierta protege todo el espacio, nuestra señora de la luz. El claustro del inmueble es una plaza creada bajo la advocación de la misma Virgen (la de la Luz); rematando una pared frontal, a manera de cenefa, se lee el adagio (y quizás también talismán) del Artista: *se ex tota vita ut opus faciamus artis necesse est*.

Asimismo *Pueblo Canario* representa uno de los más ricos ejemplos que ilustran la relación de creatividad compartida de los hermanos Néstor y Miguel Martín-Fernández, una comunión con la que ni la misma muerte —la del primero, en 1938— pudo, como demuestra el profesor Gago en un texto lúcido —el suyo para este catálogo— que tengo por verdadero manual práctico en el que se contienen fórmulas que ayudan a pensar mejor y que sirven nuestra historia en plato sencillo y cuya aplicación está en muchas ocasiones al alcance de la mano, porque en *Desososiego...* el señor Gago, perseverante estudioso y enciclopedista de esa cotidianidad en la que, por eso mismo, por su inquebrantable presencia en nuestro entorno, no reparamos, brinda también un mensaje de esperanza, nos dejan la impresión sus palabras de que, a pesar de todo, no es tarde para ser cuidadosos con los bienes de que disponemos o, al menos, que no es tarde para todo. Quisiera que esta producción del Museo sirviese para ajustar las cuentas a la verdad, que los brillantes razonamientos de su comisario sean seguidos, en este caso, sosegadamente, y que lo que ha avanzado por la senda del yerro emprenda sin demora el camino de vuelta.

Pedro Luis Rosales Pedrero
Director Gerente del Museo Néstor

To be Honest.— In Room 10 of the Museum, which houses the *Visiones de Gran Canaria* (The Visions of Gran Canaria) by the artist, there is a work which is permanently on display and which is called *Pueblo Canario*. This was produced in mixed technique on paper. In the top lefthand corner, we can read the following: All reproductions are forbidden. Néstor. Las Palmas 23-11-37.

Bearing in mind the dates in which it was created, the work of *Pueblo Canario* is surprising due to the quality of light and the bright colour which invades the whole of the painting. If we could attribute just one word to an artistic quality in this man, as should be in all men (although this is more unusual than it is desirable), I would add that the painting is invaded by his optimism. Here is Néstor, with his coveting couples, with his Cornucopia, evoking the mythical land of the Hesperides, our own version of Never Never Land, the Jauja or Promised Land of the Canary Islanders and the place we all hope to be when we die. The beautiful inscriptions left by the Artist do not go by unperceived either but rather, replete with poetry and transparent, are to be seen in the tiny island on the south façade of the *Pueblo Canario*: to the North, the park of Doramas; the motherly figure who, from an open niche, protects all of that space, Nuestra Señora de la Luz. The cloister is a square created under the protection of the Madonna (de la Luz); over the front wall, we can read the adage (and, perhaps, also the talisman) of the Artist: *se ex tota vita ut opus faciamus artis necesse est*.

The *Pueblo Canario* is one of the finest examples of the creative relationship of the brothers Néstor and Miguel Martín-Fernández, a communion of spirits which not even the death of the former, in 1938, could extinguish, as Professor Gago shows in this extremely lucid text produced for the catalogue, which I personally shall use as a practical manual from now on in that it contains formulae which help us to see more clearly and recipes which serve up our history simply. In *Desosiego*, Gago has persevered in his studies to produce an encyclopaedia of our everyday existence which at times we turn our back on for its very mundane quality without realising that here we have a message of hope for the future. His words give us the impression that, in spite of everything, it is not too late to be careful with what we have or, at least, it is not too late for everything.

I would like for this exhibition to set matters right and that the brilliant philosophy of Professor Gago should be followed, in this case, calmly and that although we may have strayed off the path of righteousness, that we should make all haste to make our way back and advance in the right direction from now onwards.

Photo of porches: Images of the 50s where the encounter of the ancient shrine of Santa Catalina and the new cloister. In this point it appears perfectly the lack of linguistic resources to resolve the relation between the old building and the new, pending only of the construction of a spatiality that joins them together.

1. *Works of exercises as made realized by Néstor in a notebook in 1884.*
2. *Notes of Miguel Martín during his permanence in Barcelona of his vicarage of Santa María del Mar.*
3. *Image digitalized of a sketch of Miguel Martín in the 30s.*

4. *Plan cardenic designed by Néstor and Miguel Martín in Madrid, and realized in a small workshop that existed there.*

Front cover photo: Here the ancient shrine to Santa Catalina and the new cloister such as they were to be seen in the 50s. The failure to find linguistic resources to produce a coherent whole between the new and the old building, is more than manifest. At this time, the steeple tower was still pending as the element necessary to bring these two buildings together.

1. *Hand exercises in a paper of Néstor's. 1884.*
2. *Miguel Martín's notes on the stained glass window of Santa María del Mar from the time of his residence in Barcelona.*
3. *Digitalised photo of Miguel Martín in the 30s.*
4. *Plan designed by Néstor and Miguel Martín in Madrid. This was produced in a small workshop of theirs in the capital.*



Desasosiego de la arquitectura neocanaria.

Hay hechos y momentos que resultan emergentes cuando se construye la historia.

Hay hechos que suponen un cambio en la dirección del pensamiento general, o al menos más representativo, de una época; por eso la historia sirve para explicarnos la evolución de las ideas. Los hechos que tienen explicación sirven para argumentar y sobre ese argumento se comprende un momento de la historia. Pero hay hechos y momentos que no marcan nada, que no se justifican más que en sí mismos y que, a su pesar, sólo sirven para ahuecar la historia.

Por todo ello, el contexto general de las ideas estéticas nunca ha sido coherente, es más, nunca podrá ser coherente, a no ser que se reduzca a grupos muy pequeños, o tal vez muy concretos. Esto es incluso imposible. Pero lo que importa es que se consiga un grado de afinidad que vaya más allá de algunos principios generales y de algunas obras características.

Acabado este período, cualquier idea pierde, no la vigencia, pero sí la operatividad. Por ello hemos de pensar que en el confuso panorama nacional que se estaba viviendo desde la segunda década del siglo XX, las artes no debían sobrevivir en un coto aparte, sino que, al igual que la política, la arquitectura, la economía, la religión... estaban sufriendo, a su pesar, una convulsa readaptación. En el contexto canario la confusión no era de la misma transcendencia, pero corría "como" paralela.

Tras unos brillantes años de instauración del racionalismo, acaparando la atención y los encargos de la práctica totalidad de la sociedad de Las Palmas de Gran Canaria, se va a producir un curioso hecho: la readaptación de la economía local a nuevas fuentes de ingresos; para asegurar un crecimiento mayor al que se consideraba orgánico, ve en el turismo un campo totalmente nuevo de posibilidades inexploradas.

There are outstanding moments and facts in the construction of History. These are moments which create a complete change in direction, in the general philosophy, or, at least, are more representative of a period. For that same reason, history can explain to us how ideas evolve over time. Events which have an explanation allow us to argue them through and, on the basis of this argument, we can understand a certain period of history. There are facts and events which are not particularly significant, which are not justified by history but are rather a justification in themselves and so even, in spite of themselves, only serve to underwrite history.

Therefore, the general context of aesthetic ideas has never been coherent, and what is more, never could be coherent unless we reduce the history of aesthetics into small groups or very specifically defined periods. This may then be impossible to do. But what is important, is that there should be a degree of affinity in a general line of aesthetics which enables individual items, principles or styles to characterize work.

Once this period passes in time the idea is lost, but the its importance. However its actuality in time is lost forever. Therefore, we should consider this at the confused and conflictive panorama of the second decade of the 20th century. Art could not be completely divorced from history, but rather like politics, architecture, economics or religion each individually was being really confused. A whole readaptation of society was taking place and in the context of the Canary Islands, although not as convulsive as other parts of the nation, such as Spain, its historical events and was not less confused.

After the brilliant years marked by the installation of Rationalism, which centered all the artist's attention in Las Palmas de Gran Canaria, a curious turn in events was to occur, the local economy adjusted to adapt to new sources of income, capable of ensuring greater growth which was considered to be organic at that time and saw in tourism a totally new activity with boundless possibilities.



Durante años, las actividades de la Sociedad Fomento y Turismo de Gran Canaria son el único referente de esta actividad que despierta la curiosidad de algunos estamentos públicos. Tras algunos nuevos intentos por consolidar una estructura política que organice las iniciativas turísticas, se ven pasar lejanas una y otra vez las posibilidades de convertirlas en un negocio rentable.

Ha de ser con el impulso que imprimiera Guerra del Río, en su paso por el Ministerio de Obras Públicas, cuando se iniciará una consolidación de esta idea, hacia la que poco a poco se va a ir atrayendo al pintor Néstor, situación que se logrará en 1934. Hasta aquí, este sería el correlato habitualmente aceptado como origen del neocanario, aunque quede de lado la apasionada labor llevada a cabo por algunos intelectuales locales, que, aunque no enfocasen bien el tema, llevaban años intentándolo. En estas circunstancias estarían Domingo Doreste, al que lamentablemente no se le ha reivindicado en la extensión que merece, Juan Carló, Nicolás Massieu, Luis Doreste Silva, Víctor Doreste y otros.

Lo cierto es que desde 1934 se consigue dar a la problemática del turismo una escala desconocida hasta entonces, que se va a concretar en la creación de un estilo que denominamos *neocanario*, sin tener previamente muy claro qué es lo canario. Este déficit se debía a la falta de una escuela regionalista, al igual que habían existido en otras partes, escuelas que resabieron de los estilos tradicionales las componentes fundamentales de "un estilo" propio, sobre el que construir con posterioridad el lenguaje regionalista. Aunque sean insalvables los inefables intentos por crear un regionalismo canario por parte de algunos arquitectos locales, sus trabajos no son otra cosa que transposiciones artificiales de los enfoques que estos arquitectos traían de los regionalismos peninsulares.

El neocanario que surge en Las Palmas viene definido por la mano de Néstor e inequívocamente por Miguel Martín. Si Néstor pudo encuadrar la problemática del estilo, sólo Miguel pudo resolver lingüística y gramaticalmente este trabajo. Un trabajo que se ha movido entre la complicidad de una sociedad que encontró en el disfraz canario una diversión y la posibilidad de crear las bases de una nueva economía.

Desde esta perspectiva, el neocanario es un artificio con fechas de creación y de caducidad marcadas previamente, y en cuanto momento no supone un hecho particularmente significativo. Y así por

For many years the activities of the Sociedad Fomento y Turismo de Gran Canaria were the only reference for any activity which was to be of any interest to the public sector. After some attempts at consolidating the political structure which would organise tourism initiatives, it soon became clear that these had been fruitless and that the hen that lay the golden eggs of tourism was more and more elusive.

It was only when Guerra del Río took over control of the Ministry of Public Works that any idea of significance began to take shape. This, little by little, enticed the artist, Néstor, to become involved as he did, eventually, 1934. Up until then, he had been accepted as the founder of the Neo-Canary movement although this was to be at the expense of the work of many local intellectuals who, although not fully embracing the subject, had tried for years to consolidate the same. This were the circumstances, for example of Domingo Doreste who, unfortunately has not been recognised to the extent which he should, Juan Carló, Nicolás Massieu, Luis Doreste Silva, Víctor Doreste and many more.

What is clear is that in 1934 the problem of tourism which, up until that time, had largely been an unknown entity was to bear the fruit of creating a style which we can call Neo-Canary without there existing any clear idea as to what the Canary essence was all about. This deficit was due to the lack of a regional school, as had occurred in other places, schools which would have consolidated the traditional styles, the basic components of a style of their own, on which to build a regionalist language. Although there were many attempts to create Canary regionalism, by many local architects, their work, as such, is little more than an artificial transposition of perspectives which these architects had imported and translated from other mainland regionalisms.

The Neo-canary style which was to see the light in Las Palmas was to be defined by Néstor and, unequivocally, by Miguel Martín. If it was to be Néstor who would give a frame within which to work the problem of style, it was up to Miguel to resolve the linguistics and the grammar of this style. This work advanced thanks to the complicity of the Society which found in the Canary style both a possible source of entertainment and an opportunity for the creation of a new economy.

The Neo-Canary style was, then, from that perspective, a mere artifact with specific dates of creation and expiry dates and, as such, it is not a particularly significant movement. Within this style, we can frame the book of Luis Millares, *Canarizados de Antaño*, published in 1926, and the criticism

dríamos enmarcarlo entre el libro de Luis Millares *Canariadas de antaño*, publicado en 1926, y la crítica que lanzara, en 1955, Juan Márquez al estilo "acanariado" que había impulsado su amigo Enrique Marrero Regalado. Si en 1926 nadie puede considerar que hubiera un estilo regional, bien podemos decir que en 1955 dicho estilo carecía del sentido con que nació y pervivía como una rémora incalificable, de la que ya había dejado constancia Carlos de Miguel en 1953.

Serán 15 los años que tarde el neocanario en alcanzar su descomposición y plantee las mismas debilidades y fulgores ideológicos que la arquitectura nacional. Y es que, de siempre, ha habido una contradicción entre el arte y la artesanía. El neocanario pretendía hacer arte partiendo de un errático principio, que consistía en suplantarse las técnicas artesanales por las técnicas artísticas, para hacer de la artesanía un arte. Y esta vía se había demostrado inoperante con Morris en el siglo XIX, y como no llevaba a ningún sitio, esto es lo que ocurrió con el neocanario.

El arte y la artesanía son dos conceptos que parten de premisas distintas y acercarlos no produce más que desasosiego. Experiencia que ya la hablan vivido, en la mitología, Venus y Vulcano, un matrimonio de dioses que tenían bajo su custodia las artes y las manualidades respectivamente. Como dioses que eran tenían potestades y éstas suponían un poder limitado para que no interfiriera el de uno con el del otro (ni con el de los otros dioses). Si clasificásemos sus atribuciones comparativamente, advertiríamos la distancia que media entre ellas:

diosa	dios
femenino	masculino
esposa	marido
arte	artesanía
creación	utilidad
pensamiento	intuición
poesía	lógica
bella	feo
etérea	masivo
agua	fuego
eros	tanatos
esplendor	fulgor
placer	trabajo

which was launched in 1955, by Juan Márquez of the "Un-Canary" style, inspired by his friend, Enrique Marrero Regalado. If in 1926, nobody could consider that there was a regional style, we could say that in 1955 that style lacked all meaning whatsoever, a fact registered by Carlos de Miguel in 1953.

It took the Neo-Canary style 15 years to decompose and it displayed all of the same weaknesses and ideological under- and overtones which were evident at the scale of national architecture. As always there was a contradiction between Art and handicraft. The Neo-Canary style attempted to produce art by working on the erratic principle of supplanting handicraft techniques for artistic techniques in order to make art out of craftsmanship.

This not only proved to be inoperative, as had been the case with Morris in the 19th Century, but gave the same fruits, that is, very little, in the case of the Neo-Canary style.

Art and handicraft are two concepts which move from two different premises and to try to bring them together produces unease and lack of fit. The experience was proved in mythology, with the mis-marriage between Venus and Vulcan, the Gods responsible for the custody of Arts and handicraft respectively. As Gods, they had different powers and these were limited to avoid interference between one and the other or, for that matter, with other Gods. If we classify the comparative attributes of the Gods, we can see just how different they were:

Goddess	God
Female	Male
Wife	Husband
Art	Craft
Creativeness	Utility
Philosophy	Intuition
Poetry	Logic
Beautiful	Ugly
Ethereal	Massive
Water	Fire
Splendour	Flares
Pleasure	Work

Este matrimonio representa la proximidad de lo complementario en cuanto parte de "una" vida, pero a la vez de lo contradictorio. Así, cuando los intelectuales traspasan las fronteras de estas dos fuentes de vida, se produce el desasosiego. Un fenómeno que confunde el arte con la artesanía, desde un punto de vista no museográfico, etnológico, memorizante,...sino desde el modelo del propio arte de la creación inventiva... toda una actividad prostituida que ennoblece la artesanía y envilece el arte, hasta el extremo de llegar a servir de refundación de los principios, anulando la credibilidad del hecho artesanal, primario e intuitivo, con la esplendorosa representación visual de esa artesanía-arte. Ahora el pasado se filtra por esas creaciones artísticas que emergen en tal plenitud de atributos que admiran en su artificialidad.

En esta línea podemos admirar este "arte" hostil al arte por la falsa belleza que encierra, producida más por sentimientos que por armonía y creatividad; no hay vínculos que relacionen estas dos caras de la realidad, aunque sea un artista el que ejecute las dos. Esto es lo que ha pasado con el regionalismo, que en su afán de ser artístico formará parte del arte pero deniega en su totalidad al arte.

Para explicarnos mejor estas circunstancias vamos a recurrir a Ramón Gómez de la Serna, quien, en 1934, escribió unas reflexiones que titulaba "Ensayo sobre lo cursi". En él plantea el cansancio como un recurso intelectual, "pues se está verificando un desengaño de lo rectilíneo, de lo claro, de lo cortado en superficies demasiado evidentes".

Este matiz de lo cursi, de lo que de barroco pueda tener el capricho, es indudablemente algo a tener presente cuando estemos ante estas neoarquitecturas artesanas, ya que justifica la reacción que puede tener el no intelectual, el ciudadano (aburguesado) medio: "La humanidad cree en lo cursi porque es un gran descanso para ella, un gran cobijo".

El efecto refugio que pudo tener el neocanario en la trayectoria profesional del Miguel Martín es una hipótesis de trabajo interesantísima que pretendemos analizar buscando las pistas que nos dejó entre los croquis y planos de seis de sus proyectos: el Parador de la Cruz de Tejeda, el Pueblo Canario, el Museo Néstor, el Museo de Bellas Artes, el Hotel Santa Catalina y la Casa del Turismo.

This marriage, then, represents the proximity of complementary natures, when one is trying to make "one" life out of two and when there is a basic contradiction between these two. Therefore, when the intellectuals tried to break down the frontiers between these two sources of creation, nothing but unease could be produced. This is a phenomenon which is not produced at the level of Museums or oral History or is even ethnological in roots but rather arises as the result of the model of Art as creative invention, producing an activity which is prostituted and debased, and promoting Craft to a higher level than it deserves. Art is debased to such an extent that its principles are reworked, the skill and fabrication involved in craft is annulled and by attempting to fuse the two in an unhappy marriage, we produce something which does not fit either in Art or in Craft. The Past is now filtered through these artistic creations which emerge replete with attributes, only to be admired for their artificiality.

Therefore, we can admire this "art" which is totally hostile to art, thanks to the false sentimentality which it conveys rather than for its harmony and creativity. There are no links which relate these two sides of reality, albeit an artist who carries out both. This is what happened in Regionalism which, by trying to be artistic formed part of Art, but at the same time, denigrated art.

In order to try to express more clearly the circumstances in which this movement occurred, we make recourse to Ramón Gómez de la Serna, who, in 1934, wrote some reflections under the title of *Ensayo sobre lo cursi*. Here, he had looked at fatigue as an intellectual resource, since (and I quote) "We are witnessing the lack of enthusiasm for clearly defined lines, with clarity in general, with clear cut figures on over- clearly defined backgrounds".

This reflection on what is a debasement of Art, of what the Baroque might have flirted with at some point is, undoubtedly, something which we should bear in mind when we are talking about these hand-worked Neo-architectures, since it justifies the reactions which the non-intellectual or the average bourgeois citizen may have with respect to the consideration that "Humanity believes in debasement because it is for them a place in which to take refuge".

The shelter effect which may have been produced by the Neo-Canary style in the professional course of Miguel Martín's career is a very interesting hypothesis upon which to work, which we can use to analyse the various changes in direction which he took as seen from the plans and outlines for six of his projects: The Parador in la Cruz de Tejeda, The Pueblo Canario, The Néstor Museum, The Museum of Fine Arts, The Hotel Santa Catalina and La Casa del Turismo.

Para presentar por primera

vez en el Museo Néstor la obra de su hermano, el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, se ha elegido un tema que es afín a ambos, la arquitectura regionalista —o neocanaria— que aparece en sus trayectorias: afecta a sus personalidades y a la obra que les caracteriza y, por ello, que caracteriza el debate cultural de los años 30 en Las Palmas de Gran Canaria.

Por eso es objeto de esta exposición entrar en el conocimiento de la supuesta arquitectura regionalista que a partir de la década de 1930 va a proliferar en Canarias; y, de entre toda ella entresacar la que produjera el arquitecto Miguel Martín, y fijar, en lo razonable, el alcance de la presunta colaboración de su hermano Néstor en la definición de la misma.

Partiendo de una realidad concreta como pueda ser el importante volumen de obra racionalista que proyectara y construyera Miguel Martín desde 1926, hemos de admitir que, en esos mismos años, la influencia de las arquitecturas regionales está produciendo en todo el país un inaudito panorama que tendrá su máximo exponente en la arquitectura oficial y representativa que va a emplearse en los dos acontecimientos, político-sociales, más destacados que se convocan en el país: la Exposición Iberoamericana de Sevilla y la Exposición Universal de Barcelona, ambas en 1929. Curiosamente, para estos acontecimientos la aportación de los arquitectos españoles se rige por un mismo pensamiento, de origen folclórico, que había tenido peso teórico en los centros docentes durante las anteriores décadas y que se denomina genéricamente *regionalismo*.

Aunque el origen de dicho regionalismo podemos encontrarlo en el pensamiento romántico, la supervivencia y facetas que adquiere durante todo el siglo XIX lo hace parecer un fenómeno del siglo XX. Personalidades como Vicente Lampérez, Ricardo Velázquez, Aníbal Álvarez, además de Rucabado, Arturo Mélida y Aníbal González, plantean, en las primeras décadas del siglo, considerables aportaciones a la renovación de una cultura arquitectónica que ha traspasado, hace mucho tiempo, los límites de su adecuabilidad formal y funcional.

Seguir insistiendo en la parca renovación del pensamiento moderno nacional no es de ningún interés para nuestra lectura de la historia, y menos en la línea en que dirigimos el análisis de la arqui-

In order to present, for the first time in the Néstor Museum, the work of his brother, the architect Miguel Martín Fernández de la Torre, we looked for a subject which was common to both: Regionalist or Neo-Canary architecture, which appears in both of their careers, affects both of their personalities and is the work which characterises them and therefore, which characterises the whole of the cultural debate in the Thirties in Las Palmas de Gran Canaria.

Therefore, it is our aim in this exhibition to enter into closer contact with a hypothetical Regionalist architecture which was to proliferate, as of the 30s, in the Canary Islands. Out of all of the architecture which was produced, we have concentrated on the work of the architect, Miguel Martín, and have looked, as reasonably as possible, at the scope of the collaboration between the architect and his brother, Néstor, in the definition of the same.

Working from a specific reality, which is the significant volume of Rationalist work projected and constructed by Miguel Martín, as of 1926, we must admit that in these very years the influence of the Regional architectures occurring in the whole of the rest of the regions of Spain, was something which had, as its main exponent, official and representational monumental architecture was to be used, above all, in the two main social and political events of these times: The Hispano - American Exhibition in Sevilla and the Universal Exhibition in Barcelona, both of which occurred in 1929. Curiously enough, in both of these events, the contribution of the Spanish architects was defined by the same philosophy of folkloric origin which had, as an underlying theoretical basis, the work which had been carried out in teaching centres over the previous decades and therefore, which could be denominated generically as *Regionalism*.

Although the origins of this Regionalism could be found in romantic philosophy, the survival and facets of the same which were acquired over the Nineteenth Century make it a phenomenon more of the Twentieth Century. Personalities of such importance as Vicente Lampérez, Ricardo Velázquez, Aníbal Álvarez, together with Rucabado, Arturo Mélida and Aníbal González, meant that, in the first decade of the Century, considerable contributions to the renovation of an architectural culture occurred: a renovation which had, as of some time, completely transposed the limits of formal and functional adequacy.

To continue insisting on the patchy renovation of modern national thinking is of little interest for the interpretation of History, and is less in the line

lectura neocanaria que surge en el contexto insular. El neocanario no surge de un principio tradicional para consolidar su teoría, sino que surge como experimentación atípica de una corriente moderna de la arquitectura.

Aunque a muchos interesa seguir viendo en estas arquitecturas ejemplos del escaso progreso de la disciplina, no son otra cosa que la consecuencia de una inercia, que busca, en los epígonos de un estilo que se había iniciado en París con ocasión de celebrarse la Exposición Universal de 1867, el soporte para montar un decorado que acoja un nuevo tipo de empresa, que tiene como característica la falta de radicación física puntual y precisa de una logística de apropiación visual del espacio, que impregna el escenario urbano de resonancias folclóricas.

En París, la aportación de la exposición de 1867 consistió en romper con el contenedor único, el gran pabellón de exposiciones, que resultaba repetitivo y uniforme para los visitantes, mediante la creación de una calle exterior, seudo urbana, en la que se instalaban los pabellones nacionales, a modo de edificios urbanos privados. Sobre este argumento se habla podido construir una variedad de arquitecturas exóticas, con sus respectivos ambientes espaciales, ficticios o no, que respondían a una visión de la cultura de lo pintoresco y, que, según define Canogar, permitía deambular entre ellos sin buscar significados profundos a lo que se contemplaba. El éxito de la Calle de las Naciones convirtió este sistema de hacer convivir unos al lado de otro edificios de cualquier estilo, en una forma de representar el carácter y personalidad de lo distinto y, por tanto, de personalización de las identidades, que caló en todos cuantos visitaron la exposición, llegaron incluso a ser objeto de inspiración para acontecimientos posteriores.

Por eso, en adelante, las exposiciones francesas prosiguieron con este modelo que se repetiría en 1878 y de manera más sofisticada en 1889 bajo el título de *Historia de la Vivienda Humana*. La variada experiencia de estas exposiciones resultó crucial cuando España afrontaba la organización de sus exposiciones, fundamentando con solvencia más que reconocida las cuestiones y entelequias de estilo que debían tener las arquitecturas. Tanto en Sevilla como en Barcelona se recurrió a utilizar los lenguajes históricos independientemente de los modelos arquitectónicos, y si en el primero de los casos cada pabellón se disponía en un sector de los jardines de María Luisa, en el segundo, además de los pabellones,

in which we direct the analysis of Neo-Canary architecture as it occurred in the island context. The Neo-Canary style did not arise by way of a traditional principle to consolidate this theory, but rather arose as an atypical experiment in a modern current of architecture.

Although many people insist upon finding in this type of architecture examples of scarce progress within the area, these currents are little more than the result of an inertia, which found in the epigone of a style which had begun in Paris with the celebration of the Universal Exhibition in 1867, a support upon which to mount a scenario which would give a backdrop to be used by a new type of business, tourism, which has as a characteristic the lack of specific physical roots and the logistics of visual appropriation of space, and which were to impregnate the urban scenario with folkloric overtones.

In Paris, the contribution of the exhibition in 1867 consisted in breaking with the idea of a sole container, the large exhibition pavilion which was repetitive and uniform for the visitors, via the creation of a pseudo-urban outside street where the national pavilions were set up like private urban buildings. A variety of exotic types of architecture were built in this environment, with various spatial references and associations, fictitious or otherwise, which corresponded to a vision of their culture from the picturesque perspective of the same and which, as Canogar said, allowed the people to stroll amongst them without finding any deep significance to what they were contemplating.

The success of the Street of Nations converted this system of making one type of national building stand side by side with another type of national building of any style whatsoever, in a way of representing the different nature and personality of national identity, of what was the 'other'. This was to have a deep and long lasting on all the people who visited the exhibition and was to serve as a source of inspiration for later events.

Therefore, from then onwards, French exhibitions continued along this line, which was to be repeated in 1878, and yet more sophisticatedly in 1889, under the title: *the History of Human Habitat*. The varied experience of these exhibitions was crucial when Spain took over the organisation of the event in that it gave them a firm basis upon which to resolve the entelechy of styles which the various architectures should adopt. Both in Seville and in Barcelona, historical language is used independent of the architectural models but if, in the former of the cases, each of the pavilions had a sector of the gardens of María Luisa, in the latter, besides these pavilions, a whole urban network known as the

se creó un entramado urbano, encerrado por una muralla perimetral, que se conocía como Pueblo Español. Esta sería la respuesta española a la Calle de las Naciones o a la Historia de la Vivienda Humana, convertidas en la Calle de las Regiones, o de las Viviendas de la Historia de España.

En Sevilla, cada edificio campea a su aire y se encuentra alejado de los otros, a modo de grandes mansiones en una urbanización de lujo; en Barcelona se apropia la idea de la calle de las naciones en su más castiza figuración. Independiente de la calidad de diseño de dichas arquitecturas, y la escasa calidad material con la que se construyeron, por haberse pensado como efímeras, lo cierto es que aún hoy perduran y son objeto vivo de la curiosidad de propios y extraños.

Encontraremos en 1929 un significativo impulso de los lenguajes del pasado que, construidos con técnicas modernas y concepciones arquitectónicas, epatan a cuantos los ven y son objeto de atracción hacia las arquitecturas originales, en un típico fenómeno que va tomando forma, el turismo.

El turismo supone un revulsivo en la sociedad, que ve en él un negocio en ciernes. Por ello, no es extraño que todas las ciudades y provincias españolas pretendan desarrollar estructuras susceptibles de entenderse como turísticas. El origen del turismo en España se remonta a la iniciativa de Alfonso XIII para la creación de un Patronato Nacional de Turismo, y la apertura de una oficina en Nueva York, que atraiga al cada vez más pujante ciudadano americano a visitar nuestro país, labor que estaba encauzando culturalmente la Hispanic Society.

En Canarias, el turismo va a estar ligado a las corrientes comerciales inglesas que tienen desde el siglo XIX un punto de atracción en nuestro clima. Concretamente en Las Palmas, el regionalismo se ha de vincular también a la creación de la Escuela Luján Pérez, para la que su director Domingo Doreste ha intuido un estilo fundado en lo vernáculo, opción que algunos consideran recogida del indigenismo mejicano, y que supondrá una componente más en el confuso entramado ideario sobre el que se sustenta.

En Las Palmas, el Patronato de Turismo tiene su origen en la Sociedad Fomento y Turismo de Gran Canaria, que ya actúa desde 1920. La sociedad realiza actividades que no podemos considerar articuladas entre sí según algún programa concreto, más bien se trata de actuaciones encaminadas a plantear lo que de potencial

Spanish Village was created. This was to be the Spanish answer to the Street of Nations and the History of the Human Existence, now converted into the Street of Regions, or of the various Habitats of the History of Spain.

In Sevilla, each building was completely independent of the others, completely divorced from the rest, like large mansions in a luxurious development. In Barcelona, the idea of the Street of Nations was given a more Spanish focus. Independent of the quality of the design of architecture and scarce material quality with which it was built, since it was considered to be ephemeral, what is certain is that they have lasted through to our times, and are seen as objects of curiosity by natives and foreigners alike.

In 1929, we find a significant impulse of the languages of the past which, constructed with modern techniques and new architectural concepts, were to astound all that who saw them, and were to attract them to original architecture, within a whole phenomenon of appropriation of the 'other', the 'exotic' which was slowly taking shape at that time – that is to say, Tourism.

Tourism completely captured Society, which saw in it a growing business. Therefore, it is not strange that all the cities and provinces in Spain tried to develop structures which were susceptible to being interpreted by tourists. The origin of tourism in Spain goes back to the initiative of Alfonso XIII of setting up a Patronato Nacional de Turismo and the opening of an office in New York which was to attract the up and coming American citizens to our country, a work which was basically and culturally directed by the Hispanic Society.

In the Canary Islands, tourism was to be linked to the main English trading currents which, as of this Nineteenth Century, were to be centred in our islands. In Las Palmas, Regionalism was to be linked to the creation of the Escuela Luján Pérez, through its director Domingo Doreste, who intuitively found a style, versed in the vernacular, an option which some considered to be reminiscent of the indigenism of Mexico, which was to be just one more component of this confused ideological network on which Tourism was to be based.

In Las Palmas, the Patronato de Turismo had its origin in the Sociedad de Fomento y Turismo de Gran Canaria which began to in 1920. This company carried out activities which can not be considered to be articulated to any specific program, but rather to sporadic activities designed at setting up the potential for what Tourism could achieve in our Society. By way of example, we could offer the conferences which were given in ill

puede tener el turismo en nuestra sociedad. A modo de ejemplo, nos pueden servir las conferencias que impartió en todos los pueblos de la isla el profesor A. Canetti, durante el primer semestre de 1922, en las que elogiaba las excelencias del clima de la isla y las especiales condiciones que tenía como estación de salud. Del enfoque de estas conferencias, cabe decir, que no mantienen un posicionamiento muy moderno del turismo y que no van dirigidas al público que, en teoría, pudiéramos considerar posible turista.

De todas maneras, la Sociedad prosigue su empeño hasta conseguir en 1923 un local en el Muelle de Santa Catalina, cedido por la Junta de Puertos, situado frente al principal desembarcadero de los barcos de pasaje. Pero, aunque la oficina está abierta, no puede prestar servicio por falta del personal, por lo que su presidente, Carlos Navarro Ruiz, solicita la colaboración del Cabildo, a fin de dotarla de personal cualificado para atender a los viajeros, colaboración que pide por un periodo mínimo de dos años y en cantidad que estima en dos mil pesetas anuales.

La apertura de la oficina supone pronto un problema para la Junta de Obras del Puerto, pues, por estar dentro del recinto portuario y ocupando dependencias públicas, precisa de la autorización del Ministerio de Fomento. Ante el cierre de la oficina, la Sociedad recaba la participación del Ayuntamiento, la Junta de Obras del Puerto y el Cabildo Insular para que sufraguen la construcción de un pequeño pabellón, presupuestado en 25.000 pesetas, que a finales de enero de 1926 ya estará concluido. La oficina de turismo es, por fin, una realidad que se inaugura oficialmente el día 29. La actividad que desarrolla la oficina no supone un medio de promoción que convenza a ninguna de las partes y pronto dejará de recibir las ayudas económicas que precisa para seguir funcionando. Para subsanar estas carencias la sociedad organiza tómbolas, verbenas, exposiciones y otro tipo de festivales a fin de obtener algunos beneficios. Pero el resultado de las cuentas no presenta un saldo favorable y ante todas estas circunstancias resulta un hecho su disolución, ya que sus propios estatutos disponen que cuando un socio deja de pagar tres mensualidades seguidas queda excluido de la sociedad, situación que pasa a ser de desamparo cuando ninguno de los tres socios abona las mensualidades.

Pero ha de ser por oficio del Gobernador Civil que se disuelva la sociedad, en noviembre de 1928, tras instruir un expediente sobre la situación económica y funcional de la misma. En paralelo a la

of towns of the island by A. Canetti during the first semester of 1922, wherein he praised the excellence of the climate of the island and its special qualities as a health resort. We could say that as these conferences were not exactly focused from a modern perspective of Tourism, and that they were directed at a sector a sector which, in theory, could not be considered to be potential tourists.

In any case, the Society continued with its work until 1923, when a headquarters in Muelle Santa Catalina was ceded by the Board of the Ports, opposite the main area for cruise passengers, precisely where they came off board. But, although the office was opened, it did not give any service because of lack of staff, for which the president Carlos Navarro Ruiz asked for collaboration from the Cabildo in order to appoint qualified staff to assist the travellers : a collaboration which was requested for a minimum period of two years and the expenses of which were estimated in around 2,000 pesetas per year.

With the opening of this office, there was soon a problem for the Junta de Obras del Puerto, since the office was situated within the port precinct, and therefore occupied public offices which needed the authorisation of the Ministerio de Fomento. Before the office was closed down, the Sociedad asked for the participation of the Town Council, the Board of Works of the Port and the Cabildo Insular for them to help in the construction of a small pavilion, the cost of which was estimated in 25,000 pesetas, which, as of January 1926, was concluded. The tourism office, then, became a reality and was officially inaugurated on 29th of January, 1926.

The activity carried out by the office was not to convince any of the parties involved and it soon lost the economic aid which it needed to continue operating. In order to make up for these losses, The Society organised raffles, local dances, exhibitions and other types of festivals designed at bringing in profits. However, the results of this activity were negative and, faced with these circumstances, they had to broach liquidation since their very Statutes stipulated that in such case as one of the partners failed to pay three months in a row, he would be excluded from the Society, which was exactly what happened, only more so, in that the three partners failed to pay their monthly quotas.

The Gobernador Civil called for liquidation in November, 1928, after opening up proceedings with respect to the economic and functional situation of the Society. Parallel to this, a new Provincial Board of Tourism was created. The rules of the same guaranteed its organisation and operational

disolución, el Gobernador procede a la creación de un Patronato Provincial de Turismo, con un reglamento que regula su organización y funcionamiento, además de fijar los medios económicos que aseguran su gestión. De este nuevo Patronato formarán parte el Presidente del Cabildo, el Alcalde, y tendrá como vocales a representantes de la Junta de Obras del Puerto, la Sociedad Económica de Amigos del País, la Cámara de Comercio, la Patronal de Comerciantes, la Patronal de Consignatarios, representantes de la prensa local, de la industria hotelera, así como cualquier persona que por las circunstancias que en ella concurren el Patronato estime oportuno forme parte del mismo.

El nuevo período que se abre con el Patronato corre paralelo a la reglamentación que sobre la materia va a ir generándose a nivel nacional. Fundamentalmente se va a mantener el pabellón del puerto como punto de difusión de las actividades que se realizan, pero pronto se va a resentir la labor difusora por falta de documentación sobre la que apoyarla, como puedan ser carteles publicitarios, catálogos artísticos, guías urbanas y rurales, postales, recuerdos y *souvenirs*, pues todo ello constituye, al fin y al cabo, el conjunto de imágenes que canonizan, aunque sea estereotipadamente, lo que ha de ser de hecho la razón de la curiosidad de los visitantes.

En este sentido podemos comprobar el vacío documental que existe para cubrir las expectativas turísticas que parecen desperdiciar las islas, cuando se solicitan folletos y carteles para enviar a la Exposición de la Prensa de Colonia, en 1928; a la Exposición Regional de Arte de Granada, en 1929; a la Asociación Canaria de Socorros Mutuos de Argentina para avivar entre los canarios residentes el recuerdo del terruño; o a la École Supérieure de la Salle de Quebec, en 1932.

La inexperiencia y la carencia de contactos directos con otros Patronatos que puedan servir de acicate en la elaboración de materiales de difusión, hace que se eche en falta la infraestructura que demanda el turismo, una red de hoteles que cubran el territorio, definición de los lugares que se pretenden típicos y que se deben visitar, concreción de con qué artesanías y con qué artesanos se cuenta para manufacturar objetos de esa tipicidad y, consecuentemente, las tiendas en las que ofrecer en venta dichos objetos.

Hemos de hacer referencia, en los albores de esta nueva proble-

capacity, apart from assuring the funding necessary for its management. The new Board was to be made up of the President of the local Island Government, that is, El Cabildo, the Lord Mayor and was to have as other members the Board of Port Works, The Economic Society of Friends of the Country, the Chamber of Commerce, the Board of Traders, the Board of Consignees, representatives of the local Press, the hotel industry and any other person who for whatever circumstances the Board deemed fit to form part of the same.

This new period opened by the Provincial Board ran parallel to a new ruling in tourism which was being generated on a national level. Basically, in the islands, it meant that in the Port there was a pavilion which was to be the centre of all the activities which were carried out. This was soon to feel the lack of documentation such as publicity, posters, artistic catalogues, urban and rural guides, postcards, souvenirs, etc., all of which were images which canonised, although in a stereotyped way, everything that could be considered to be a curiosity for the visitors to our shores.

There was a total lack of documents of this type at that time to cover the expectations for tourism in the islands such as was made manifest when leaflets and posters were requested to be sent to the Exhibition of Press in Cologne in 1928, to the Regional Exhibition of Art in Granada, in 1929, to the Canery Association of Socorros Mutuos in Argentina, to remind the islanders in Argentina of their homeland, or to the École Supérieure in the Salle de Quebec, in 1932.

The lack of experience and the lack of direct contacts with other boards of tourism which could help in motivating the elaboration of promotional material meant that this lack of infrastructure, demanded by the Tourism, a network of hotels which covered the whole of territory, a definition of the places which could be considered to be typical, which should be visited, was also missing in the islands, together with a total lack of interest in craftsmanship and in the manufacture of typical objects and therefore, shops in which to sell these objects.

We should make reference, when referring to this new context of problems, to the construction of the Canary pavilion in Seville for the Hispanic American Exhibition. The building represented the first work of certain importance where an architect made recourse to vernacular formalisations. The architect was Pelayo López, an eclectic architect who had been trained in Barcelona, and who knew of the regional postulates at that time, and tried to defend them but without being able to demonstrate the capacity of synthesis necessary in

mática, a la construcción del pabellón de Canarias en Sevilla para la Exposición Iberoamericana. El edificio representa la primera obra, de cierta importancia, en la que un arquitecto recurre a formalizaciones no cultas para componerlo. El arquitecto fue Pelayo López, un profesional de corte ecléctico, formado en Barcelona, donde conoció los postulados regionalistas, y que en algún momento intentó defenderlos, pero sin poder demostrar la capacidad de síntesis necesaria para elaborar las mínimas herramientas con que trabajar. Su proyecto para Sevilla responde concretamente y, por cierta mimesis, a aquel principio folclórico que se había seguido en eventos de este tipo, y en su razonamiento debió pesar el recuerdo y la personalidad de Aníbal González, sobre quien había gravitado la definición proyectual del recinto expositivo.



5. Pabellón de las Islas Canarias en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929. Pelayo López.
The Canary Island Pavilion for the Exposición Iberoamericana in Sevilla: 1929. Pelayo López.

Así, hemos de pensar que es en 1929 cuando aparece en la cultura local un referente visual nuevo, que obtiene resultados sorprendentes de elementos arquitectónicos manidos y despreciados por la cultura urbana de nuestra sociedad. Entre los elementos que emplea va a sorprender el balcón, puede que tanto por su impresión de gran trabajo artesanal, como por lo imponente que resultaba colocado en una posición extraña e inusual. Lo cierto es que sin resultar el pabellón canario de un interés o espectacularidad destacable frente al de Perú (de Manuel Piquera Cotoñi), por ejemplo, mantenía con él un grado de relación que mostraba como creíble el paso por Canarias de las formas arquitectónicas que llegaron a la América colonial.

Esta idea pasó por ser toda una revelación que permitía además enraizar la arquitectura tradicional en un contexto más amplio, sin que por ello perdiese la personalidad que había sabido modelar en

order to elaborate upon the tools with which he worked. His project for Seville responded specifically, because of certain nemeses, to that very folkloric principle which had been used in events of this type, and his work is reminiscent of the work and personality of Aníbal González who had been of great importance in the definition of the exhibition precinct.

Therefore, we can consider that when, in 1929, a visual reference occurred in the local culture which was completely new, and which obtained surprising results with architectural elements which had been despised and rejected by the urban culture of our Society, that this was an important event. Among the elements which were used was the Canary balcony, perhaps because it was most impressive on account of the elaborate craftsmanship, or perhaps because it was placed in a strange or unusual position. What is clear is that although the Canary pavilion was not of any particular interest or outstanding spectacularity, as compared with that of Peru, by Manuel Piquera Cotoñi, for example, there was, nevertheless, between the two, a certain credible relationship which showed how the architectural shapes used in the Canary Islands travelled to Colonial Latin America.

This idea was a whole revelation which was to allow traditional architecture to be rooted in a wider context without losing the personality which it had modelled on an intermediate scale, representing the Archipelago to the Mainland culture. We should point out that the pavilion of the USA by William Templeton was made up of three buildings presented a much more easily and assimilable Hispanic style and was thus relegated as far as attractiveness of style was concerned.

la escala intermedia que representaba el archipiélago para la cultura peninsular. Hay que apuntar que el pabellón de Estados Unidos, de William Templeton, formado por tres edificios, presentaba un hispanismo mucho más sosegado, que lo dejó relegado en cuanto al atractivo de su estilo.

También para esta Exposición vamos a contar con una destacada obra cartelística, por iniciativa de Julio Cavestany, subdelegado de la Región Norte, del Patronato Nacional de Turismo, que va a "perseguir" a Néstor con intención de que participe en el concurso de carteles convocado por el Patronato. El resultado de la persecución son dos carteles que, en palabras de Cavestany, son muy interesantes –para mí de los más interesantes que se han presentado– y efectivamente muy representativos de Canarias.

En el cartel de Tenerife encontramos un trabajo de sesgada credibilidad; tras unas hojas de tunera, que se posicionan siguiendo proyecciones horizontales que las convierten en contornos de formas circulares, aparece el pico del Teide, sugerido por el vértice de una montaña, hacia la que contraproyeccionan las cubiertas planas de una construcción que esquematiza una complicada arquitectura popular. El efecto visual es tendencioso, pues frente al contraluz de las hojas de tunera se posicionan las superficies soleadas de las azoteas, en una contradictoria perspectiva que no encuadra al Teide en sus fugas. Cabe reseñar que la tunera elegida es la misma, formalmente hablando, que aparece en los decorados de Triana, de 1928, y en un dibujo que presumiblemente sea su cartel.

Also, in this exhibition, we were to have outstanding work in the sector of posters, on the initiative of Julio Cavestany, who was, at that time, sub-delegate of the North Region, for the National Board of Tourism, and who was to pursue Néstor with the intention that he should participate in a competition for posters which had been organised by the Board. The result of this persecution was two posters which, in the words of Cavestany, are very interesting: "for me the most interesting of what has been presented", and effectively most representative of the Canary Islands.

In the poster of Tenerife, we find a work which is tendenciously credible. Behind the leaves of a nopal cactus which is positioned following horizontal projections which are converted into contours of circular shape, we can see the peak of the mountain, Teide, which is suggested by the vertex of a mountain, and which is counter – projected against the level planes of a construction which schematises complicated typical architecture. The visual effect is tendentious, since as opposed to the counter-light of the leaves of the cactus, we have the sunbathed surfaces of the flat roofs of the buildings in a contradictory perspective which does not fully frame the Teide. We should point out that the cactus chosen is the same, formally speaking, as appeared in the decoration of Triana in 1928 and in a sketch which presumably would be the poster for the same.



6. Cartel de la Provincia de Tenerife en su Exposición Iberoamericana de Sevilla, 1929. Néstor Pícker for the Province of Tenerife, Exposición Iberoamericana in Sevilla, 1929. Néstor Pícker
7. Detalle de los decorados de Triana, 1928. Néstor Pícker
Detail of the backdrops for Triana, 1928. Néstor Pícker

El cartel de Gran Canaria no lo conocemos, pero es muy probable que se encuentre en la línea del cuadro que conserva la Casa del Turismo, donde dos racimos de plátanos sobre unas arquitecturas vistas desde arriba, al igual que en el cartel anterior, tienen como fondo una esquemática vista del Puerto y la Isleta.

En realidad se trata de composiciones similares a las de sus obras artísticas, con un tratamiento a tres niveles, concentrando su atención en los primeros planos, de los que gusta el artista y en los que se produce la escena pictórica, dejando los otros dos como desenfocados. El no interés por los otros planos es como decir que la tunera es una repetición mimética de otras, que no merece estudio de detalle por tratarse de un enmarque que, al igual que el fondo, poco tiene que ver con la cuestión que se representa.



8 Gran Canaria, 1929. Néstor. Casa del Turismo. Presumiblemente se trata de un cuadro que reproduce el cartel de la Provincia de Las Palmas en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Gran Canaria, 1929. Néstor. Casa del Turismo. This is, presumably, a painting of the poster for the Province of Las Palmas, used in the Exposición Iberoamericana in Seville.

Y, si esta presencia en Sevilla sugiere nuevas vías de articulación del Patronato, no van a serlo menos para su organización interna la participación en otros acontecimientos y encuentros nacionales. La realización de (pequeñas) películas va a ser también una de las ideas que se pretendan llevar adelante, tal es el caso de la filmación hecha por Lilian Harvey o la propuesta para hacerlo de Turismo Film, en 1928; la de Omnium Cine, de 1929; o las de Atlas Film, Fox-Movietone (que rodarán en 1934) y Martin Herzberg de

The poster of Gran Canaria is no longer available, but it is more than probable that it was in the same line as the picture which is preserved in the House of Tourism, where two bunches of bananas are seen on the background of architectural compositions upside down and, the same as in the previous poster, where there is a background view of the Harbour and La Isleta.

In reality, we are dealing with compositions which are similar to artistic works, with treatment on three levels, concentrating the attention on the foreground, which attracted the artist and where the pictorial scene is produced, leaving the other two slightly out of focus. This lack of interest for the other planes is as if the artist were seeing the nopal cactus as a mimetic repetition of other cacti which do not merit a study in detail, because it is a framework which, like the background planes, has little to do with the question which is represented.

And if this presence in Sevilla suggested new ways of articulating the Board, it was not to be less for the internal organisation of participation in other events and national meetings. The realisation of (short) films was also one of the ideas which was carried out, such is the case of the film made by Lilian Harvey or the proposal which was made by Turismo Film in 1928, that of Omnium Cine in 1929, or those of Atlas Film, Fox-Movietone, which was taped in 1934, and Martin Herzberg in 1935, or that of Francisco García Pacheco, commissioned by the Ministry of Agriculture in 1934, which had the assessment of Néstor.

1933; o la de Francisco García Pacheco, comisionado por el Ministerio de Agricultura, de 1934, que contó con el asesoramiento de Néstor.

Posiblemente sea la de Martín Herzberg la que suscitó una mayor cantidad de intereses, pues el actor alemán estaba residiendo en Las Palmas desde 1931, tiempo en el que "ha tenido ocasión de conocer en diversas excursiones y expediciones al interior de la isla, la belleza grande y el especial interés cinematográfico de sus paisajes diversos, así como de muchas costumbres, cantos y bailes típicos de esta tierra, por lo que se le ocurrió la idea de elaborar una película sonora grande con acción desarrollada en escenarios canarios".

Herzberg tuvo el acierto de conceder una entrevista a José Mateo Díaz, que reproducirá en el diario *La Provincia*, de 25 de junio de 1933, y *El Tribuna*, de 6 de julio del mismo año. Tras una larga secuencia de prolegómenos, habla de los perfiles y anécdotas de las experiencias cinematográficas del entrevistado y, finalmente, llega a concretar su propuesta y las dificultades que espera encontrar. El director que cita Herzberg para realizar la película es el polaco Jean de Kuharski, con quien acaba de rodar *Mectoub*, y que ha quedado entusiasmado con los álbumes de fotos y las descripciones que le ha hecho de unas islas, las Gluekliche Inseln, que tienen para todos los nortefios el encanto de lo maravilloso, pues, según él, el nombre de Canarias despierta en todos resonancias imaginativas y recuerdos mitológicos vagos.

Lo más importante de la avalancha de propuestas para realizar películas viene en función del interés del Patronato Nacional por contar con material cinematográfico similar al que presentan otros países en los certámenes internacionales, e incluso en la pretensión de que la difusión de tales películas sea obligatoria en los cinematógrafos, previa a la proyección de las películas.

En 1933, el diario *El Sol*, de Madrid, va a publicar una serie de artículos sobre los atractivos turísticos de Canarias; el Hotel Metropol edita una primera "Gufa" turística con 10.000 ejemplares de tirada... Son muchas las iniciativas que van surgiendo, pero el Patronato carece de capacidad para enfrentarse con desenvoltura a este vertiginoso proceso. Un momento importante que, resultará fundamental para el futuro de los planteamientos que se seguirán desde el Patronato, lo encontramos en la Cabalgata de las Regiones organizada en Madrid, en 1934, y para la que Rafael Gue-

It may possibly be the film of Martín Herzberg which **awoke a certain degree of interest, in the German actor was, at that time, living in Las Palmas as of 1931, a time in which "he had had the occasion to get to know, on various excursions and expeditions into the interior of the island, the enormous beauty and special cinematographic interest of various of the landscapes, together with the costumes, songs and typical dances of the islands, for which reason he decided to make a film with action which occurred in a Canary scenario."**

Herzberg decided to give an interview to José Mateo Díaz, which was reproduced in the newspaper *La Provincia* on 25th June 1933, and in *El Tribuna* on 6th July of the same year. After a long introduction he talks about the profiles and anecdotes of the cinematographic experiences of Herzberg, and, finally, he came to look at the proposal and the difficulties which he expected to run up against. The director who called upon Herzberg to carry out the film was Jean de Kuharski, who was Polish, and who had just filmed *Mectoub* and was enthusiastic about the albums of photos and the descriptions which had been made of the islands. The *Gluekliche Inseln*, which for all the people in the North of Europe were considered to be charmed and charming since according to him, the name of the **Canary Islands** **awoke all types of reminiscences, of vague mythological memories.**

What was the most important about the avalanche of proposals to carry out films, was the interest this held for the National Board to have cinematographic material, similar to that which was presented by other countries in international fora, and it was even their pretension that such promotional films should be obligatory in all of the cinemas previous to the projection of the main feature film.

In 1933, the daily newspaper *El Sol*, in Madrid, published a series of articles on the tourist attractions in the Canary Islands; The Hotel Metropol produced the first tourist guide with 10,000 copies. Many initiatives began to appear but the Board lacked the capacity to cope with this dizzy process. A significant moment which was to be basic for the future of the perspectives of the Board was the Cabalgata de las Regiones, organised in Madrid in 1934, and for which Rafael Guerra del Río, who was then the Minister of Public Works, called upon upon the painter Néstor to organise the Canary contribution.

For the occasion, Néstor designed a float and foresaw a party of 35 people and six camels, but he did not intervene personally in the design of the costumes as can be seen from the text

rra del Río, Ministro de Obras Públicas, encarga al pintor Néstor la organización del cortejo canario.

Para la ocasión, Néstor diseña una carroza y establece un séquito formado por 35 personas y seis camellos, pero no interviene con aportaciones personales sobre lo que de tradicional tiene la indumentaria popular, como nos lo demuestra el texto del telegrama que dirige al presidente del Cabildo, Miguel Alonso, recabando el envío de "seis camellos, seis albardas, seis sillas, seis camelleros. Los camelleros deberán traer nagüetas, cachorra, cayado y capas blancas de estameña y, siendo posible, traje típico completo para cada camellero. Además seis mantillas canarias blancas y seis negras. Si puede ser, seis trajes completos de laguneras".

La prensa madrileña se hizo eco de la presencia canaria y, el periódico *Informaciones* la describía así: abriendo la marcha, un camello, montado por una bella señorita con el traje típico, portadora del estandarte de la región, a la que seguían otras cuatro bellas señoritas, también montadas en camellos, en cuyas grupas aparecían los envases en que se transportan los plátanos. La carroza de Canarias, por lo original y artística, fue la que más llamó la atención del público.

La prensa local también recogió la noticia con un auténtico despliegue de medios, elogiando al artista, que "frente al estallido formidable de plena triunfalidad de su proyecto, —queda— fijado ya en líneas precisas, —como— centro y vértice" de la cultura canaria, con "aires de electro-técnico de la postguerra de esos que leen a Ilya Eremburg y a Marx y se suscriben a *La Rusia de Hoy*", según escribe Fulken en *Hoy*. Destacando que en la carroza había "un fondo arquitectónico por continente y contenido. Planos de cándido blancor franciscano y los tubos de órgano de un cardón hecho de horizontes pejados y lejanías pardas; y un dragón: y las tuneras ásperas que guardan en la entraña de su fruto todo el secreto esencial de los campos, del Sur, saturado de incógnitas austeridades".

El éxito de la representación en la Cabalgata, "que no cesó desde que salió hasta que acabó", no dejaba dudas de que había sido debido a la mano de Néstor, y tal opinión animó definitivamente el interés de Néstor por lo folclórico. A partir de entonces hemos de plantearnos que Néstor inicia una reflexión sobre la imagen que había ofrecido el séquito canario, y la crítica que él podía hacerle. Muy posiblemente debió parecerle de escasa entidad, al menos

of the telegram, which he directed to the President of the Cabildo Miguel Alonso, asking for six camels, six pack-saddles, six camel seats and six camel runners to be sent to Madrid. The camel runners should be wearing the typical trousers, caps and white cloaks. If it were at all possible, for each of them to be wearing complete typical dress. There should also be six white and six black Canary mantillas, in the envoy and if it were at all possible it should be six complete costumes of women from La Laguna.

The Madrid press reflected the Canary presence and the newspaper *Informaciones* described it in the following way: the whole of the parade was opened with a camel, mounted by a beautiful young lady, wearing the typical costume and carrying the flag of the region. She was followed by another four beautiful young ladies, also sitting on camels, on the hinds of which banana crates were loaded. The float of the Canary Islands was the most celebrated by the general public, for its originality and artistic merits.

The local press also reflected the news with wide coverage in the media, praising the artist who had become, as they said, "the centre and vertex of the whole of Canary culture" with an electro-technical air of postwar typical of people who read Ilya Eremburg and Marx and subscribed to *Russia in Our Times*, to quote the words of Fulken, in the newspaper, *Hoy*. He points out that the float was "architectural both in continent and contents. The float was white, candid like a Franciscan monk and the organ-like tubes of a candleabra spurge offered relief and areas of grey to the whole: there was also a dragon tree, and the rough leaves of the prickly pear cacti offering to our eyes all the fruits of the essence of the countryside in the South, saturated with untold austerity".

The success of the representation offered by the float, "which was manifest from the moment it appeared to the moment it withdrew" left no doubts as to the influence of Néstor, and these opinions were to fire his interest. In everything relating to the folklore of the region. As of then, we see Néstor embarking on a period of reflection with respect to the image which had been offered by the Canary float and the appreciation of the same. Very possibly, he himself considered the costumes to be of scarce visual interest, accustomed as he was to designing theatre costumes.

visual, la indumentaria de los participantes, acostumbrado como estaba a diseñar vestuario teatral.

Es incuestionable que existía una indumentaria popular, como se desprende de la normalidad con que Néstor pide se utilicen estos trajes por los jóvenes de la Agrupación Juventud Republicana que iban a desplazarse a Madrid, incluso con la diferenciación de traje de lagunera, frente a otros que el artista no consideraba apropiados. De ello se desprende que aún tenía vitalidad la vestimenta popular y que las denominaciones con que se citan las distintas partes eran del dominio público. Pero, puede que esta sea la razón por la que Néstor considere necesario redefinir los trajes regionales, a fin de ganar en vistosidad, por el abismo que presentaban frente a los que habían llevado otras regiones. Él, como artista, pudo perfectamente sentir la distancia material y técnica que existía entre la indumentaria canaria y la sofisticada y rica calidad de la de algunas otras regiones de España.

Lo que cabe concluir de esta reflexión que inicia Néstor tras la Cabalgata de las Regiones es que termina con el diseño de una serie de trajes que hemos de calificar como modernas, estructurados según patrones de la confección y no como evolución de modelos tradicionales. Es incluso defendible que se trata de diseños convergentes con los que estaba realizando, desde hacía años, para compañías de teatro y danza, y a los que añade la figuración de signos ajenos a cualquier idiosincrasia, pero que tienen raíces en las culturas prehispanas. Estos nuevos trajes son impecables desde el punto de vista de la creación, una labor llena de componentes cultas, refinadas y cuidadosamente seleccionadas de entre otros muchos ámbitos estilísticos ajenos a Canarias.

En la Cabalgata de las Regiones hemos de encontrar el origen del desasosiego que, aún hoy, causan socialmente estos modernos trajes, y que son objeto de publicaciones y enfrentamientos sobre lo que de verdadero y falso suponen, y lo que de oportuno o no tiene utilizarlos.

El Patronato Provincial quedó plenamente satisfecho con la acogida que tuvo la Cabalgata y entendió que había encontrado un paladín entusiasta para llevar adelante la conformación y defensa pública de sus ideales folclórico-turísticos, y por ello, y por los "conocimientos, entusiasmos y actividad" desplegados, deciden nombrarle, en julio de 1934, vocal del mismo y del recién creado Sindicato de Iniciativas y Turismo.

It is unquestionable that there was a popular form of dress, such as can be seen from the normality with which Néstor asked for these costumes to be used by the young people in the Agrupación Juventud Republicana, which was to go to Madrid, even with the specification that it should be the popular dress of the people of La Laguna, as opposed to others which the artist did not consider to be appropriate. For this reason, we can understand that there was still a certain vitality in the popular traditions in dress and that the denominations with which they were cited were common to the general public. However, this may have been the reason for which Néstor considered it necessary to redefine the regional dress in order to gain in visual impact, as compared with that of other regions. He, as an artist, could understand the technical and material distance which existed between the Canary dress and the sophisticated, lush quality of some of the typical costumes of other regions in Spain.

What we can gain from this reflection then, is that Néstor after the Cabalgata de las Regiones, designed a series of costumes which we can only describe as modern, structured according to patterns of confection, and not as an evolution of traditional models. We could even defend that we might be dealing with designs which converged with others which he had been producing, as of some years back, for companies of theatre and dance, to which he added certain facets which were outside any idiosyncrasy but which were rooted deep in the pre-Hispanic culture. This new type of dress was impeccable from the point of view of creation, and replete with sophisticated components, highly refined and selected with care from the different styles outside the Canary Islands. In the Cabalgata de las Regiones, we are to find the origins of the unease which, even today, these modern costumes cause socially, and which still are the basis of publications and controversy with respect to what is true or what is false, what is opportune or what is not.

The Provincial Board was fully satisfied with the results of the Cabalgata and understood that they had found an enthusiastic prophet to carry aight the torch of the defence of their tourist-folklore ideas, and therefore, "on account of his knowledge and enthusiastic activity", they decided to appoint him member of the Board of Tourism and the recently created Sindicato de Iniciativas y Turismo, in July 1934.

Hemos de fijarnos bien en esta fecha de julio de 1934 pues, como él mismo escribió, en torno a ella se concentran acontecimientos que le descubren el regionalismo como faceta cultural. "Cuando ya me había reintegrado aquí, recibo un telegrama de Guerra del Río comunicándome la llegada del equipo cinematográfico del Ministerio de Agricultura, encomendándome que organizara algo para el film que iba a rodarse. Al frente de esta misión venía un periodista y escritor destacado, García Pacheco. Juntos recorrimos toda la isla y no pudimos encontrar absolutamente nada que fuera nuestro, porque hasta en Tejeda gastan las chicas más agua oxigenada que en Las Palmas, llevan tacones Luis XV y se visten con trajes de seda japonesa, de una peseta la vara. Todo lo que pudo lograrse es coger a unos guayabos, ponerles unas mantillas y asomarlos a uno de los pocos balcones isleños que quedan en Vegueta"

"Y si alguna duda me quedaba para emprender la cruzada de nuestro renacimiento regionalista –regionalista no en sentido político, sino costumbrista– esto acabó por decidirme, entendiéndome que éste era el único medio de crear una fuente de riqueza para nuestra isla, como nunca se pudo soñar: la atracción del turismo". Su convencimiento fue apasionado y, para darnos cuenta de la actividad que desarrolló Néstor en los siguientes meses, hemos de decir que impartió conferencias, escribió textos y organizó una serie de espectáculos, a la vez que perfilaba el diseño del traje regional de Gran Canaria. El Espectáculo Regional se inició el 21 de diciembre de 1934, en el Teatro Pérez Galdós, y prosiguió hasta el día 25 en que se presentó el traje femenino. Para este espectáculo compartió responsabilidades con Víctor Doreste, en cuanto a la organización, y contó con la colaboración de Néstor Álamo, Domingo Doreste *Fray Lesco* y Luis Doreste.

En realidad se trataba de un ensayo general de lo que sería el espectáculo Tipismo, para el Baile de Fin de Año, que se celebraba en el Teatro Pérez Galdós todos los años, acto en el que se exigía llevar traje típico, y a ser posible realizado siguiendo las soluciones concretas de los trajes que consideraba su versión de los tradicionales. Para apreciar en profundidad estas cuestiones, podemos acudir al cartel comercial que se editó para la ocasión, en el que aparecen cuatro dibujos con la vestimenta masculina y femenina, por delante y por detrás, para que pudiera verse y tenerse en cuenta cada detalle del mismo.

We now must centre on the date of July 1934 since Néstor was, himself, to write, as of then, that thereafter occurred a series of events which were to discover Regionalism as a cultural facet. "When I had become reincorporated in my home land, I received a telegram from Guerra del Río, telling me that there was a film team from the Ministry of Agriculture which was to visit the island, and recommending that I should organise something for the films that they were to be making. The newspaper reporter and outstanding writer, García Pacheco was in charge of this mission. Together, we travelled round the island and we could find absolutely nothing which was ours, because, even in Tejeda, the girls dye their hair more than in Las Palmas, and wear heels dating back to Luis XV, and dresses made out of Japanese silk which costs one peseta the yard. All we could find which was typical of the island were some young people who were dressed with mantillas whom we asked to loan over the few island balconies which still exist in Vegueta". "And if there were still any doubt in my mind that I should embark upon a crusade of a regionalist rebirth, not only in the political sense, but rather in the artistic sense, this was what finally decided me to do so because I understood that the only means of creating a source of richness for our islands was to work upon our difference, to create an attraction for tourism."

His conviction was so passionate that he decided to embark upon a series of conferences in the next few months. He wrote texts and organised a series of shows, at the same time as he designed the regional dress for Gran Canaria. The Regional Show began on 21st of December 1934 in the Teatro Pérez Galdós and ran through to the 25th when he presented the female version of the regional costume. He shared the responsibility for this exhibition with Víctor Doreste, from the point of view of organisation, and called upon the collaboration of Néstor Álamo, Domingo Doreste *Fray Lesco* and Luis Doreste for artistic guidance. The reality was a general rehearsal of what was to be the 'Tipismo' show which was held at the end of that year in the Baile de Fin de Año which was celebrated in the Teatro Pérez Galdós, every year: An act which called upon people to wear traditional local dress and, as far as possible, to follow the specific solutions for the costume which he considered to be the most realistic version of what was traditional. To appreciate in depth these questions, we should look at the poster which was edited for the occasion, and in which we can see various sketches of the male and female costumes, both seen from the front and from behind, so that

Pero el dirigismo que se imprimía por parte del artista iba más allá de la simple indicación del modelo que proponían sus dibujos. En una nota advierte que "cualquier comerciante o industrial proveedor que necesite informes relacionados con la venta de tejidos, etc., destinados a la confección del traje regional, puede dirigirse a NÉSTOR, que con sumo gusto le dará toda clase de detalles".

La disposición de Néstor por colaborar en la elaboración de los trajes regionales, que eran exigencia rigurosa para asistir al Baile, se fundamentan en la intención de que se siguieran sus directrices, de manera que si alguien encontraba dificultad en interpretar sus dibujos podía acudir directamente a él para resolverle cualquier problema que se plantease.

El Baile estuvo organizado por las Sociedades Amigos del Arte Néstor de la Torre, Gabinete Literario, Círculo Mercantil y contó con el apoyo del Cabildo Insular, el Ayuntamiento de Las Palmas y el Sindicato de Iniciativas y Turismo; y desbordó todas las previsiones, pues a él asistieron todas las personalidades de la vida política y social de la ciudad.

La fiesta del Tipismo supuso la réplica del éxito obtenido por la Cabaigata y, la sociedad local, rendida a la evidencia, homenajó a Néstor en una gran fiesta celebrada en los salones del ex-Hotel Santa Catalina, el 23 de febrero de 1935. Naturalmente, la fiesta sería una fiesta canaria, en la que incluso el menú hacía gala de serlo: sopa de pan al estilo canario, servida en taza; pescado en escabeche; carne mechada; bienmesabe; frutas; café del país y vino de El Monte, algo que resume opiniones tan consagradas, en tan poco tiempo, como "estas fiestas nos traen el sabor de la tierra, lo añejo vale más que lo nuevo", en un proceso que llenaría de fiestas típicas cualquier ocasión que se presentase.

all of the possible details of the same could be clearly distinguished.

However, the artist directed far beyond giving mere indications of the models which he proposed in his sketches. In a foot note, he warned "that any trader or supplier who needs any information with respect to the sale of cloth etc., which is to be used in the confection of this regional dress, may get in touch with NÉSTOR who will furnish them with all the necessary detail."

This predisposition of Néstor's to collaborate in the elaboration of the regional costumes, which were a requisite for people attending the dance, was based on the intention of his guidelines being followed meticulously and, in order to avoid anybody finding difficulty in interpreting his designs, he offered his direct help to solve any problem.

The dance was organised by the Sociedades de Amigos del Arte Néstor de la Torre, the Literary Circle, The Mercantile Circle, whilst it also had the support of the Cabildo Insular, the Town Council of Las Palmas de Gran Canaria and the Sindicato de Iniciativas y Turismo. It ran out of tickets long before the event and all the political and social figures of renown attended.

The festivity of Tipismo was a further success, like the Cabaigata before it, and the local Society paid homage to Néstor in an enormous celebration in the halls of the ex-Hotel Santa Catalina on the 23rd February, 1935. It was, of course, a Canary celebration where the menu offered bread soup, Canary style, served in a cup, fish in brine, slices of sirloin, bienmesabe, fruit, coffee from the Canary Islands and wine from El Monte. All of this merited opinions of the kind: "these festivities remind us of the flavour of our land, and that what is traditional is much more valuable than what is new". In a process which was to be typical of festivities of this kind from then onwards.



9, 10, 11 y 12.
 Primeros modelos del
 traje típico diseñado
 por Néstor para la
 Fiesta del Tipismo
 1954. / The prelimi-
 nary models for the
 typical regional cost-
 ume designed by
 Néstor for the celeb-
 ration of "Tipismo"
 1954.







Toda la actividad que desarrolla

Néstor para el Tipismo es como una conversión, después de los tiempos de confusión que parecía estar viviendo en 1930. Las obras que realizaba sorprenden a Antonio Torrella, que en carta de 30 de mayo de ese año, define como "cuadros modernos que en tanta cantidad llevabas", (cuadros que Almeida identifica con las *Visiones de Gran Canaria*). En esta misma línea de conversión podemos considerar las palabras que le dirige a Guerra del Río, en junio de 1934: "aquí me tienes, a más de trabajar en mis obras, dedicado al intento de que los paisanos secunden mi propósito de resurgimiento popular -Tipismo- cantos, trajes, industrias, deportes, arquitectura popular, tantas y tantas cosas que se han ido perdiendo y que están a punto hasta de olvidar que existieron". Dos vertientes que no parecen caminar en paralelo sino que la del tipismo va demandando mayor atención y acaparando la dedicación del artista, y la otra queda perdida por los avatares del día a día. Volviendo a las palabras de Torrella, parece que le advierten del cambio que está imprimiendo a su producción: "ya te dije nuevamente que, gustándome mucho, es la otra pintura la que de tí me entusiasma", y con la que lucha en 1934, como fatigado, cuando dice "a más de trabajar en mis obras". El artista se está viendo desbordado, o incluso intencionadamente desbordado para alejarse de aquello que entusiasma a los demás y que él considera su obra. La diferenciación entre "mi obra" y "mi propósito" nos hace pensar en una sutil lejanía entre mis intenciones y mis intereses, y que pudiera entresacarse de sus palabras "creo haber enfocado bien y contar ya con muchos partidarios entusiastas, pero hace falta el apoyo del Cabildo y Ayuntamiento para que este esfuerzo mío culmine en realidad".

Y, profundizando más, encontramos cuáles eran los verdaderos deseos del artista, llegar a construir un lugar para su obra, un museo en el que dejar su legado artístico bajo la salvaguarda de la Sociedad Amigos del Arte Néstor de la Torre. Con 47 años de edad, parece estar cansado de su lucha por el arte, vende fácilmente sus preciosistas pinturas, con más mantones de Manila que arte, y esto le fatiga. Ha perdido la acción creativa del artista y semeja a un copista que, una vez y otra, repite las filigranas que demanda la clientela, algo que correspondería a la labor de un taller y no de un espíritu inquieto como el suyo.

All of the activities which Néstor carried out for 'Tipismo' represent a complete turnaround in style, from the times of confusion which he appeared to be experiencing in the 1930s. The work which he carried out surprised Antonio Torrella who, in a letter of 30th May of that year, defined his work as "modern paintings produced in great quantities (paintings which Almeida identifies with the *Visions of Gran Canaria*). In this very same spirit of turnaround in style, we can consider the words which Néstor directed at Guerra del Río in June 1934, wherein he said: "here you have me, apart from working on my creation, devoted to trying get the citizens to follow my proposals of re-awakening the popular heritage: 'tipismo', the songs, the dress, the industries, the sports, the typical architecture, so many things which have been lost with Time and which we have almost forgotten existed. "These two aspects of the artist, then, were not parallel, and yet the line of 'tipismo' was to obsess the artist to such an extent that the other was to be lost forever".

If we look again at the words of Torrella, it would seem that everybody was noticing the change which was being produced in the production of Néstor. "I said again that although I like this other painting, it is your other work which I find highly exciting". The artist was to fight against the tide when he said, somewhat fatigued, in 1934 "that I am working on this besides working on my real works of art". The artist was completely out of control: he may even have felt intentionally that he had to move away from what seemed to enthrall others and yet what he considered to be his most creative work.

The difference between "my work" and "my proposal" makes us think that there was a certain distance between his intentions and his interests, and what we can read between the lines is that, as he said, "I believe I have focused correctly on the subject and I now have a great and enthusiastic following... but I still need the support of the Cabildo and the Town Council for this effort of mine to become a reality".

If we look more deeply into what might have been the true desire of the artist, we can see that it was to find a place for his work in a museum, a place in which to leave his artistic legacy under the safeguard of the Sociedad Amigos del Arte, Néstor de la Torre. At 47 years of age, he seemed to be tired of fighting for his art and he sold his paintings at very low prices with more and more followers, such as the details of the Manila shawls, which was, obviously a cause of great fatigue for him.

Su cansancio se manifiesta también en la intención de regresar a vivir a Las Palmas, idea que se corresponde con haber estado indagando sobre algún emplazamiento idóneo para instalar su obra, y que no conseguía encontrar. Va a ser a partir de 1933 cuando se interese por la abandonada iglesia de San Francisco de Telde, "una pequeña y pobre iglesia que perteneció a un convento de franciscanos, casi cerrada al culto desde 1884 —y que— una sola vez al año, por las fiestas de San Francisco, se celebra un rosario" tras los avatares de la desamortización.

Néstor nos cuenta que "visitó un día la iglesia y concibió, por su proporción, por sus desnudos muros blancos, por su aislamiento y abandono, que aquel rincón solitario podría ser lugar de paz y estudio, origen de un retorno a lo espiritual", una vez recompuesta la propiedad de los edificios del antiguo convento. Pero la propiedad de las partes resulta difícil de acreditar y si en algún caso se ha perdido la línea de sucesión en las ventas por falta del correspondiente registro, en el caso de la iglesia no hay documentos en ningún archivo o registro que atestigüen quién es su dueño, por lo que parecía desprenderse que recala sobre el Obispado la lesa propiedad, razón por la que se dirige al Obispo a fin de conseguir la cesión de la misma.

Su primera idea era la de entregar una cantidad razonable a la Iglesia, con destino a la parroquia de San Juan, pero el Obispado no tenía ninguna simpatía por el artista y menos aún por su obra. lo que debió de pesar terriblemente para que el Obispo Serra no accediera a sus fines. Sin perder las esperanzas, tanteó la posibilidad de que la iglesia aún permaneciera en propiedad del Estado, pero esta búsqueda podía ser mucho más larga, y mucho más compleja su adquisición, por lo que desistió del empeño.

Afortunadamente para nuestros intereses, el artista ha dejado una serie de trazos que pueden darnos idea de en qué consistía la visión que le motivó a adquirir la iglesia. Se trata de 5 fotografías sobredibujadas a lápiz, que suponen el primer trabajo arquitectónico de lo que entendía por tipismo. La propuesta consiste en la creación de una serie de secuencias espaciales en torno a la iglesia, que aparece siempre como referencia volumétrica central de todo el conjunto. Aunque desconocemos si se conservan materiales sobre la concepción que tenía para los interiores o para las partes nuevas, si nos es posible recomponer un plano urbano de la plaza e incluso de la composición general del conjunto.

He lost the creative action of the artist and became more of a mechanical craftsman who, time and time again, produced all of the "precious" details which were demanded by his clients, something which corresponded to the work of a workshop and not to a creative spirit such as his.

His fatigue was manifest also in his intention to go back to live in Las Palmas, the idea which corresponded with having investigated the possibility of finding a suitable place to set up his work, which he simply could not find. It was as of 1933 that he became interested in the abandoned church of San Francisco de Telde, "a small and poor church which belonged to a monastery of Franciscans, which was almost closed to devotion as of 1884, and which, once a year, at the time of the festivity of San Francisco, opened to celebrate a rosary" after the problems caused by Disamortization.

Néstor tells us that "he visited the church one day and conceived, on account of its proportion, its bare white walls, its isolation and abandon, that that solitary corner could be a place of solace and study, the beginning of a return to everything spiritual" once he had recomposed the property of the buildings of the monastery. However, the property of the different parts was difficult to define and, if in any case, the line of succession in sales had been lost because of the lack of a corresponding register, in the case of the church, there were no documents in any archive or register which could prove who was the owner of the same; and therefore, it was considered that such was the property of the Bishopric, the reason for which Néstor went to the Bishop in order to ask for the cession of the same.

His first idea was to give a reasonable quantity of money to the Church, for the parish of San Juan, but the Bishopric felt no sympathy for the artist, and even less with his work, which must have weighed a great deal in the decision of the Obispo Serra when he refused to accede to his desire. Néstor did not lose hope, but tried the possibility of the church remaining the property of the State. However, this possibility was much more long term and much more complex from the point of view of purchase of the same. Therefore, he gave up the idea.

Fortunately for our interests, the artist left a series of sketches which can give us the idea of what he had in mind for the church. There are five photographs which had been sketched upon in pencil, which are the first architectural work of the style we can consider to be "Tipismo". The proposal consisted in the creation of a series of spatial sequences throughout the church, which are central

De las 5 fotos podemos concluir que pretendía formar un ámbito urbano, cerrando los laterales de la plaza lateral de la iglesia: para ello adosa una torre en su fachada principal, dejando libre toda su base, para servir de paso, mediante un arco que se abre a la plaza. La torre es una pieza impresionante, sobrepasando dos veces en altura a la iglesia, y colocada al lado opuesto a la torre-espadaña, que forma parte, como aquella, del muro de la fachada. Con esta solución, la torre se impone volumétricamente sobre la iglesia y relega la jerarquía impuesta por el eje de simetría que marcan la puerta y el rosetón centrales.

El aligeramiento de la base de la torre se hace aún más patente cuando abre un hueco adintelado en el lateral de los arcos, filtrando en dos direcciones las circulaciones peatonales y haciendo visible la existencia del paso desde la plaza.

Tras estos arcos se abre un gran patio, más que una plaza, donde la magnífica puerta lateral de la iglesia y la planeidad del muro ciego, en el que se enmarca, se separa de la torre con un contrafuerte que prolonga la longitud del arco de paso y evita el efecto esquina de la antigua construcción.

En el lado opuesto de la iglesia y limitando la perspectiva de la calle, que tiene su foco en la portada, se abre un arco rebajado, que cierra el contorno de la plaza-patio. El arco es simplemente un paso elevado que conecta la nueva edificación, que se alinea con el arco de la torre y la finca del otro lado de la calle. La construcción del arco no afecta a los límites de la calle, pero precisa apoyarse, constructivamente, en las respectivas fachadas y modificar espacialmente sus dependencias interiores para resultar útil.

Este frente lo podemos describir como una composición de dos elementos, el arco propiamente dicho y una torre. El arco tiene un acceso incrustado en la finca que servía de jardín del conjunto museístico, por lo que tiene una entrada secundaria. El paso elevado está diseñado como un puente, ya que no parece tener cubierta (a no ser que fuera plana) y cuenta con pares de huecos alargados (o ventanas) de cada lado, cubiertos por celosías corredizas sobre gulas dispuestas superior e inferiormente.

Centrando la composición, el artista coloca, sobre el muro, tres pilastrones con remates apiramidados, similares a los que había dibujado en la fachada principal de la iglesia. Elementos que podemos considerar sustanciados de ejemplos de cerramientos murarios de condición rural, y que encontramos esencializados a partir

volumetric references for the whole. Although we do not know if there is any existing material with respect to the ideas which he had conceived for the interior or for the new parts of the building, we can, nevertheless, recompose an urban plan of the square and even the general composition of the whole.

From the five photos, we can conclude that he was thinking of setting up an urban environment, by closing the lateral walls of the square, parallel to the church, and by placing a tower on the main façade, leaving the whole of the base free, in order to allow for people to pass through an archway into the square. The tower is an impressive architectural element, it is twice as high as the church, and it is opposite the steeple belfry which forms part of the wall of the façade. With this solution, the tower imposes its volume on the church and relegates the hierarchy imposed by the axis of symmetry, which is produced by the central door and the rose window.

This lightening of the base of the tower is made more evident with a threshold on the lateral side of the arch base, which filters the pedestrian flow in two directions and allows for the flow to be seen from the square.

Behind these arches, there is a large patio, much more of a patio than a square, where the magnificent lateral door of the church and the level plane of the closed wall in which it is framed, are separated from the tower by a buttress which prolongs the length of the archway and avoids the corner effect of the old construction.

On the opposite side of the church, and limiting the perspective from the street which has its focus on the main doorway, there is a lower arch which closes the contour of this square-patio. The arch is simply a kind of bridge which connects the new building, which is aligned with an archway of the tower, to the estate on the other side of the street. The construction of the archway does not affect the limits of the street, but it is needed to support constructively the respective façades, and modifies spatially the interior space for it to be useful.

This façade can be described as a composition of two elements: the archway itself and the tower. The archway has an access which is incrustated in the estate and serves as a garden for the whole of the museum, which has a secondary entrance. The bridge is designed as a bridge: that is, it has no roof (unless such is flat), but it has large galleries of windows on each side, which are covered by sliding trellises on the upper and lower level.

To centre the composition, the artist places three pillars with pyramidal elements on the walls, similar

de trabajos mudéjares de extracción árabe. Debajo de estos pilastrones aparece el cerco de algo que pudiéramos identificar con un espacio reservado para la colocación de alguna inscripción o relieve escultórico, que redundaría en el énfasis del eje del arco.

La torre, de planta cuadrada, sobrepasa al arco en un nivel y ha sido independizada volumétricamente del resto al colocar una puerta de acceso en su base, además de una escalera delante de ella. El último piso lo tiene perforado por 12 ventanas y cubierto por una pirámide de tejas a cuatro aguas.

Pero la torre tiene a su lado una elongación de la construcción que forma el otro costado de la plaza-patio y que sirve de articulación funcional con ella. Está definida por un arco de medio punto en la planta baja, siguiendo el ritmo de los de la arcada de dicha fachada y un balcón, que en posición ortogonal, culmina el balcón corrido de esa otra fachada.

El tercero de los lados de esta plaza-patio, como hemos adelantado, está constituido por un edificio nuevo, de plantas baja y alta, siendo la primera una arcada corrida de aproximadamente 5 huecos y la segunda un gran balcón muy volado. El conjunto de la fachada tiene la particularidad de ser toda abierta al exterior, situación difícil de encontrar en la arquitectura canaria.

La arcada tiene delante, como ocurría con la puerta de la torre, una escalinata de 4 escalones que forma ángulo con aquella, dejando en medio un lugar para una jardinera que ocupa un cordón de grandes proporciones.

Este alzado se completa con un tramo de muro que conecta la embocadura del paso de la primera torre con la nueva edificación, y por su tratamiento pudiera corresponder con otra propiedad. Puede que para completar el nivel de intervención en este espacio haya dibujado un hueco horizontal, similar a los que tenía el paso elevado.

Por último, la cuarta fachada se mantiene como un muro ciego, completamente cerrado, sobre el que sobresale la inmensa masa cromática de una buganvilla.

Si reacomponemos sobre el entramado urbano de Telde los dibujos de Néstor, obtenemos una representación urbana de su proyecto, que nos puede ayudar más adelante a identificar otras soluciones que requerirán nuestra atención.

to those which we have found on the principal façade of the church. These elements could be considered to be examples of the type of decorative elements used in rural areas and which are considered to be essentially Arab with the influence of the work of the Mudéjars. Underneath these pillars, there is a circle which can be identified as a space reserved for some inscription or sculptural relief, which would underline the axis of the arch.

The tower which is square in layout is higher than the archway by one level, and is volumetrically independent of the rest of the buildings, given that it has an access door at its base, and a stairway in front of the same. The last floor has twelve windows and is covered by a sloping pyramids of tiles.

But the tower has, on one side, an elongation of the construction which forms the other side of the square-patio, and which is a functional articulation of the same. It is defined by an archway on the lower floor which continues the rhythm of the gallery on the same façade, and a balcony, which in orthogonal position, culminates the balcony which runs across the other façade.

The third of the sides of this square-patio, as we have already said, is made up of a new building with two floors, the first being an open gallery with approximately five arches, and a second, a large out-jutting balcony. The whole of the façade is peculiar in that it is completely open, which is difficult to find in Canary architecture.

The arch way also has, like the tower door, a staircase of four steps which forms angles with the same, leaving midway room for a garden box which boasts a spurge of large proportions.

This elevation is completed by a stretch of wall which connects the entrance to the first tower with the new building which, due to its architectural treatment, may correspond to another property. It may be that to complete that level of intervention, a horizontal opening was planned, similar to that which we have found in the bridge which we mentioned beforehand.

Lastly, the fourth façade is elevated in the form of a closed wall which boasts a chromatic mass of a bouganvillea.

If we recompose the sketches of Néstor on the urban layout of Telde, we obtain an urban representation of his project, which will help us, from now onwards, to identify other solutions which will require our attention.



13



14



15

13. La iglesia de San Francisco de Bata en 1960 (aproximadamente) - The Church of San Francisco in Bata: Approx. 1960

14, 15, 16, 17, 18. Recreación espacial del entorno de la iglesia de San Francisco de Bata 1954 - Spatial recreation of the Church of San Francisco in Bata 1954. Author



16



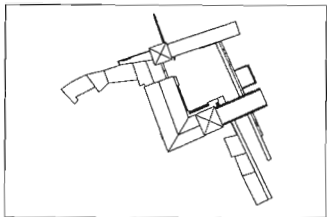
17



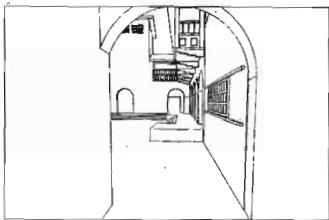
18



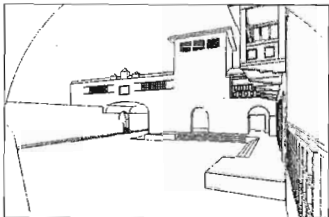
19



20

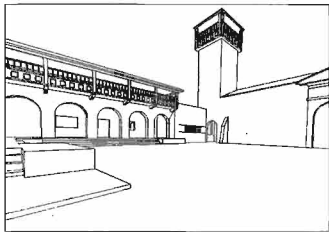


21

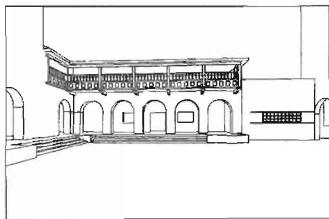


19, 20, 21, 22, 23, 24. Interpretación espacial del proyecto de Néstor Peres y ensayo de la iglesia de San Francisco de 1886, según J.L. Gago. / Spatial interpretation of the surroundings of the Church of San Francisco in 1886. Project by Néstor, in J.L. Gago's opinion.

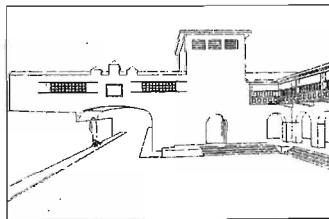
22



23



24



De las 5 fotografías no cabe plantearse interpretaciones arquitectónico-espaciales más ambiciosas, pero lo que sí producen son inquietantes preguntas:

- ¿Qué sabía Néstor de Arquitectura?
- ¿Sobre qué bases podemos considerar sus dibujos como criterios arquitectónicos para proyectar?

En realidad estas preguntas forman parte del título de esta exposición y de las razones que pudo tener Miguel Martín para movilizar sus intereses hacia una faceta estilística que no coincidía con la que tan buenos resultados estaba obteniendo.

Para responderlas no nos sirve ninguna de las experiencias decorativas que le conocemos, tanto las que hiciera para el amueblamiento y decoración interior de sus estudios, como en las ambientaciones pictóricas o escenográficas. Por eso vamos a recurrir a los fondos del Museo Néstor, donde, además de estas referencias, encontramos dibujos, fotografías, apuntes, notas y cuadros en los que la arquitectura tienen relevancia o primacía. Estos materiales, sin ser exhaustivos, los podemos agrupar en cinco apartados: 1) dibujos del natural, realizados en su juventud; 2) fotografías de edificios; 3) apuntes para posteriores estudios; 4) proyectos arquitectónicos; y 5) obras pictóricas.

These five photographs do not lead us to pose much more ambitious architectural spatial interpretations than are to be deduced from the sketches. But rather they lead to pose other interesting questions such as, What did Néstor actually know about architecture? What are the bases which would allow us to consider these pieces of work as architectural criteria to be projected?

In reality, these questions form part of the title of this exhibition and of the reasons which Miguel Martín could have had to mobilise his interests towards a stylistic facet which did not coincide with the style which, up until then, had given him such good results.

To respond to the question, we cannot use any of the decorative experiences with which we are already familiarised, such as the furnishing and interior decoration of his studios, such as his pictorial or scenographic backdrops. We have to go to the archives of the Néstor Museum where besides these references, we can find sketches, photographs, notes and jottings where architecture obviously was of relevance or was primordial. These materials, without being exhaustive, can be grouped into five different sections: 1) sketches from Nature, carried out in his youth 2) photographs of buildings, 3) notes for later studies, 4) architectural projects, and 5) pictorial work.





28



29



30



31

25, 26, 27. Dibujos de vistas de Los Palacios de Gran Canaria, 1894 aproximadamente. Néstor. Sketches of views of Los Palacios de Gran Canaria. Around 1894. Néstor.

28. Croquis de la fachada de la Catedral de Los Palacios de Gran Canaria, 1894 aproximadamente. Néstor. / Rough sketch of the facade of the Cathedral of Los Palacios de Gran Canaria. Around 1894. Néstor.

29. Croquis de la Catedral de Los Palacios de Gran Canaria, desde la plaza de los Álamos, 1894 aproximadamente. Néstor. / Rough sketch of the Cathedral of Los Palacios de Gran Canaria, as seen from the Plaza de los Álamos. Around 1894. Néstor.

30. Croquis de la plaza de los Álamos, y el fondo plaza del Pilar Nuevo, 1894 aproximadamente. Néstor. / Rough sketch of the Plaza de los Álamos, in the background, the Plaza del Pilar Nuevo. Around 1894. Néstor.

31. Croquis de la calle Herrera desde la plaza de los Álamos, 1894 aproximadamente. Néstor. / Rough sketch of the calle Herrera as seen from the Plaza de los Álamos. Around 1894. Néstor.



52



55



52, 55, 54. Dibușuri neidentificate
de arhitectură varșo. S.F.
"Veștor" / Unidentified sketches of
various pieces of architecture
Unlabeled "Veștor"

55, 56, 57-58. Fotografii arhitectonice
de la colecțiile "Veștor"
Photos of architectural elements in
the "Veștor" collection

54



35



57

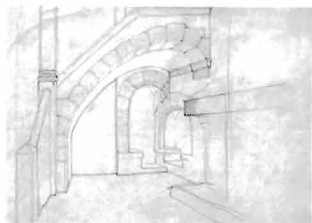
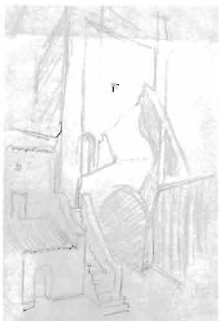


36



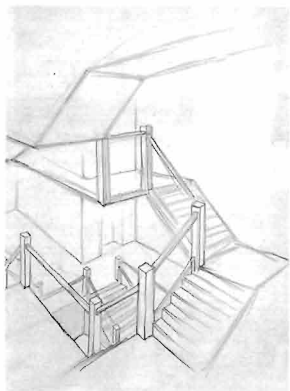
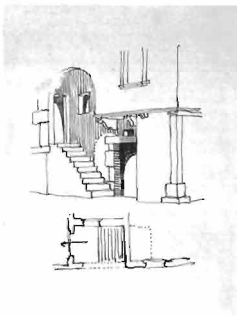
58

39

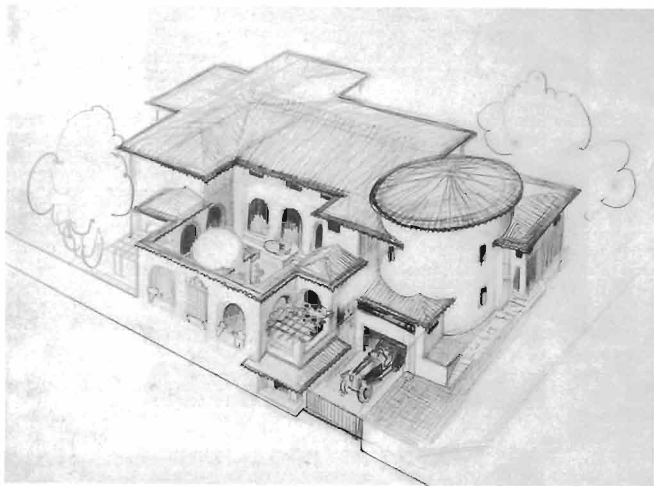


40

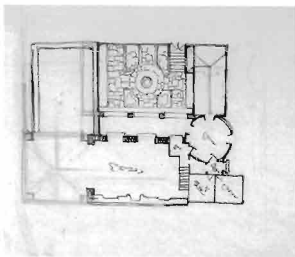
41



42



43



44

43. Vista de conjunto de un proyecto de casa unifamiliar, sin identificar, diseñado por Néstor Oyarzával. Overall view of a project for a detached house. Unidentified. Design of Néstor's.

44. Planta correspondiente a la misma vivienda en un estado previo, por lo que no se corresponde directamente con la volumétrica de la imagen 43. Layout corresponding to the same house of a previous stage. For this reason, the volumetrics do not correspond.



45



46

45. Visiones de Gran Canaria. 1928-34. Néstor. / Visions of Gran Canaria. 1928-34. Néstor.

46 y 47. Visiones de Gran Canaria, inacabadas. 1928-34. Néstor. / Visions of Gran Canaria. Unfinished work. 1928-34. Néstor.

48. Visiones de Gran Canaria. 1935. Néstor. / Visions of Gran Canaria. 1935. Néstor.

49. Ciudadanos canarios trabajando avap el pórtico de la tienda Fotaguz. Parque Santa Catalina. Foto: Christiaan. / Canary citizens working in the porch of the shop. Fotaguz. Parque Santa Catalina. Photo: Christiaan.



47



48



49

Para establecer unos prolegómenos

a la arquitectura neocanaria, vamos a utilizar algunos momentos proyectuales en los que el arquitecto Miguel Martín siente en su mano el temblor de la duda, la indecisión del profesional que considera un deber atender a sus clientes, y a la vez responder a sus propias inquietudes intelectuales. Todos estos factores, que son aceptables para cualquier proyecto, en algunos trabajos concretos hemos de afectarlos por la inquebrantable relación que mantuvo con su hermano Néstor y sobre los que se ha dicho y afirmado cuánto de influencia e imposición emocional pudo haber.

Independientemente de las influencias, ayudas y colaboraciones que pudieran existir durante el tiempo que Miguel Martín vivió en Madrid (momento al que corresponde una cerámica para la que tenemos acreditada la participación de ambos), y en el encargo que les hiciera a ambos el Ayuntamiento de Las Palmas para redactar el Plano de la ciudad, o en algunos de los primeros proyectos que redactara para Las Palmas, hemos de fijar como colaboración segura el proyecto para la casa de Luis Manchado, que Miguel firmará en 1926. De este proyecto se conservan dos grupos de dibujos previos, el primero incluido en el expediente que guarda el arquitecto y el segundo entre las colecciones de dibujos del artista. El mencionado proyecto debió de pasar por ser un encargo hecho entre conocidos, pues valoraban la personalidad artística de Néstor y se utilizaba la titulación académica de Miguel. A parte de todo ello, lo que nos importa es que existen una serie de variantes, sólo estéticamente habiendo, para definir las fachadas de un edificio de vivienda unifamiliar aislada, a construir en la calle Hermanos de la Torre, de Ciudad Jardín.

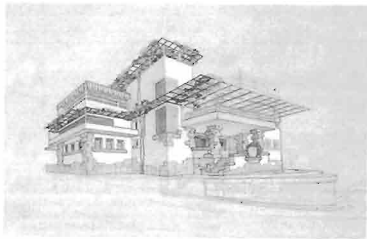
Las variaciones tienen la particularidad de estar supeditadas a un mismo maclaje de volúmenes, lo que las hace parecerse más de lo que cupiera esperar a la concepción espacial y distributiva de un arquitecto que a las elucubraciones plásticas de un artista. En total contamos con 5 dibujos, de los cuales 2 corresponden al archivo de Miguel y 3 al archivo de Néstor. Sin necesidad de entrar a analizar cada particularidad de cada dibujo (o el tipo de papel empleado, que nos daría pistas sobre el particular), lo que interesa es la impronta de estilismo que rezuma la serie, que a modo de disfraz parece cambiar el edificio, sin que en realidad esto llegue a ocurrir. La casa Manchado es objeto de un repertorio de soluciones que

To establish the first steps taken in Neo-Canary architecture, we are to use some of the projects where the architect Miguel Martín began to be afflicted by the doubts and indecision to be faced by an expert when he considered, on the one hand, the duty to attend his clients and, on the other, the need to respond to his intellectual concerns. All these factors which are to be expected for any project, in some specific works must have been affected by the unshakable faith which he felt for his brother Néstor, and which he himself made manifest, when he alluded to the emotional influence and obligation which occurred as a result of the same.

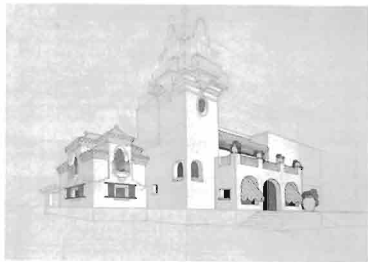
Independent of these influences or of the outside help and collaboration which may have existed during the time that Miguel Martín lived in Madrid, the time which corresponds to the pottery which we know they both participated in, and to the commitment which both had to the Town Council of Las Palmas de Gran Canaria to design plans for the city, or in some of the first projects which were drawn up for Las Palmas, where we can establish specific collaboration in the project for the house of Luis Manchado, for example, which Miguel signed in 1926. There are two previous sketches for this project: the first included in the architect's file and the second, which is amongst the artist's collection of drawings. This project must have been a commitment known to both, since the artistic personality of Néstor and the academic qualification of Miguel are both to be valued in the project. Apart from this fact, what is of importance to us is that there exist a series of variations on a theme, only from the stylistic point of view, in the definition of the facades of a detached single family house, to be built in the Calle Hermanos de la Torre in Ciudad Jardín.

The variations have the peculiarity of being subordinated to the same mixture of volumes which makes them appear, much more than we would expect, in distribution and spatial conception, closer to an architect's project than to the visual images of an artist. We have a total of five drawings, of which two correspond to the file of Miguel and three to the file of Néstor. Without any need of entering into analysis of any specific detail of each of the drawings (or the type of paper used, which would afford us certain clues), what interests us now is the personal stamp of styles which can be seen in the series and which seem, in some way, to change the building without this ever occurring in reality.

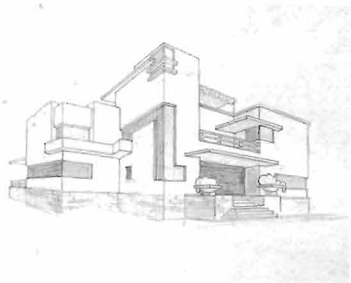
50



51



52



50, 51, 52. Tres formulaciones
 distintas de una misma volumetría.
 Presumiblemente se trata de pro-
 puestas para la casa Marchado-
 Nietzer. / Three versions on the
 same theme. These are, proba-
 bly, proposals for the
 Marchado-Kaiser, Nietzer.

oscilan entre variantes regionalistas y variantes modernas, de muy discutibles procedencias. Así es el caso de la solución montañesa, la vasca, la art-decò, o la neoplasticista, que amenazan con convertirse en parte de una urbanización de la costa mediterránea.

Al final de todo este anecdótico, la casa Manchado se construye en un estilo que denominaremos neocolonial, de procedencia californiana, que tenía cierto predicamento cultural desde la Exposición Internacional de San Francisco, de 1915.

La referencia californiana de la casa Manchado queda patente en la barroquización de la composición, la asfixia de la decoración respecto a la escala del edificio, y en la utilización sincronizada de molduras y cornisas que perfilan los huecos y los contornos de los volúmenes. Indudablemente, este proyecto va más allá de una simple referencia, pues carece de la contención con la que trabajaba los estilos Miguel y pone de manifiesto la absorción que hacía Néstor del decorativismo que patentizaba el neocolonial estadounidense. En este precedente hemos de afianzar las claves de la influencia que ejerció Néstor sobre Miguel cuando se trata de estudiar aquellos trabajos que consideramos comunes.

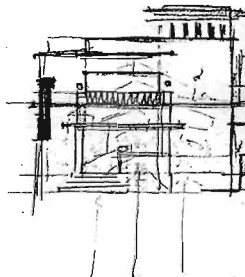
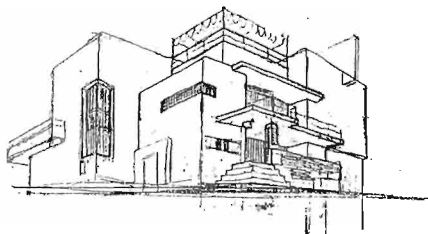
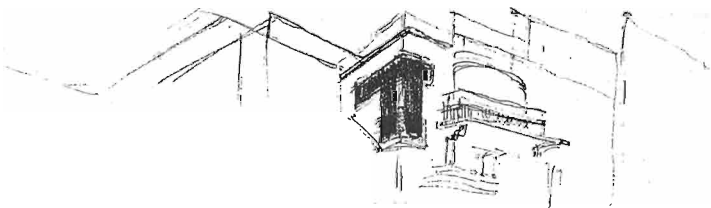
The Manchado House is an object where a whole repertoire of solutions are used, fluctuating between Regionalist and Modernist variants, and which are rooted in many different influences. This is the case of the montañés solution, the Basque solution, the art-deco solution or the Neo-plastic solution, which threatened to convert the house into a part of a development, typical of the Mediterranean Coast.

At the end of this long series of anecdotes, the Manchado House was constructed in a style which we could call Neo-colonial, Californian in origin, which was a dominant cultural influence as of the International Exhibition of San Francisco in 1915.

The Californian references of the Manchado House are more than patent in the Baroque nature of its composition, the overwhelming decoration as compared with the scale of the building, and the synchronised use of moulds and cornices which profile all of the corners and openings in the volume. Undoubtedly, this project is much more than a simple reference. It lacks the control which was specific to the style of Miguel, and shows how obsessed Néstor felt with the excessive decorative detail typical of the Neo-Colonial style in the States. Here, we can see the key elements of the influence which Néstor was to exert over Miguel when it was a matter of studying works which they shared.



55 Croquis de lo propuesto definitivo de la casa Manchado. 1926. Miguel Martín. Rough sketch of the final project for the Manchado house. 1926. Miguel Martín.



Pero qué tiene de extraño que un arquitecto utilice estilos distintos para un proyecto, y por qué hemos de pensar que hubo un influjo exterior a la propia inspiración del arquitecto. En principio nada. Nada, porque la educación en los centros docentes se basaba, y se basa, en el conocimiento de la historia de la arquitectura y en la consecuencia mediata de ello: conocer, analizar y asumir los proyectos actuales que construyen los arquitectos coetáneos. Efectivamente, Miguel Martín conocía los estilos de la historia y conocía las corrientes contemporáneas: los primeros por formación académica y las segundas por conocimiento directo, acercamiento al que contribuía la ingente cantidad de revistas que adquiría, y al fin y al cabo por inquietud personal.

A nadie ha extrañado nunca que Emil Högg hiciera variantes de sus proyectos o que Gunnar Asplund machacara los suyos sin ningún tipo de prejuicios. Por qué entonces ha de extrañarnos que lo hiciera Miguel Martín. Nada mejor que comparar la variabilidad de Asplund en el vestíbulo del Tribunal de Gotemburgo para darnos cuenta de lo mutante del gusto y de la evolución de las arquitecturas.



55, 56. Dos variantes para una casa de campo. 1904. Emil Högg
Two proposals for a country residence. 1904. Emil Högg



57, 58. Dibujo de proyecto y el mismo espacio una vez construido del vestíbulo del Tribunal Gotemburgo. Erik Gunnar Asplund
The entrance to the Gothenburg Court. Sketch for the project and the final building Erik Gunnar Asplund

There is nothing extraordinary in the fact that an architect uses different styles in a one same project and, therefore, there is no reason why we should think that the projects obey anything else apart from the inspiration of the architect himself. In principle, nothing can be assumed, nothing; because the education in the schools was based, and is based, on architectural history and on the mediating force of the same, of knowledge of analysis, and the assumption of knowledge with respect to the ongoing projects being built by the architects of the time. It is true that Miguel Martín knew all the styles of history and knew all of the contemporary currents, the former due to his academic training and the latter due to his direct knowledge, a perspective which was added to by the enormous amount of magazines which he read and also because of his specific personal interest and research.

Nobody finds it strange that Emil Högg should have made variations on a theme in his projects, or that Gunnar Asplund should have absolutely destroyed his own styles and given birth to new projects with no type of prejudices. And therefore, why should we find it strange that the same occurred in Miguel Martín. We have only to compare the variability of Asplund in the hall of the Courts of Gothenburg to realise how great can be the changes in taste and the evolution of architecture and architects.

Por todo lo visto no hemos de hacer demasiado hincapié en lo sustancial de las variaciones de los dibujos, sino en lo que de razón proyectual guarda la solución de la casa Manchado.

Otros ejemplos que podemos aducir sobre esta misma problemática de utilización del estilo, los encontramos en las casas: 1) Juan Esteve, donde termina construyendo un edificio neocanario y negando la primera solución racionalista, 2) Fernando Fuentes, dos viviendas simétricas en García Castrillo esquina Rusiñol donde una es racional y la otra neocanaria, 3) Juan Ortiz, en Vegueta, para la que deja la fachada principal neocanaria y la posterior racional, la cual se ha modificado con posterioridad.

Therefore, we should not underline the substance in the variation of the sketches, but rather the project logic which is essential to the solution of the Manchado House.

Other examples which we could give which are examples of the same problem with use of styles are the houses: 1) Juan Esteve, where a new Canary building was a result, a complete negation of the first Rationalist solution, 2) Juan Ortiz Sánchez, two symmetrical houses on a corner, where one is Rational, the other Neo-Canary, 3) Juan Ortiz in Vegueta, where the new façade is Neo-Canary and the back wall is rational, which has since been modified.



59 Primera versión de la casa Esteve. / First version of the Esteve house.



60 Croquis de la segunda y definitiva versión de la casa Esteve. / Rough sketch of the second version and the final version for the Esteve house.

Puede que este sea el momento apropiado para acometer el estudio de aquellas pinturas modernas que Néstor estaba realizando en cantidad abundante, en 1930, y que sorprendían a sus amigos. En la colección de cuadros que denominan *Visiones de Gran Canaria* encontramos temas muy diferenciados, que debieron responder a orígenes de inspiración temporal distantes, e incluso algunos de estos temas proceden de otros trabajos que tenía entre manos el artista.

De los cuadros y bocetos de cuadros que forman las *Visiones* sólo encontramos uno que contenga realmente formas canarias, los demás son caprichos de índole popular mediterránea, a los que en algunos casos añade un elemento de figuración que se puede emparentar con Canarias, tal sean los cardones, las piñas de plátanos, los filodendros, y poco más. De tal repertorio de imágenes solo podemos decir que, al igual que en la casa Manchado, sólo nos interesa la razón proyectual de sus soluciones. Son, por tanto, acordes con el título auténticas visiones, o mejor, ensoñaciones de una arquitectura que deba acabar con la contención formal para conseguir afianzar su personalidad cultural.

Esta opinión nos permite comprender por qué una forma pura como un cubo, que soporta un octógono y que aguanta un casquete más que semiesférico, puede ser una razón arquitectónica para Gran Canaria o, porqué una secuencia de niveles que recorren un edificio desde la calle hasta el cielo, pasando del exterior al interior por un patio, el umbral de unas dependencias, las escaleras de la azotea y el ámbito semiprivado de la azotea, tienen algo de arquitectura. Es un sistema gradual de analizar el espacio de manera oportunista, teatral y, por ello, estará presente en muchas de las secuencias que podamos ver en lo que de neocanario tienen algunas arquitecturas modernas de esta ciudad.

Si utilizamos en nuestro análisis la *Visión de la Torre-espadaña* encontramos que entre el cuadro y el boceto previo hay un minucioso parecido, en formas y detalles, que dejan clara la contendencia con la que se había concebido la composición, sólo añadió una segunda espadaña con dos campanas para cerrar el encuadre. También vemos aquí el mar con sus barcos, los pescadores apostados en la calle, el límite urbano entre la calle y la arquitectura, las secuencias de luz y sombra, los niveles funcionales del edificio, los ámbitos de intimidad, los de semiprivacidad donde reposa adormecido un monje a la sombra de un toldo, resuelto con algu-

This may be the right moment, then, to study the modern paintings which Néstor was producing abundantly in 1930, and which surprised even his friends. In the collection of paintings which he called *Visions of Gran Canaria*, we find a whole range of greatly differentiating subjects which should respond to different moments of inspiration, and even some of which are inspired in other works which the artist was carrying out at that time.

From the paintings and sketches for paintings which we have from the *Visions*, we can only find one which really contains Canary shapes. The rest are Mediterranean in style with figurative elements which can be related to the Canary Islands, in that there are spurs, bananas, philodendrons, and little else. From this whole repertoire of images, we can only say that the same has occurred in the case of the Manchado House. We are only interested in the project logic of the solutions. They are, therefore, in accordance with the title "true visions", or rather "illusions of an architecture" which was to end with formal contenance and to, at last, consolidate a cultural personality.

This opinion will allow us to understand why a pure shape such as a cube, which is at the base of an octagon, and which supports a semi-spherical canopy, may be logical architecturally for Gran Canaria; or why a sequence of levels, which takes a building from the street level up to sky level, moving from the interior through a patio, over the threshold of rooms, the stairways to the roof, and through to the semi-private area of the roof, have some elements of architecture. It is a gradual system of analysing space in an opportunistic theatrical way, and, therefore, it is present in many of the sequences which we may see in the modern Neo-Canary architecture of the city.

If we use in our analysis the *Vision of the bell tower*, we find that there is a detailed similarity between the paintings and the preliminary sketch, in shapes and details, which allows us to see clearly that what had been conceived was a composition, and that a second bell tower was added to close off the hall. Here, we can also see the sea with the boats, the fishermen in the streets, the urban limit between the street and architecture, the sequences of light and shade, the functional levels of the building, the areas of privacy or semi-privacy where the monks dozed off underneath a canvas canopy, which had been solved with some substantial differences and by joining up flat roofs via something as clever as an ingenious layout of staircases.

nas diferencias sustanciales, y la concatenación de azoteas por tan caprichosa como ingeniosa disposición de escaleras. Indudablemente, Néstor reproduce soluciones reales, aunque no fueran canarias, para llegar a esta meticulosidad, y quedaron tan fijadas en su pancanarismo que figuran como trazos indelebles en buena parte de sus obras posteriores. Esta misma perspectiva de azotea es la que acoge la parranda que centra el cuadro pintado para la decoración de la casa Pilcher, los decorados del espectáculo *Tipismo*, en el teatro Pérez Galdós, o en el propio Pueblo Canario.

Undoubtedly, Néstor produced real solutions, although they were not necessarily Canary, to achieve this meticulous detail, and they were so consolidated in his Pan-Canary style, that they figure time and time again as indelible hallmarks of some of his later works. This same perspective of the flat roof is something to be found in the area which is at the centre of the painting for the decoration of the Pilcher House, the backdrops for the *Tipismo* show in the theatre Pérez Galdós, or in the Pueblo Canario itself.



61. *Visiones de Gran Canaria* 1928-1954. Néstor
Visions of Gran Canaria 1928-1954. Néstor

62. *Boceto de la misma obra: Visiones de Gran Canaria* 1928-1954. Néstor
Rough sketch of the same work: Visions of Gran Canaria 1928-1954. Néstor

65. *Fiesta canaria. Obra mural para la casa de Mr. Pilcher* 1937. Néstor
Canary celebration. Mural for Mr. Pilcher's house 1937. Néstor



En la *Visión del Balcón Canario*, que no concluyó, encontramos algunas de las limitaciones estilísticas que tenía su propuesta, que resultaba difícil monumentalizar, aunque fuera esencializando las formas, las verdaderas formas de la arquitectura canaria, algo real, que todos podían reconocer y comparar. Aquí se produce otro de los desafortunados momentos en los que el desasosiego se hace patente: Néstor no consigue encontrar una fórmula para apropiarse plásticamente de la arquitectura tradicional y desiste de su empeño, ante la evidencia de que no resulta tan manipulable como lo era la de la cuenca mediterránea. [Curiosamente será Néstor Alamo quien consiga construir esta visión en una de las esquinas de la Casa de Colón, en la Plaza de los Álamos, balcón que en la actualidad pasa por ser uno de los referentes estilísticos de la arquitectura de Vegueta].

In the *Vision of the Canary balcony*, which is an unfinished work, we find some of the stylistic limitations, which were shown in his proposal, and how it was difficult to work on a large scale, although this was to be the essence of the true shapes of Canary architecture; something real which all of us could recognise and compare. This is one of the unfortunate moments in which the unrest felt by Néstor is more than patent. Néstor cannot find a formula in order to project traditional architecture in visual terms. And he gave up in his attempts, faced with the evidence that it was not as easily manipulable as the architecture in the Mediterranean Basin. Curiously, it was to be Néstor Alamo who was to achieve this vision on one of the corners of the Casa de Colón in the Plaza de los Álamos; a balcony which, at present, is one of the stylistic reference points of architecture in Vegueta.



Esta puede ser otra de las razones de que siguiese buscando en otras fuentes la inspiración para abordar el empeño que perseguía. En este caso podía ser fácil de identificar la vinculación con las avanzadillas folclóricas del sur de Alemania, los paisajistas franceses, o algunas propuestas nacionales como las que estaban experimentándose en la urbanización de S'Agaró, a partir de 1923, los chalets Bonet y Gorina de 1928 o el restaurante La Gavina de 1929-30 etc., sin que pasemos por alto las ya apuntadas por Almeida en la vertiente pictórica.

This may be another of the reasons why he continued to look for other sources of inspiration which would allow him to focus his obsession. In this case, it is easy to identify the link with the folklore vanguard movements in the South of Germany, the French landscape architects, or some of the proposals from the mainland of Spain, such as those which were being carried out in the development of S'Agaró, as of 1923, the chalets Bonet and Gorina in 1928, or the restaurant La Gavina 1929-30, without, of course, forgetting the influence exerted by Almeida from the pictorial perspective.



65

65. Detalle de la Casa de Colla en la plaza de los Azules, esquina calle Colla, 1958.
 Detail of the Casa de Colla (Columbus House-Museum) in the Plaza de los Azules,
 at the corner with Colla, 1958.

Desde que Néstor aceptó

ser vocal del Patronato de Turismo, sentó la convicción de que el pabellón de la oficina de turismo del puerto debía ser construido en un estilo que formara parte del producto que se pretendía vender, lo canario. A tal fin propuso que se reconstruyera siguiendo directrices que desconocemos, salvo las que había estado tanteando con aquellas *Visiones de Gran Canaria*.

Pero, pensándolo bien, por su ubicación, Néstor desiste de sustituir aquella oficina y concibe un pabellón para la exposición y venta de productos canarios que, partiendo de sus dibujos, ofreciera un resultado arquitectónico nuevo. La idea no surgió de manera aislada sino dentro de un programa de actuaciones para ofertar servicios pensados ex profeso para ser turísticos. Este programa, imaginado por el artista, comprendía la diseminación por la ciudad de intervenciones que la convertirían en un escaparate folclórico, y concreta la idea en tres, el Pabellón de Productos Canarios, el Pueblo Canario y el Hotel Santa Catalina, a los que se añadirá el Albergue de la Cruz de Tejeda, en el centro de la isla.

Es inevitable pensar que esta conclusión era el resultado de la coordinación que realizaba Néstor y que su voluntad era conseguir que las intervenciones pasasen a convertirse en la estrella cultural de la ciudad, o lo que es lo mismo, en el producto de una mano que lo hacía además de creíble necesario, y esta es la potestad que se le ha adjudicado a Néstor, sin que sepamos muy bien en base a qué fundamentos.

Imaginemos que trasladar a un hecho construible aquellos caprichos dibujados necesitaba de un tamiz que regulara la escala, las proporciones, el tamaño de las partes e incluso la ambición proyectual del artista, y este tamiz no era otro que la mano de su hermano, el arquitecto que ya había hecho el mismo trabajo malabar en anteriores ocasiones.

De los tres complejos que se consideran emblemáticos del neocanario, los tres han sido construidos por Miguel Martín y, como consecuencia irremisible, producto de la imaginación de Néstor, quien depositó en su hermano la factibilidad proyectual de dibujarlos. Pero esto no es muy ajustado a la realidad. No.

As of when Néstor accepted to form part of the Board of Tourism, he felt the conviction that the pavilion of the Office of Tourism in the harbour area should be constructed in a style which would form part of the product which was being sold, that is, the typical Canary style. Thus, he proposed that it should be reconstructed following guidelines which we are unaware of, apart from the knowledge which we do share which is that with which he had been dealing in the *Visiones of Gran Canaria*.

However, when considering the location, Néstor decided not to substitute that office, and rather to conceive the pavilion for the exhibition and sale of Canary products, and to offer a new architectural solution, as we can see from his sketches. This idea was not produced in isolation, but rather formed part of a series of activities which were to offer services which were considered to be necessary for Tourism. This programme, which was designed by the artist, included the diffusion of the buildings which could be converted into a shop window for everything traditional, of which he specifically designed three: the pavilion of Canary products, the Pueblo Canario and the Hotel Santa Catalina, to which he was to add the Albergue de la Cruz de Tejeda, in the centre of the Island.

It is somehow inevitable that we should think that this conclusion was a result of the coordination of Néstor, and his fond dream that these architectural elements should be converted into the cultural stars of the city: or what is more or less the same, into the product of the hand of an artist to make everything necessary, credible necessary. This is, in fact, what has been accredited to Néstor, without us being clear as to why.

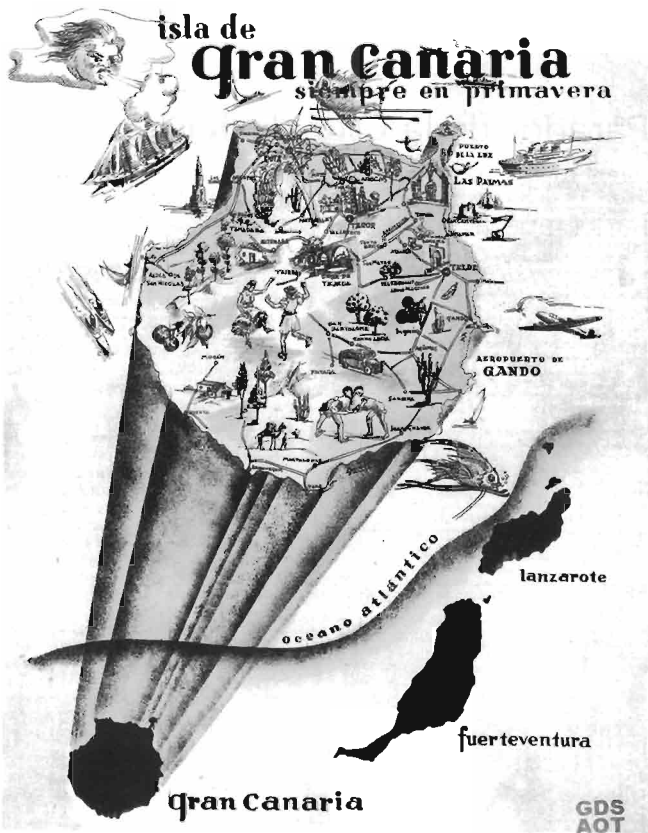
Let us imagine, just for a moment, that we are to translate these mere sketches into a reality. This needs a filter of scale, proportions, the shape of the parts and even the ambition of the project of the artist. But this filter was to be the hand of his brother, the architect who had already produced the same kind of magic spell on previous occasions.

The three buildings, which are considered to be emblematic of the Neo-Canary style, were all built by Miguel Martín, and were all the result of the imagination of Néstor, who deposited in his brother the feasibility of projecting what he sketched. But this is not the truth or the whole truth, not by any matter of means.

isla de

Gran Canaria

siempre en primavera



Gran Canaria

GDS
AOT

Parador de la Cruz de Tejeda

Para empezar por algún punto, elegimos el complejo del Parador de la Cruz de Tejeda

a fin de conocer en profundidad cuál es su origen y cuáles las razones que le hicieron posible. Ya en marzo de 1932, Simón Benítez Padilla, en cuanto Director de Vías y Obras del Cabildo de Gran Canaria, presenta a la Corporación un anteproyecto de "Albergue Turístico en la Cruz de Tejeda", redactado por el arquitecto del departamento, Eduardo Laforet. La Comisión Gestora aprueba el anteproyecto y decide además proseguir los contactos que había mantenido con el propietario de los terrenos, Diego Marrero, cuando se construyó la carretera de Lagunetas a Tejeda para comprarte dos mil quinientos metros cuadrados, a fin de llegar definitivamente a un acuerdo y adquirirle los 4.634 metros cuadrados que ocuparía el Albergue. Tenemos, por tanto, un primer proyecto redactado en 1932 para construir un albergue en Tejeda, mucho antes de que apareciera Néstor en la escena del turismo, y antes de que se hablara del tipismo como condimento cultural. Sería este proyecto la base para fijar temporalmente uno de los complejos que siempre se han considerado parte de la intervención del artista. Incluso cabría citar como origen la propia construcción de la carretera de Lagunetas a Tejeda, pues es el momento en el que ya se estaba iniciando la primera fase de este complejo, la adquisición de los terrenos, para los que se habían previsto en los presupuestos cabildicos de 1931, la cantidad de 10.000 pesetas. Una vez llegado a un precio de convergencia entre Marrero y el Cabildo, en diciembre de 1932, la Corporación gestiona la financiación del proyecto del Albergue, que asciende a la cantidad de 110.090 pesetas, planteando distintas soluciones: una, ceder los terrenos al Ministerio de Obras Públicas y que se encargue de la construcción; otra, que el Ministerio participe en la financiación pero la construcción corra a cargo de los presupuestos del Cabildo;

Let us begin with the way of building around the Parador de la Cruz de Tejeda in order to know, in greater depth, the causes and the reasons which made such possible. In March 1932, Simón Benítez Padilla, who was then the director of Public Works in the Cabildo of Gran Canaria, presented a blueprint of the Albergue Turístico in la Cruz de Tejeda to the Corporation. This blueprint was the work of the architect in the department Eduardo Laforet. The Comisión Gestora, an advisory committee, passed the blueprint and decided to continue with the contacts which had already been established with the owner of the land, Diego Marrero, when the road from Lagunetas to Tejeda had been built, in order to acquire 2,500 sq. m. to come to an agreement thereafter to acquire 4,634 sq. m. which were to be covered by the Albergue itself. Therefore, we have a first blueprint which was signed in 1932 with the aim of building a hostel in Tejeda, long before Néstor was to appear on the scene in tourism and long before he was to appear abroad, Tipismo as a culture ingredient. The project was to be the basis of one of the complexes which have always been considered an important part of the artist's work. We could even say that the origin of the project were the construction of the road from Lagunetas to Tejeda itself, since this was the beginning of the first phase of this set of buildings, which consisted in acquiring the "base" for the work, for which provision was made in the Cabildo's budget in 1931 with a quantity of 10,000 pesetas. Once a price had been agreed between Marrero and the Cabildo, in December 1932, the Corporation began to finance the project for the Albergue which amounted to a sum of 110,090 pesetas, on the basis of various different solutions: 1) to cede the lands to the Ministry of Public Works, who would be responsible for the construction of the same; 2) that the Ministry should participate in finance, that the construction should be included within the estimates of the Cabildo, or perhaps the third, that it should be the National Board of Tourism who would be responsible for building the hostel.

o tal vez que sea el Patronato Nacional de Turismo el que se responsabilice de la construcción, etc.

Finalmente, Simón Benítez se desplaza a la península a realizar directamente gestiones desde el Patronato de Turismo con el Ministerio de Obras Públicas, llegando a un primer acuerdo por el que será el Patronato el que se encargue de construirlo. A tal fin se remite a Madrid el proyecto del Albergue y los documentos de cesión de los terrenos y de suministro de agua hasta el solar.

Pero la decisión del Patronato se retrasa y, en abril de 1934, responde con su intención es construir un restaurante siguiendo el criterio de que "en los lugares donde a menor distancia de 200 kilómetros existan hoteles procede la construcción de restaurante y no de albergue". El Patronato informa además que su participación va a consistir en la aportación de la cantidad de 50.000 pesetas para las obras, dejando que sea el Cabildo el responsable de ellas. El Cabildo se cuestiona si seguir los criterios del Patronato o proseguir con su proyecto. Tras ciertos avatares, concluye en una idea realmente sorprendente, encargar a Miguel Martín la redacción de un nuevo proyecto. El encargo surge durante la visita que realizan a Gran Canaria miembros del Patronato Nacional en compañía de Rafael Guerra del Río, Ministro de Obras Públicas, momento en el que coinciden en la necesidad de ampliar el proyecto redactado por el arquitecto insular y enfatizar la calidad del diseño que tenía. El proyecto de Martín recibe el beneplácito de la Corporación en abril de 1935 y supone un presupuesto de 355.023 pesetas, que van a ser cubiertas por el Patronato Nacional con 50.000 pesetas y por el Estado en 100.000, restando 205.023 que correrían a cargo del Cabildo.

Observamos que durante 6 años el Albergue ha sido una entelequia que se ha desentrañado rápida y unánimemente, aunque en paralelo ha propiciado una serie de medidas complementarias que está bien citar. En primer lugar y de acuerdo con la Real Orden de 15 de julio de 1927, se iniciaron los trámites para declarar como Sitio Natural de Interés Nacional el entorno de la Cruz de Tejeda, trámites que realizará Simón Benítez, mediante una memoria en la que incluye además La Caldera de Bandama, la Caldera de los Pinos de Cádiz, los Tiles de Moya, a la vez que define el Parque Nacional de Tamadaba, y los Monumentos Naturales de Interés Nacional el Roque Nublo, el Roque Bentagü, la Cueva Pintada, las Cuevas de Valerón y la Cueva de Cuatro Puertas.

Finally, Simón Benítez went to the Mainland in representation of the Board of Tourism to negotiate with the Ministry of Public Works, and a first agreement was signed that it should be the Board of Tourism who would be responsible for the building of the same. For the same reason, the project was sent to Madrid together with the documents of the cession of the land and the water supply necessary for the site.

But there was a delay in the decision of the Board of Tourism and in April 1934 it was to reply that its intention was to build a restaurant following the criteria that "in a distance of 200 kilometres around the area there were hotels already in existence, and therefore, it was necessary to build a restaurant and not a hostel". The Board of Tourism also informed that their participation would consist in an amount of no more than 50,000 ptas. for the works and left the rest of the responsibility to the Cabildo.

The Cabildo was to question whether to continue to follow the criteria of the Board of Tourism or to go on with the project themselves. After certain problems a surprising solution was found to the idea, which was to entrust Miguel Martín with the blueprint for a new project. This solution arose as the result of the visit of members of the National Board of Tourism to Gran Canaria, accompanied by Rafael Guerra del Río, the Minister of Public Works, which is a moment which coincided with the need to build upon the original blueprint, in order to design an island architecture and to underline the quality of design.

The Corporation was to approve the project of Martín in April 1936, with an original budget of 355,023 ptas. which was to be covered by the National Tourism Board with the amount of 50,000 ptas., by the State with 100,000 ptas., and the remaining 205,023 ptas. to be paid by the Cabildo.

We can observe that for six years the Albergue was an entelechy which was unanimously decided upon, although in parallel, a series of complementary measures were produced, which it is worthwhile to touch upon: First, in accordance with the Real Orden of the 15th July 1927, negotiations were begun to declare the area a natural site of national interest. Negotiations which were carried out by Simón Benítez via report in which included, besides, the Caldera de Bandama, the Caldera de los Pinos de Cádiz, the Tiles de Moya; at the same time as it defined the National Park of Tamadaba and natural Monuments of National Interest: Roque Nublo, Roque Bentagü, la Cueva Pintada (The Painted Cave), Cuevas de Valerón y Cueva de Cuatro Puertas.

Por otra parte, el Cabildo va a dirigirse, en abril de 1935, al Ayuntamiento de Tejeda para que, en adelante, "en vista de la importancia de que los parajes cercanos a dicho edificio —albergue— conserven una traza arquitectónica y de distribución urbana adecuadas... no se autorice ninguna construcción en ellos sin someter previamente su proyecto a informe del Patronato Provincial de Turismo".

En este marco de actuaciones y previsiones de futuro, se produce el encargo realizado a Miguel Martín, quien responde con un proyecto que cuenta con un interesante desarrollo formal, si tenemos presente el momento profesional que estaba sucediendo en su estudio. Los planos del proyecto, de 1935, son de una intensidad creativa acorde con su pericia profesional, amplios en sus trazados, sencillos en sus formas y llenos de ingenio en la articulación de las partes.

Es muy posible que encontremos en las plantas y alzados del proyecto soluciones que pueden ser contradictorias con su imagen y, en ese punto, es donde quizás nos veamos en la necesidad de considerar que Miguel estaba haciendo un ejercicio de conversión y trasvase de un lenguaje moderno a un lenguaje figurativo. La realidad de este inusitado equilibrio entre modernidad y figuración no se puede asegurar que caiga mayormente hacia la figuración, pero tampoco que sea un proyecto moderno.

Con la intención de desmenuzar más en detalle las soluciones, partiremos de preguntarnos la razón por la cual el proyectista ha diseñado un gran muro como fachada principal de un Albergue Turístico, enclavado en un paisaje tan extraordinario. Si la unanimidad es general sobre lo singular del emplazamiento, el entorno forma parte de Sitio Natural de Interés Nacional, tiene en sus proximidades dos Monumentos Naturales de Interés Nacional, el Roque Nublo, el Roque Bentaiga y no más allá el Parque Nacional de Tamadaba, cómo se puede entender que, al tomar la curva de la carretera, lo que se levante sea una pared que corta prácticamente, de lado a lado, el ancho de la cima que separa las dos vertientes de la montaña.

La altura de este muro, así como su existencia, viene justificada por la formación de una plataforma que servirá de jardín del albergue, a la vez que reduce el desnivel de la plaza que se forma en el lateral de la carretera. Aunque pudiéramos caer en el error de pensar que se trata de la traslación de un mecanismo habitual en la

The Cabildo began to enter into negotiations, in April 1935, with the Town Council of Tejeda so that, as of then, "given the importance of the area surrounding the new building—hostal, that there should be architecture and an urban layout which were adequate to the same [...] and not to authorise any construction in the surrounding areas without the project previously being submitted to a report by the Provincial Board of Tourism".

It is within this framework of activities and provisions for the future that Miguel Martín carried out his work, with a project which had an interesting formal development. If we bear in mind the times, and the circumstances that were occurring at that time in his studio. The plans for the project, dating back to 1935, are creatively intensive as is in line with the degree of his professional activity; They are simple in shape and seek ingenious solutions for the articulation of the various parts.

It is very possible that we could find in the layout and in the elevations of the project solutions which may contradict with this image. And this is where we can see the need to consider that Miguel was going through a period of change and transposition of modern language to figurative language. Although it would not be completely true to say that this unusual balance was more weighted towards figurative architecture than towards modernist solutions. However we cannot either say that it was a modern project.

In order to look in greater detail at the solutions we would begin by questioning the reason for which the project designed a large wall as a main façade to the tourist hostal, which is centred in a landscape of extraordinary beauty. If there was unanimous agreement with respect to the outstanding beauty of the site, a site which was part of a natural site of national interest, with two natural monuments of interest in the surrounding area such as is the Roque Nublo and the Roque Bentaiga, and not much further on the National Park of Tamadaba; how is it possible to understand that once the person had rounded the bend on the road that he was faced with the a wall which cut his vision of the space between the two sides of the mountain.

The height of this wall, together with its existence, is justified in that it forms a platform which served as a garden for the hostal, at the same time as it reduced the sloping of the square which is formed at the side of the road. Although we could make the error of thinking that it was a transposition of a habitual mechanism in construction of the surrounding agricultural land on slopes, this theory

construcción de los aterrazamientos agrícolas sobre laderas, no cabe mantener por mucho tiempo tal teoría, pues lo que desde un análisis proyectual resulta imponderable es la intención de crear un frente rotundo, austero y a la vez definitorio de cómo se accedería al edificio, y cómo y cuando, se descubriría el paisaje que se divisaba desde posición tan estratégica.



67. Alzado del Parador a la plaza. Levantamiento del estado actual del proyecto de los arquitectos Acaylotto y Romero. / Elevation of the Parador onto the square. Projection of the present state of the project as designed by the architects, Acaylotto and Romero.

En esta negación de lo que era evidente antes de construir el edificio, es en lo que Miguel quería hacer recaer la fuerza expresiva de su lectura del paisaje natural, es decir, componer un mecanismo de fragmentos que se explicaban uno a uno, en un proceso que duraba lo que cada espectador –o visitante– fuera capaz de aguantar. Estamos ante una sugestiva propuesta de contención del espacio, de las secuencias espaciales que hay que recorrer hasta llegar al sublime espectáculo de una naturaleza virgen, que irrumpe en lo más profundo de la imaginación, muy posiblemente en lo que de mágico pudiera tener la ensoñación de las Gluekliche Inseln.

Se trata de una auténtica solución moderna, de aquella modernidad que Miguel estaba construyendo y que era de las mejores propuestas que ha concebido un arquitecto del racionalismo español. En nada desmerece esta propuesta del insólito cubo abierto en su arista principal de la casa Peñate, o de la perpleja perspectiva lateral de la fachada principal de la casa Mulet, e incluso de la esquemática volumetría de la casa de la Fe.

El muro se completa con un pequeño cilindro que contiene una escalera de comunicación entre la puerta de entrada al recinto del albergue y el jardín superior, además de un hueco que da paso rodado al edificio y al garaje.

does not hold water since what is absolutely imponderable, from the point of view of project analysis, is the intention to create an austere front, and at the same time, a delimiting façade which cut off the building from everything around the access and how and when one was to discover the scenery which could be seen from such a strategic position.

What is evident, then, is that before building the Albergue, Miguel was trying to use to the full the expressive energy of his interpretation of natural scenery, that is, his mechanism of interpretation, by fragments which were to be explained one by one in a process which was to last as long as each spectator or visitor was able to bear.

This a suggestive proposal for control of space and spatial sequences which have to be followed one after the other until you come to the magnificent view of virgin Nature which very possibly would transmit all of the magic and the mystery which surrounded the Gluekliche Inseln, or the Blessed Islands.

It is a truly modern solution, in the line of the modern style that Miguel was constructing, and it is one of the best proposals to be conceived by an architect within the Spanish line of Rationalism. It is by no way less this proposal than the unusual open cube on the corner of the main side of the Peñate house, or the perplexing lateral perspective of the principal façade of the Mulet house, or even the schematic volumetrics of the house of la Fe.

The wall was finished by a small cylinder which contains a communicating staircase between the main entrance to the hostel itself and the upper garden, besides a door which allows traffic to pass into the building and into the garage.

Seguramente, sea la forma circular de la torreta y los arcos que delimitan el jardín los primeros elementos que confundan cuando se defiende un análisis como el que hemos realizado, pero desde luego es un simple espejismo. Los arcos, que para algunos son la representación de un claustro, no son otra cosa que un marco desde el que recorrer prudentemente el jardín, viendo repetidamente el mismo paisaje, pero renovando la emoción con cada nuevo encuadre que se consigue. Un marco que juega con la figuración pero que no es otra cosa que una forma primaria sobre la que hacer recaer el deseo figurativo de aquellos que le encargan el proyecto.

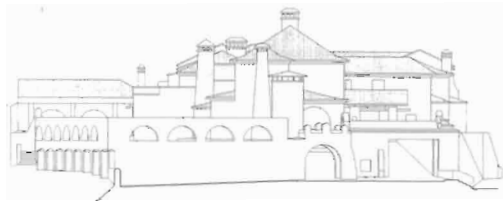
Y, decir esto no es una cuestión que desmerezca al proyecto, como tampoco lo es encontrar referencias previas con esta misma solución. Miguel utilizó arcadas en una de las variantes de la casa de la Nuez, en la que hay una perfecta sintonía entre la adecuación formal y la adecuación proyectual de las formas. Algo que, sin caer en radicalismos, nos permite decir del arquitecto que estaba preparado para defender una vía propia de la arquitectura racional.

This circular shape of the tower and the arches which define the garden are the first elements which are confusing when we are defending an analysis such as we have already presented, but of course, it is a mere mirage. The archways which, for some, are the representation of a cloister are little more than a frame within which one can stroll through the garden seeing, time and time again, the same scenery, but renewing the emotion with each different perspective on the same theme. A framework such as this which plays with figurative art, but which is no more than a primary shape for a figurative desire, such as was pronounced by the people who entrusted the project to Miguel Martí.

To say this is not to criticise the project much in the same way, as it is not a criticism of the project to find previous references for the same solution.

Miguel used archways in one of the variants for the house of de la Nuez, where there is a perfect harmony between shape and the project of shapes.

This would allow us to say without any exaggeration that the architect was prepared to defend his own view of Rational architecture.





66 Primera versión de casa de la Noze. / First version of the de la Noze residence.

Una vez atravesado el arco de la entrada, prosigue un camino en pendiente, delimitado por altos muros, hasta llegar a la altura del acceso, que se dispone tangencialmente, dejando un porche en esta trayectoria como punto de convergencia de este tramo del recorrido y del eje organizativo del acceso al edificio. Mediado este camino, hay un paso lateral a la izquierda, que comunica con un acceso que discurre paralelo y asciende, por unos escalones, hasta el jardín sobreelevado. De nuevo estamos ante una solución muy bien pensada que duplica y diversifica la linealidad de los recorridos; de nuevo los muros son los protagonistas de la experiencia a vivir en el albergue, y de nuevo existe una tangencialidad de la mirada que provocan los muros que nos rodean.

Acometido el edificio, hemos de tener presente que el espacio funciona en dos direcciones, así, en el vestíbulo, la distancia entre los muros que lo forman es tan ajustada que obligan a buscar su expansión a derecha e izquierda, sin que por ello se pierda la jerarquía organizativa del eje principal, que lo atraviesa y sobrepasa, hasta conectar con el foco de luz que lo remata en la terraza, sobre el paisaje.

Un aspecto complementario a este primer acercamiento al interior del edificio lo hemos de ver en los escalones que hay entre cada espacio y la variación de alturas que imprimen. Si repetimos ahora la descripción espacial anterior, comprenderemos que, además de los giros ortogonales, existen otros que lo son perpendiculares y que suponen la ocupación integral del espacio, la utilización de la totalidad el espacio en cuanto mecanismo proyectual.

Pero la modernidad del proyecto continúa aún más contundentemente en el garaje, para el que recurre a una forma de semicírculo.

Once a person has moved through the entrance archway, they go up a slope which is delimited by high walls until they come to the main level of the access which is laid out tangentially, there by leaving a porchway as the point where the entrance and the main organisation of the access to the building meet. This whole path is accompanied by a lateral pathway on the left which links into an access which runs parallel to the same and winds up round a staircase to a garden on a higher level. Once again, we are giving a solution which has been meticulously thought out, and which duplicates and diversifies the linearity of the stretches to be travelled. Once again, walls are the main actors in the experience of living in a hostel, and again there is a tangentiality of the view which is produced by the walls which surround us.

Once the building was finished, we must bear in mind that the space functions in two directions. Thus, in the whole way the distance between the walls is narrow and this obliges the person to move outwards, either to the right to the left, without losing sight of the organisation of hierarchy of the main axis which runs through and out of the building until it connects with the focus of light which is the terrace and the incredible landscape which lies beyond.

A complementary aspect to this first approach to the interior of the building is to be found in the staircases which exists between each space and the variation of levels. If we now repeat the previous spatial description, we will understand that, besides the orthogonal twists and turns, there are other perspectives which exist which are perpendicular, and which impose an integral occupation of the space. The use of the totality of the space, from the point of view of a project mechanism.

But the nature of the project is even more pronounced in the garage, which has a semicircular

lar desconocida en el vocabulario de la arquitectura tradicional. Se trata de una forma que en teoría responde a las necesidades de la trayectoria de rodadura de los vehículos a motor y en cuanto tal, construye un espacio cóncavo radializado para que refuerce la funcionalidad y le aisle del entorno exterior. (A pesar de la lejanía con el proyecto de Arniches y Domínguez que ganó el primer premio del Concurso de Albergues Automovilistas, mantiene con él una relación formal que bien merecería un estudio particular).



70. Portada de folleto turístico de Gran Canaria. / Front cover of the tourist brochure for Gran Canaria.



71. Portada de la Revista Geográfica Española. Número 8. Pápagos. / Front cover of the Spanish Geographic Review. Num. 8. Pápagos.

Respecto a los alzados, Martín ha dispuesto sobre la planta central del edificio unas generosas cubiertas a cuatro aguas que se imponen sobre la composición de las fachadas.

El proyecto lo firma en 1935, y en este mismo año empiezan las obras, con Miguel Martín como contratista, condición que le llevó a cuestionar al Cabildo el Pliego de Condiciones Técnicas, y que será causa del retraso de las mismas. La doble condición de proyectista y constructor que adquiere supone un increíble control de las obras y una fuerte dependencia en su ejecución.

Pero el proyecto no es ejecutado de manera continua y va a verse sometido a cambios circunstanciales, que le afectarán en grado más o menos grave, según entendamos cuáles son los requerimientos de la modernidad o del regionalismo.

En 1937, cuando las obras están ya bien avanzadas, Néstor realiza una serie de imágenes, que podemos considerar pictóricas, que redundan en la imagen del edificio. Tal es el caso de la vista aérea,

shape which up until then was completely unique in the vocabulary of traditional architecture. This is a shape which, in theory, responds to the needs of motorised vehicles, and as such, a concave was created which underlines its functionality and isolates it from the outside world. (In spite of the distance in time from the project of Arniches y Domínguez, which won the first prize for the Concurso de Albergues Automovilistas, this bears a formal relationship with the same which obviously merits a more detailed study).

With respect to the elevations, Martín produced generous sloping roofs on the central basis, which imposed stability on the composition of the faÇade.

The project was signed in 1935, and that same year, work began with Miguel Martín as promotor, a condition which was questioned by the Cabildo from a merely technical perspective and which was to cause a further delay of the same. This double condition of promotor and architect which Miguel Martín was to acquire meant that he had incredible control over the work, and that they depended strongly on his person for the execution.

But the project was never executed in a constant way and was to be submitted to various obstacles which were to affect, to a lesser or greater degree, the style of the same, according to what we understand to be the requirements of Modernism or Regionalism.

In 1937, when the work was well advanced, Néstor produced his series of images, which we consider to be pictorial, and which have to do with the image of the building. This is the case of the aerial

en la que hace precisiones imposibles de entender sin contar previamente con una realidad a la que atenerse, sea el caso de las cotas topográficas, la forma de entrega del edificio y los muros y cercos de borde con el terreno, etc.... Nunca el artista hubiera podido ajustar con un análisis directo del emplazamiento, en estado natural, una solución tan próxima a la realidad, como no ajustó el tamaño del edificio con el de las personas que pasean por la plaza, de lo que hemos de concluir que contaba con un estado de medidas del solar a ocupar, con las cotas de nivel que se iban a utilizar en el desarrollo de cada parte del albergue, con las alturas de cada área del edificio a construir, en definitiva con las anchuras y extensión de la intervención, pero que no sabía reconvertirlas métricamente.

Es más, el encaje de la vista aérea no hubiera sido posible sin una herramienta que era habitual en la concepción de los proyectos modernos, la visión de conjunto que ofrecía la perspectiva, la vista aérea o la axonométrica. Por ello hemos de interesarnos en conocer si Miguel había realizado alguna imagen de este tipo para el proyecto y, efectivamente, tras largas e infructuosas búsquedas apareció la copia de una vista aérea correspondiente al primer proyecto, al de 1935, que reflejaba la misma posición del Albergue que utilizaría posteriormente Néstor para recrearlo a su gusto.

Néstor, en su afán por hacer visible un proyecto que se alargaba en el tiempo y concentraba las aspiraciones de las autoridades políticas, quiso adelantar una imagen gratificante e incluso idealizada del mismo, no escatimando ningún recurso para conseguir un resultado satisfactorio, como pueda ser el caso de reubicar el Roque Nublo y el Teide para que formasen parte del encaje del paisaje.

El edificio queda concluido en septiembre de 1938, pero a falta de una serie de remates para que pueda ponerse en uso: un generador y una electrobomba, pavimentar el porche añadido del acceso principal además de los patios de coches y servicio, un nuevo aljibe para las aguas de lluvia que recogerían la de estos nuevos pavimentos, formar una solera para el piso de la terraza alta y repoblar las faldas de la montaña.

La ejecución de todas estas unidades va a llevar un tiempo complementario que se alargará hasta el 2 de abril de 1940, procediendo el Cabildo a la recepción provisional de las obras el día 5

view in which the precision is such that it is impossible to understand how he could have produced the same without knowing the reality which was projected either at the topographic levels or the way in which the building was to be executed or the walls and the bordering area. The artist would never have been able, not even with a direct analysis of the site in its natural state, to give a solution which is so close to the reality although the size of the building is not in proportion to the people who are strolling through the square, from which we can conclude that he had a state of measurements for the site which was to be occupied with the levels to be used for the development of each part of the hostel, with the height of each area of the building to be constructed, with the dimensions of the same, which he was not able to reconvert metrically.

What is more, this aerial view would not have been possible without a tool which was habitual in the conception of modern projects, the vision of the whole, which was offered from the perspective of an aerial and axonometric view. Therefore, we would have to see whether Miguel had produced some image of this type for his project, and in reality, after long and fruitless searches, at long last, we found a copy of an aerial view corresponding to the first project in 1935, which reflected the same position of the hostel, which was to be used later by Néstor to recreate at his pleasure.

Néstor, in his desire to make a long term project, which would be more tangible, and therefore, to concentrate the aspirations of the political authorities, wanted to present a gratifying and idealised preview of the same, and to that purpose, he used all kinds of resources, such as relocating the Roque Nublo and the Teide, so that they would form a harmonious part of the landscape.

The building was to be concluded in September 1938, but there were still details that had to be implemented before it could be used: a generator and a pump, the paving of the porchway, added to the main access, besides the patio for the cars and for the staff, a new well for the rainwater which would be collected from this new paved area, the paving on the upper terrace and the reforestation of trees on the sides of the mountains.

All of this was carried out in a complementary time which was to take the works through to the 2nd April 1940. The Cabildo provisionally received the same on the 5th of that same month, and eventually received the finished building on the 6th December 1940. All in all, two further years of work which did not impede the Board of Tourism

de ese mismo mes, y que se elevará a recepción definitiva el 6 de diciembre de 1940. En total dos años más de obras, que no han impedido que el Patronato de Turismo realizara fotos, en 1938, y procediera a difundirlas en periódicos y prensa nacional e internacional especializada.

Pero el Albergue sigue sin ser abierto por no contar con mobiliario. Los primeros muebles empiezan a llegar el 17 de enero de 1942 (17 sillas de roble con asientos de cuerda, 4 sillas de tea con asientos de cuerda, 10 sillones altos de roble con asientos de cuerda, 4 sillones bajos de tea con asientos de cuerda, 4 sillones bajos de roble con asientos de cuerda, 2 mesas rectangulares de roble, 2 mesas cuadradas de tea, 5 banquetas de roble con asientos de cuerda, 5 banquetas de tea con asientos de cuerda, 2 camas de roble y 1 armario de pino y roble); prosiguen el 6 de marzo (8 mesas comedor en madera de castaño, 40 sillas de roble con asientos de cuerda, y 10 sillones de roble con asientos de cuerda); y sabemos de otra entrega el 11 de marzo (2 sillones de castaño con dos cojines sueltos cada uno, 2 sillones de orejas de castaño con dos cojines sueltos cada uno, 4 mesitas de tea para el tresillo; 4 mesitas de tea para el bar y 4 mesitas de tea para el tresillo); y deducimos que debieron de seguir produciéndose más muebles aunque no haya constancia de la entrega, y que completarían el total de los necesarios.

Los muebles citados ascienden a la cantidad de 130 piezas, que agrupados por tipos suponen 61 sillas, 32 sillones, 12 mesas, 10 mesitas, 10 banquetas, 2 camas y 1 armario, cantidades que nos demuestran faltaba el amueblamiento de los dormitorios y áreas de servicio.

El periodo de intervención de Martín en el Albergue ha seguido alargándose otros dos años, dando lugar a que repense las soluciones y empiece a influir en ellas cada vez más la sombra de su desaparecido hermano, muerto en 1938.

Sobre estas cuestiones es necesario volver a retomar los trabajos que Néstor realizara en 1937, destinados a la decoración interior, pues en los 7 dibujos que hizo apreciamos la falta de convergencia entre la escala del proyecto arquitectónico y la representación espacial del mismo.

Indudablemente, Néstor no contaba con vistas interiores del edificio cuando hizo sus dibujos, por lo que su mano se dispara en construcciones mucho menos equilibradas que las de la vista de

taking photographs in 1938, and proceeding to popularise them in national and international specialist press.

But the hostel still could not be opened because it had no furniture. The first furniture began to arrive on the 17th January 1942 (17 oak chairs with rope seats, 4 teak chairs with rope seats, 10 high backed oak armchairs with rope seats, 4 low teak armchairs with rope seats, 2 rectangular oak tables, 2 square teak tables, 5 oak benches with rope seats, 5 teak benches with rope seats, 2 oak beds, 1 pine and oak wardrobe). On the 6th March, more furniture arrived (8 chestnut dining room tables, 40 oak chairs with rope seats, 10 oak armchairs with rope seats) and we know of another arrival of furniture on 11th March (2 chestnut armchairs with 2 cushions each, 2 armchairs with two cushions each, 4 teak side tables, 4 teak bar tables and 4 teak side tables again). And we can deduce that other furniture must have arrived although there is no record of the same, and this would complete the furnishing necessary for the main area.

However, all this furniture amounted to a quantity of 130 pieces, which grouped by types meant 61 chairs, 32 armchairs, 12 tables, 12 side tables, 10 benches, 2 beds and 1 wardrobe) all of which are quantities which show that the furnishing in the dormitory area and service areas was lacking.

The period of intervention of Martín in the Albergue had continued over these two years, and he had looked for new solutions to his problems, all of which are influenced, to a greater and greater extent, by the shadow of his then deceased brother who had died in 1938.

With respect to these questions, we have to look again at the work which Néstor carried out in 1937, which dealt with the subject of interior decoration, since in the seven drawings, we can again appreciate the lack of conversion between the scale of the architectural project and the spatial representation of the same.

Doubtless, Néstor did not have interior views of the building when he made his sketches, which means that he has produced constructions which are much less balanced than that of the bird-eye view of the building. This difference of treatment is so notable that it even produces a sensation of lack of reality; for example, the people are tiny when compared to the architecture: if we could have said that he imagined that the roofs were going to be very sloping, the walls very thick and the structural light was to be ample, this idea is not in line with the reality, since even the staircases are much longer than they should be, and some of them do

pájaro del edificio. La diferencia de tratamiento es tan notoria que incluso resulta irreal. Por ejemplo, en de las personas, están empujadas frente a la arquitectura; pues si bien pudiéramos decir que pensaba que los techos iban a ser más altos, los muros más gruesos y las luces estructurales más amplias, tal idea no se ajusta a la realidad, pues los escalones también estarían agrandados, y no lo están. Por ello, hemos de insistir en que los dibujos no son reales y su monumentalidad es contraria a la figura humana.

Esta circunstancia nos hace volver la vista a sus decorados teatrales, donde Néstor suele enfatizar las perspectivas, llegando a paroxismos tan exagerados como en el caso de los decorados para Triana, escenario que parece la visión que tuviera un curioso mirando entre las macetas de la azotea de su casa, punto desde donde la perspectiva picada del decorado hace ver el mar en una supuesta posición muy elevada, que gradúa la posición de las arquitecturas y del barco fondeado en el puerto. [posición que tiene que ver con la utilizada por otros pintores paisajistas como ha demostrado Almeida, pero que aún es más similar a las que utilizara T. Pérez Rubio, ver *La Esfera* de 13 de octubre de 1928, pág. 20]. Verdaderamente estamos ante una representación escenográfica poco recurrente si establecemos la irrealidad física con la irrealidad del punto de vista elegido. Ciertamente se plantea un conflicto entre el punto de vista del espectador y el punto de vista del telón, pues si el del primero es siempre ascendente, desde su asiento, con márgenes de oscilación entre los 5 y 50 grados, el telón responde a una visión descendente entre los 300 y 350.

not even exist. Therefore, we should insist upon the fact that these sketches are not real and the monumental nature enters into contradiction with the scale of the human figure.

This circumstance will make us go back to look at the theatre decoration where Néstor was accustomed to emphasising perspective, reaching such exaggerated paroxysms as is the case of the backdrops for Triana, a scenario which gives us a vision that an onlooker might have when spying between the flower pots on the roof of his house, a vertical perspective which makes the sea appear on a higher level than where it actually is, and which graduates the position of all the surrounding architecture and of the boat which is moored in the harbour (a position which we can see is used by other landscape painters such as is the case of Almeida, but again is similar to that used by T. Pérez Rubio, see for more details *La Esfera*, 15th October 1928, page 20) It is truly an original scenographic representation, if we establish the physical lack of reality with the lack of reality of the perspective chosen. It obviously poses a conflict between the perspective of the spectator and the perspective from the curtain, since the former of these is upgraded from the spectator's seat, with degrees which fluctuate between 5 and 50, and from the curtain the perspective is downwards between 300 and 350.



72 Representación del Ballet Triana en la Ópera Cómica de París.
Performance of the Triana Ballet in the Opéra Comique in Paris.

Y, si en el decorado la artificiosidad se hace contradictoria con el espacio teatral, en el Albergue es contradictoria con la arquitectura. Decimos que este enfoque nestoriano del espacio es contradictorio por la imposibilidad de llegar a una comprensión real del telón, o de la arquitectura, mientras el espectador siga mirando hacia arriba. Es esta una de las mejores ocasiones en las que Néstor deja patente su artificiosa argumentación del espacio. En muchos otros trabajos realizados a partir de 1927 podemos encontrar la misma argumentación que no resulta fácil de explicitar al seguir esquemas ascendentes en el trazado, que parecen avenirse mejor a la falsa realidad del dibujo.

Haciendo un análisis en detalle, podríamos comprobar que los encuadres visuales son tan forzados que sólo son simples detalles arquitectónicos exagerados de tamaño, para los que no cabe ya el detalle decorativo o constructivo que pudiera tener interés en un trabajo de este tipo. Tal ocurre con algunos de sus trajes de esta época, como el de "La niña bonita" del ballet el *Fandango del Candil*, que es una cúpula invertida y, como tal, resulta imposible de "construir" al estar cambiadas de lado las aristas sobre las que se soporta su estructura.

Aunque no estemos haciendo un elogio de la argumentación regional que presidía estos diseños, estamos vindicando lo que de moderno tienen y que resumen los esfuerzos por establecer dinámicas renovadoras de su pensamiento, que patentizan el desasosiego que atormentaba a Néstor cuando los pensó.

Desde este enfoque, y por lo que hemos apuntado, resulta complejo delimitar cuál es la verdadera finalidad de su interés por el tipismo, pues en lo que es su origen, en la colección de *Vislumbres de Gran Canaria*, los diseños de *Triana* y el *Fandango del Candil*, resulta más que sospechoso el encasillarlos como tal. A estas alturas puede que incluso tome cierta forma la frase de su amigo Torrella, que definía estas obras como "cuadros modernos".

Plantearse la modernidad de estas perspectivas, independientemente de lo que representan y de la trayectoria anterior y posterior de Néstor, sería un camino a investigar por los más que aparentes visos de credibilidad que les rondan. Puede que esta investigación sirviera para explicarnos las razones del proyecto para el stand de Portugal, el cartel de la exposición en la Galería Charpentier de París etc... que permanecen como anecdóticas e increíbles en su biografía.

And if the decor in the theatre enters into contradiction with the space of the theatre, in the hostel it enters into contradiction with the architecture. We could say that this Nestorian perspective of space is contradictory because of the impossibility of a true comprehension of the same from the scenario, or of the architecture from the perspective of the spectator looking outwards. It is one of the most evident occasions of Néstor's artificial use of space. In many other pieces of work carried out, as of 1927, we can find the same pronounced proposal which is not easy to explain, either by following the upgraded layout, and which seem to be better adapted to the false reality of a drawing.

If we make an analysis in detail, we can find that the visual frameworks are so forced that there are mere architectural details exaggerated beyond their size, and that no detail of decoration or construction could be of so much interest. This is the same as occurs with some of the costumes produced by Néstor such as the one for "La Niña Bonita", from the ballet *El Fandango del Candil*, which is an upside-down dome and, as such, was impossible to "construct".

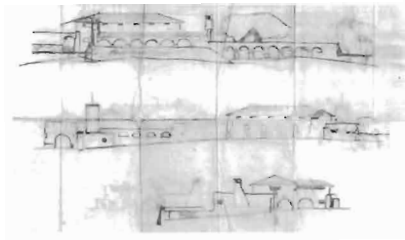
Although we are not looking for a way to praise the regional arguments which are primordial in these designs, we are vindicating the modern undertones of the same, which are an attempt to establish new ways of thinking and which show clearly Néstor's concern for the same.

From this perspective, and for the reasons we have previously outlined, it is highly complex to delimit what is the true end of his interest in regionalism, or everything typical, because if we look at the origins of the same in the collection of the *Visions of Gran Canaria*, the designs for *Triana* and the *Fandango del Candil*; it is highly dubious that we can label them as such. We may even be able to say as his friend Torrella said that these works are "modern paintings".

Looking at Modernism from this perspective, independent of what it represented, and of the previous and later period of Néstor, this would be an interesting field to research on account of his apparent credibility. This research might explain the reasons for the project for the Portugal stand, the poster for the exhibition in the Galería Charpentier in Paris, etc., which are considered to be anecdotes and incredible episodes in his biography.

Retomando los decorados interiores del Albergue, encontramos que en la bodega insiste en utilizar soluciones ilógicas, como pudieran ser los grandes toneles de vino que se alinean en la pared izquierda, y de los que intuimos su futilidad por ser simples tapas cubriendo una pared, tal y como podía ocurrir en un decorado teatral. Mención aparte merecen los asientos y mesas construidos a partir de pequeños toneles recortados, y que entran dentro del campo del *kirsch*. A esta misma reducción debemos llevar las lámparas de techo y pared que representan figuras masculinas y femeninas, ataviadas con los trajes típicos, construidas en madera y para las que se han empleado formas geométricas y colores vivos muy contrastados.

Going back to the interior decoration in the Albergue, we find that in the cellar, he insists on using illogical solutions for the same, such as were large barrels lined up on the left wall, which were intuitively futile in that they were merely covering a wall such as might occur with a backdrop in the theatre. We should make specific mention to the seats and to the tables constructed from small barrels, and which are almost kitsch in conception. We could also consider kitsch the wall and ceiling lamps which represent masculine and feminine figures, wearing typical regional dress, made of wood, using highly contrastive geometrical forms and colours.



73. Estudios previos del Planador de Igüazú. Lápiz sobre Papel semitransparente 109 x 60 cm. 1935
Preliminary studies for the Planador in Igüazú. Oil pencil. Semi tracing paper 109 x 60 mm. 1935

74. Detalle del despiece del contenido del muro de Fachada.
Detail of the dismantling of the masonry on the wall of the façade.

75. Fachada principal del Planador en 1953.
Main façade of the Planador in 1953.

76. Fachada principal del Planador en 1998.
Main façade of the Planador in 1998.

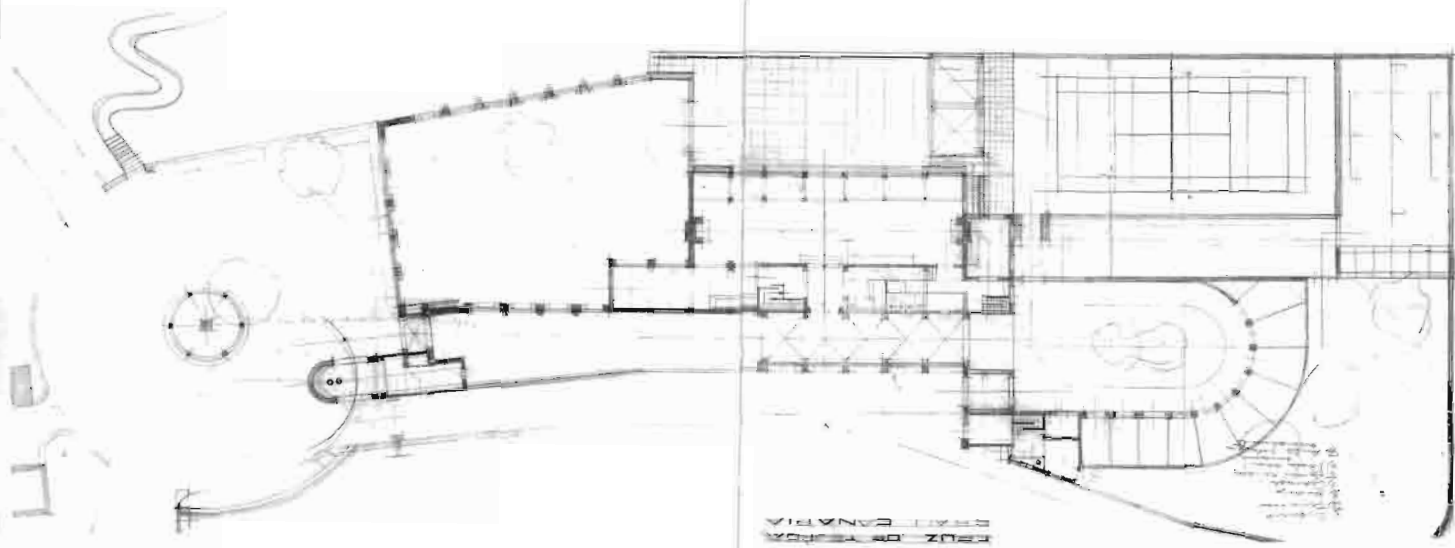


75



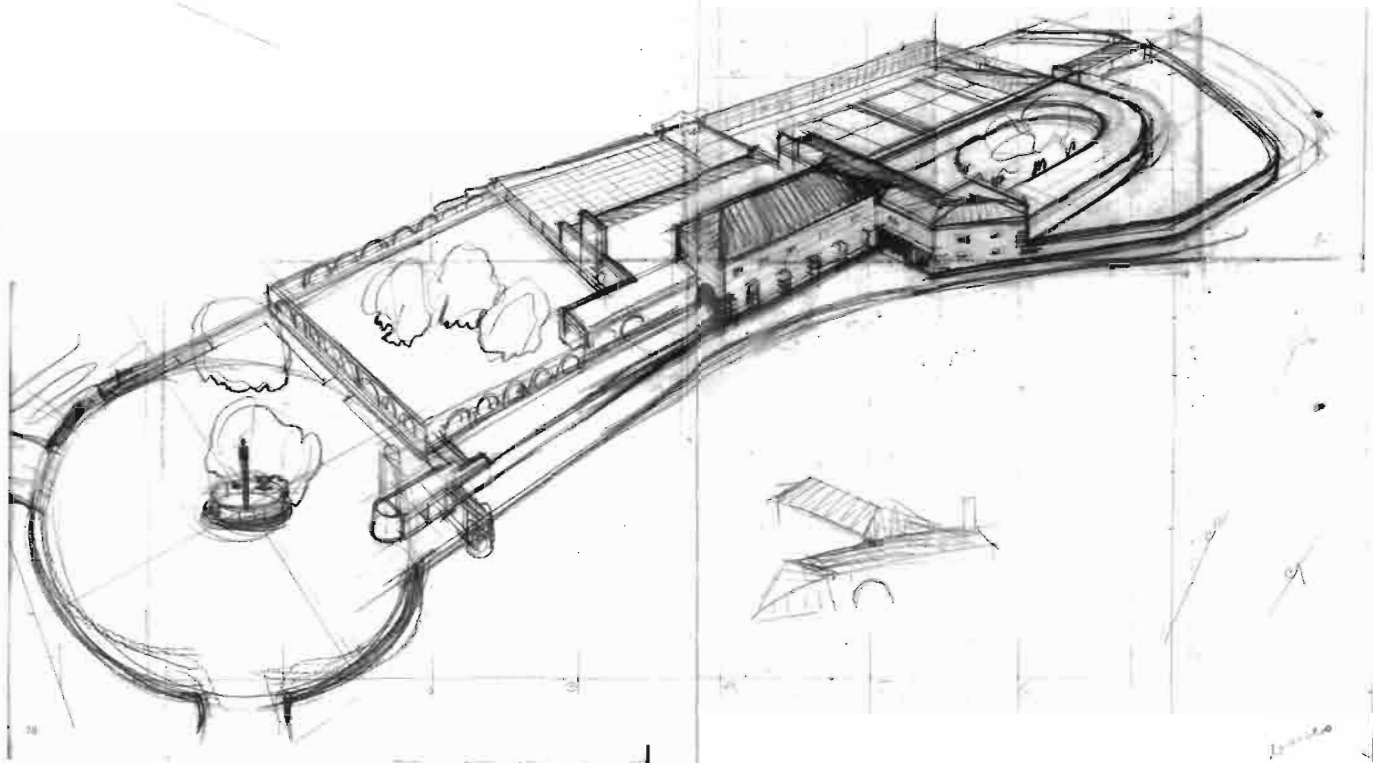
76





CRUZ DE TERESINA
BRASIL - CANAÍRIA

11 - Cruz de Teresina. Projeto geral de Albert Einstein, 1950. 1000 metros x 100 metros x 100 metros.
 O plano apresentado é um projeto preliminar, não estando o mesmo sujeito a alterações. O autor não se responsabiliza por erros de interpretação ou de execução.
 Este projeto foi elaborado pelo arquiteto Albert Einstein, sendo um projeto preliminar. 1000 x 1000 metros.
 Este documento não constitui e nem representa o projeto final, sendo o mesmo sujeito a alterações.

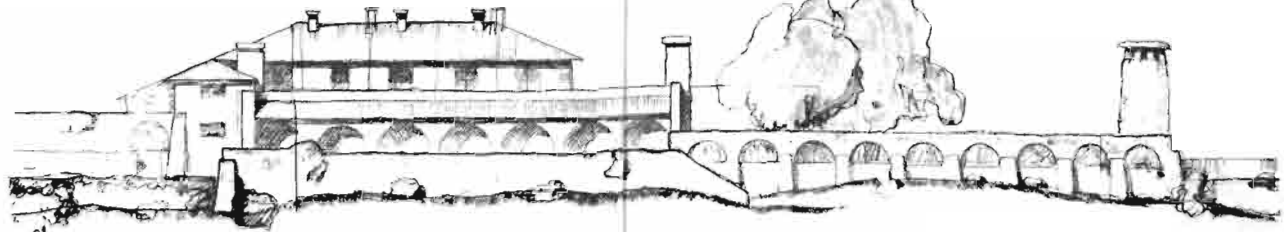




The main entrance to
 the building is a large
 archway, which is
 flanked by two
 towers. The building
 is surrounded by a
 wall, and there are
 many trees and
 gardens. The drawing
 is a fine-line architectural
 sketch, and it shows
 a lot of detail.



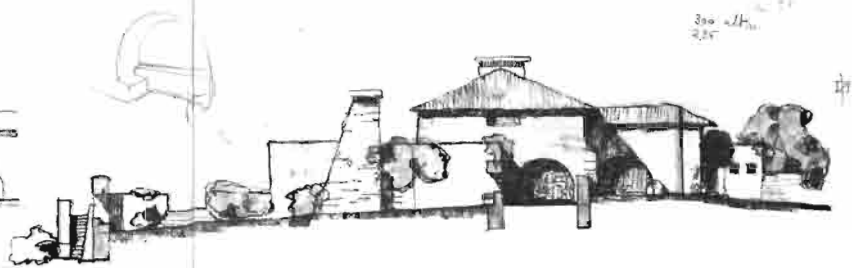
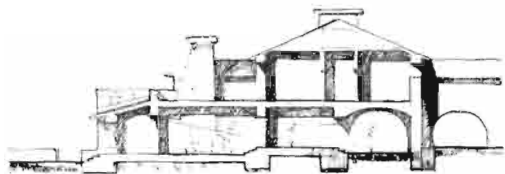
Il disegno di un
di fronte a un
di fronte a un
di fronte a un
di fronte a un
di fronte a un

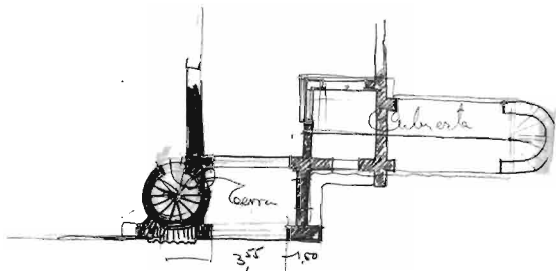


VILLA GAZIA FIZIDA



VILLA GAZIA FIZ. ESTERNA

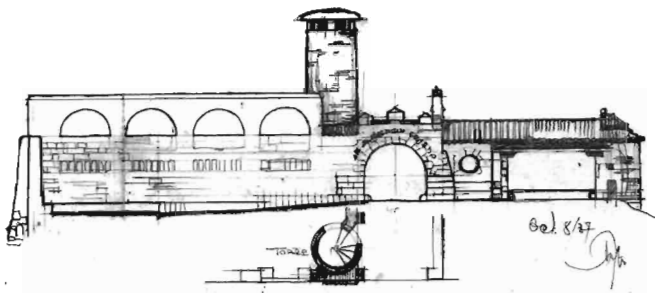




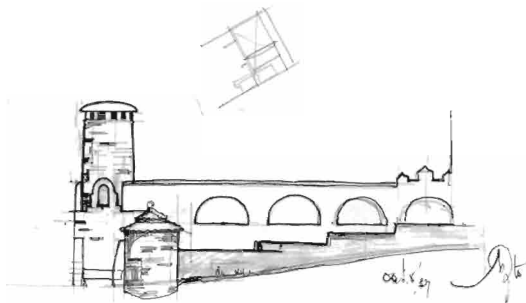
83

82. Dibujo de J.L. Picardo del acceso al Parador / Drawing of J.L. Picardo for the access to the Parador

83. Estudio de detalle del acceso, en el que se ha suprimido la promenade hacia la plaza. Lápiz rojo, papel vegetal / Study of the access where the area onto the square has been suppressed. Red pencil, tracing paper.



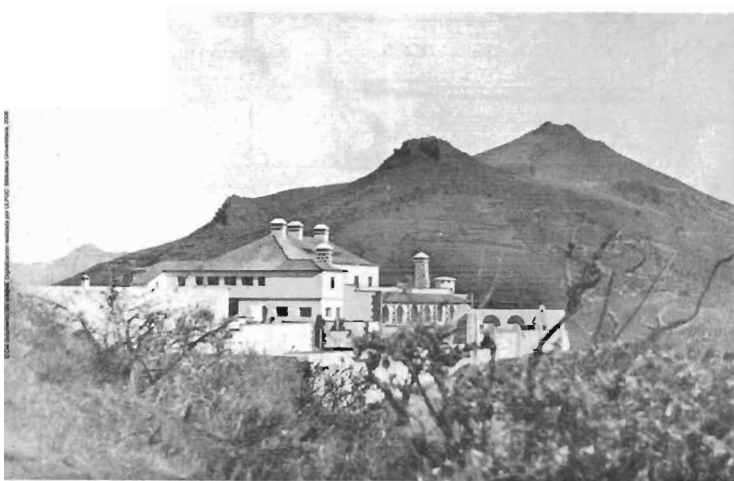
84



85

84. Façada principal. Tinta, lápiz y lápiz rojo. Papel vegetal. Octubre de 1927. 43 x 19 cm. / Main facade. Ink, lead pencil and red pencil. Tracing paper. October 1927. 43 x 19 cm.

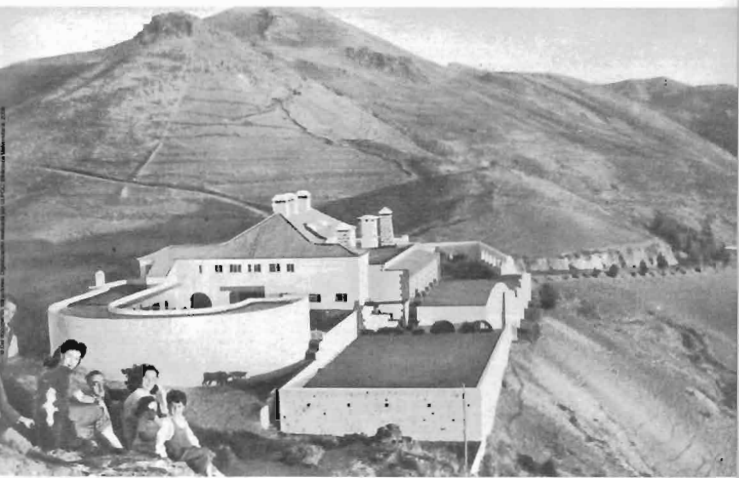
85. Azada lateral. Tinta, lápiz, lápiz rojo y verde. Detalle. Octubre de 1927. 67 x 22 cm. / Side elevation. Ink, lead pencil, red and green pencil. Detail. October 1927. 67 x 22 cm.



86

86. El Parador visto desde el Norte. Foto extraída de la Revista Geográfica Nacional. / The Parador as seen from the North. Photo taken from the National Geographic Review.

87. El Parador visto desde el Norte. Foto Colla. / The Parador seen from the North. Photo Colla.

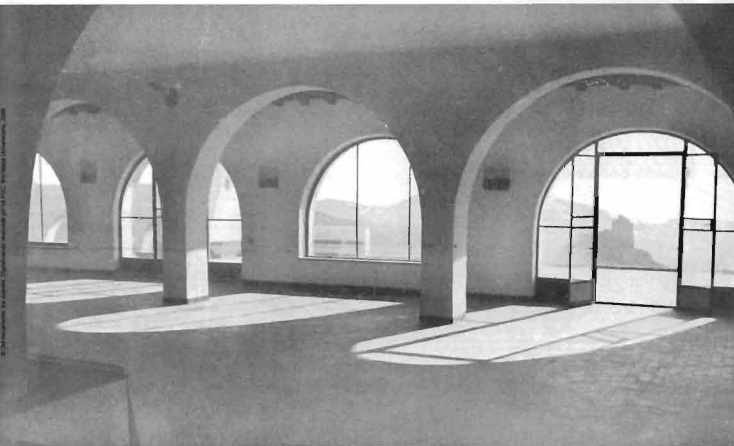




88

88 Vista interior del patio del garaje. Foto procedente del fondo del Museo Naval. Aunque es una copia de más calidad, documenta un momento de su historia que hoy resulta único - interior view of the garage patio. Photo from the archives of the Naval Museum. Although the copy is not good, it allows for an important historical moment to be understood.

89 Vista anterior del salón del Parador. Foto realizada al concluir los obras, 1935 - interior view of the drawing room of the Parador. Photo taken once work was completed, 1935.



90



91



90 y 91. Detalles de la fachada principal del Parador publico en el Realidad Nacional de Arquitectura / 1955 - Details of the main facade of the Parador as published in the National Architecture Review / 1955.

92. Vista del conjunto del Parador desde el Sarriena, Alcazar, 70 - View of the whole of the Parador from the South West in the 70s.



95



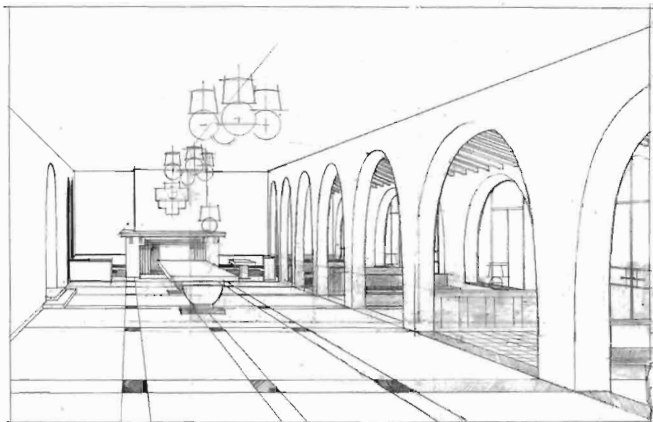
94

95 Dibujo de J.L. Picardo - Drawing of J.L. Picardo

94 - Momento de acceso en el interior del recinto del Parador - 1955. - Access ramp to the Parador - 1955.



95



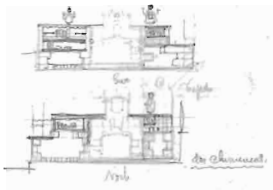


97

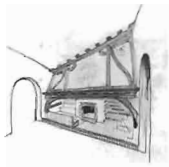
97 Albergue de la Cruz de Bayona. 1937. Aeyzer / Hostal de la Cruz de Bayona. 1937. Aeyzer

98 Opciones del salón. Estado previo. Lápiz, lápiz azul, rojo y naranja. Papel de croquis. 67 x 27 cm. / Fingers in the Drawing Room. Preliminary study. Lead pencil, blue, red and orange pencils. Sketch pad paper. 67 x 27 cm.

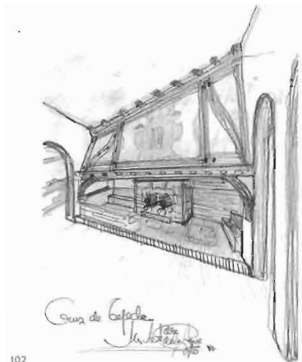
99 Opciones y pavimento del salón. Estudios previos. Lápiz rojo. Papel semitransparente. 79 x 47 cm. / Fingers and floor covering. Preliminary studies. Red pencil. Semi-transparent paper. 79 x 47 cm.



100



101



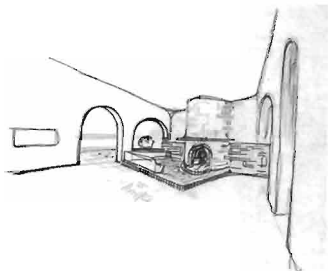
102

100: Dibuixos para les chimeneas del saló. Lítex. Paper téls. 27,2 x 20,9 cm. - Sketch for drawing room fireplaces. Pencil. Tracing paper 27.2 x 20.9 cm

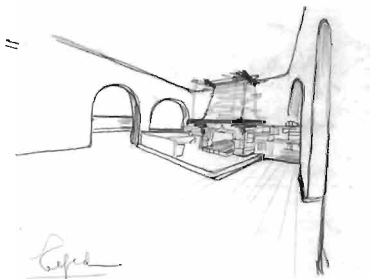
101: Chimenea del saló. Estudi previ. Lítex. Paper semivegetal. 29,5 x 21,6 cm. - Drawing room fireplace. Preliminary study. Pencil. Semi-laying paper 29.5 x 21.6 cm

102: Chimenea del saló. Estudi previ. Lítex. Paper Offset. 16,6 x 21,7 cm. - Drawing room fireplace. Preliminary study. Pencil. Offset paper 16.6 x 21.7 cm

105



104



105. *Cuadro del salón. Estudio previo. Lápiz y lápiz cruzado. Papel semivegetal. 50 x 21,4 cm. / Drawing room freptical. Preliminary study. Lead and oil pencil. Semi-bracing paper. 50 x 21,4 cm.*

104. *Cuadro del salón. Estudio previo. Lápiz y lápiz cruzado. Papel semivegetal. 26,6 x 24 cm. / Drawing room freptical. Preliminary study. Lead and oil pencil. Semi-bracing paper. 26,6 x 24 cm.*



105

105. Adesque de la Cruz de Reyes 1937. Néstor / Historic of the Cruz de Reyes 1937. Néstor

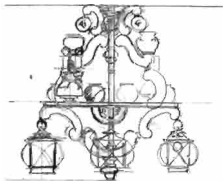
106. Lámpara. Estudios previos. Lápis / Paper de croquis. 28,5 x 37 cm. / Lamp. Preliminary studies. Pencil. Sketch pad paper. 28.5 x 37 cm.

107. Lámpara. Lápis, tinta, acuarela. Papel sobre cartón. 21 x 25,2 cm. / Lamp. Pencil, ink and water colour. Paper on cardboard. 21 x 25.2 cm.

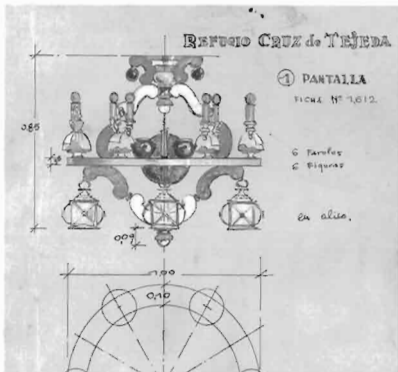
108. Friso decorativo en el sótano. Croquis. Lápis. Papel croquis. 47,5 x 21,5 cm. / Decorative frieze in drawing room. Sketch. Pencil. Sketch pad paper. 47.5 x 21.5 cm.

109. Croquis de la oficina del sótano. Lápis, lápiz azul, rojo y naranja. Papel semitránsito. 22,5 x 28 cm. / Sketch of grille onto the drawing room. Lead, blue, orange and red pencil. Semi-tracing paper. 22.5 x 28 cm.

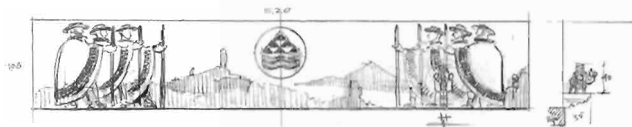
106



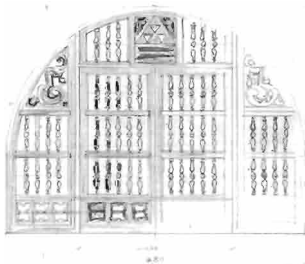
107



108



109

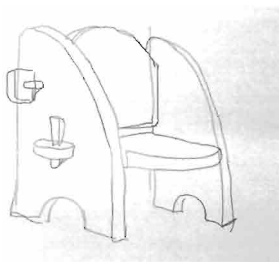




110

110. *Asesórial de la Cruz de Ayuda* 1957, Néstor / *Habitat at Cruz de Ayuda* 1957, Néstor

111. *Sillas*, Diseño de Néstor / *Armchairs*, Design: Néstor



111



112

112. Albergue de la Cruz de Baida. 1957. Néstor
Hostal of Cruz de Baida. 1957. Néstor

113. Español. Croquis. Lápiz, lápiz rojo, verde y amarillo. Papel de croquis. 26.5 x 50 cm.
Mentir. Sketch. Lead pencil, red, green and yellow pencil. Sketch pad paper. 26.5 x 50 cm.

114. Albergue de la Cruz de Baida. Bodega. 1957. Néstor
Hostal of Cruz de Baida. Wine cellar. 1957. Néstor



113





114

Refugio C de Zapala


400 unidades lamparas


12

7 camas 2 simple 


7 camas 1 simple 

12 armarios 


12 tranceros 

12 lamparas techo, tipo piloto 

116


7 mesaditas 

12 pufs multiples 

14 mesillas de noche (comoditas) 

7 pufs cama - simple


total 21

Receptor de sonido y alarma de incendio 


12

117


12 Espejos y espejos 

87 Bancos tipo  (puedo 11)

crisis media

12 lamparas de techo ? 


3/4 velos

24 Subgrupos para cortinas  (500 por lote)

deben ser tipo de 7,20 m x 6

118

Sala en planta dormitorio

Un tronco  { 2 sillas
3 sillas
mesa sala

lampara a techo

Vivande Administrador.

1 alfombra (sustentacion)

12 sillas

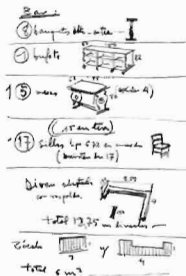
1 dormitorio 2 camas (hijo)

1 dormitorio con solo 2 camas

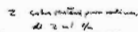
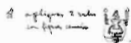
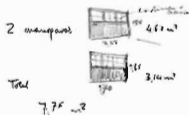
1 mesa comedor y dos sillas

119

Refin Gran de Trapeso
 Mobiliario

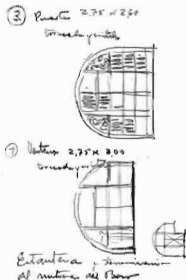


120



121

Banc

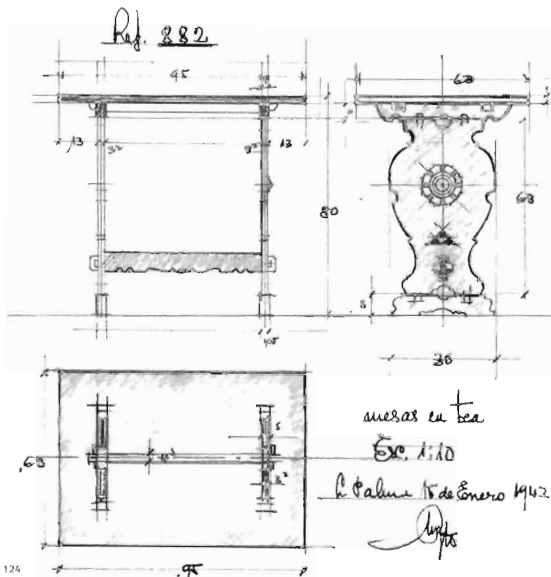


122

Aplicarea m. de bancu cu al.
 Bancu Manipon bancu
 V. de bancu -

- 9 f. de rig. de 4,20
- 12 m. de manip.

123



124





126

126. Sillon de respaldo bajo y asiento de cuerdas / Low-backed armchair and rope seat.

127. Sillon de respaldo alto y asiento de cuerdas / High-backed armchair and rope seat.



127



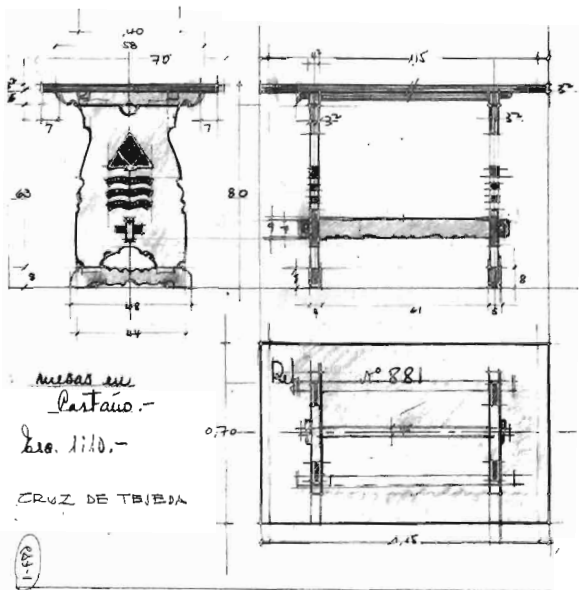
128

128. Taburete de asiento de cuerno / Rope seat stool

129. Silla de asiento de cuerno / Rope seat chair



129







132






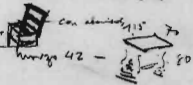


133

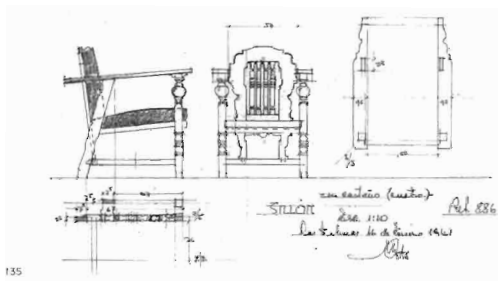
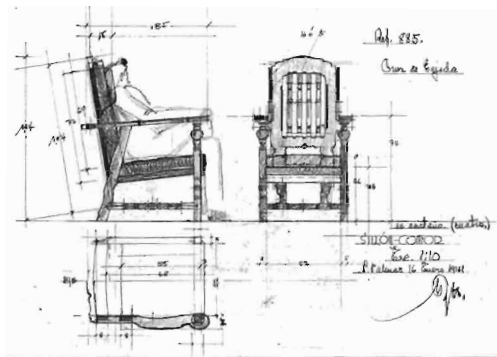
132 y 133 Cabecero y pies de una cama individual / Headboard and footrest of single bed

134 Croquis y anotaciones de mobiliario. Ediz. Papel cebolla 21'5 x 28 cm / Sketch and notes for furniture. Pencil. Linen-faced paper 21'5 x 28 cm

REFUGIO CRUZ DE TEJEDA.

Relación de muebles.

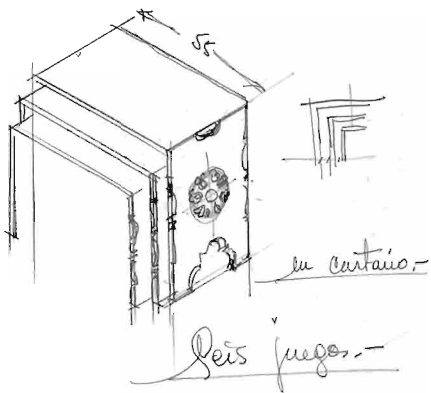
año 1947 - Mayo		
2 sillas upholadas altas	ficha 103 886	
2 " " bajas	" " 885	
x 4 mesas té	880	
x 4 " Bora	882	
x 4 " Sela	883	
1 Silla Curved	762	
8 Sillas "	761	
x 4 mesas Costas	881	
9 Sillas Curved		
32 Sillas "		
x 17 Sillas "	672	
4 " té	786	
10 Sillas upholadas altas	823	
3 " " bajas	824	
1 " " "	762	
5 banquetas upholadas	842	
5 " Costas - "	841	
x 1 mesa x. noble	825	
x 1 " rectangular "	756	
2 " cuadradas té	843 X	
2 Camas noble	681 X	
1 armario de pino y pelle	796	
4 Sillas té curved		



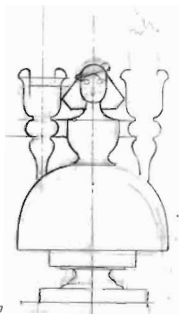
135. Diseño de sillones. Lápiz. Papel crepado. 71.5 x 26.5 cm. / Design for armchairs. Pencil. Sketch-paper. 71.5 x 26.5 cm.

136. Diseño de juego de mesitas auxiliares. Lápiz. Papel Bataiana Mil. 21.2 x 16.6 cm. / Design for set of side tables. Pencil. Paper. Bataiana Mil. 21.2 x 16.6 cm.

Ficha nº 867



156



137



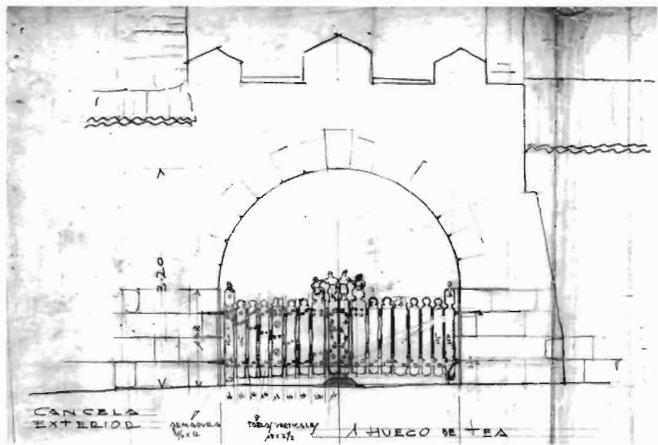
138

137 Condolebro femenino de sobremesa. Etnología prievica. Lápis / Paper semi-vegetal. 30,5 x 46,5 cm / Female condoleck. Prievinsky shubay. Pencil. Semi tracing paper. 30,5 x 46,5 cm.

138 y 139 Condolebro femenino y masculino de sobremesa. 31,5 cm / Female and male condolecks. 31,5 cm.



139



140



141



142



143

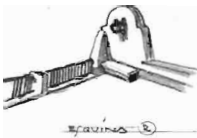
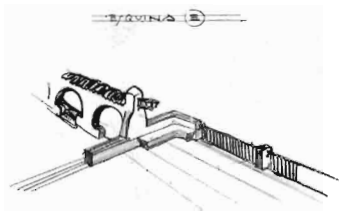


144

140. Canceña de la puerta principal a la plaza. Lápis / Paper semitracing. Detalle: 54 x 55 cm. / Main iron wrought gate onto square. Pencil. Semi-tracing paper. Detail: 54 x 55 cm.

141, 142, 143 y 144. Siluetas para remates superiores de las cancelas. Papel de copia. Lápis. 16 x 54,5 / 27,5 x 35 / 13 x 34 cm. / Silhouettes for upper details of gates. Tracing paper. Pencil. 16 x 54,5 / 27,5 x 35 / 13 x 34 cm.

145



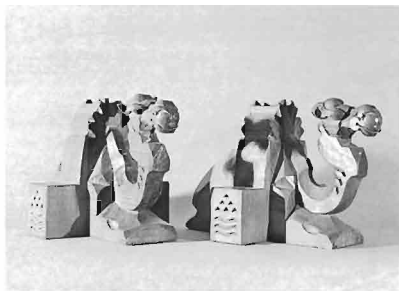
146

145. Albergue de la Cruz de Tejeda. 1957. Néstor / Hostel of Cruz de Tejeda. 1957. Néstor

146. Esquinas de la terraza. Estudios previos. Lápic, lápiz cruzo y lápiz verde. Papel semisuper. Detalle. 76.5 x 52.5 cm. / Corners of terrace. Preliminary studies. Leadpencil, oil pencil and green pencil. Semi-brilliant paper. Detail. 76.5 x 52.5 cm.



147



148

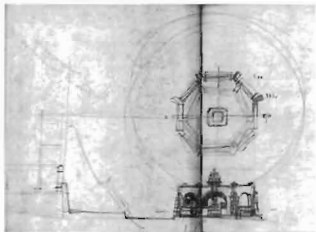
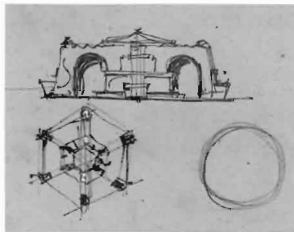
147, 148, 149, 150. Pares de camelos decorativos para sobremesa. 18 y 58 cm respectivamente.
Pairs of camels for table decoration. 18 and 58 cm, respectively.



149

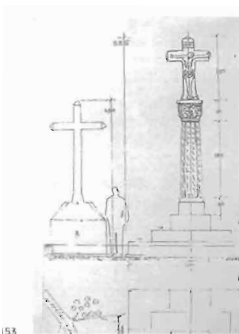


150



151

152



153



154

151. Croquis para la base de la Cruz de Tejeda 1940 / Paper offset 16 x 10,7 cm / Sketch for base of Cruz de Tejeda Pencil Offset paper 16 x 10,7 cm

152. Croquis para la base de la Cruz de Tejeda 1940 / Paper offset 16 x 10,7 cm / Sketch for base of Cruz de Tejeda Pencil Sketch pad paper Detail 100 x 29 cm

153. Propuesta definitiva para la Cruz de Tejeda / Final proposal for Cruz de Tejeda

154. La Cruz de Tejeda en 1998 / La Cruz de Tejeda in 1998

155. La Cruz de Tejeda en 1940 / La Cruz de Tejeda in 1940



155

Pueblo Canario y Museo Néstor

Como hemos visto anteriormente, el Pueblo Canario es un conjunto de edificios

instalados en los jardines del Hotel Santa Catalina, o, más exactamente, en los terrenos colindantes. Estos terrenos habían sido adquiridos por el Ayuntamiento en 1923, a Manuel Wood de la Torre, y formarán parte del origen de la calda del alcalde Mesa y López. La definición del entorno no estaba consolidada urbanísticamente, pero contaba con ordenación urbana, proyectada por Miguel Martín en el Plano de la ciudad que firmara en 1930. Allí se aprecia con claridad que la calle perimetral de los jardines del Hotel estaba pensada sobre los terrenos adquiridos por el Ayuntamiento, y la plaza circular que forma la entrada al conjunto turístico, también, cosa que no ocurre con el lado simétrico, en lo que era el colegio de la Salle:

El proyecto consiste en una plaza irregular cerrada por varios edificios que ambientan un rincón típico. Aunque este es el organigrama que conocemos, la intención de Néstor era más amplia y compleja, según queda recogido en el informe que eleva al Ayuntamiento en diciembre de 1937. El informe dice que se extendería desde la Carretera del Puerto hasta el Paseo de Chil, aunque por la propia descripción que hace y según escribe Miguel Martín, en la memoria del proyecto del Museo Néstor, su intención era ocupar desde el borde del mar hasta coronar la montaña.

Además de ocupar todo lo que era el parque Doramas y los jardines del Hotel, pensaba en expropiar las propiedades que delimitaban al parque y las fincas de Alejandro Hidalgo, de Blandy y de los Salesianos. En previsión de todo lo cual aconsejaba no permitir ventas ni construcciones o cualquier tipo de trabajos que pudieran enajenar el futuro de los mismos. Incluso llegaba a reservar el interior del Barranquillo Don Zolio para instalar un Gran Stadium, con lo que de problema suponía a la Corporación sobrepasar los límites territoriales de su Municipio.

As we have seen before, el Pueblo Canario is a set of buildings to be found in the gardens of the Hotel Santa Catalina, and to be more exact in the bounding area. This land was bought by the Town Council in 1923 from Manuel Wood de la Torre, and it is part of the origin of the hill of the Lord Mayor Mesa y López.

The definition of the surrounding area was not consolidated as a development, but it had urban planning permission and was projected by Miguel Martín in the Plan of the city which was signed in 1930. Here we can see clearly that the street bounding the gardens of the hotel was planned for the land reserved by the Town Council and that the circular island which is at the entrance to the whole tourist development, was also to be placed in that area. This is the effect covered on the Ayuntamiento file, the plan of the present school of La Salle.

The project consists in a closed irregular square with various buildings which constitute a typical tourist environment. Although this is how we know it, the intention of Néstor was, in fact, much more ambitious and complex, as we can see from his report to the Town Council in December 1937. The report said that the Pueblo would extend from the harbour area to the Paseo de Chil, although the very description which is made of the same, as we can see from the report on the project for the Museo Néstor as written by Miguel Martín, this intention was to occupy the area from the edge of the sea to the mountain.

Besides occupying the whole of the Doramas Park and the borders of the hotel, there was also an intention to expropriate the property which delimited the gardens of the estate of Alejandro Hidalgo de Blandy and of the Salesians. Therefore, it was assessed that it was not advisable to allow sale of land or constructions, or any type of work, which might endanger the future of the same. The interior of the Barranquillo Don Zolio was originally reserved for a large stadium, with which would have been an interesting problem for the Corporation, so that the company would have extended beyond the confines of the municipality as it existed at that time.



Para toda esta provisión de terrenos planteaba un ambicioso programa que dotaría a la ciudad de aquellos equipamientos que completaban sus dotaciones. Así, incluía un centro de protección a nuestra economía; centro de difusión de normas y módulos al nativo; conservatorio folclórico; establecimiento de artesanía; museo permanente con secciones de Antropología, Etnología, de la Tradición, Pinacoteca, Biblioteca y Archivos; Instituto; Museo Oceanográfico, Acuarium e Instituto de Piscicultura; Sala de Conferencias para la divulgación de ciencias, artes y letras; Teatro de la Naturaleza; Jardín Botánico; además de hotel, piscina deportiva, campos de tenis y croquet, etc. ...

A este desglose le acompañaba un croquis de ubicación y disposición de los edificios, que lamentablemente desconocemos, y que daría cuenta de cómo se articulaban las distintas secciones de las que constaba. La sección marítima estaba entre el contradique exterior y el Campo España, comprendiendo los terrenos municipales que radicaban entre la Urbanización Blandy y Wood, con el resto ganado al mar, según el proyecto de la Junta de Obras del Puerto. En ella se formaría la Gran Plaza de la Victoria, rodeada por la Jefatura y Secretariado de FET y de las JONS, el Museo Etnográfico, el Acuarium, el Instituto de Piscicultura, una fonda que denomina La Casa del Capitán y un merendero La Escala, un área de pequeños locales comerciales de distintas ramas y algunos servicios municipales, como los bomberos, la policía, etc.

La sección de los jardines giraba sobre lo que hoy es el Pueblo Canario, desde la Carretera del Puerto hasta alinearse con el Hotel Santa Catalina, y en ella se construirían edificios expandiéndose desde una plaza. Allí se ubicarían el conservatorio folclórico, el complejo museístico y el centro artesanal. Y, por último, la sección del parque ascendería desde la trasera del hotel hasta la cima de la montaña y estaría ocupada por el Teatro de la Naturaleza y el Jardín Botánico.

Como cabe comprender, la amplitud de la propuesta sobrepasaba con creces la capacidad operativa que el Ayuntamiento podía asumir. Por ello, y siempre en el convencimiento de que era preciso apoyar la creación de infraestructuras turísticas, se procede a concentrar en la sección del jardín el esfuerzo inversor de la Corporación, encargando a Miguel Martín la redacción de un proyecto que delimita la plaza y los primeros edificios a construir.

La primera piedra se coloca el 3 de abril de 1938, en un acto que comienza a las once de la mañana, sobre unas líneas blancas tra-

For all this provision of land, an ambitious programme was drawn up which would give the town all the necessary facilities to make it complete. It would be a centre of protection for our economy, a centre of diffusion of the norms and customs of the natives, a folklore trust, a craft centre, a permanent museum with sections on Anthropology, Ethnology, and Tradition, an art gallery, a library and archives; a secondary school, an oceanographic museum, an aquarium, an institute for fish farming, a conference hall for Science, Art and Music presentations, a theatre of Nature, a botanical garden, besides a hotel, swimming pool, tennis courts, croquet, etc.

There was also a layout of the location and distribution of the buildings, which unfortunately we no longer have at our disposal, and which was to explain how the various sections were to be articulated. The maritime section was to be between the outer jetty and the Campo España, and included the municipal land which started between the development of Blandy and Wood, with the rest regained from the sea, according to the project of the Board of Harbour Works. Thus, the Gran Plaza de la Victoria would be formed and would be surrounded by the headquarters of the F.E.T. and J.O.N.S., the Fascist parties, the ethnographic museum, the aquarium, the institute for fish farming, a small bar which was to be called La Casa del Capitán and the snack bar La Escala; together with an area for small local shops of different kinds and some municipal services such as the fire brigade, police, etc.

The section of gardens was to centre on what is now the Pueblo Canario, from the Carretera del Puerto up until the Hotel Santa Catalina, and there were to be buildings which would look onto the square. There was to be a folklore conservatory also on the same site together with the museum complex and a craft centre. And later the section of the park was to move up from the back of the hotel to the top of the mountain, which would be occupied by a Theatre of Nature and the Botanical Gardens.

As you can well understand, the proposal was far beyond the operational capacity of the Town Council. Therefore, and convinced that it was necessary to support the creation of tourism infrastructure, the effort was to concentrate in a section of the garden. Investment was entrusted by the Corporation and Miguel Martín was enabled with drawing up a project which would delimit the square and the first buildings to be constructed.

zadas en el suelo, con cal del país, que señalan la posición de la Puerta de España, nombre que recibe por el Escudo Nacional que dibujara Néstor en ella. Un acto que resulta solemne por la tribuna levantada para acoger al Gobernador Militar, al Jefe del Estado Mayor, al Presidente de la Audiencia, al Secretario Provincial de FET y de las JONS, al Delegado de Hacienda, al Alcalde y Concejales del Ayuntamiento, al Comandante de Marina, a la Delegada Provincial de Auxilio Social, al Delegado Provincial de JO, al Arceidiano, que representaba al Obispo, y también al dibujo de Néstor, que daba idea de lo que se pretendía ejecutar.

Considerando que Néstor había muerto el 6 de febrero, se comprende la solemnidad de que se reviste la colocación de la primera piedra, un auténtico acto de "afirmación" (siguiendo la terminología de la época) del reconocimiento público que suscitaba su figura. El Pueblo Canario será, por ende, la obra que le recuerde, y en cuanto homenaje, se anuncia como la mejor obra con que contará la ciudad.

La concepción formal de la plaza se hizo contando con la presencia de la antigua ermita de Santa Catalina, pequeño edificio desafectado de culto, que había sido comprado junto con la finca en que se encontraba por Edmundo Wood Socorro, en 1848. Exactamente un siglo después, en 1948, el Obispo de la diócesis enterado de que se pretendía utilizar el edificio como parte del Pueblo Canario y en particular como futuro Museo Néstor, reclamó la propiedad del mismo, ante lo que se vio obligado el Ayuntamiento a esgrimir todos cuantos recursos administrativos fueron precisos para negar tal devolución, que condicionaría e incluso impediría llevar adelante el proyecto previsto.

Aunque resulta innecesario comparar esta situación con la que se había planteado años atrás, cuando Néstor pretendió adquirir la iglesia de San Francisco de Telde, no debemos pasarlo por alto, pues en este posicionamiento el obispado manifiesta el desacuerdo que mantenía frente a la obra del artista y su empeño por evitar que utilizase un recinto sagrado para exhibirla.

Sobre la utilización de la ex-ermita, hay que decir que no fue la primera idea del arquitecto sino que se debió a la traslación de conceptos que se estaban produciendo por la decisión municipal de no construir la pinacoteca, ante lo cual Miguel utiliza la ermita reconstruida que había dibujado Néstor, en 1937, en la vista aérea del Pueblo Canario. Ciertamente, en el dibujo, la nueva ermita di-

The first brick was laid on the 3rd April 1938, in an inauguration ceremony which began at eleven o'clock in the morning, using white lines drawn on the ground which were to indicate the position of Puerta de España, the name which it was to receive on account of the National coat of arms which Néstor was to paint on the same. The act was presided over by the Military Governor, the head of State, the President of the Courts, the Provincial Secretary of the F.E.T. and J.O.N.S., the Delegate for the Treasury, the Lord Mayor and Councillors of the Town Council, the Head of the Navy, The Provincial Delegate of Social Aid, the Provincial Delegate of the JO and the Archdeacon who represented the Bishop. There was also a painting by Néstor, which was to give an idea of what was to be built.

Considering that Néstor had died on the 6th February, we can understand that it was a solemn ceremony when the first stone was laid, a true act of "affirmation", according to the terminology of the time, of public recognition for his figure. The Pueblo Canario, therefore, would be a work which was to stand as a last homage to a person who had contributed towards the best work which was to be produced in the City.

The formal conception of the square was made bearing in mind the presence of the shrine of Santa Catalina, a small building no longer used, which had been built, together with the estate, by Edmundo Wood Socorro in 1848. Exactly one century later, in 1948, the bishop of the Diocesis heard that the building was to be part of the Pueblo Canario and, in particular, was to be used as the future Néstor Museum.

He reclaimed the property of the same. The Town Council was forced to look at all the possible administrative resources which could be deployed to refute the claims of the Diocesis which would severely condition or even imperil the project being carried out.

Although it is unnecessary to compare this situation with the situation which had been posed years before when Néstor attempted to buy the church of San Francisco de Telde, nevertheless, it is important to draw attention to the fact since the Diocesis and the Bishop proved once again, that they disagreed with the work of the artist, and that they were obsessed with avoiding that a sacred precinct should be used to exhibit the same.

On the use of the ex-shrine, we should say that it was not the first idea of the architect, since this was rather due to a transfer of concepts produced as a result of the municipal decision in opposition of the art gallery. Therefore, Miguel decided to use

fiere mucho de la original; a aquella sencilla estructura de cuatro muros y cubierta a dos aguas, ahora la sustituye una estructura del doble de altura, con una fachada en la que se ha organizado una portada de inspiración románica, llena de arquivoltas, sobre la que hay un rosetón y una espadaña con una campana.

A ambos lados de la nave hay dos crujeas con dependencias auxiliares y en la cabecera una torre totalmente ciega con un balcón corrido, cerrado por celosías, que trae a la memoria la torre que López construyera en Sevilla. La imagen del edificio ha sido reforzada lingüísticamente con elementos de arquitectura religiosa desconocida en la isla, confiriéndole una monumentalidad de la que carecía. La nueva ermita toma primacía volumétrica en la plaza y resulta la arquitectura de mayor porte.

El claustro, que se dispone colindante con la ermita, completa con él el lado oeste de la plaza, y ha sido concebido como una construcción elevada, a la que se accede por una amplia escalera, directamente desde la plaza. La planta baja del claustro pasa por ser un sótano al haberle colocado delante la escalera como su fachada a la plaza. Esta condición de elevado nos hace ver en el claustro un espacio diáfano y transparente, protegido de lo que ocurre a su alrededor, y a la vez vinculado directamente con él, ya que carece de cualquier tipo de cerramiento exterior.

El pabellón de las artes forma el lado norte de la plaza, y está presidido por el mismo lema que tenía el artista en su estudio: *"Ex tota vita ut opus faciamus artis necesse est"*. Está formado por una arcada, de cinco huecos, en la planta baja, entre los que coloca grandes contrafuertes, y en la alta, todo su volumen cerrado enfatiza la presencia de la gran ventana de ascendencia inglesa, que coloca en el centro. (Martín rematará la ventana con una venera y pondrá otra en la hornacina que había en la esquina de naciente). En el lado este de la plaza hay un edificio de dos plantas al que no se le ve la fachada, pero del que sobresale un gran tímpano, o adorno de remate, sobre la línea del muro, que se deduce ser de la gran portada que la preside. La distancia entre este edificio y el de las artes se cierra con dos pequeñas construcciones y un arco, que deja paso libre a la penetración de una calle hasta los jardines del hotel.

Por el lado sur, el cierre de la plaza se hace con dos torreones circulares que flanquean otro arco, alineado con el del lado norte, y unos muros no alineados con la calle que forma un ensanche de la

the reconstructed shrine, as had been sketched in 1937 by Néstor in this aerial vision of the Pueblo Canario. In the drawing, the new shrine differs greatly from the original. That simple structure of four walls with a sloping roof, is now substituted by a structure double the size, with a façade which is Romanesque in inspiration, replete with architectural artifices, a steeple belfry and a rose window.

On both sides of the nave, there are two bays, and at the end a totally closed tower with a running balcony which is closed with trellises, reminding us of the tower which López was to build in Seville. The image of the building is reinforced linguistically with elements of religious architecture unknown up until then in the island, giving it a monumental nature which it originally lacked. The new shrine had volumetric primacy in the square and gives the architecture greater elegance.

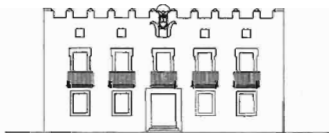
The cloister, which is next to the shrine, completes the western side of the square and has been conceived of as a high building which can be reached by a staircase directly from the square. The lower level of the cloister is turned into a basement, since the staircase was placed in front of the same. This condition allows us to see a diaphanous, transparent space in the cloister, protected from what occurs around it, and at the same time, linked directly to it, since there is no external closure to the same.

The pavilion of the arts which is on the north side of the square and it is presided over by the same motto which the artist was to use in his study: *"Ex tota vita ut opus faciamus artis necesse est"*. This is formed by an arcade formed by five arches. On the lower level, there are buttresses and, on the higher level, the whole volume is closed, underlining the presence of a large window which is English in style and which is placed in the centre. (Martín was to decorate the window with a scallop as he was also to do on the scallop which is to be found on the west corner).

On the east side of the square, there is a building which is two floors high, the façade of which cannot be seen. However, there is a large decorative development along the line of the wall, which can be deduced to be belonging to the large gateway which presides over the same. The distance between this building and the building of Arts is closed by two small constructions and an archway which allows the people to move from the street into the gardens of the hotel.

acera, en donde se abre una puerta en eje con la de la ermita. De los dos torreones, decir que tienen una formalización muy esquemática, con unas ménsulas que hacen volar el parapeto de protección de la cubierta y dos espadañas, con sendas campanas, colocadas siguiendo los encuadres de su posición respecto a las vistas exterior e interior y un gran escudo nacional sobre el arco de paso.

En la línea de la calle, otro edificio de tres plantas, adosado al torreón este, que se diferencia del resto por la condición urbana que tiene, y por la más reconocible composición de su fachada. Aunque no podemos verlo completo, intuimos que se trata de un edificio inspirado en las arquitecturas de Vegueta, que por su volumen podría corresponder con el museo de pintura.



156. Propuesta de completamiento de la fachada del Museo de las Artes que aparece parcialmente representada en el conjunto del Pueblo Canario de Néstor, según J.L. Gago. Proposal for completion of facade of the Arts Museum partially represented in the Pueblo Canario complex by Néstor, in J.L. Gago's opinion.

Para analizar este dibujo de Néstor, vamos a partir de los mismos principios con los que analizamos el del Albergue, y como entonces concluimos que resulta imposible llegar a tal grado de definición sin contar con un dibujo que le sirviera de encaje, dibujo que hemos de pensar correspondía al proyecto arquitectónico redactado por Miguel Martín. Como detalles significativos, hemos de pensar en la forma y posición de la plaza circular y la calle, en lo que de posición real tienen, pero a la vez, la irrealidad de su escala si la comparamos con las personas que pasan por ellas. Aunque no ha sido posible encontrar ningún dibujo de Miguel Martín que, como en el caso del Albergue, demuestre la existencia de un proyecto previo al dibujo de Néstor, si hemos de hacer recaer en el artista un gran distanciamiento entre su solución y la que será definitiva, debido a que los dibujos los hizo previos a la ejecución de las obras, exactamente en 1937, para poder presen-

On the south side, the square is closed by two circular turrets which stand side by side over another archway, aligned with the north side and with the walls which are not aligned with the street thus broadening the pavement and therefore, opening the door on an axis with that of the shrine. The formal shape of these two turrets is highly schematic, with corbels which support the parapets designed to protect the roof, and the two steep towers with their corresponding bellries which are located in line with the frames of their interior and exterior views, plus a large national coat of arms over the entrance archway.

On the street level, there is a three-storey building, which stands back to back to the eastern turret, and which is different from the rest of the buildings in that it is urban in style, and given the more recognisable composition of its facade. Although we cannot see it completely, we can guess that we are dealing with a building inspired in the architecture of Vegueta, which, on account of its volume, could have corresponded to the museum of painting.

To analyse this sketch of Néstor's, we are going to use the same principles which we used to analyse the Albergue and thus we come to the conclusion that it would be impossible to attain such a degree of definition without working on a sketch which presumably corresponded to the architectural project as proposed by Miguel Martín. We should consider the shape and position of the circular island and the street to be significant details in the same, in that they exist in reality but, at the same time, we must again acknowledge that the scale is unreal if we compare it with the people who are sketched on the same.

Although it has not been possible to find any drawing of Miguel Martín's for the Pueblo Canario as is the case for the Albergue, we can see that a project existed previous to the sketch of Néstor. If we bear in mind the relative distance between the solution of the artist and what was to be the definite solution, this is possibly due to the fact that the drawings were produced previous to the execution of the work. They were produced in

tar en público imágenes convincentes de sus propuestas, y que se exhibirían durante el mes de diciembre de ese año.

Sabemos que los primeros edificios en construirse fueron el de las artes, el claustro, los pabellones de una planta hacia los jardines del hotel y los torresones, prácticamente acabados en 1940, y que así quedará todo paralizado hasta 1949, momento en que se proyecta la sustitución de la antigua ermita por una nueva para albergar el Museo Néstor.

Para el museo, lo primero que plantea Martín es sobreelevar el nivel original de la ermita, de manera que pueda organizar un semi-sótano. Esta decisión le obliga a colocar 13 escalones, en dos tramos, 5 en el exterior y 8 en el interior. Los 8 escalones interiores precisan un espacio para desarrollarse, además del de los rellanos en los que se encuentran las puertas, lo que reduce el tamaño de la estructura en forma de nave que define el interior.

La nave está ocupada por la Sala de Honor, donde se encuentran las pinturas más emblemáticas del artista que no pertenecen a series, enmarcadas por paneles decorativos y objetos procedentes del estudio del artista. Al fondo hay una sala dedicada al *Poema del Mar*, de planta decagonal que denomina rotonda, que acoge los 8 cuadros de esta serie y deja dos lados libres, uno para el acceso y otro para colocar un busto de Néstor.

La sala rotonda queda embebida entre las dos crujiás construidas a cada lado de la nave, dando una volumetría exterior próxima a la de un ábside, imagen que redunda en conseguir la apariencia completa de una iglesia.

Las crujiás laterales las obtiene de maneras distintas; una es parte del claustro, que ha modificado para utilizar el pequeño espacio que le quedaba entre la nave y aquél. Así obtiene dos salas para grabados y acuarelas y una salida hacia el resto del claustro que se convierte en un pequeño jardín. La otra crujiá la consigue con dos salas rectangulares que apoyan uno de sus vértices en la alineación de la calle, dejando con ellos dos rincones que amplían, de manera inútil, la acera, pero que se convierten en la secuencia volumétrica que reproduce un crucero sobre una nave, como queda reflejado en el alzado.

Respecto a las fachadas, hay que puntualizar, fundamentalmente, el desafortunado entronque de la principal con la volumetría de la nave, para la que el arquitecto recurre a la incongruencia de hacerla más ancha que la nave y se vea obligado a incluir rincones y solapes entre ésta y las crujiás laterales.

1957 in order to present convincing images of the proposal to the general public, and for them to be exhibited during the month of December of the same year.

We know that the first buildings to have been produced were the buildings of Arts, the cloister, the pavilions towards the gardens of the hotel and the small towers, which were practically finished in 1940. The work was then totally paralysed until 1949, the moment in which the old shrine was substituted for a new building to house the Néstor Museum.

In the design of the Museum, what Martín did first was to raise the original level of the shrine, so that he could produce a semi-basement. This decision led him to include 13 stairs in two structures: five on the outside and eight on the inside. The eight interior stairs needed a space for them to be produced, and they also needed the continuation of the stairway where there were to be doors which would reduce the size of the structure in the shape of the nave which was defined in the interior.

The nave is occupied by what is called La Sala de Honor, where we can find the most emblematic paintings of the artist, outside of the series, framed in decorative panels, and also objects from the artist's studio. At the end of the passageway, there is a hall devoted to the *Poema del Mar* (The Sea Poem). This is decagonal in shape, although it could be called round, and therein are housed eight paintings of this series. Two of the sides of the hall are completely free of paintings: one for the access and the other which has been given over to a statue of Néstor.

The round hall again is between two bays which were built on each side of the nave, thus giving an exterior volume which is very similar to an apse, designed to give the overall appearance of a church.

The lateral bays were produced in different ways: one is part of the cloister, which has been modified to use a small space which remains between the nave and the cloister. In that way, two further rooms were produced for the etchings and the watercolours, and an exit towards the rest of the cloister which has been converted into a small garden. The other bay is made up of two rectangular halls which support one of the vertices onto the street, thus producing two corners which widen out, somewhat futilely, towards the pavement; but thus producing a volumetric sequence which reproduces the idea of a cruise onboard a ship, as is reflected in the elevation.

With respect to the façades, we should underline basically the unfortunate link of the main façade

También la rotonda plantea problemas de acomodación estilística con el resto de las fachadas de la "iglesia", que llegan a ser irresolubles, como sucede con las ventanas alargadas, que indican que en el interior suceden cosas a las que no hay respuesta desde el neocanario.



157. Detalle de propuesta de cerramiento en lado Este para formalizar el cierre de la plaza interior de Pueblo Canario. Al fondo, las torres del hotel Santa Catalina en construcción.
 Detail of proposal for the closure of the east side in order to give shape to the interior courtyard of the Pueblo Canario. In the background, the towers of the Hotel Santa Catalina, then under construction.

Pero esta solución no salió adelante y el proyecto quedó apartado, por el desagrado que causaba en el obispado; que si bien aceptaba la inviabilidad de recuperar la propiedad de la ermita, no veía con buenos ojos que, tras el derribo, se construyera un edificio en forma de iglesia para ser parte del museo, opinión que terminaría convirtiéndose en razón convincente para la alcaldía. Ante estos imponderables, se paraliza la construcción del museo hasta que, en 1955, el Ayuntamiento terminó por decidir construirlo en el lado opuesto de la plaza, lugar destinado a los edificios museográficos. A la vez encargaba un proyecto específico de restauración de la ermita, firmado en octubre de 1955 (de esta fecha es la copia de un plano que detalla la cantería a utilizar en el recercado de huecos y la torre espadana prevista), al que le seguiría otro proyecto adicional en enero de 1956 y, por último, el de una torre, en marzo 1956.

with the volume of the nave in that the architect had to make recourse to an incongruent broadened nave and, therefore, was obliged to include corners and overlaps between this and the lateral bay. Also the round room jarred stylistically with the rest of the façades of the "church". This problem was to be insurmountable as is again the case of the elongated windows indicating that on the interior of the building, there were problems that the Neo-Canary style could find no answer for.

However, this solution did not prosper and the project was to remain tabled, basically because of the lack of acceptance of the Dioceses. Although the Bishop considered that it was totally unfeasible that they should have the property returned, he did not consider that it was correct, after the shrine had been knocked down, to build something in the shape of a church to form part of the museum. This opinion was later to convince the Town Council.

Because of these imponderable difficulties, the construction of the museum was paralysed up until 1955. It was only then that the Town council decided to go ahead and build it on the opposite side of the square, which was the place originally considered apt for the museum building. At the same time, they ordered a specific project of rehabilitation of the shrine, which was signed in October 1955. (This is the date of the copy of a plan which details the masonry to be used in restoring the windows and the steeple tower as foreseen). Another additional project was signed in January 1956, and later the project for the tower in March 1956.



Con estas obras se estaba, por fin, completando el frente oeste de la plaza del Pueblo Canario, a falta de la escalera que Néstor tenía prevista para acceder al claustro, y para la que Martín redactó un proyecto, en enero de 1956, que hacía posible la escalera y la utilización diferenciada de la planta baja como un Mesón o bodega. La convergencia de 5 proyectos en este mismo frente de la plaza había obligado a muchos cambios y adecuaciones para ajustarse los unos con los otros y, por tanto, un resultado alejado de cualquier previsión anterior. Pero a pesar de los años transcurridos, Miguel vertebra una solución que es más nestoriana de lo que cupiera esperar. Para entender la solución construida, no es necesario recurrir al presumible proyecto previo del arquitecto, ni a la vista aérea que formalizara Néstor, sino a los dibujos de la plaza-patio de San Francisco de Teide, en los que hay un precedente inequívoco de la composición adoptada.

Si miramos aquella imagen, formada por el arco, la torre y el edificio que gira, podemos ver una estructura cuasi invariante que Néstor empleó también para el decorado del Tipismo, y el de la Fiesta Pascual, y que ahora retomaba Miguel para convertirlo definitivamente en arquitectura.

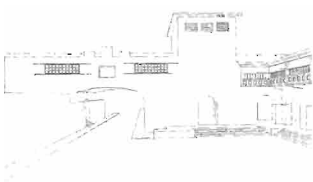


These works then completed the west front of the square in the Pueblo Canario, although the staircase that Néstor had foreseen to give access to the cloister was still not built. Martín produced a project for this in January 1956 which made it possible to include the staircase and to give a differentiated use to the lower level, such as a tavern or a cellar.

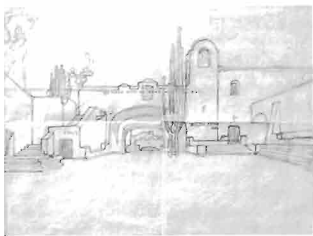
The convergence of five projects for this same part of the square had produced an attempt to adjust the one to the other and, therefore, a result far removed from any former project which had been foreseen. But in spite of the years that had gone by, Miguel managed to find a solution which was much more in the line of Néstor than could have been imagined. To understand the solution as it is built, it is not necessary to make recourse to the previous project of the architect, nor to the aerial view as formalised by Néstor, but rather to the sketches for the square cum patio of San Francisco de Teide, where we can find the precedents of the composition finally adopted.

If we look at the image formed by the arch, the tower and the building, we can see a structure which is one of the structures Néstor also used for his backdrop of Tipismo, and for that of the Christmas Celebration and which now was adopted by Miguel to convert it once and for all into architecture.

This was how the controversy between the religious power and the municipality with respect to the shrine of Santa Catalina was finally resolved, and the road was open to produce the Néstor Museum, although it would take until 1955 for them to decide upon the same: on the opposite side of the square curli patio. Martín worked on the plans which he had originally produced for the museum of Fine Arts which dated back to 1952 and 1955, to design a museum for his brother. However, to adapt this idea to a new building, he found that he was faced with an inadequate distribution of floor space to the effects of the collection to be exhibited.



160



161

158. Propuesta de estado para la reconstrucción de la ermita de Santa Cotima.
Proposed elevation of reconstruction of the shrine in Santa Cotima.

159. Frente Oeste del Pueblo-Centro en su actualidad.
West side of the Pueblo-Centro in its present state.

160. Interpretación de uno de los alzados de la plaza de San Francisco en Ate según proyecto de Nebor.
Interpretation of one of the elevations of the square of San Francisco in Ate according to project by Nebor.

161. Dibujos para los backdrops del Tipismo: 1954. Nebor.
Sketches for backdrops of Tipismo: 1954. Nebor.

162. Decoración del Tipismo: 1954. Nebor.
Backdrops for Tipismo: 1954. Nebor.



162

De esta manera concluye la polémica entre el poder religioso y el municipal sobre la ermita de Santa Catalina y quedaba expedita la vía para proseguir el Museo Néstor, aunque hubiera que esperar a 1955 para que se fijara como emplazamiento el lado opuesto de la plaza-patio. Martín debió partir de los planos que tenía para el Museo de Bellas Artes, realizados en 1952 y 1953, para perfilar el diseño del museo de su hermano. Pero para reconvertir aquella idea en un nuevo edificio, no encontraba una organización de la planta que se amoldara a las exigencias de los fondos de la colección a exponer.

En los croquis deja de manifiesto que pretende ocupar la menor superficie posible del solar del Museo de Bellas Artes, como presuponiendo que se construiría en la parte posterior. Así decide volver a ocupar el espacio que había dejado para ampliar la plaza-patio y alinear la fachada principal con el extremo del torreón. También escaiona la planta para adaptarse mejor a la alineación de la calle, subdividiendo la volumetría de esta fachada.

Su problema radicaba en la sala del *Poema del Mar* que, al transponerla en posición y tamaño de la anterior solución, ya no mantenía la relación que quería guardarse con la puerta de entrada. Ahora la distancia entre la puerta y la sala redonda era mucho menor, era transversal al eje y no contaba con paredes sobre las que colocar otras pinturas. El *Poema* se hacía muy evidente nada más entrar en el museo y denotaba la primacía que tenía dentro de la colección. También la planta circular de esta sala resultaba una prominencia que ocupaba mucho espacio exterior, por lo que piensa en convertirla en elíptica para que se integrara más en el bloque del museo. Tampoco estaba convencido de dónde posicionarla, si siguiendo el eje de simetría de la fachada o desplazada, lo que condicionaba la armonía de la planta.

Todas estas cuestiones marcaban una dinámica proyectual que afectará a la resolución y que le obligan a tomar decisiones, como volver a ampliar la plaza-patio y colocar la sala del *Poema del Mar* completamente sobre los jardines, a sabiendas de que resultaría imposible encajar un Museo de Bellas Artes en el resto del solar. Puede que, por esta razón, en el proyecto que presenta en el Ayuntamiento, en diciembre de 1955, el plano de la planta baja estaba dibujado a mano, como expresando la falta de convencimiento que tenía de ella, y que tendría que ser objeto de cambios durante la ejecución. Lo que más llama la atención de este pro-

In its original sketches, it is clear that he intended to occupy as little surface space as possible of the site of the Museum of Fine Arts, since he presupposed that there would be further building. Therefore, he decided to occupy the space which had been left when the square cum patio was extended, and to align the main façade with the end of the turret. He also produced different levels in the original floor space in order to adapt better to the alignment with the street, and subdivided the volume of this façade.

His problem was basically the hall for the *Poema del Mar*, which as it differed in position and size from the previous solution, no longer bore any relationship to the entrance to the museum which was something that Miguel wanted to keep in the project. Now the distance between the door and the round hall was much less, it was transversal to the axis, and it had insufficient walls for the paintings to be hung upon. The *Poem* was also much more evident immediately on access to the museum, and, therefore, gave a direct indication of the importance that it occupied within the collection. Also the circular layout of this hall occupied too much exterior space. Miguel, therefore, decided to convert it into an ellipse which would be integrated into the general block of the museum. However, he was not totally convinced of where to position it, whether to follow the symmetrical axis of the façade, or to move out of that axis which would, in some way, condition the overall harmony of the full space.

All of these questions affected the dynamics of the project and the solution which was given, and made Miguel take decisions such as to extend again the square cum patio and to position the hall of *Poema del Mar* completely over the gardens, even in the awareness that it would be impossible to build a museum of Fine Arts on the rest of the site.

It may be for this reason that the project which he presented to the Town Council in December 1955 is hand drawn, as if expressing the lack of conviction that the architect felt for the same, and indicating that he felt that it would be subject to change after execution. What is most important in this project is precisely this detail, that the architect handed in unfinished plans, and therefore, undefined plans for their execution, denoting the confusion which surrounded the whole of the project.

Once again we find the situation of imbalance in the projects, of lack of solutions for a commission which was not clearly defined and the fact that the architect handed in a sketch which is yet another

yecto es precisamente este detalle, que el arquitecto entregaba planos sin acabar y, por lo tanto, indefinidos para ser ejecutados, denotando la confusión sobre la que giraba el proyecto.

De nuevo estamos ante una situación de desequilibrio proyectual, de falta de respuesta ante un compromiso del que no se tiene conciencia cierta de cómo salir, y recurre a presentar como plano un croquis que no es otra cosa que síntoma del desasosiego que embargaba al arquitecto para resolverlo.

Las fachadas laterales se alejan considerablemente de cualquier solución anterior. No encontramos rastros del neocanario ni del clasicismo, más bien parece predominar la difusa sombra de la negación formal que tenía la sala rotonda del primer proyecto.

En las decoraciones interiores volvemos a apreciar un estilo difuso que tiene detalles murarios similares a los empleados en el vestíbulo del Hotel Santa Catalina, y arcaísmos eclécticos que se mezclan con detalles de la arquitectura autócrata del momento.

Para ahondar más en lo que de desasosiego suponía para Miguel tener que seguir defendiendo la carga del neocanario, convertida en herencia irrenunciable del espíritu artístico de su hermano, podemos entresacar del expediente del proyecto la carátula que empleó como portadilla del documento, donde reutiliza la portada del catálogo de la Exposición Néstor, realizada en la Sociedad de Amigos del Arte de Madrid en 1924, al que añade a mano, siguiendo las pautas tipográficas originales, la palabra museo.

En este pequeño detalle de apropiarse una portada para hacer converger sobre su proyecto la sombra del hermano, aparece con claridad algo muy distinto a una deuda, algo que podríamos denominar la inquebrantable admiración que profesó a la figura, para él deslumbrante, del hermano mayor (con el que mantenía una diferencia de edad de 7 años).

symptom of the lack of ease or general unrest that he felt when faced with this project.

The lateral façades are considerably different from any other previous solution, but there are no traces of the Neo-Canary style, nor of the Classical style, but rather there is a diffuse shadow of negation of all form, such as was produced in the round hall in the first project.

The interior decoration also gives the impression of this diffuse style with wall details similar to those used in the hall of the Hotel Santa Catalina, and eclectic archaisms which are mixed with details of the autarchic architecture of the times.

If we are to delve deeply into the general feeling of angst which Miguel felt when continuing to defend the burden of the Neo-Canary style, which was the legacy left to him by the artistic spirit of his brother, we have only to glance at the file for the project and the emblem which was used on the front page of the document where he uses the cover of the catalogue of the Néstor exhibition, which was produced by the Sociedad de Amigos del Arte de Madrid in 1924, to which he added in handwriting, and following the original typographic style, the word "museum".

This small detail of having adopted a cover to use for his project, and of aligning his project with the legacy of his brother is something clearly very different from a debt, something which we could call permanent admiration which he was to profess for the outstanding figure of his elder brother (there was a difference in age of seven years).

Proyecto

de



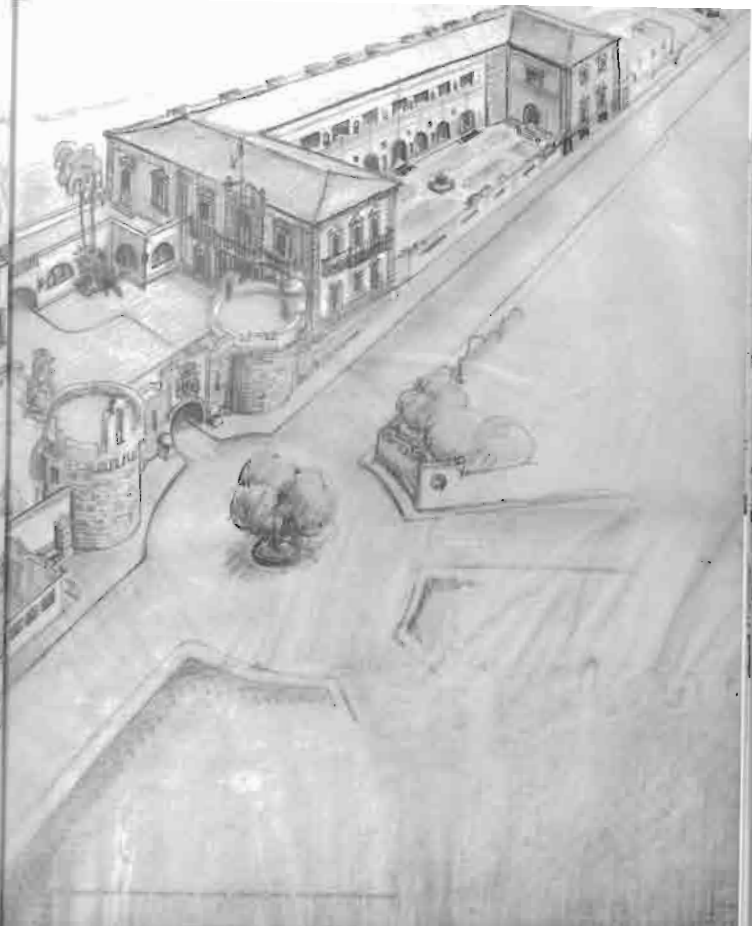


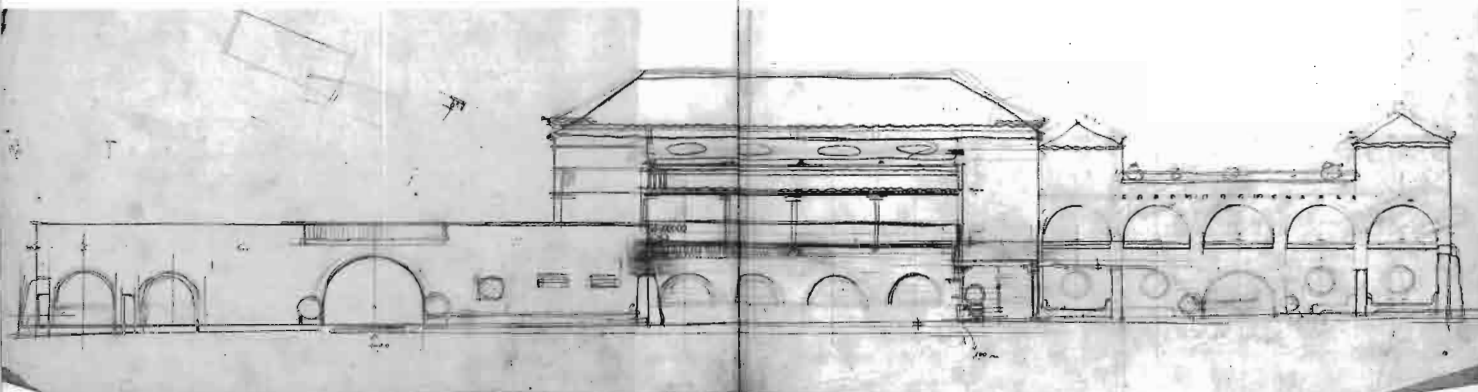
1929: Hollywood Bowl
1929: Hollywood Bowl
1929: Hollywood Bowl
1929: Hollywood Bowl
1929: Hollywood Bowl

PERSECTIVA de CONJUNTO

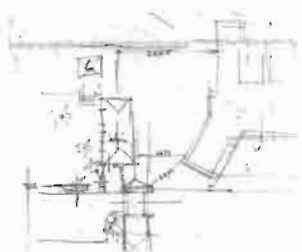
MUSEO NESTOR, PUEBLO CANARIO y MUSEO DE BELLAS ARTES

ARQUITECTO: MIGUEL MARTÍN FERRA TORRE





167

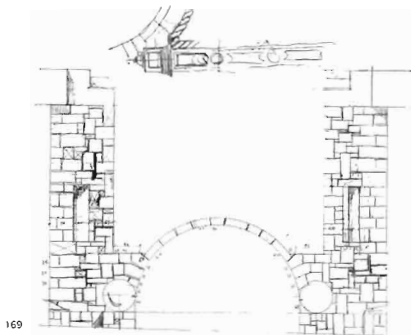


168

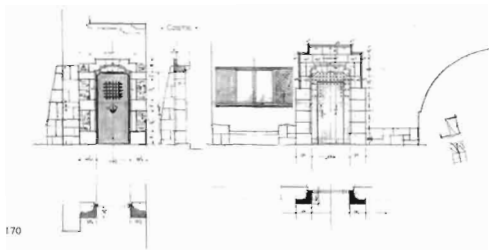
166. Section through the main entrance of the building. The drawing shows the main entrance and the surrounding structure. The drawing is a technical section showing the internal structure and roof of the building.

167. Section through the main entrance of the building. The drawing shows the main entrance and the surrounding structure. The drawing is a technical section showing the internal structure and roof of the building.

168. Section through the main entrance of the building. The drawing shows the main entrance and the surrounding structure. The drawing is a technical section showing the internal structure and roof of the building.



169



170

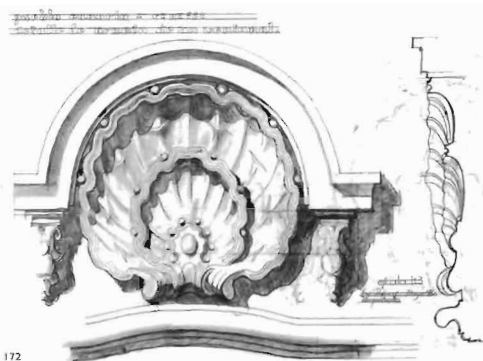
169. Arco de entrada. Estudios previos de la estereotomía. Lápiz. Papel de croquis, 59 x 57 cm.
Entrance archway. Preliminary studies for schemes. Pencil. Sketch-pad paper, 59 x 57 cm.

170. Detalle de las puertas de las torres de entrada. Lápiz. Papel semitransparente, 76 x 49 cm.
Detail of doors to entrance towers. Pencil. Semi-transparent paper, 76 x 49 cm.

171. Arco de entrada. Estudios previos. Lápiz, alfiler cruz. Papel de croquis, 48,5 x 56,5 cm.
Entrance archway. Preliminary studies. Lead pencil, oil pencil. Sketch-pad paper, 48,5 x 56,5 cm.



171



172

172. Vigneta sobre la ventana del Pabellón del Arte. Lápiz, lápiz ceraso y lápiz blanco. Papel semitránsito. Mayo de 1940. 67 x 47 cm.
 Vignette on the window of the Art Pavilion. Lead pencil, oil pencil and white pencil. Semi-tracing paper. May, 1940. 67 x 47 cm.

173. Hornacina en esquina del pabellón del Arte. Estudio previo. Tinta y lápiz. Papel semitránsito. 56,5 x 54,5 cm.
 Scullip on the corner of the Art pavilion. Preliminary study. Ink and pencil. Semi-tracing paper. 56,5 x 54,5 cm.

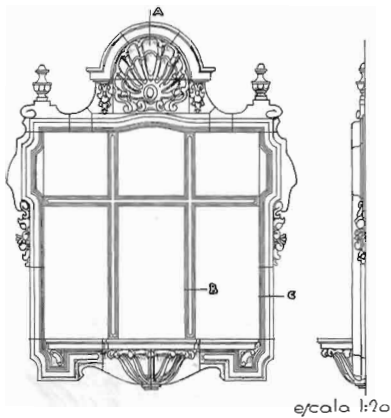
174. Ventana del Pabellón del Arte. Tinta. Papel vegetal. Detalle. 76,5 x 58,5 cm.
 Window onto the Art Pavilion. Ink. Tracing paper. Detail. 76,5 x 58,5 cm.

175. Detalle de los ejemplares de la ventana del Pabellón del Arte. Tinta azul mar. Papel semitránsito. Mayo de 1940. 22,5 x 31 cm.
 Detailing of the frames of the window onto the Art Pavilion. Ink, red pencil. Semi-tracing paper. May, 1940. 22,5 x 31 cm.



175

പുഴയ്ക്കൽ മമ്മക്കുട്ടിയുടെ പള്ളിയിലെ തിരി
 നെ അടയാളം



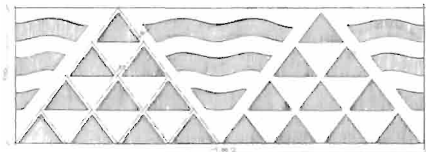
174



പുഴയ്ക്കൽ മമ്മക്കുട്ടിയുടെ പള്ളിയിലെ തിരി
 നെ അടയാളം



175



176

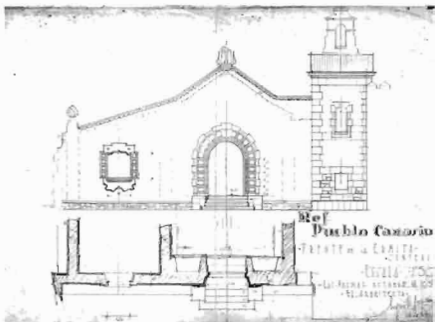


176: Capilla del muro. Lápiz y lápiz rojo. Papel semitransparente. 51 x 26.5 cm.
Wash pencil. Lead pencil and red pencil. Semi-transparent paper. 51 x 26.5 cm.

177: Vista actual del muro.
Present perspective of wall.

178: Despiece de cantería en la fachada de la ermita y torre. Copia sepia.
October 1955. 47 x 35 cm.
Dismantling of masonry on facade of the lower and shrine. Sepia copy.
October 1955. 47 x 35 cm.

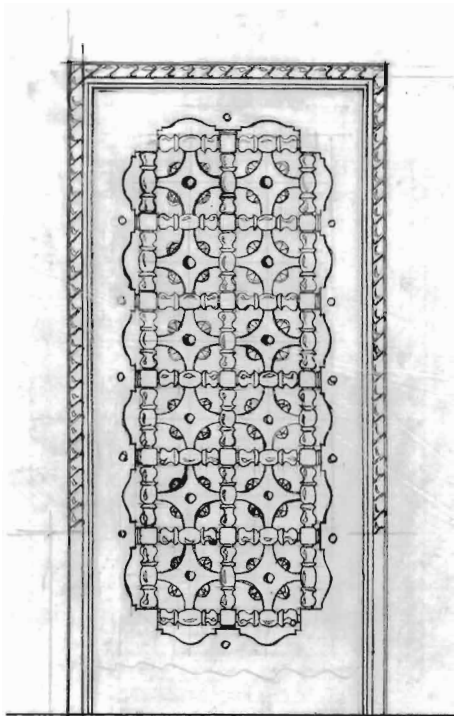
179: Vista actual de la travesera de la ermita restaurada.
Present view of the back of the restored shrine.



178



179

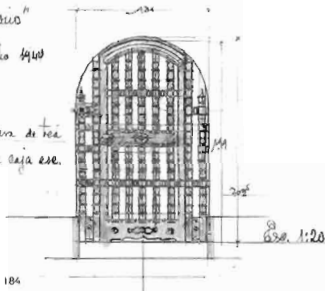


Ref. Uchta Casasio

Las Salinas 7 Julio 1940

(Signature)

Caneles en madera de teca
al Loreto junto a la caja ese.



184

Ref. Paola Casasio



Botada a la Palma y la Loma
junto a la Botada

Las Salinas 7 de Julio 1940

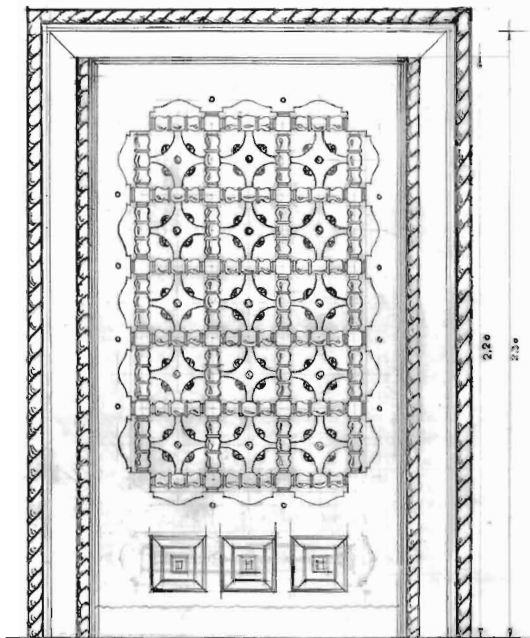
(Signature)

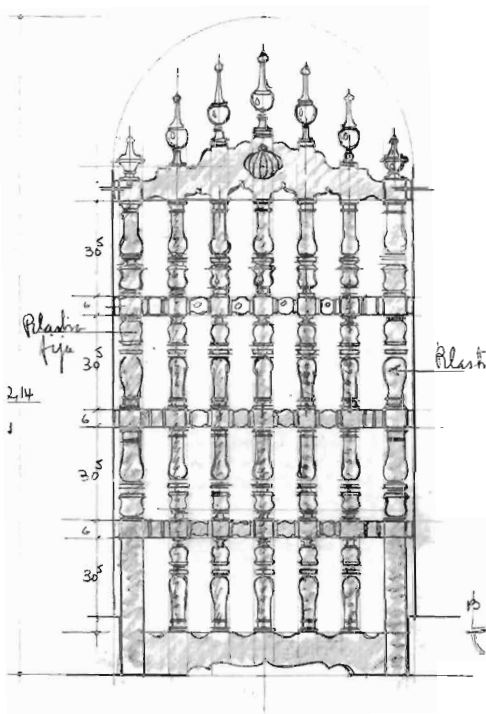
185

184. Caneles de teca en el portico. Lápiz. Papel semivariado. 7 de julio de 1944. 24.5 x 32 cm.
Reak about 2000 years. Pencil. Semi-bracing paper. 7th July 1944. 24.5 x 32 cm.

185. Puerta a la calle. Lápiz. Papel semivariado. 7 de julio de 1944. 32.5 x 56 cm.
Door onto street. Pencil. Semi-bracing paper. 7th July 1944. 32.5 x 56 cm.

186. Puerta del Salón del Arte. Lápiz. Papel semivariado. 37 x 57 cm.
Door onto Salón del Arte. Pencil. Semi-bracing paper. 37 x 57 cm.





187

187. Cassero di no in la casa de escipio. Lápiz. Papel semi vegetal. 7 de julio de 1944. 52.5 x 54.5 cm.
 Book case with iron case. Pencil. Semi-bleeding paper. 7th July. 1944. 52.5 x 54.5 cm.

188. Mobiliario para el mesado de Pueblo Cozaco. Lápiz. Papel semi vegetal. 28 x 54.5 cm.
 Furniture for tavern in Pueblo Cozaco. Pencil. Semi-bleeding paper. 28 x 54.5 cm.

PROYECTO DE MOBILIARIO
MESON PUERTO CANARIAS.



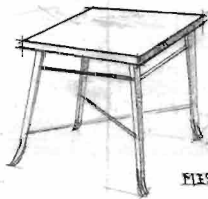
TABOURETE



SILLA



MESA -aux-

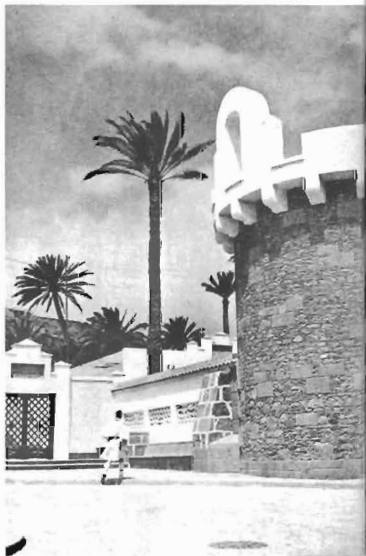


MESA 80x90

189



190





191



192

195



195. Arco de acceso. Abatón exterior. Estudio preliminar. Lámin. Papel semivoceado. 76 x 52,5 cm
 Arco de acceso. Abatón exterior. Preliminary study. Paper. Semi-voiced paper. 76 x 52,5 cm

194. Vista interior del arco de acceso. - Interior perspective onto access arch.

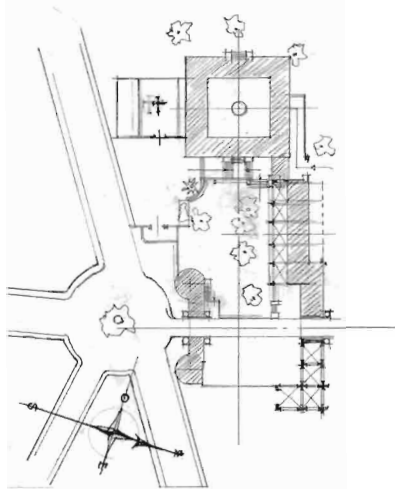
195. Vista exterior del arco de acceso. - Exterior perspective onto access arch.

194



195

pueblo canaria
escale = 1:500

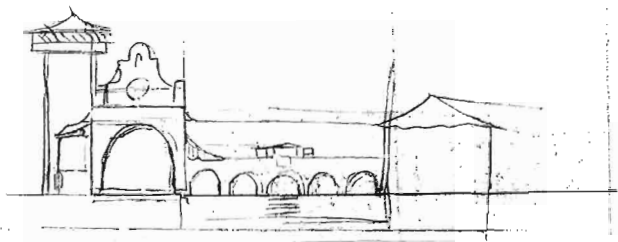


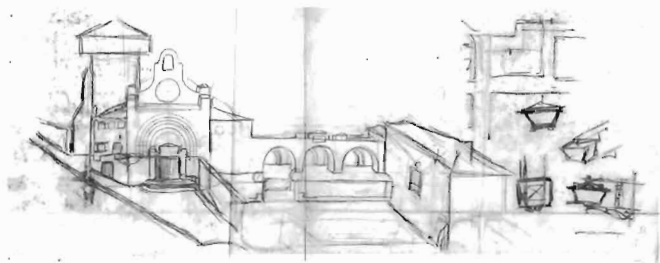
196

196. Primera propuesta de ubicación del Museo Néstor sobre la ermita y el claustro. Lápis. Papel semivegetal. 17.9 x 25 cm.
Preliminary proposal for Néstor Museum in the shrine and cloister. Pencil. Semi-tracing paper. 17.9 x 25 cm.

197. Primer croquis para la ubicación del Museo Néstor sobre la ermita y el claustro. Lápiz craso. Papel semivegetal. 79 x 59 cm.
First rough sketch for Néstor Museum in shrine and cloister. Crisp pencil. Semi-tracing paper. 79 x 59 cm.

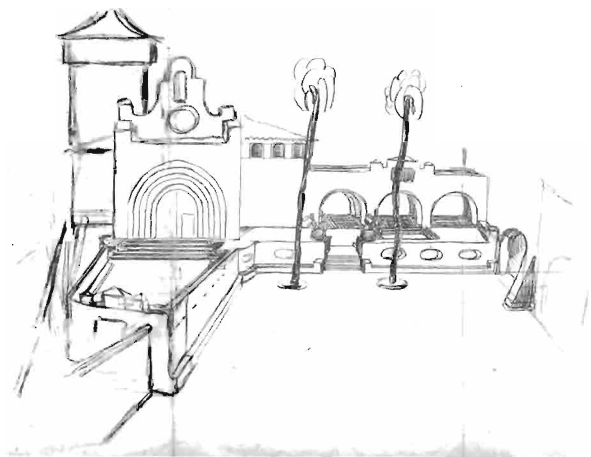
198. Opuscul del Museo Néstor sobre la ermita y el claustro. Lápiz craso. Papel semivegetal. 46 x 59 cm.
Rough sketch for Néstor Museum in shrine and cloister. Crisp pencil. Semi-tracing paper. 46 x 59 cm.



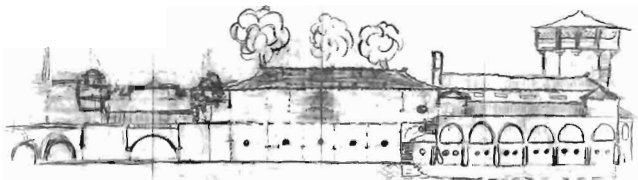


199 Museo Nizkor. Primera aproximación. Estudios previos. Lápis, lápiz, crayón. Papel semitransparente. 76,5 x 48 cm.
 Nizkor Museum. First location. Preliminary studies. Lead and oil pencil. Semi-transparent paper. 76.5 x 48 cm.

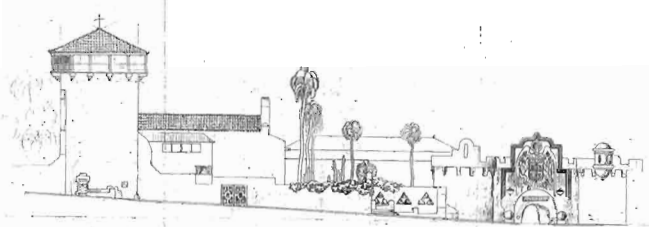
200 Museo Nizkor. Primera ubicación. Estudios previos. Lápis, lápiz, crayón. Papel semitransparente. 79,5 x 56 cm.
 Nizkor Museum. First location. Preliminary studies. Lead and oil pencil. Semi-transparent paper. 79.5 x 56 cm.







202

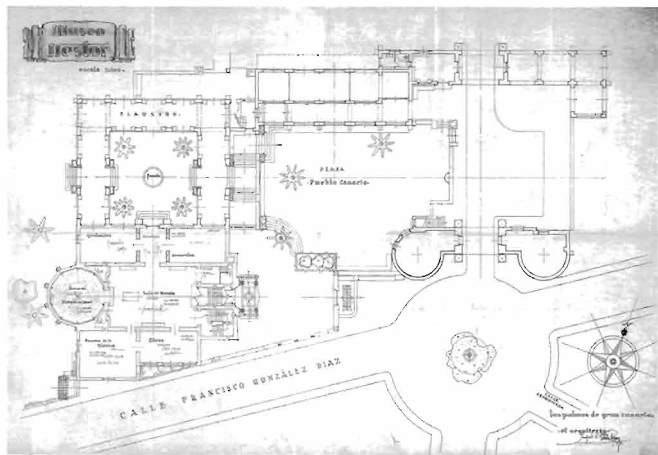


203

202. Museo Nessler. Primeros estudios. Alzado Norte al Hotel Santa Catalina. Estudios previos. Copia en tinta. Papel semivariado. 78.5 x 85 cm.
Nessler Museum. First studies. Elevation onto Hotel Santa Catalina. Preliminary studies. Ink pencil. Semi-tracing paper. 78.5 x 85 cm.

205. Museo Nessler. Primeros estudios. Alzado urbano. Copia. Papel semivariado. 78 x 54 cm.
Nessler Museum. First studies. Urban elevation. Pencil. Semi-tracing paper. 78 x 54 cm.

206. Museo Nessler. Plano general del Pueblo Canario. Copia en negro. Marzo de 1949. 91.5 x 62 cm.
Nessler Museum. General layout of the Pueblo Canario. Sepia copy. March 1949. 91.5 x 62 cm.

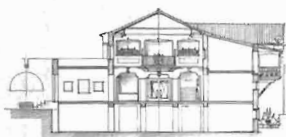


**Museo
Nestor**

av. de la Unión



sección



sección



sección

Las Palmas de Gran Canaria, Marzo de 1949
"El Arquitecto"

205



fachada portento.

206

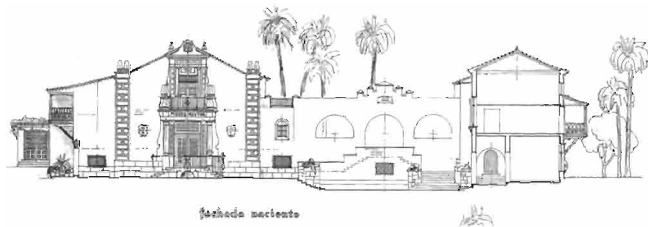
205. Museo Nestor. Primera ubicación. Secciones. Copio en sepia. Marzo de 1949. 63.5 x 44 cm.
Nestor Museum. First location. Cross sections. Sepia copy. March, 1949. 63.5 x 44 cm.

206. Museo Nestor. Primera ubicación. Alzado Oeste interior. Cofes en sepia. Detalle. Marzo 1949. 87 x 50 cm.
Nestor Museum. First location. Interior West elevation. Sepia copy. Detail. March 1949. 87 x 50 cm.

207. Museo Nestor. Primera ubicación. Alzado Oeste exterior. Copio en sepia. Detalle. Marzo 1949. 87 x 50 cm.
Nestor Museum. First location. Interior West elevation. Sepia copy. Detail. March, 1949. 87 x 50 cm.

208. Museo Nestor. Primera ubicación. Alzado urbano. Copio en sepia. Detalle. Marzo 1949. 87 x 50 cm.
Nestor Museum. First location. Urban elevation. Sepia copy. Detail. March 1949. 87 x 50 cm.

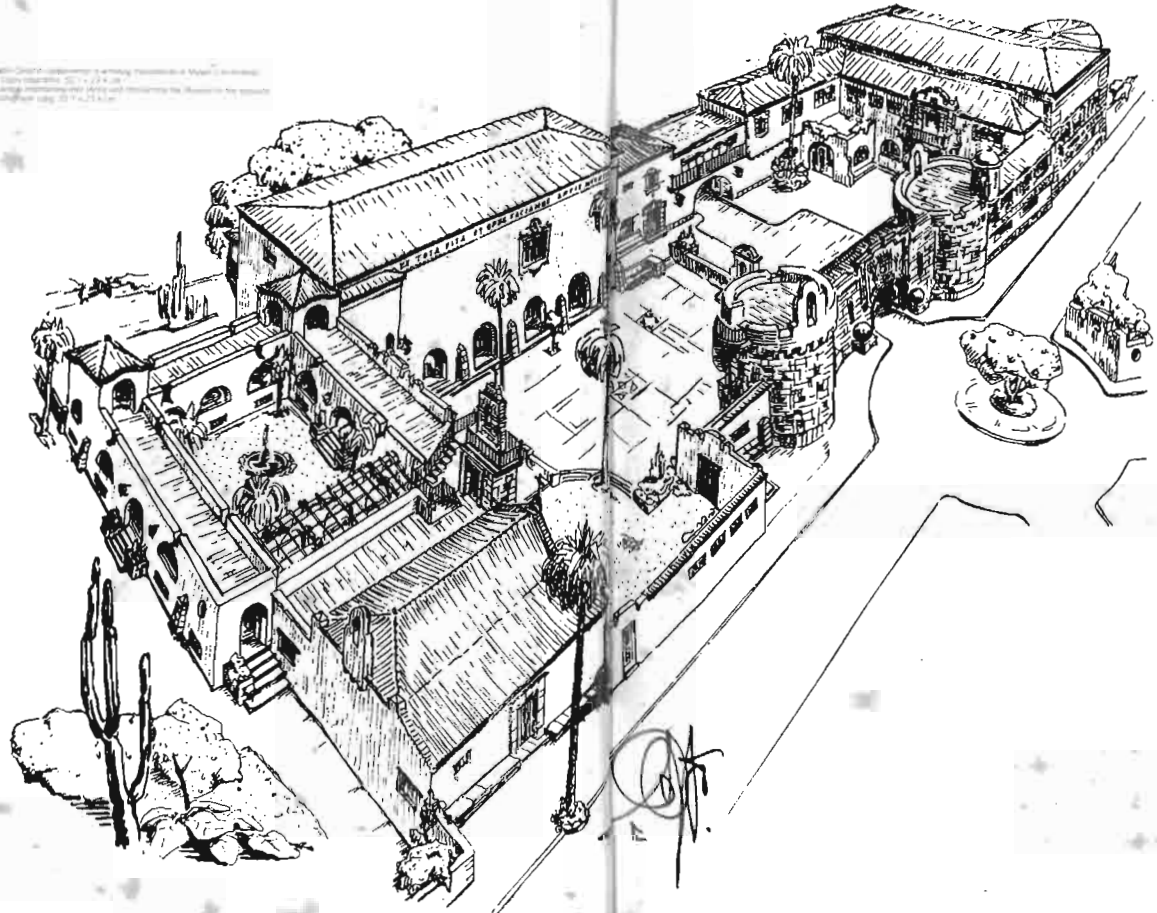
207

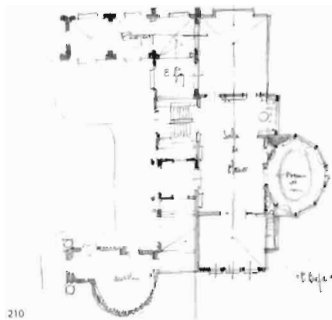


208

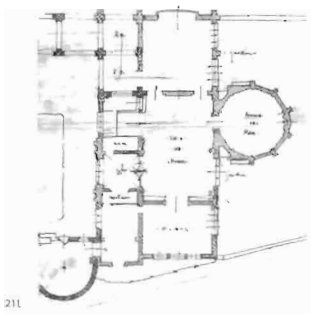


© 1994 The McGraw-Hill Companies
All rights reserved. This publication is a registered trademark of The McGraw-Hill Companies.
All other trademarks are the property of their respective owners.





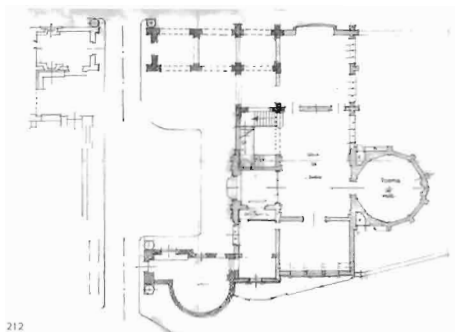
210



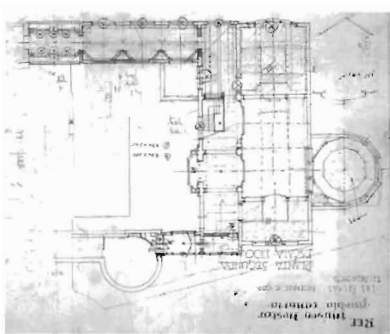
211

210. Museo Néstor. Ubicación definitiva. Croquis de la planta baja. Lápis. Papel de croquis. 24 x 54 cm.
Néstor Museum. Final location. Rough sketch of ground floor. Pencil. Sketch-put paper. 54 x 54 cm.

211. Museo Néstor. Ubicación definitiva. Croquis de la planta baja. Lápis y lápiz azul. Papel semivegetal. 29,5 x 59 cm.
Néstor Museum. Final location. Rough sketch of ground floor. Lead and blue pencil. Semi-vegetal paper. 29,5 x 59 cm.



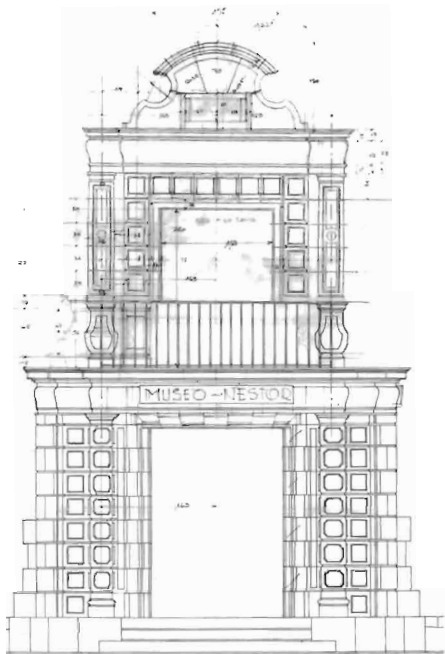
212



213

212. Museo Velazquez. Ubicación definitiva. Cruce de la planta baja. Copia y lápiz amarillo, Papel de cruces. 49 x 41 cm.
Velazquez Museum. Final location. Rough sketch of ground floor. Lead and yellow pencil. Sketch-just paper. 49 x 41 cm.

213. Museo Velazquez. Ubicación definitiva. Planta alta. Copia y sepia. Documento de 1955. 51 x 59 cm. (Este documento ha sido girado para que coincida el mismo punto de vista que el resto de las plantas del Museo)
Velazquez Museum. Final location. First floor. Sepia copy. December 1955. 51 x 59 cm. (This document has been turned round to allow for the same perspective as the rest of the plans for the Museum)



214

214. Muzeu Nestor. Căminul de odihnă de la intrarea principală. Lăptos și Deta. Hârtie vegetală. Dimensiuni: 101 x 40 cm. / Nestor Museum. Final location. Main door. Pencil and ink. Drawing paper. Details: 101 x 40 cm.

215. Muzeu Nestor. Lucrări de la fațada Sud. Croquis. Portada principală. Lăptos. Hârtie țesă. Dimensiuni: 22,2 x 16,5 cm. / Nestor Museum. Final location. Rough sketch. Main door. Pencil. Lined-forest paper. 22.2 x 16.5 cm.

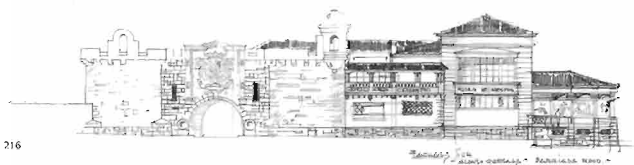
216. Muzeu Nestor. Croquis de la fațada Sud. Lăptos și Vănoș. Hârtie de croquis. 62,5 x 27 cm. Nestor Museum. Rough sketch of the South facade. Lead and red pencil. Sketch pad paper. 62.5 x 27 cm.

217. Muzeu Nestor. Croquis de la fațada Nord. Lăptos și Vănoș. Hârtie de croquis. 64 x 24 cm. Nestor Museum. Rough sketch of North facade. Lead and red pencil. Sketch pad paper. 64 x 24 cm.

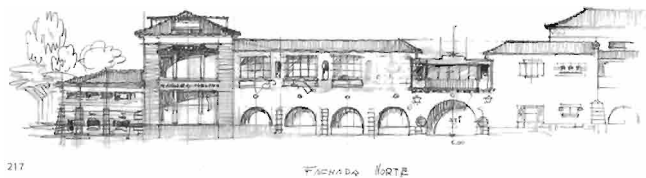


215

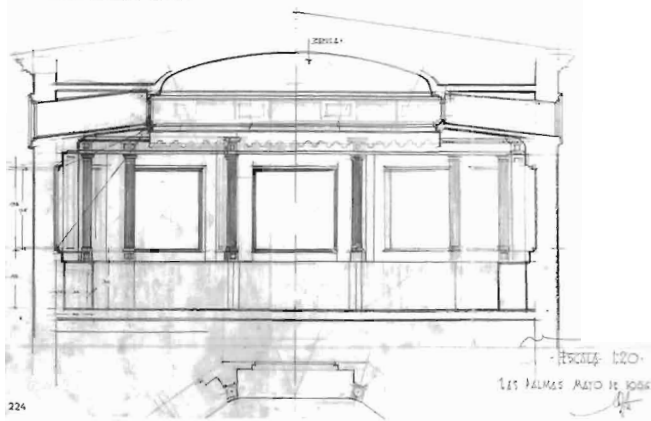
216



217

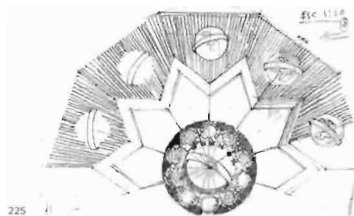


DET. MUSEO NESTOR
-SALA DEL POEMA DEL MAR-



224

FRENTE 120
165 PALMAS MAYO DE 1906



225



226

226 Vista exterior del volumen de la Sala del Puerto del Mar, en su actualidad
Exterior view of the volume of the Hall of the Puerto del Mar, in present times.

227 Fachada del Museo Anator y entrada a la colmenaria del Puerto Canario.
Facade of the Nator Museum and link to the Puerto Canario.



Museo de Bellas Artes

Una vez que el proyecto del Museo Néstor estaba previsto ser construido sobre el

solar de la antigua ermita, en 1949, el Patronato Provincial de Bellas Artes se compromete, en 1950, a llevar adelante el proyecto de un Museo de Bellas Artes, que ocuparía el lado este del Pueblo Canario, completando la totalidad del conjunto que se quería construir. Para tal fin, el Patronato, como parte de la institución del Cabildo, se dirige al Ayuntamiento solicitando los terrenos necesarios, a lo que la municipalidad responde afirmativamente, pero imponiendo siete condicionantes: 1.- que la parcela triangular que se extiende desde la parte del naciente del Pueblo Canario hasta la casa de piedra que se encuentra en el sur de la entrada del Parque Doramas, se dedique al fin interesado; 2.- que se destine inexcusablemente a los fines mencionados; 3.- que en el término de dos años, a partir de la aprobación del proyecto de edificio, quede construido el primer pabellón; si en el plazo señalado el edificio no se construyera, la propiedad del solar revertirá al Ayuntamiento; 4.- que por los técnicos municipales se valore previamente el solar, y el precio a que resulte se estimará como aportación municipal a la obra que se trata; 5.- la cesión del solar queda condicionada a la previa aprobación por esta Corporación del proyecto de edificio; 6.- en caso de que el edificio que se pretende construir deje de prestar los servicios a que se destina, tanto el solar como el inmueble revertirán al Ayuntamiento; 7.- si se construyera simultáneamente la totalidad de los pabellones que comprende el proyecto, el solar sin construir se hermoeará de forma que no resulte en discrepancia con el todo de aquellos jardines.

Once it was foreseen that the project of the Néstor Museum was to be built on the site of the old ermita in 1949, the Provincial Board of Fine Arts decided in agreement with the project of a Museum for Fine Arts in 1950. This will to occupy the eastern side of the Pueblo Canario, and to complete the totality of the buildings which were to be constructed there. To this end, the Board, as a part of the institution of the Cabildo, went to the Town Council to ask for the necessary land, to which the Town Council responded positively, but with seven conditions: 1. That the triangular plot, which extended from the East of the Pueblo Canario to the stone house at the South of the entrance of the Parque Doramas, should be given over to this end; 2. That it should only be used for this end; 3. That two years, at the approval of the project of the building, the first pavilion should have been built, and that if in the time indicated the building had not been constructed, then the property of the site would return to the Town Council; 4. That municipal experts should previously evaluate the site and the price which it is considered to be correct for the Town Council to contribute towards the work; 5. That the site was ceded on condition that previous approval should have been given by the Corporation for the building erected; 6. In such cases as the building was no longer used for these services, then both the site and the building would revert to the Town Council; and 7. If the totality of the pavilions were to be constructed simultaneously, the site which was not built upon should be improved so that it did not enter into conflict with the site of these gardens.



229 Propuesta de solar para emplazamiento de Museo de Bellas Artes.
Proposed site for the Museum of Fine Arts.

Como podemos ver en esta planta, el solar arranca contiguo al torreón del arco de entrada a la plaza-patio, alineación que no se corresponde con el dibujo de Néstor, que lo hacía en línea con el propio arco. Esta pequeña diferencia permitiría ver el torreón en su totalidad, a la vez que se aumentaba la superficie del espacio interior. La superficie cedida era de 1.449,74 m², sobre los que Miguel Martín debería acomodar las dependencias museísticas.

El proyecto lo firma Martín en julio de 1952, pero, como hemos señalado anteriormente, los planes no se llegan a concretar a cau-

As we can see in the layout, the site begins at the turret at the entrance archway to the Square cur patio, an alignment which does not correspond to the drawing of Néstor who aligned it with the arch itself. This small difference would allow us to see the turret in its totality at the same time as it increased the interior surface area. The surface of the site which was ceded was 1,449.74 square metres which was to be used by Miguel Martín for a museum.

The project was signed by Martín in July 1952, but as we pointed out previously, the plans were never defined because of the delay which was suffered in

sa del parón que estaba sufriendo la construcción del Museo Néstor. En octubre de 1953 presenta un nuevo proyecto, algo más elaborado, que queda también relegado.

Ante esta situación, en la que quedan trabados entre sí los expedientes de los Museos, Miguel opta por incluir el proyecto del Museo de Bellas Artes en la Exposición de Urbanismo que había estado preparando Juan Márquez en 1954, junto y revuelto con los proyectos redactados por la Comisión Mixta para intervenir en el modelo de ciudad que decían estar sufriendo en aquellos años. Ese primer proyecto del Museo sale a la luz para influir en la opinión pública y tratar de mover los expedientes que permanecían enquistados en los despachos municipales.

Entre las dos soluciones que hace del Museo no hay grandes diferencias, que puedan considerarse cambios sustanciales de criterios, pero si hemos de valorar el cambio de criterio que tiene arquitectónicamente respecto a lo ya construido del Pueblo Canario, y a lo que se entendía por arquitectura neocanaria. El proyecto presenta una inequívoca componente clasicista en todas sus fachadas, un neoclasicismo del que no debió ser extraño Segundino Zuazo. El diseño del edificio está fundado en la regularidad formal de cada fachada, siempre marcando las aristas y compartimentaciones de cada rectángulo que compone cada prisma. Una elegante y sopesada unidad de masa que equilibra la unicidad frente a la dispersión y fragmentación con la que se habla organizado el Pueblo Canario. En algunas fachadas encontramos pequeñas irregularidades, pero en ningún caso introducen perturbaciones que modifiquen la regularidad general de la composición.

En la fachada principal, por ejemplo, y debido a que ya existía una pequeña construcción de planta baja en el lado norte, sobre la que se encontraba el arco de paso a los jardines del hotel, que en planta giraba cerrando parcialmente el lado este, Martín deja esta protuberancia, que en esos momentos carecía de entidad y reduce el frente del nuevo edificio. Hemos de apreciar también, en esta fachada, que para regularizar la planta limita su desarrollo hasta el punto de contacto con la acera, dejando libre un espacio que alinearía este punto con el torreón de la entrada. De esta manera, el edificio queda lo más aislado posible y ofrece su cubicidad como una representación volumétrica nítida y contundente.

En la fachada a naciente, el arquitecto plantea una estrategia bien distinta; ahora decide girar ligeramente una de las dependencias

the construction of the Néstor Museum. In October 1953, he presented a more elaborate project which was also relegated.

Given the situation with the obstacles to the files of the museums, Miguel opted to include the project of the Museum of Fine Arts in the exhibition of Town Planning which had been prepared by Juan Márquez in 1954, together with other projects which had been defined by the Comisión Mixta, as a model for the city. This first project for a museum was produced to influence the general public opinion and to try to remove the obstacles which had made the files lie on the municipal tables for some years.

There are no great differences between the two solutions found for the museum that we could consider to be substantial changes in criteria, but if we are to value the change of criteria which they presented architecturally. With respect to what was already constructed in the Pueblo Canario, then, we could say that there were substantial differences, in that the rest was Neo-Canary architecture. The project presented a clearly defined Classical reference in all of its façades, a Neo-Classical architecture similar to that produced by Segundino Zuazo.

The design of the building is based on the formal regularity of each façade, always marking the corners and volumes of each rectangle which make up the prism. This gives an elegant and meditated unit of mass which balances the whole of the building as opposed to the dispersion and fragmentation which had been produced, up until then, in El Pueblo Canario. On some of the façades we can find small irregularities, but in no case there is any great perturbation which modifies the general regularity of the whole composition.

On the main façade for example, and due to the fact that there was already a small one floor construction on the northern side, where the archway which gave access to the gardens of the hotel was partially closed on the eastern side, Martín used this protuberance which, at the time, was lacking in entity and reduced the front façade of the new building. We must also appreciate in this façade, that in order to regularise the layout of the floor, he limited its development to the point of contact with the pavement leaving an open space which could be aligned at this point with the entrance turret. In this way, the building is as isolated as possible and offers its cubic volume as an independent, imposing weight.

On the eastern façade, the architect offered a completely different strategy; he decided in this case to shift some of the rooms, so that their sides

para que su lateral mantenga la alineación de la calle, lo que le obliga a resolver la fachada de manera cóncava. Pero, lo que pudiéramos considerar dos superficies que se intersectan formando una arista en el centro de la fachada, queda disimulado al colocar en el centro un artillugio formado por dos huecos superpuestos, a los que reviste de un gran aparato de recercados pétreos, que concentran la atención visual de la fachada.

La fachada norte es la más regular de todas y donde la clasicidad resulta más sencilla y potente. En ella se nos ofrece de manera palmaria la proximidad entre las formas que utilizaba Zúazo y las que está proponiendo Miguel Martín.

El seudo patio que deja el museo abierto a la calle presenta una fachada que mezcla soluciones; en planta baja, las ventanas del pasillo galería son de medio punto, recordando una arcada, mientras que las de la planta alta son completamente cuadradas y parecen de mayor tamaño que las anteriores. Entre los huecos ha instalado homacinas que alejan, aún más si cabe, esta fachada de la sencillez de las fachadas "exteriores", dando la sensación de ocupar y rellenar los macizos con elementos decorativos, solo justificables como emplazamiento de esculturas. Esta fachada es de marcado carácter clasicista, y dista de las que hemos citado anteriormente. Para buscarle un referente formal hay que acudir a la que habla construyó en el Hotel Santa Catalina, solución que ahora venía en un proceso de retorno a determinar la nueva estética a seguir en el Pueblo Canario, aspectos en los que nos detendremos más adelante.

De la planta del museo podemos decir que carece de interés. Tras el vestíbulo se encuentra la escalera de acceso a la planta alta, y en torno a ella toda una serie de dependencias funcionales que impiden la comprensión funcional del edificio. Colocar el archivo, la secretaria, un despacho y una sala de visitas en las cuatro esquinas del pabellón de entrada, dejando tan solo un pasillo de comunicación, que forma ángulo recto con la galería de paso a las salas de exposición, no es la mejor forma de entender la organización interior de un museo. Tampoco lo es cerrar el primer bloque al jardín dejando el espacio de entrada y el tramo de pasillo cerrado y oscuro.

Podemos concluir que Miguel Martín está experimentando nuevas formas con las que tiene algunas dificultades de manipulación. Independiente de la experimentación, lo que encontramos de confusión en los dos soluciones de este proyecto se debe al lento

aligned with the street which would lead him to form a concave façade. However, he manages it so, somewhat, cover up what we could consider two surfaces which are intersecting, forming a corner in the centre of the façade, by using the artefact of superimposed windows, which were framed in stone, and therefore, concentrate all of the visual attention of the façade at this point.

The northern façade is the most regular of all and where the Classical style is most simple and more powerfully felt. Here, we can see the proximity between the forms used by Zúazo and those proposed by Miguel Martín.

The pseudo-patio which accesses the museum from the street presents a façade where a mixture of solutions is used. On the lower level, the windows of the gallery passageway are round-headed, similar to those found in an arcade whilst those on the upper level are completely square and smaller than the former. In some places, he has produced niches which make this façade even less simple than the exterior ones, giving the sense of occupying and filling all of the closed walls with decorative elements, only to be justified as the site for sculptures. This façade is markedly Classical in nature and is completely removed from the façades to which we have already alluded. In order to find a formal reference, we must look at what has already been built in the Hotel Santa Catalina; a solution which was almost to define the new aesthetic style to be followed in the Pueblo Canario, aspects which we will touch on later in this work.

We can say that the layout of the museum generally lacked interest. After the hallway, there was a staircase leading up to the upper level; leading from there, there are a series of functional rooms which impede a functional comprehension of the building. To have situated the archives, the secretarial office, an office and a room for visits in the four corners of the entrance pavilion, leaving only a small passageway which would form a right angle with the gallery which gave access to the exhibition halls, is not precisely the best way of organising the interior of a museum. Neither was it a particularly fortunate solution to close the first block off to the garden, leaving the entrance and the passageway in complete darkness.

We can only conclude that Miguel Martín was experimenting with new shapes which he found difficult to handle as yet. Independent of this experimentation, what we do find is confusion in the two solutions to his project, due to the slow abandonment of the Neo-Canary style, which the architect resolves with his usual facility in

abandono del neocanario, que resuelve mediante la característica soltura compositiva de que suele hacer gala en este tipo de situaciones; pero sobre todo, y siguiendo la evolución de los acontecimientos, hemos de constatar un cierto cansancio de Martín: entendiéndolo por cansancio, no el agotamiento físico ni el mental, sino el que produce mantener alzada una antorcha que ha perdido con los años el poco contenido con el que ardía, algo así como la fatiga de remar sobre la arena de la playa.

Hasta 1955 no se decidirá el cambio de ubicación del Museo Néstor, quedando en desventaja el resto del solar para poder construir el pabellón de salas de exposición de Bellas Artes, tal y como aparecía en proyecto. Las nuevas circunstancias desaconsejan proseguir por este camino y el Patronato Provincial de Bellas Artes abandona el solar y sus intenciones.

composition as shown in other situations. But above all, and if we look at the evolution of all of these events, a certain fatigue is to be detected on the part of Martín. We understand by fatigue, not physical or mental exhaustion, but rather that he was trying to keep alight a torch which has burned feverishly for long years: the kind of fatigue a person would feel if he were trying to row on shore. Up until 1955, the change in location of the Néstor Museum had not been decided, and therefore, the rest of the site was not technically available for the possible construction of a pavilion for the exhibition hall or the Fine Arts Museum, such as appeared in the project. The new circumstances made it advisable not to continue in this direction and the Provincial Board of Fine Arts abandoned the site and their intentions.



279

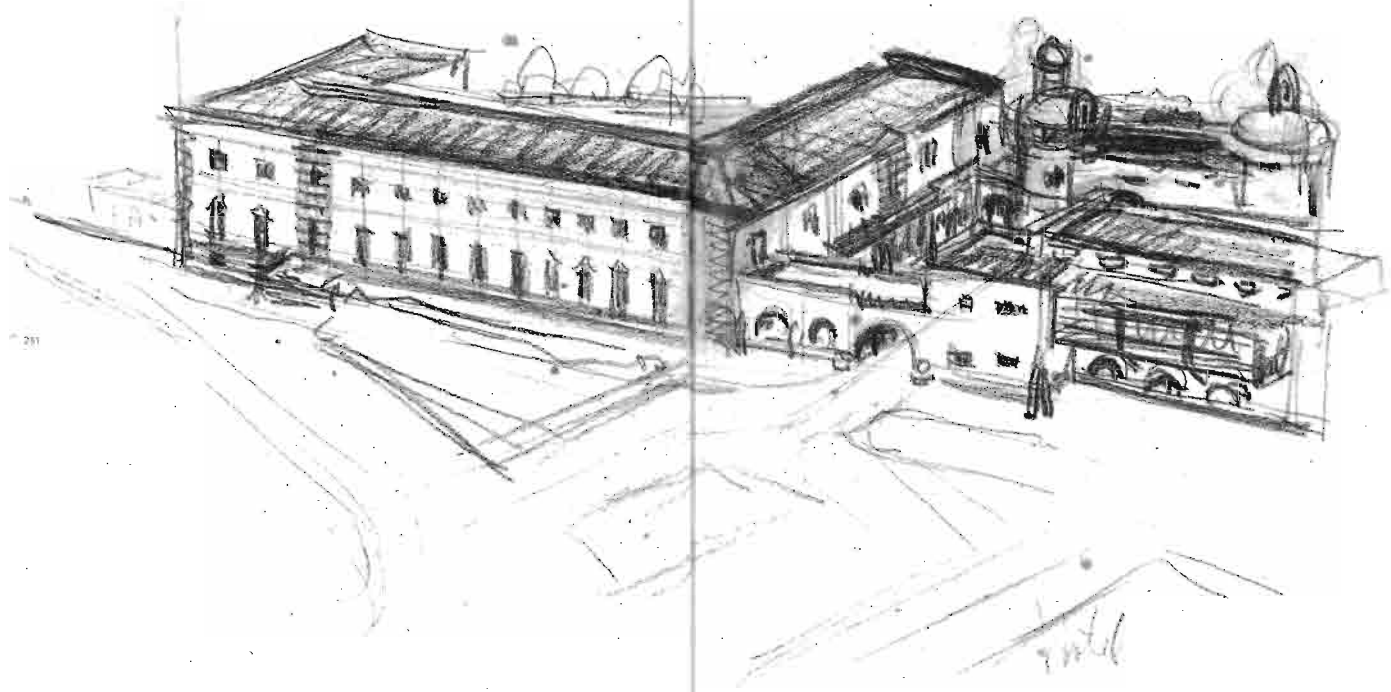
279. Museo de Bellas Artes, elevación de la fachada sur. El dibujo superior izquierdo, el Museo de Bellas Artes, y el dibujo inferior izquierdo, el Museo de Bellas Artes, son de los dibujos de los arquitectos Los Palmer de Cigarralía, junio de 1920. El dibujo superior derecho, el Museo de Bellas Artes, es de los dibujos de los arquitectos Los Palmer de Cigarralía, junio de 1920. El dibujo inferior derecho, el Museo de Bellas Artes, es de los dibujos de los arquitectos Los Palmer de Cigarralía, junio de 1920.



280

193

192



211

MUSEO DE BELLAS ARTES



FRONTERA

ENTRADA

Las Palmas de G. Canaria, Julio de 1952

-EL ARQUITECTO-

Agustín de Sotomayor

232



FRONTERA

ENTRADA

233

232. Fichado principal de Museo de Bellas Artes. Copia en sepia, Julio 1952. 71 x 41,5 cm.
Main facade of the Museum of Fine Arts. Sepia copy, July 1952. 71 x 41.5 cm.

233. Croquis fachada principal de Museo de Bellas Artes. Sápido y lápiz azul y rojo. Papel de croquis. 48 x 28,5 cm.
Rough sketch of main facade of Museum of Fine Arts. Lead and red and blue paper. Sketch paper. 48 x 28.5 cm.

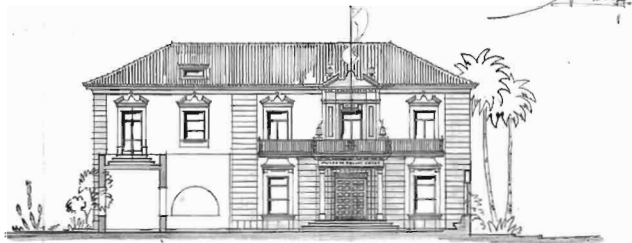
234. Fichado principal de Museo de Bellas Artes. Proyecto definitivo. Tinte. Papel vegetal. Detalle. Octubre 1953. 106 x 82,5 cm.
Main facade of Museum of Fine Arts. Final project. Ink. Tracing paper. Ink. Detail. October 1953. 106 x 82.5 cm.

PROYECTO „MUSEO DE BELLAS ARTES”

FACHADAS NACIENTE y PONIENTE ~ ESCALA 1:100

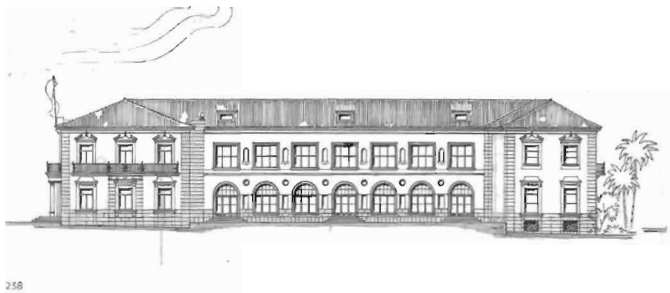
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, OCTUBRE 1953 .

EL ARQUITECTO :



234





258



259

255. Fachaz Norte. Tinta. Papel vegetal. Deseño Octubre 1955. 108 x 52,5 cm. - North facade. Ink. Tracing paper. Detail. October 1955. 108 x 52,5 cm.

256. Croquis de la fachada Norte. Lápiz. Papel semivegetal. 47,5 x 25 cm. - Rough sketch of North facade. Pencil. (In tracing paper). 47,5 x 25 cm.

257. Croquis de la fachada Norte. (Estudio previo). Lápiz. Papel de croquis. 52,5 x 19 cm. - Rough sketch of North facade. Preliminary study. Pencil. Sketch pad paper. 52,5 x 19 cm.

258. Fachaz Sur. Tinta. Papel vegetal. Detalle. Octubre 1956. 108 x 52,5 cm. - South facade. Ink. Tracing paper. Detail. October 1956. 108 x 52,5 cm.

259. Croquis de las fachadas Sur y Este. Lápiz. Papel de croquis. 56 x 24 cm. - Rough sketch of South and East facades. Pencil. Sketch pad paper. 56 x 24 cm.

Hotel Santa Catalina

Las circunstancias administrativas por las que hasta pasado el Hotel Santa Catalina

desembocaron en que sus propietarios, Miguel Curbelo Espino y José Bordes Claverie, llegasen a un acuerdo con el Cabildo de Gran Canaria, en 1922, para la compra-venta del mismo. El Cabildo tenía la intención de reutilizarlo para el servicio de alienados y efanciados de la beneficencia insular.

Pero el delegado de las Canarias Orientales de la Comisaría Regia de Turismo entendía que este destino no era adecuado con el edificio y con el emplazamiento, y que impediría contar en adelante con las instalaciones hoteleras de calidad que el turismo requería. Así es como, con fecha 21 de julio de 1922, el delegado de la Comisión remite una propuesta al Cabildo para mantener las funciones hoteleras en el edificio, aunque para poder seguir prestándolas requiriera la realización de algunas mejoras, ya que es "el mejor edificio de esta clase que existe en la provincia", motivo por el cual recomienda se reestudie la iniciativa cabildicia.

La oportunidad de la carta del delegado es innegable, pues, con fechas de 20 y 22 de julio, llegaban al Cabildo ofertas de terrenos colindantes con la propiedad del hotel. Los ofertantes son José Carvajal y Negrín Cabrera. El primero en representación del propietario Sr. Wood, quien tiene "a la venta la hacienda denominada Santa Catalina situada en esta ciudad, que linda por el naciente con carretera que conduce al Puerto de la Luz; al poniente con filo de la cordillera de Santa Catalina; al norte con servidumbre de tránsito que separa los terrenos del Hotel Santa Catalina; al sur con el barranquillo de Santa Catalina. Mide 80.000 metros cuadrados más o menos, tiene como accesorio un pozo con motor de gas pobre, con todo lo correspondiente para utilizar sus aguas 16,5 horas de agua todos los meses, de la Heredad de Triana, varios estanques, casas para mayordomo, casas de uno y dos pisos

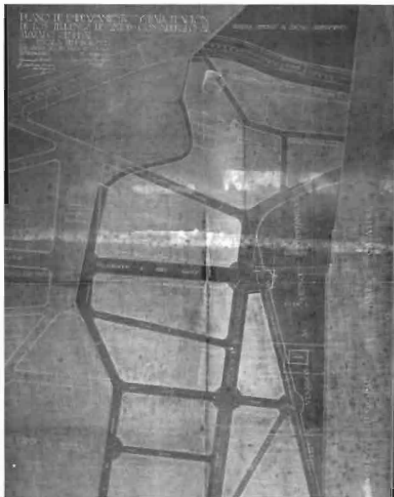
The administrative circumstances prevailing by the Hotel Santa Catalina caused their owners, Miguel Curbelo Espino and José Bordes Claverie, to come to an agreement with the Cabildo de Gran Canaria, in 1922, for the purchase-ale of the same. The Cabildo had the intention to reuse the building for the service of the mentally ill and convales of the blind.

But the Director of the Canary Orientales of the Comisaría Regia de Turismo understood that this was not the correct purpose for the site and that the building would not be the center of having quality installations in the future with as tourism required. For this reason then, on 21st July 1922, the Director of the Comisaría remitted a proposal to the Cabildo to maintain the hotel functions in the building, although to continue using these sites, there would be need for certain improvements since "it is the best building of this type which exists in the Province", this was the reason for which it recommended a review of the Cabildo's initiative.

To consider this the delegate's letter was registered in the office on 20th and 22nd July, the Cabildo received bids for the same bordering the hotel.

The tenders were made by José Carvajal and Negrín Cabrera, the former representing Wood who owned the estate called Santa Catalina, which the city, and bordering on the East with the road which leads to the hermitage of the Puerto de la Luz; on the West with the filo de la cordillera de Santa Catalina; North, with the roadway which separates the estate of Santa Catalina from the rest of the city; and to the South, with the aqueduct of Santa Catalina. The plot is approximately 80,000 square meters, has a well with a poor engine and all the necessary equipment to allow for 16.5 hours of water supply every month from the Heredad de Triana. It also has various ponds, service quarters, one and two-story modern type houses, barns, sheds, a shrine

de moderna construcción, alpendes, establos, una ermita denominada Santa Catalina y otros varios accesorios, correspondientes a la propiedad. Se vende junto o separado por metros cuadrados". El segundo, oferta "solares en el barrio de Santa Catalina, con la



240 Plano de partición de las tierras Wood. Miguel Martín
Plan of plots of land on Wood estate. Miguel Martín

extensión hasta de cien mil metros cuadrados, desde tres a diez pesetas por metro cuadrado, según el sitio que se elija. Estos solares, tienen suficiente cantidad de tierra que permiten el plantío y buen desarrollo de arbotado, que en su día formarían bosque.

called the shrine of Santa Catalina and various other accessories which correspond to the property. It can be sold as a block or by separate plots by square metre.

The latter was to offer "plots of land in the district of Santa Catalina, some one hundred thousand square metres, between 10 and 15 pesetas the square metre, which would allow for buildings and a good forest area."

"Se hallan situados, en las inmediaciones de varias fábricas de ladrillos y hornos de cal, lo que representa gran economía en el arrastre de estos materiales. Además, muy próximo también se halla el Cortijo de Guanarreme, hoy de mi propiedad, donde extraer toda clase de piedra, y cedería toda la necesaria para la obra que se trata de construir, por la mitad de precio a que se venda en las canteras de la Isleta, que es el mismo que yo tengo establecido para la venta".

Para comprender esta segunda oferta hay que tener presente la primera parte de la carta de Negrín, en la que explica por qué propone terrenos próximos al hotel, pero no colindantes; "dividida como se halla la opinión respecto a la proyectada compra del Hotel Santa Catalina; y para el caso de que se acuerde, de conformidad con lo solicitado, por la patriótica Sociedad de Fomento y Turismo, prescindiendo de la adquisición del indicado edificio, me permito dirigirme a Ud. por si tiene a bien exponerlo en la próxima reunión que para tratar de este fin ha de celebrarse" en esa corporación. Negrín se está adelantando a la resolución de la conflictiva adquisición del hotel, para influir en el acuerdo que se discuta en el Cabildo, que puede verse inclinado por proseguir con sus intenciones de instalar en esa zona los servicios de beneficencia, o en un solar próximo.

Aunque no interese en estos momentos la evolución de las decisiones del Cabildo, hemos de reseñar su renuncia a la adquisición, lo que dio lugar a que fuera el Ayuntamiento el que asumiera su destino. El hotel pasa a formar parte del patrimonio municipal en 1923, y poco después la finca de la primera oferta.

En 1926, Francisco González Díaz inicia en la prensa una campaña de críticas por el estado de semiabandono en el que ha dejado el Ayuntamiento el hotel; salvo algunas fiestas celebradas en sus salones, no se toman decisiones sobre su futuro, aunque "se habló de varias ofertas, no tenemos noticia de ninguna empresa que haya decidido abrirlo".

Para el Ayuntamiento el hotel se estaba convirtiendo en un problema irresoluble, por resultar imposible de alquilar ante el quebranto de la economía mundial y por carecer de los fondos necesarios para reabrirlo, pues "es indudable que el edificio necesita reparaciones y aún importantes reformas interiores para adaptarlo a los modernos hoteles. Los pisos de las galerías exteriores altas y bajas, abiertas al sol y a la lluvia, se encuentran en mal estado.

"There are various brick factories and lime kilns in the surroundings which allow for economies to be made in the transport of these materials. There is also a quarry in the Cortijo de Guanarreme, which is my property. All building materials extracted here for the work will be sold at half the normal price."

If we are to fully understand the scope of this latter offer of plots, we must bear in mind the first part of Negrín's letter wherein he outlines why he is offering land close to the hotel but not bordering on the same: "Since opinion is divided with respect to the purchase of said Hotel and in such case as it should be decided, as has been requested by the patriotic Sociedad de Fomento y Turismo, to resist the purchase of the Hotel Santa Catalina, I have made so bold as to make this offer which you may, if you please, present in the next meeting of the Corporation which has been called to this effect. Negrín was attempting to influence the decision which was to be taken in this conflictive meeting in the hope that the Cabildo might feel inclined to continue along its original lines and to install charity services in the hotel or in a nearby site.

Although the evolution of the decisions in the Cabildo is of no great interest at the moment, we should note that they decided not to purchase which meant that the Town Council took over control of the Hotel. The hotel became part of the municipal property in 1923. They then went on to buy the first of the two estates.

In 1926, Francisco Díaz González began a press campaign criticising the state of semi-abandon of the Hotel by the Town Council which, with the exception of a few celebrations, had done little or nothing to decide upon the future of the same although there had been 'rumours of various offers from companies but as such none had decided to go through with the deal.

For the Town Council, the hotel was a real problem. It was impossible to rent given the general climate of Recession in the world economy. They did not have the funds to rehabilitate it since 'undoubtedly, the building is in need of repair and significant interior reform to put it on a level with other modern hotels. The floors of the outer galleries on the upper and lower floors are badly in need of repair since they have suffered the ravages of being exposed to the open air.

La madera ha ido pudriéndose y hay que renovarlas. Cristales, herrajes de puertas y ventanas es preciso renovarlos también. Paredes, techos y pisos todavía están en buenas condiciones, es necesario conservarlos para que la acción del tiempo no convierta en ruina un edificio que tanto costó "levantar". De esta manera, González intenta animar a que se salve el edificio de madera, que puede fácilmente desaparecer sino se procede a la rehabilitación. Aunque más adelante reconoce que se conserva bien por la solidez con que se construyó y los buenos materiales que se emplearon en él, poco a poco va sembrando la idea de que hay que decidir de inmediato qué hacer con él.

Lo cierto es que poco ocurrió con el hotel en los siguientes años hasta que, el 30 de septiembre de 1936, le cayó encima al Ayuntamiento la solicitud de José García de la Peña pidiendo su cesión para acoger a las secciones de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, a lo que accede de manera inmediata. A pesar de no ser éste el destino apropiado, el Ayuntamiento lo acepta y se desentendiéndole momentáneamente de él.

Mientras ocurrían estos avatares, la situación urbanística del hotel había mejorado, pues al ser parte del patrimonio municipal su posición en el Plano de 1930, que había propuesto Miguel Martín, adquiría el carácter central y unificador que se pretendía para él. La nueva manzana del hotel responde a criterios formales que hemos de considerar consecuencia del tipo de ordenación urbana que había trazado en los dos lados de la misma, basada en figuras simétricas que tenían como soporte tres calles paralelas a la costa y moduladas según ejes transversales que se iban acomodando a la curvatura natural de la franja de terreno a urbanizar.

Incomprensiblemente, Miguel deja que la manzana del hotel interrumpa la estructura general del Plano, resolviéndola en sus bordes para que quede adecuadamente integrada en la sucesión de ejes transversales de simetría de que se compone, pero no respecto a los horizontales. De ello se desprende que había intereses para la preservación de algunas propiedades que se encontraban en torno al hotel, mucho más allá de lo que pudiera parecer razonable, ya que decide cambiar la alineación de la tercera calle y haría remontar la falda de la montaña, origen y causa de un incómodo problema de tráfico que aún sufrimos en la actualidad. Aparte de este importantísimo cambio, suprimió el tramo de la segunda calle que pasaría delante de la fachada del hotel, y que

The wood is rotting and must be replaced.

Windows, glasswork in general and the metalwork must also be replaced. Walls, roofs and floors are still sound but must be protected for them not to suffer the same damage as the rest of the building which may soon be converted in a ruin. González was trying to drum up enthusiasm for the wooden building to be saved and warning that it might fall in ruins if no rehabilitation work were done.

Although he was to say that the building was solid and the materials were high quality, he insinuated that somebody should do something fast with the building.

Unfortunately, nothing much was to happen over the next few years until, on the 30th September 1936, José García de la Peña requested that the building be ceded as headquarters of the Falange Española Tradicionalista and the JONS. This was immediately approved although by no means it was the best solution for the building. However, it allowed the Town Council to momentarily forget about the problem.

Whilst all of this was happening, the urban situation of the Hotel had improved since it became the key element in the 1930 Plan, as proposed by Miguel Martín. The block on which the hotel now stood as the result of urban organisation, was symmetrical and was supported by three streets running parallel to the coastline and linked via transversal axes which bordered upon the sites of land soon to be developed.

For some incomprehensible reason, Martín allowed the hotel to interrupt the whole of the general structure of the Plan leaving it asymmetrically integrated on a vertical but not a horizontal axis. We must deduce that there were vested interests in preserving some of the property around the hotel, which were far from being reasonable and which forced the third street to be redirected up the side of the mountain, which is the cause of the traffic problems we suffer still.

obligaría al derribo del colegio de los Salesianos, prefiriendo cortar la linealidad de la calle en su recorrido norte-sur. En el croquis de estudio y tanteo de la formalización urbana de esta zona vemos que Miguel intentó continuar la calle, pero la para a ambos lados del colegio de La Salle. También tatea la posibilidad de hacer dos calles salvando el colegio y el hotel, siguiendo trazados a 45 grados, que se cruzan en la parte posterior del hotel, pero no debieron convencerle. Para evitar estas circunstancias y la de la propiedad de Hidalgo a la que no se había atrevido a tocar, y la deja rodeada por tres calles, contradiciendo una vez más la estructura, resuelve dejar completamente libre la manzana del hotel y entenderla como una parte singular y diferenciada de la ciudad.

Estas tres decisiones pasan a convertirse en factores con el suficiente peso urbanístico para no dejar ninguna duda de la presión que se ejerció para que Martín olvidase la idea de enlaces y continuidades orgánicas que había pensado, y debieron estar entre las causas de su decisión para quitarse de encima un encargo tan limitado por la jerarquía de la propiedad y del gobierno municipal.

En la vista aérea que dibujara Néstor del Pueblo Canario, en 1937, se vislumbra entre las palmeras el extremo del edificio del hotel, insinuando su incorporación al entramado de edificaciones turísticas que estaba pensando.

La resolución del hotel será uno de los proyectos que entretenga el trabajo de Miguel Martín, junto al Pueblo Canario, durante muchos años y del que obtendrá el reconocimiento definitivo a su labor de recuperación del lenguaje neocanario. Pero sobre esto hay mucho que hablar.

El hotel, que se ha de derribar, habla sido proyectado por el arquitecto inglés Mac Laren, diseñado en estilo colonial eduardiano, tal y como recoge el libro *Edwardian Architecture and its Origins*, en 1888 (el libro lo fecha en 1889-1890), apareciendo Norman Foster como arquitecto director de obras y Laureano Arroyo como arquitecto inspector. El hotel es un edificio aislado en medio de unos grandes jardines, construido en madera, con tres cuerpos en planta de U, y los brazos abiertos 30° sobre la ortogonal, y articulados respecto al cuerpo central por dos torres octogonales.

El edificio de Mac Laren está dominado por la presencia de seis torres miradores que flanquean los tres cuerpos del edificio, haciendo predominar la componente decorativista (paisajística) sobre la sencilla y ordenada de las partes, a lo que contribuye la

Apart from this significant modification, he suggested the stretch of the second street which was to pass in front of the hotel and which would have meant that the Colegio de los Salesianos would have had to be knocked down. He opted to cut the linearity of the street in its North-South stretch. In the rough studio sketch of the urban organisation of the area, we can see that Martín intended for the street to continue but suddenly called it to a stop on both sides of the Colegio de la Salle. He also looked at the feasibility of making two streets and saving the school and the hotel by following a 45° layout which would cross the back of the Hotel but this did not appear to convince him. Having ruled out these solutions and afraid of touching the property of Hidalgo (which he left surrounded by three streets thus again contradicting his original structure) he decided to leave the whole of the Hotel block completely free and thus to make it into a unique and differentiated part of the city.

These three decisions were of sufficient weight in town planning terms for there to be no doubt as to the pressure which was exerted upon Martín to forego the idea of the fingerroads and organic continuities which he had originally planned and must have figured amongst the reasons for his decision to shake off the shackles of a commission which was so limited by the municipal Government and the property owners.

In the aerial view of the Pueblo Canario sketched by Néstor in 1937, the end of the hotel building can be glimpsed through the palm trees thus hinting at the whole network of tourist buildings which were being planned.

The solution for the hotel was to be one of the projects which was to absorb Miguel Martín, together with the Pueblo Canario, for many years and which was to gain him definite recognition as the redemptor of the Neo-Canary language. However, this is a matter to be dealt with in greater depth.

The hotel which was eventually knocked down was a project of the architect MacLaren and was designed in true Edwardian Colonial style as can be seen in the book, *Edwardian Architecture and its Origins* (1888) where Norman Foster appears as the operational architect and Laureano Arroyo as the technical overseer. The hotel is an independent three-storey wooden building based on a U, with the wings extending at a 30° angle and linked to the main part of the building via two octagonal towers.

colocación de una cubierta a dos aguas en el bloque central frente a la cubierta plana de los laterales.

Miguel parte de aceptar la planta original del hotel —la forma, la disposición de los brazos y las angulaciones que tenían entre sí— como perfil sobre el que construir el nuevo. Pero en esta aceptación no incluye nada más, su elaboración pretende suprimir el estilo arabiado que presidía el edificio, por la arquitectura ya construida en el Pueblo Canario, con el fin de convertirlo en una pieza de aquel conjunto. Al trazar los primeros croquis surge de inmediato lo incongruente de la situación: no es posible proseguir con el sistema de adición de volúmenes diferentes cuando existe el basamento continuo de las arcadas del porche que bordea todo el frontis.

Al aceptar la planta, todos sus esquemas arquitectónicos naufragan, porque el neocanario partía de entender la arquitectura como adición de fragmentos, que necesitaban de una pequeña distancia entre sí para funcionar convertidos en estilo, lo que no era otra cosa que referencias artesanales utilizadas a modo de collage.

Por eso, los primeros dibujos del hotel nos muestran unas composiciones realmente extrañas, donde la arquitectura que maneja es la de un bloque de casitas neocanarias que se adosa a una mole central de mayor altura. Tampoco hay un ajuste formal entre la resolución de la planta baja, que sirve para todo el edificio, con sus monumentales arcadas y adintelamientos, y la de los dos pisos superiores, donde se alternan varios tipos de huecos a ambos lados de un balcón central.

Después decide agrandar la escala del edificio y lo convierte en un bloque más compacto, pero de nuevo rechaza la solución y se encamina a una menos dependiente. Es entonces cuando se da cuenta de que el problema, que no logra resolver, radica en conseguir poner en sintonía las estructuras en altura con las masas decorativas, por lo inconsecuente de la escala, y abandona el camino que estaba siguiendo.

En este proceso el hotel aumenta de volumen y al cuerpo central le añade dos pisos, con sendos frentes de balcón corrió que forman una gran galería, y en los cuerpos laterales uno. Ahora emplean a tener suficiente superficie las fachadas para desplegar sobre ellas la imaginación, con todo un alarde de composiciones de gran tamaño que denotan la personalidad del diseñador, frente a las previas en las que los agrupamientos de un balcón y una pérgola parecían pertenecer a un edificio de viviendas sociales.

Maclaren's building is dominated by the six lookout towers which flank each side of the main sections of the same, making the landscape perspective dominate over the simple organisation of the various parts. There is a sloping central roof on the central body of the hotel as opposed to the flat roofs on both wings.

Miguel decided to accept the original layout of the hotel in its entirety as a profile upon which to build the new edifice. But there his commitment ended. He suppressed the semi-Arab style which pervaded the building for an architecture similar to that of the Pueblo Canario, thus incorporating the Hotel into the complex. When he made his first sketches, he realised how incongruent this was to be.

He could not add different volumes as he had in the Past when faced with the open arcade which ran around the whole of the front of the hotel.

By accepting the layout, he was doomed to failure because the Neo-Canary style was based on a system of a sum of fragments which needed a certain distance between each of the elements for them to work as a style: what we could call local craft references used by way of collage.

That is why the preliminary sketches for the hotel work upon the bases of strange compositions where the architecture is framed around a series of Neo-Canary houses which are imposed on a central mass of a great height. There is no formal fit between the solution for the lower part of the building with its monumental arcades and door frames and that of the upper levels where various openings alternate around both sides of a central balcony.

He then decided to make the scale of the building even more monumental and to make it into a more compact block but again ruled out that solution and looked for something less dependent on the layout. It was only then that he realised the one problem he could not solve which consisted in harmonising the higher structures with the decorative masses which was impossible due to the problem of scale and he gave up in the endeavour.

In the process, the hotel increased in volume and was raised a further two floors on the central part of the building with long balconies running along both sides to form a gallery, whilst on each side it was raised another one floor. There was now sufficient façade to work upon imaginatively with a whole series of large size compositions which denote the personality of the designer as opposed to those previously sketched where the clusters of balconies and pérgolas made the building appear council houses.

La decisión interrumpe definitivamente la continuidad del pensamiento que presidía el Pueblo Canario y comprende que a pesar de estar tan próximo a él no es necesario mantener la idea de una arquitectura de continuidad por contigüidad, ya que en ninguna de ellas la arquitectura era la que correspondía, en 1950, a un hotel de las características del que proyectaba. ¿Cuánto tiempo tardó Miguel en llegar a esta conclusión? No podemos saberlo, pero seguro que no tardó mucho. Su compromiso con el neocanario ya no le condicionaba lo suficiente como para negarse a sí mismo intelectualmente.

Tras esta decisión se esconde el primer fracaso de la arquitectura neocanaria y, por consecuencia, los orígenes del cambio de época que le va a sobrevenir, el de la arquitectura internacional. Cuando Martín retoma el proyecto lo hace con un sentido más frenético, más radicalizado, y surgen los elaborados remates de las torres, los arcos festoneados de flecos, los apiñados balcones en medio de los paños de la fachada, etc., todo un abigarrado espectáculo barroco que se aleja tanto de los principios que había seguido hasta entonces como de los que su inteligencia le permitía alcanzar, a la vez que se acercaba al espíritu compositivo del hermano. El hotel Santa Catalina podemos considerarlo la implosión final del compromiso neocanario de Miguel Martín, al igual que hemos considerado la casa Marichado la del final de los eclecticismos. Aunque no sabremos nunca cuál era su opinión del hotel, es aconsejable tener presente lo difícil que es no claudicar ante la avalancha de reconocimientos que le lluvieron tras la inauguración.

El Hotel se inauguró el 6 de diciembre de 1952 y fue presentado como "la mejor concepción hotelera realizada en Europa y probablemente en el mundo", en la que sólo habían participado canarios en su realización, arquitecto, artistas, escultores, e incluso la mayoría del mobiliario había sido diseñado y ejecutado aquí. A parte de cuantos elogios se dispensaron a la obra, no se olvidó que había sido cedida generosamente al Ayuntamiento por el Capitán General Francisco García Escámez, en el momento de la extinción del Mando Económico de Canarias, gestión que fue notoriamente alabada por todos, y que se resumió citando el epitafio de la lápida mortuoria que cubría sus restos en la iglesia de San Fernando de Tenerife: "Isias Afortunadas, mandándolas tú, afortunadísimas".

Para Miguel Martín no acabaron con la inauguración del hotel los reconocimientos; el Colegio de Arquitectos y la propia ciudad le

This decision broke the continuity of the style of the Pueblo Canario. However, he understood that continuity did not necessarily imply continuity and that there was no style in the complex which could be used for a hotel of the type projected, above all in the 50s. How long did it take Miguel to come to that conclusion. We presume, not long. His commitment to Neo-Canary style was no longer sufficient to make him forget his intellectual roots.

This was to represent the first failure of the Neo-Canary architecture and, thus, the turn of the tide towards international architecture. When Martín took up the project again, he did so frantically and more radically which led to the elaborate decoration, the arches, the balconies piled one upon the other, all of an exhibition in the Baroque, totally divorced from the principles which his intellect had allowed him to follow, as far as possible, to empathise with the spirit and style of his brother.

The hotel Santa Catalina can be considered to be the end of Miguel Martín's commitment to the Neo-Canary style just as the Marichado house was to mark the end of his eclectic era. Although we will never know what he thought of the hotel, we must remember that it is difficult to shrug off the avalanche of praise which followed on the inauguration of the same.

The hotel was inaugurated on the 6th December 1952 and was presented as 'the finest concept in hotels in Europe and probably in the world'. Only Canary islanders participated in its execution. The architecture, the sculpture, the art and even most of the furniture was designed and produced here. Apart from the praise which was made of the work itself, attention was also drawn to the fact that the building had been generously ceded by the Town Council by the General Captain Francisco García Escámez when the Mando Económico de Canarias became extinct. García Escámez was praised by all, as reflected in the epitaph on his tombstone in the church of San Fernando in Tenerife: 'Isias afortunadas, mandándolas tú afortunadísimas.' ('These Islands of the Blessed were never so blessed as when you ruled over them').

For Miguel Martín, the acknowledgments did not begin and end with the inauguration of the hotel. The Official College of Architects and the city paid homage to him for the architectural achievements of this building, a building which filled the whole of the city with pride and which had become somewhat of a social phenomenon during the building of the same: 'since there were few people

hicieron homenajes para festejar los aciertos arquitectónicos que había logrado con este edificio, del que se sentía toda la ciudad orgullosa, y que se había ido convirtiendo en un fenómeno social durante su construcción, pues "casi toda Las Palmas ha desfilado por el edificio y ha visitado sus dependencias" antes de ser inaugurado.

En estos momentos de tan apasionado reconocimiento social, Miguel Martín accede a responder a una entrevista que le dirigiera su amigo Juan Márquez, para ser incluida en la serie *La ciudad y nosotros: hablan los arquitectos*, que estaba publicando en el periódico Falange, y que apareció el 18 de enero de 1953, aproximadamente un mes después de la inauguración.

Por lo inusual de este tipo de documentos en la biografía del arquitecto, tenemos en él ocasión de acercarnos a su posición profesional en el contexto socio-político en que vivía, y compararla con las respuestas de los otros arquitectos entrevistados.

De esta comparación (que se corresponde con la que hacemos en la biografía de Márquez) se desprende que la ciudad –los arquitectos– no está eclipsada con el Hotel Santa Catalina, y es tan plural como lo son sus técnicos, y por mucho que se pretenda unificar criterios, las distancias que los separan son abismales. Mientras Sartoris elogia el edificio de Cabildo Insular y las viviendas unifamiliares de Santa Brígida, o lo que es lo mismo, la arquitectura racionalista, como las "realizaciones verdaderamente conseguidas que deberían servir para constituir las bases esenciales del futuro", Suárez Valido lo hace del neocanario, Delgado piensa que no debe haber uniformidad, y Martín, que se encuentra en el apogeo de su producción neocanaria, emite respuestas sosegadas y pausadas y por tanto bien medidas, a la vez que reparte a derecha e izquierda sus preferencias.

La realidad del pensamiento arquitectónico es menos concreta de lo que pensaba Márquez, y su situación ha de reajustarse en función de unas condiciones políticas que prefiguran el gusto oficial, el tipo de encargos que se hacen y las soluciones aceptadas. Serán las contestaciones de Miguel Martín las que estén más claras y demuestren qué es lo que se puede hacer, en 1953, en Las Palmas, ponderando, mesuradamente, cada respuesta y cada explicación. Si no, nada mejor que recoger el listado de cuáles son los edificios que entresaca en la ciudad: "el Gobierno Civil de Laforet, una plaza de Escaleritas de Cardona y Delgado con su iglesia des-

who have not gone to inspect the building before the inauguration."

During this period of fervid social acknowledgement, Miguel Martín agreed to give an interview to his friend, Juan Márquez, which was to be included in the series: *The City and Us: the words of the Architects*. This was published in the newspaper, Falange, which appeared on the 18th January, 1953, approximately one month after the inauguration.

This kind of document was highly unusual in the biography of the architect and, therefore, affords us an opportunity of seeing his professional outlook in the socio-political context of his times and to compare it with that of the other architects interviewed.

From this comparison (which corresponds to the one made in the biography of Márquez), we can see that the city and its architects were not to be eclipsed by the Hotel Santa Catalina and that there were as many professional perspectives as experts in the field, thus making it difficult to unify criteria. Whereas Sartoris praised the Cabildo Insular and the detached houses in Santa Brígida, that is, Rationalism, as "true achievements which will help to lay the foundations for the future", Suárez Valido said the same of the Neo-Canary style. Delgado was of the opinion that there was no uniform style and Martín offered carefully meditated replies without committing himself to any one style.

The reality of architectural thought was less specific than Márquez figured and the situation adjusted to the political conditions which had a bearing on shaping tastes and the type of commissions and solutions which were accepted at any given time.

The fact that Miguel Martín had to weigh each and every one of his replies show us most clearly what could be done in Las Palmas in 1953. We have only to look at the buildings which he chose in the city: Laforet's Civil Government building, a square in Escaleritas designed by Cardona and Delgado's outstanding church, Suárez Valido's Institute of Hygiene and with poorer locations but a perfect vision of the urban problem: Marrero Regalado's Frontón building, Zabala's Bank of Spain and Massanet's Franciscan Church.

tacada, un Instituto de Higiene de Suárez Valido y con menos suerte de emplazamiento pero con una visión perfecta del problema urbano, varios aciertos: el edificio del Frontón Las Palmas, de Marrero Regalado; el Banco de España, de Zabala; la iglesia de los Padres Franciscanos, de Massanet.*

La respuesta no tiene desperdicio, como el resto, salvo cuando parece llegar a comprometerse en una frase que dice: "por la bondad de la Arquitectura en las futuras generaciones quemaríamos fuegos de artificio, y no siendo pesimista, por fuerza he de pensar en el accidente o milagro que transforme a Las Palmas en la población ideal que soñamos los canarios y que una colaboración de todos haga la empresa fácil".

De entre todo su ponderado ejercicio de respuestas surge este párrafo con la clave interpretativa de cuál es su verdadera opinión. No se anda por las ramas. Es tan contundente, que bien leído el párrafo, rebate todo lo que ha dicho con anterioridad, y entiende que sólo un accidente o un milagro puede ser la causa para que cambien las cosas, y eso que él ha visto muchas y proyectado más. Su opinión demuestra que no confía en que pueda llevarse adelante ningún proyecto ideal, o ningún proyecto con el que se pueda redimir la ciudad. Y por eso está dispuesto a quemar fuegos de artificio, porque sabe muy bien que no será nunca posible la colaboración de todos para facilitar ninguna empresa.

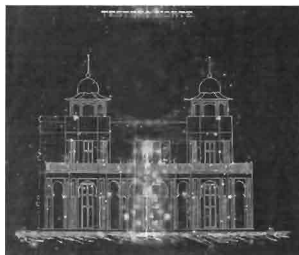
A pesar de lo epigramático de las opiniones de Miguel, es muy probable que Márquez no tomase en toda su profundidad estas palabras y cayera en el convencimiento de que la defensa que hacía de los edificios encargados por el Mando Económico cubría con creces cualquier otra duda que le asaltase. Es más, Márquez estaba convencido de que Martín habla visto, como él, en el modelo del Mando Económico, el único apoyo posible para proseguir un plan de ordenación de la ciudad y un modelo estético de su arquitectura y que tras la extinción habla que buscar un nuevo respaldo político para proseguirlo. Y, si no ¿cuándo Martín había alcanzado mayor reconocimiento por sus obras que con el Hotel Santa Catalina?, convertido en obra maestra de la arquitectura local por la convergencia de intereses con el Mando.

The only time he appears to commit himself is when he answered that let us place our hopes in the Architecture of future generations and pray for the miracle or accident which will transform the city of Las Palmas in the ideal city we have all dreamt off and make vows for this to be an easy task thanks to the collaboration of each and every one of us.

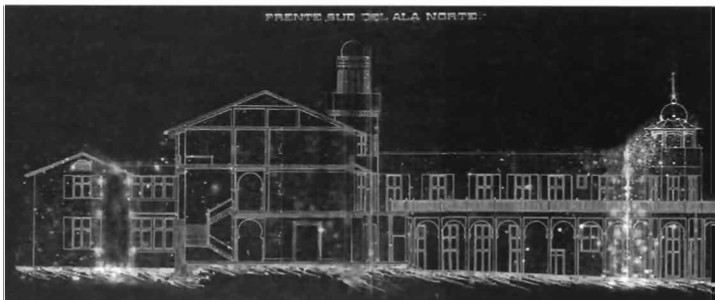
This would appear to emerge from the miasm of his other replies as his true opinion. He does not belt about the bush. In fact, if read closely, it represents a clear contradiction of everything said previous in that only an accident or a miracle can change the course of events because he knows very well that not everybody will collaborate towards that end.

In spite of the epigrammatic nature of his declarations, it is highly probable that Márquez did not take this statement too seriously and considered that, on balance, the defence he had made of the buildings of the Mando Económico more than made up for any doubts which he might have on that respect. What is more, Márquez was convinced that Martín, like him, had considered the model of the Mando Económico as the only way forward to achieve an organisation within the city and an aesthetic mosaic of architecture in consonance with the same and that, with its extinction, there was a need to look for new sources of political support. And should he doubt it, when has Martín achieved greater renown than with the Hotel Santa Catalina which was transformed into a work of art due to its convergence with the interest of the Mando Económico.

241



242



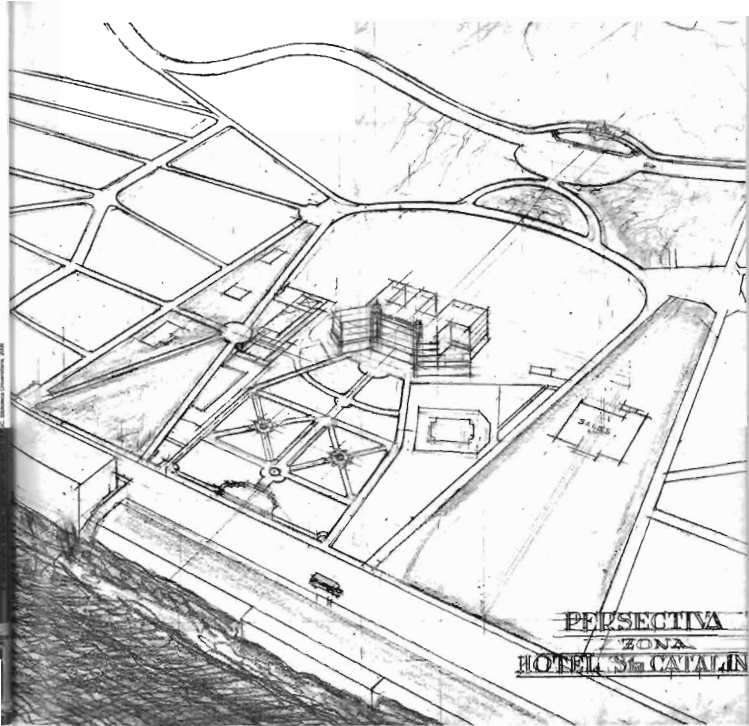
243

241. Alzado del extremo del ala Norte del proyecto del hotel Santa Catalina de M. Loren. 1889
Elevation of the far North wing of the project for the Hotel Santa Catalina by M. Loren. 1889

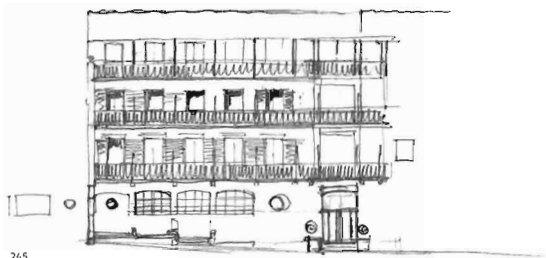
242. Alzado del extremo del ala Sur del proyecto del hotel Santa Catalina de M. Loren. 1889
Elevation of the far South wing of the project for the Hotel Santa Catalina by M. Loren. 1889

243. Sección por el centro del proyecto del hotel Santa Catalina de M. Loren. 1889
Cross-section on a central axis of the project for the Hotel Santa Catalina by M. Loren. 1889

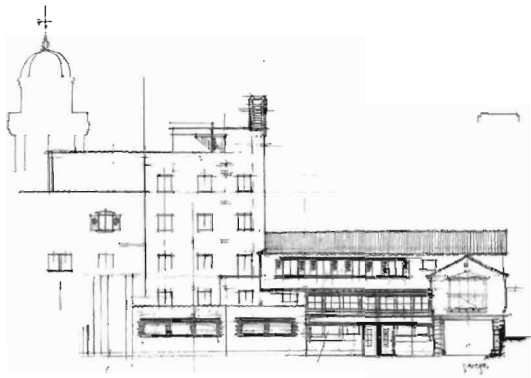
244. Vista aérea del Hotel. Encaje en la trama urbana. Línea y lápiz azul y verde. Papel croquis. 44 x 28 cm.
View from the air of the Hotel. Its place in the urban layout. Line, green and blue pencil. Sketch-pink paper. 44 x 28 cm.



PERSECTIVA
ZONA
HOTEL S. CATALIN



245



246

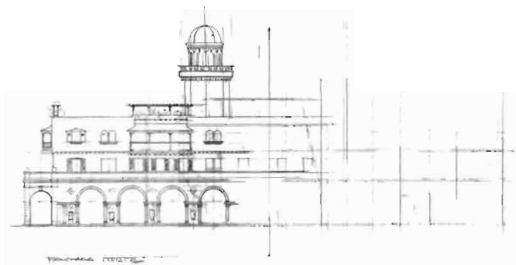
245. Croquis de un alzado posterior. Lápiz. Papel de croquis. 89 x 51,5 cm.
 Rough sketch of later elevation. Pencil. Sketch pad paper. 89 x 51.5 cm.

246. Croquis de un alzado posterior. Lápiz y lápiz rojo. Papel semivegetal. 47 x 55 cm.
 Rough sketch of later elevation. Lead and red pencil. Semi-vegetal paper. 47 x 55 cm.

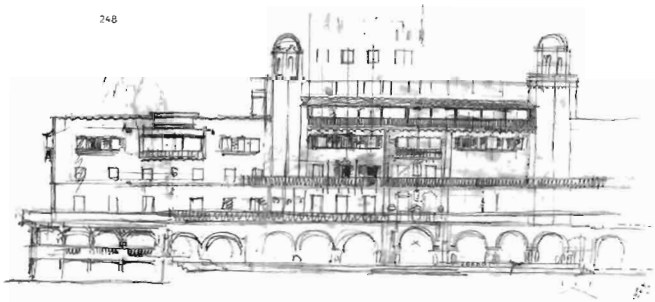
247. Croquis del alzado Norte. Lápiz. Papel vegetal. 80 x 59 cm.
 Rough sketch of North elevation. Pencil. Tracing paper. 80 x 59 cm.

248. Croquis del alzado principal. Lápiz. Papel vegetal. 86 x 59 cm.
 Rough sketch of main elevation. Pencil. Tracing paper. 86 x 59 cm.

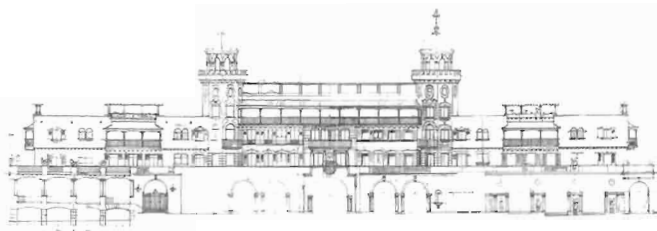
247



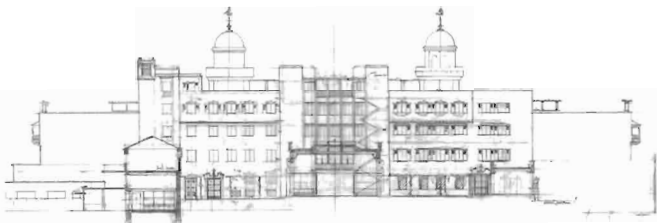
248



249



250

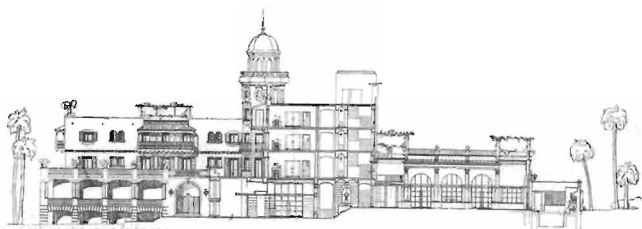


249. Arazdi princpal. Estadio preliminar. Lopti. Papir svetlozavrti. 95 x 55,5 cm
Main elevation. Preliminary study. Pencil. Same tracing paper. 90 x 55.5 cm

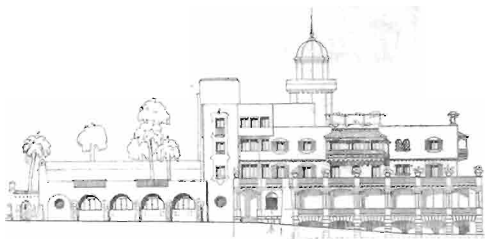
250. Arazdi sekcija posterior. Estadio preliminar. Lopti. Papir de croquis. 90 x 59 cm
Back elevation / cross section. Preliminary study. Pencil. Sketch paper. 90 x 59 cm

251. Sekcija por i na centrali. Iznos u sur. Copija impresa sature papir
Cross section along main axis, towards the South. Copy on paper printed

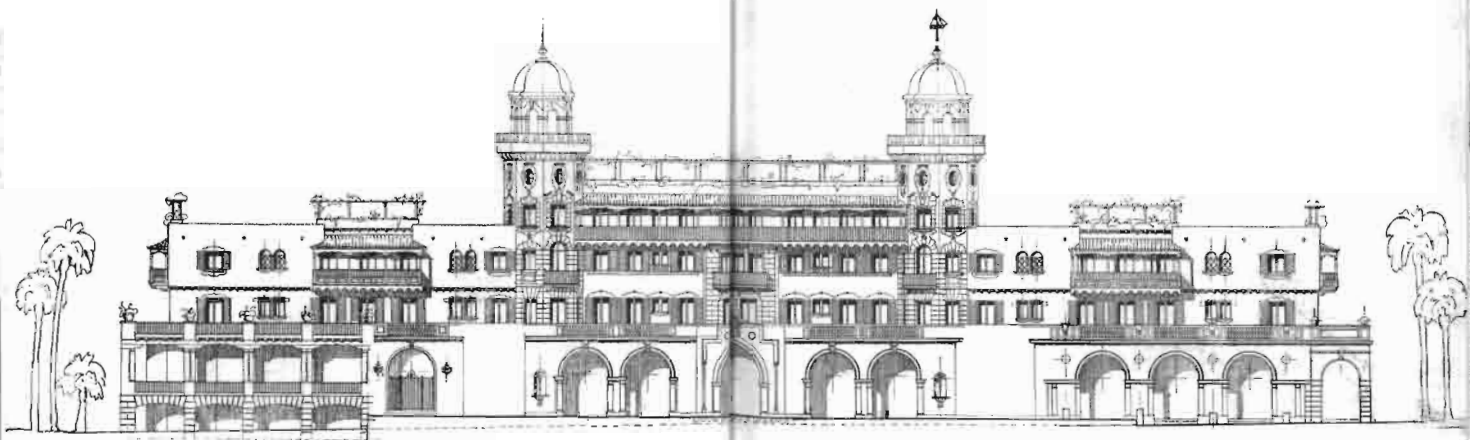
252. Arazdi strana Sur. impresa sature papir
Side South elevation. Copy on paper printed



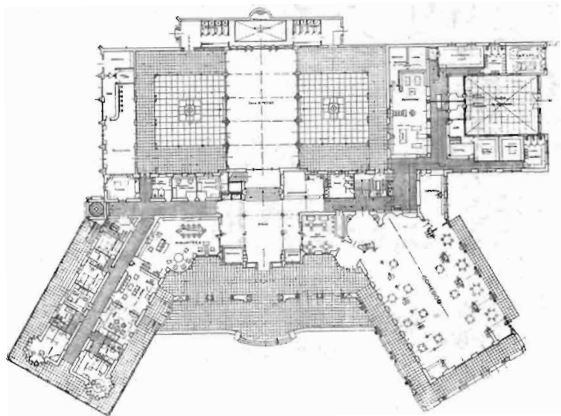
251



252



255



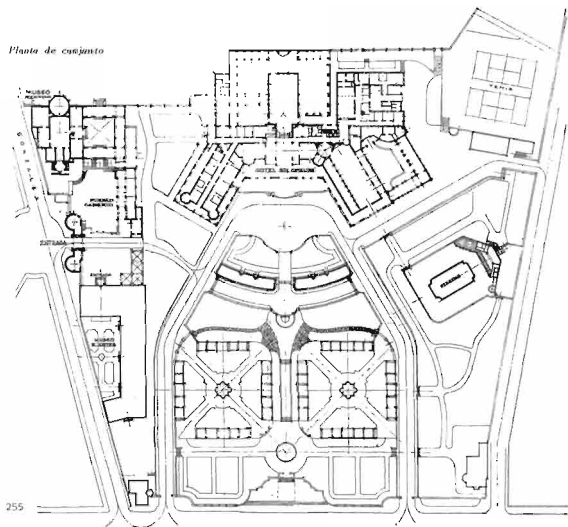
254

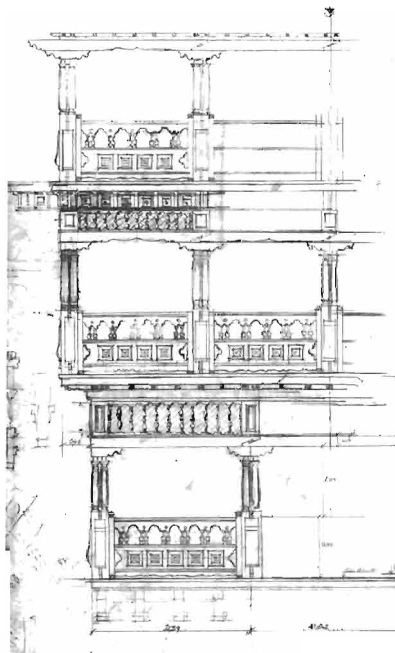
254- Plantea baixa. Còpia impresa sobre paper.
Ground floor. Copy printed on paper.

255- Plantea general del Hotel Santa Catalina y del Pabelló Concacó con el Museo Teyler instalat sobre la planta Santa Catalina, y planta del Museo de Bellas Artes. Extracció de la Revista Nacional de Arquitectura n.º 140-141.

General layout of the Hotel Santa Catalina and Pabelló Concacó with the Teyler Museum in the Santa Catalina, street and the layout of the Museum of Fine Arts. Taken from the National Architecture Review, num. 140-141.

Planta de conjunto





256

256. Croquis de l'ensemble de la balustrade. Lapis. Papier de croquis. 61 x 76 cm
 Rough sketch of assembly of balconies. Pencil. Sketch paper. 61 x 76 cm.

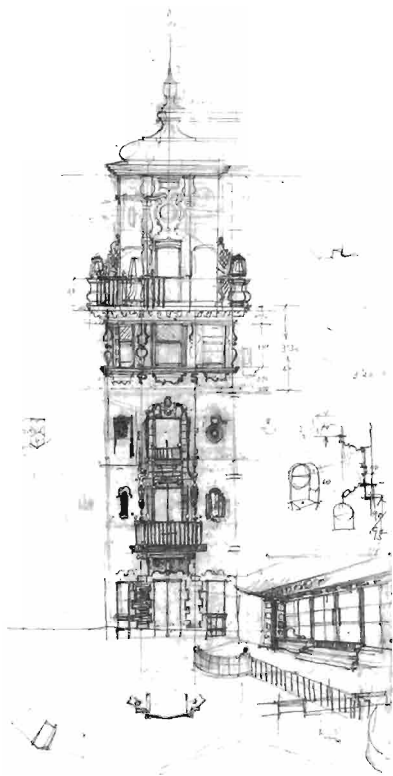
257. Balcones de la fachada Este del sur del Hotel en la actualidad.
 Present view of the balconies on the East facade of the south wing of the Hotel.

258. Croquis de la torre. Lapis. Papier de croquis. 50 x 67 cm
 Rough sketch of the tower. Pencil. Sketch paper. 50 x 67 cm.

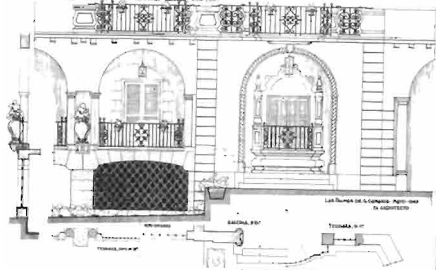
259. Detalle del remate de la torre en la actualidad.
 Detail of finishing touch to the tower at it stands at present.



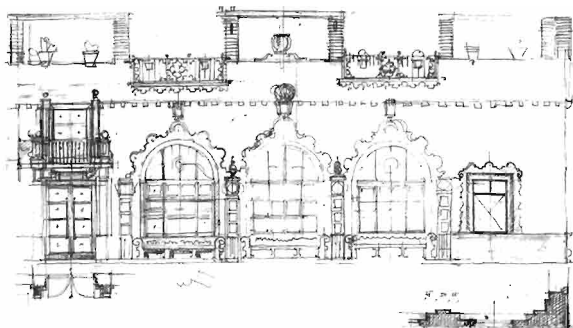
257



HOTEL SANTA CATALINA
 DETALLE DE LA PLANTA BAJA 1949-50



260



261

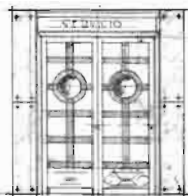
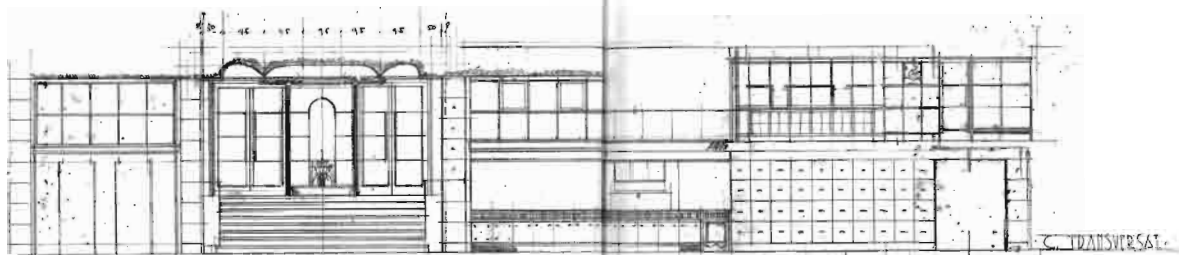
260 Crispas de los arqueros. Lápiz y tinta roja. Papel de croquis. 44.5 x 21.5 cm.
 Rough sketch of the galleries. Lead and red pencil. Sketch-plot paper. 44.5 x 21.5 cm.

261 Detalle de la solución adaptada en proyecto para el encuentro de los dos niveles de arcos en la fachada principal sur. Copia en sépia. Mayo, 1949. 76 x 50 cm.
 Detail of solution finally found for the union of the two levels of arches on the main Southern facade. Sepia copy. May, 1949. 76 x 50 cm.

262 Arco principal de la arcade. Acuarela.
 Main arch of the arcade. Water colour.



264



① 120x120x100

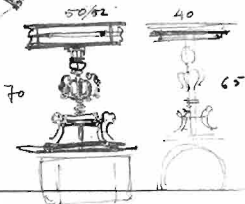
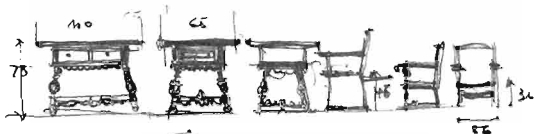
② 120x120x100
A 120x120

265



① 120x120x100
② 120x120x100
③ 120x120x100

④ 120x120x100
⑤ 120x120x100
⑥ 120x120x100



- 1 Mesa cuadrada
- 1 Sillon
- 1 Sillon confortable
- 1 Mesita de centro
- 1 Pared de noche
- 1 Cojín de
- 1 para sillón
- 1 Velador



Habitación americana

- 1 Sillon americano
- 1 Mesa multiple. { Mesita
Comoda
Pared
- 1 Brnois
- 1 Sillon confortable
- 1 Mesita auxiliar

266

266 Croquis de mobiliario. Láminas Papel de croquis: 51 x 37,5 cm
 Rough sketch for furniture. Pencils. Sketch pad paper: 51 x 37,5 cm

267 Muebles para un salón. Láminas y lápiz rojo. Papel semivariado: 44,5 x 33,5 cm
 Easy furniture for a sitting room. Lead and red pencil. Semi-bleeding paper: 44,5 x 33,5 cm

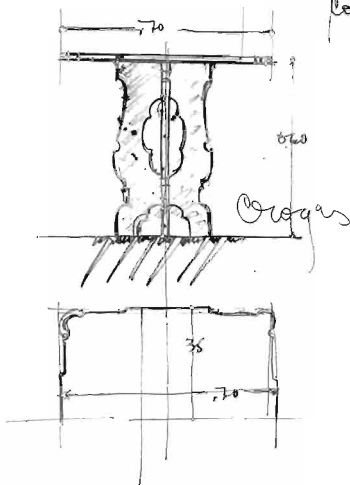


**MUEBLES CANARIOS
RINCON-SALÓN-FUMADOR.**

Nº 1.040

Shuaceu.-
Cuatro mesas en castaño.-

Como ficha.- 987, 186



268

Nº 1040

$\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

268. Croquis de una mesa y sillas. Papel offset. 21 x 25,5 cm.
Rough sketch for a table. Pencil. Offset paper. 21 x 25.5 cm.

269. Diseño de mesa y sillas. Lápis y lápiz rojo. Papel de croquis. 57 x 31 cm.
Design for table and armchairs. Lead and red pencil. Sketch-plot paper. 57 x 31 cm.



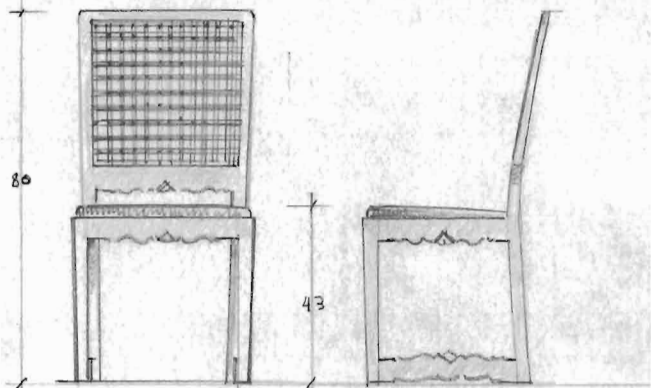
270

270 Puerta labrada en el interior del Hotel
Wrought iron gate/door on interior of Hotel

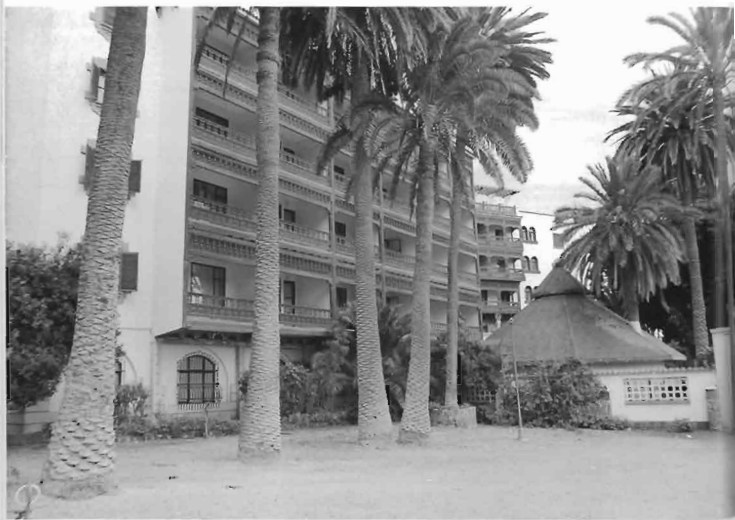
271 Diseño de sillón para el bar / Chair / Paper vessel / 16.9 x 15 cm
Design for bar chair / Armchair / Paper vessel / 16.9 x 15 cm

HOTEL SANTA CATALINA

ESCALA 1:10



SILLAS BAR.



272

272 Fachada posterior del Hotel en la actualidad
Present view of back facade of Hotel

275 Encuentro del calle del Hotel y el Pueblo Canario hacia los jardines
Junction of Hotel and Pueblo Canario in the garden area



273

Casa del Turismo y tienda Fataga

Por último vamos a tratar el primero de los proyectos la Casa del Turismo, conocido

Por último vamos a tratar del primero de los proyectos, la Casa del Turismo, conocido entonces como Pabellón Canario, en la entrada al Muelle de Santa Catalina, que tuvo su origen en la crítica que realizara Néstor al pabellón que existía para atender a los viajeros. Está firmado por Miguel Martín, en junio de 1935, y presenta una planta en forma de L, resuelta, volumétricamente, con tres prismas muy sencillos. El más bajo es de una sola planta y está ocupado por una tienda de vinos, que denomina Bodega, desde la que desciende una escalera al sótano, y tiene la cubierta plana. El segundo prisma tiene dos plantas que funcionan por separado, en la baja hay un porche y una tienda; a la alta, que dedica a restaurante y está cubierta a tres aguas, se accede por una escalera exterior que gira sobre una esquina, dejando un tramo de cada lado. El último prisma no es otra cosa que una pequeña elevación en forma de torre, que impide el encuentro de los dos anteriores y produce un efecto de torre en el ángulo de encuentro de los dos lados de la L. La arista de la torre ha sido achafanada para colocar una ventana y un balcón en la azotea, enmarcado por un arco. La resultante no es un pabellón "canario" por mucho que se hayan colocado gárgolas para evacuar las aguas de la cubierta plana, arcos en el porche, una enlatada que envuelve el exterior de la L o balconcillos enmarcados en la azotea. Lo que vemos es un edificio canario decorado con algunos detalles tradicionales de extracción canaria.

Por referencia del constructor Marín Vera, en un artículo de prensa, titulado: "Parece un hecho lo de la Exposición de trabajos del país", y publicado en agosto de 1935, sabemos que "Néstor me ha escrito desde París mandándome este dibujo. Así quedará la exposición. Una casa al estilo canario, con su tejado irregular, sus

The last projects we are going to deal with are the plans for the Casa del Turismo, then known as the Canary Pavilion, at the entrance to the Santa Catalina mole, which arose as the result of the criticism which Néstor made of the pavilion designed to receive guests. The project was signed by Miguel Martín in June 1935. It is based on an L layout and is volumetrically resolved via three very simple prisms. The lowest of these is one single floor and is occupied by a wine shop known as the Bodega. A staircase takes us down to a cellar and the roof of the building is flat. The second prism is on two levels which function independently of the one of the other. On the ground floor, there is a porch and a shop. On the upper level, there is a restaurant covered by a sloping roof which is accessed by an outside staircase. The last prism is a small elevation in the shape of a tower, which impedes these two parts meeting and produces the effect of a tower at the corner of the L-shape. The corner of the tower has been bevelled in order to produce a window and a balcony under an arch is to be found on the roof.

The result is not a "Canary" pavilion, although gargoyles were located to evacuate the water from the flat roof, archways were installed in the porch, for details marked the exterior of the L-shape and there were roofed balconies. What we can see is a Rational type of building decorated with some traditional Canary details.

The promoter, Marín Vera, in an article in the Press which ran under the title "Folklore style would seem to be on the up" and published in 1935 mentioned the fact that "Néstor has sent me this drawing from Paris. This is what the exhibition will look like. There will be a Canary-style house, with its walls, irregular roof, well, its garlands, its flowers and its patio. Typical Canary style, no detail will be missing. There will be a well, the typical lamp and the traditional balcony

paredes y contrafuertes, sus poyos, sus geranios, sus flores y su patio. Todo al modo canario, no faltará el pozo ni el farol legendario, ni la recatada balconada.

La descripción del dibujo que recibió Vera coincide con el dibujo del pabellón que se conserva en el Museo Néstor. A pesar de ello, en el artículo se reproducen los planos que Martín ha confeccionado, distintos a los que se conservan en su archivo, pero coincidentes en su diseño.

Pero lo extraño del proyecto no es el estilo sino el programa, pues carece de espacio en el que poder incluir oficinas, aseos, cocina, etc. y todo aquello que pareciera necesario para entenderlo funcionalmente. Por eso hemos de presumir que se trata de una idea para un espacio expositivo comercial y no de una casa de atención al turista.

El proyecto no ofrece garantías ni da respuestas adecuadas, lo que es lo mismo que no convencer. Por ello Néstor acude en ayuda del hermano y realiza su interpretación arquitectónica directamente de la perspectiva que había entre los planos de proyecto: el resultado es sorprendente, con unos toques de "estilo" aquí y allá, el edificio ha perdido la rigidez racionalizante y pasa a ser una recreación folclórica acanariada, donde un contrafuerte, un parapeto, un balcón, unos fanales, el brocal de un pozo, unos escalones que se prolongan para formar un banco, etc. transforman un proyecto moderno desechable en una primicia arquitectónica.

Lo que de creíble pudiera tener esta primera aportación nestoriana a la arquitectura neocanaria lo podemos ver recogido en trazos de lápiz sobre los planos del proyecto, que debió hacer Miguel Martín para asegurar la adaptabilidad de la idea. Pero el proyecto no se ejecutó de momento. Presumiblemente se ha de esperar a 1945 para que se rehaga y se inicien las obras de la Casa de Turismo que hoy conocemos.

Los nuevos planos, seis en total, carecen de carátula, de fecha y de firma, por lo que hemos de aceptar como fecha más probable una anterior a la que tienen algunos de los otros seis planos de resolución de detalles que completan la documentación ejecutiva de las obras. Tres de estos planos tiene como fecha 8 y 31 de marzo, y 5 de abril de 1944, momento en que se entiende estaban muy avanzadas las obras y precisaban ya de detalles de carpintería y diseño.

This description of the drawing coincides with the drawing for the pavilion which is kept in the Néstor Museum. In spite of this, in the article, Martín's plans are reproduced and although different from those to be found in the archives, they coincide in their design.

However, the strange thing about the project is not the style but the programme since there is a lack of space for toilets, offices and a kitchen etc. and everything that would appear to be necessary for the building to be functional. Therefore, we must presume that it was a mere idea for a commercial exhibition space and not for a house designed to welcome tourists.

The project offers no guarantees and gives inadequate solutions to the problems posed which means that it is totally unconvincing. As such, Néstor called upon his brother to help give an architectural interpretation of the perspective offered in the plans; the surprising result was a building which has lost its Rational rigidity and with a few Canary details here and there, such as the parapet, the steps which extend outwards to produce a bench to sit on, lanterns, a well and much more, all of which convert it into all of an innovation in architectural terms.

Everything credible that Néstor had to offer to Neo-Canary architecture is sketched in on the project plans by Miguel Martín, no doubt to ensure the adaptability of the idea. But the project was not executed immediately. It was not until 1945 that work on the Casa del Turismo was re-initiated.

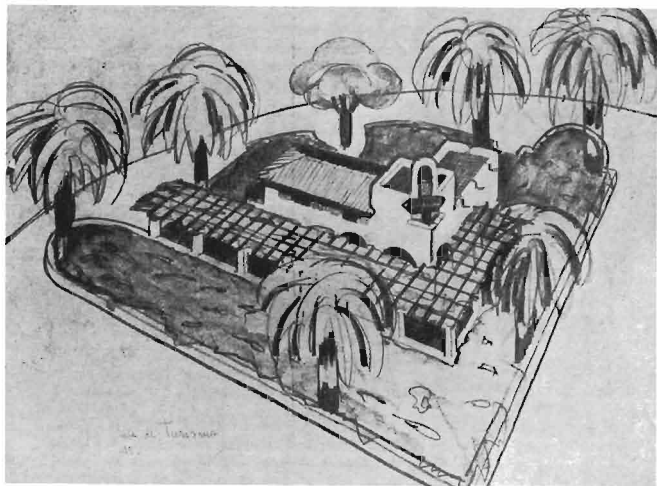
The new plans, six, has no heading to the paper, nor is it dated or signed. Therefore, we must take as a hypothetical date some time previous to the other six plans where all of the details previous to the execution of the works are recalled. Three of these plans are dated the 8th and 31st March and the 5th April in 1944, when we can consider that work was well advanced since all of the details required have todo with woodwork and design.

En la presente resolución podemos ver todo el esplendor del neocanario en cuantos detalles analicemos, abundando incluso sobre los que hubiera podido tener la solución nestoriana, como pueden ser la cerca delantera que crea un ámbito protegido a modo de patio, las enormes esferas sobre los pilastrones de la cerca, la cancela de entrada, la cancela del arco del porche, los antepechos del balcón, la textura de falsas piedras mampuestas de los muros, etc. Todo aquello que podemos considerar la base del repertorio de la arquitectura neocanaria.

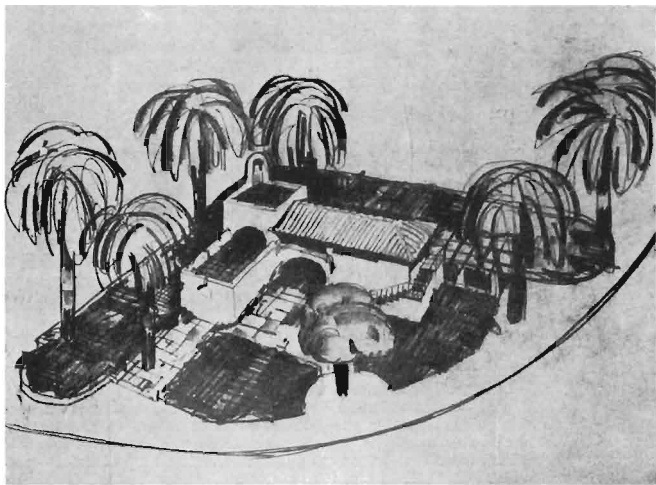
No hemos de pasar por alto el mobiliario, pues se trata de una de las decoraciones interiores más completas de las que hizo nunca, y con un grado de aproximación al gusto de Néstor que bien pudieran parecer diseñadas expresamente por él, y que afortunadamente se conservan en su totalidad. Respecto a la parte trasera del edificio hay que decir que sería el arquitecto quien realizaría con posterioridad algunos añadidos, para ampliar la superficie útil, cerrando el espacio que delimitaba la enlatada perimetral.

In the present solution, we can see all of the splendour of the Neo-Canary style in any of the details, even those as offered in Néstor's solution such as the low front wall which forms a kind of patio, the large balls on the pillars, the access gate, the porch archway gate, the carving on the balcony, the texture of the false stone masonry etc. All of these can be considered within the repertoire of Neo-Canary architecture and style.

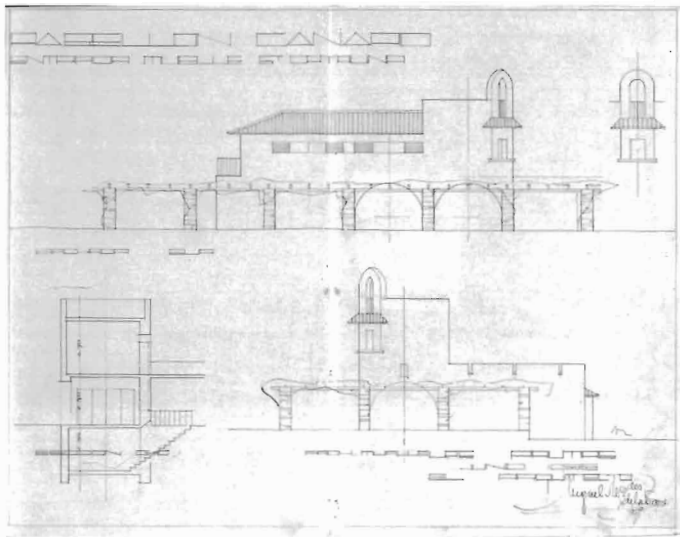
We should not overlook the importance of the furniture since it is one of the most complete works of interior decoration to have been executed and is so close to the taste of Néstor that it could almost have been designed by him. Fortunately, these pieces have been preserved. With respect to the latter part of the building, we might ask who was the architect who added elements later to expand upon the useful closing the area formerly delimiting the perimeter.



274



275



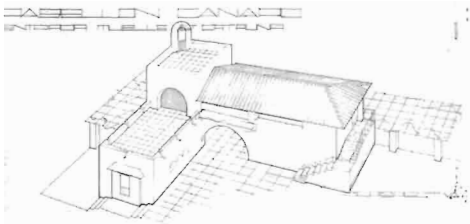
276

276. Acotado del primer proyecto de la Casa del Barroco (Paseo de productos químicos). Copia en sepia. Junio 1935. 58 x 29,5 cm.
 Elevation of the first project for the Casa del Barroco (Passage of Chemical Products). Sepia copy. June 1935. 58 x 29.5 cm.

277. Vista de conjunto del primer proyecto de la Casa del Barroco. Copia en sepia. Junio 1935. 58 x 29 cm.
 View of the whole of the first project for the Casa del Barroco. Sepia copy. June 1935. 58 x 29 cm.

278. Planta baja del primer proyecto de la Casa del Barroco. Copia en sepia. Junio 1935. 58 x 29,5 cm.
 Ground floor of the first project for the Casa del Barroco. Sepia copy. June 1935. 58 x 29.5 cm.

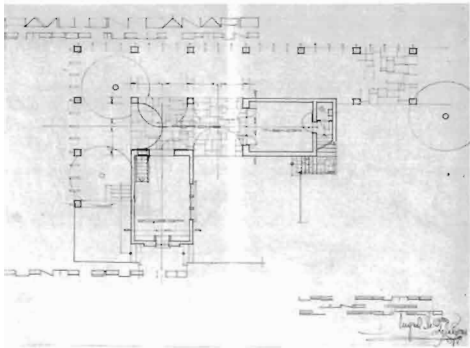
CASELLON CANADIE
SANTA MARIA DELLE COSTRINE

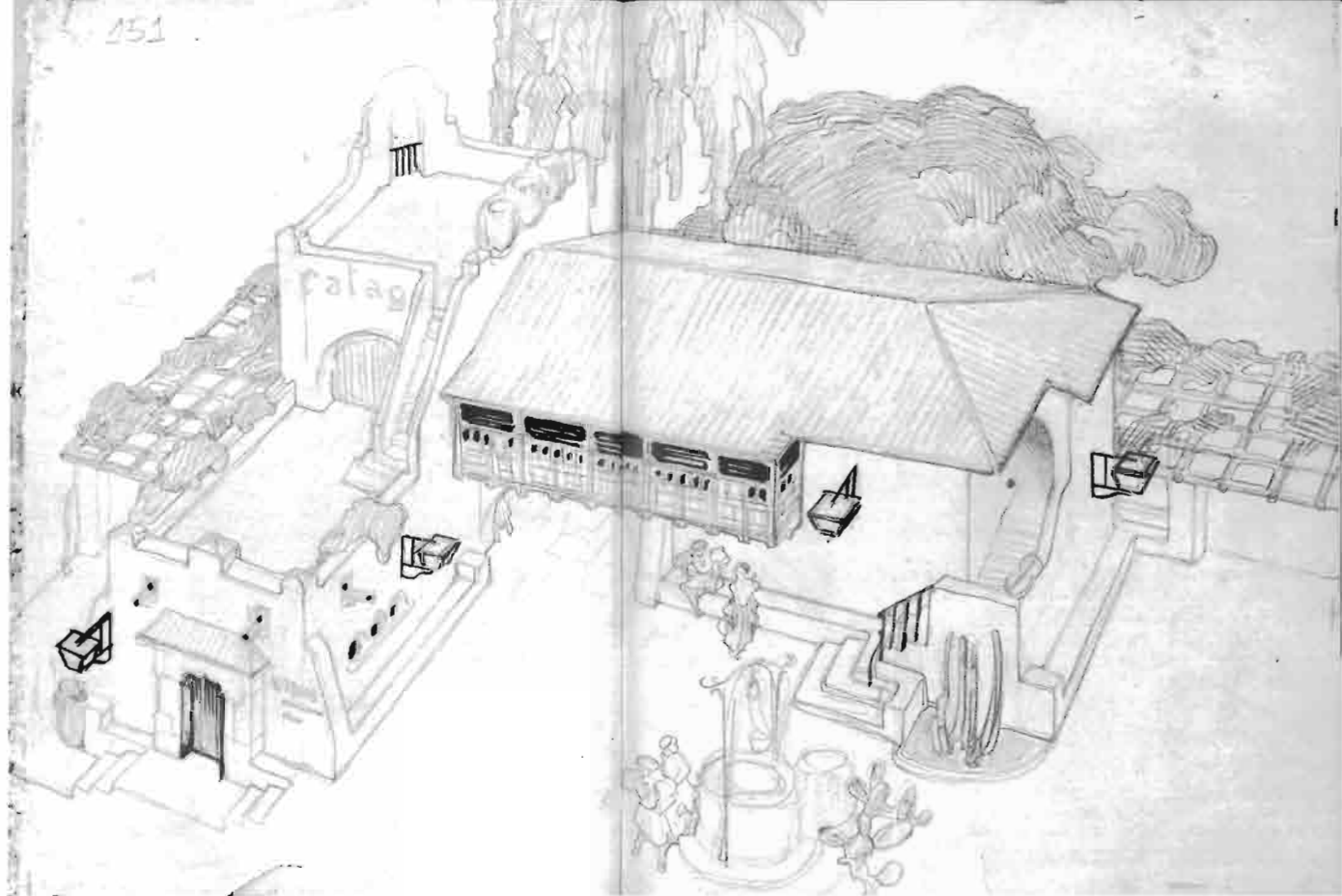


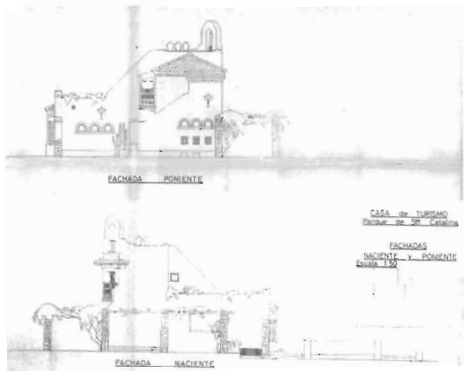
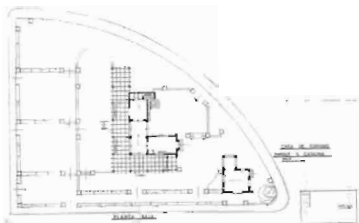
277



278





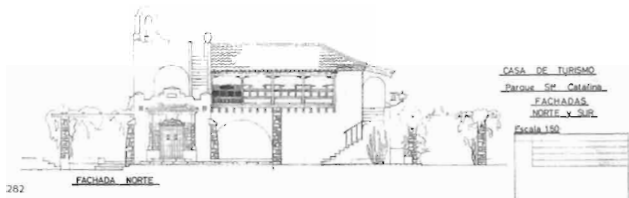
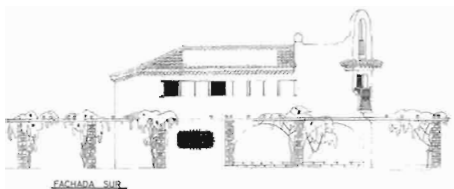


280. Plano general de la Casa del Turismo y tienda Patagona. Proyecto definitivo. Sin sector. Copia. 97 x 60 cm.
General layout of the Casa del Turismo and Patagona shop. Final project. Unshaded. Copy. 97 x 60 cm.

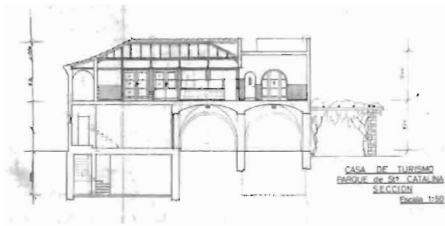
281. Alzavista Tránsito y Poniente. Copia. 71 x 56 cm. / East and West elevations. Copy. 71 x 56 cm.

282. Alzavista Norte y Sur. Copia. 81.5 x 56 cm. / North and south elevations. Copy. 81.5 x 56 cm.

283. Sección transversal. Estudios previos. Lápez. Plano semisueño. 47 x 51.5 cm.
Cross-section. Preliminary studies. Paper. Semi-sleeping plan. 47 x 51.5 cm.



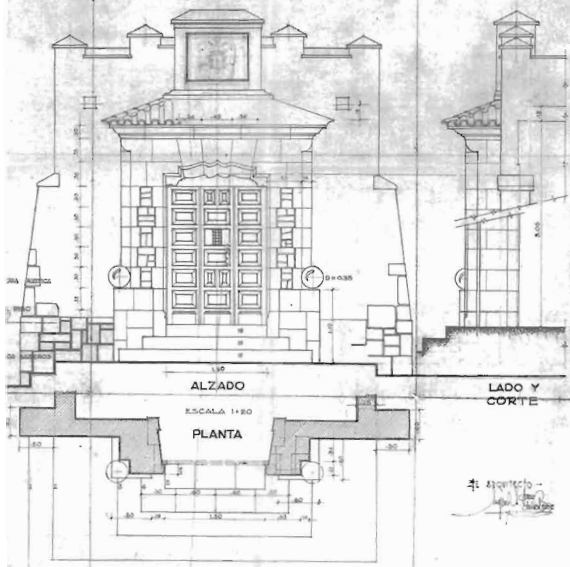
282



283

CASA DEL TURISMO
PUERTA PRINCIPAL

2



284

284 Detalle del proyecto de la puerta principal. Copia 45 x 47.5 cm
Detail of the project for the main door. Copy 45 x 47.5 cm

285 La Casa del Turismo en su sitio 40. Foto Plac
La Casa del Turismo in the site. Photo Plac

286 Casa del Turismo en su sitio 50
Casa del Turismo in the site

285



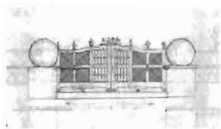
286



281

281 280 La Casa del Torero según apareció publicada en la revista Cortes y Razas vol. 17 42 de 1942
 La Casa del Torero as it appeared in the magazine Cortes y Razas vol. 17 42 of 1942

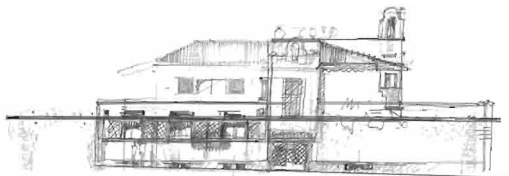
280 Estudio previo de la planta de la cerca perimetral
 Preliminary study for the surrounding wall



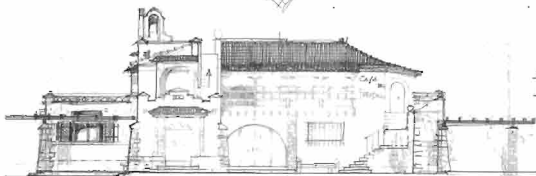
280



286



FACHADA SUR



FACHADA NORTE

CASA DE TURISMO
Parque St. Catalina
FACHADAS
NORTE y SUR
Escala 1:50

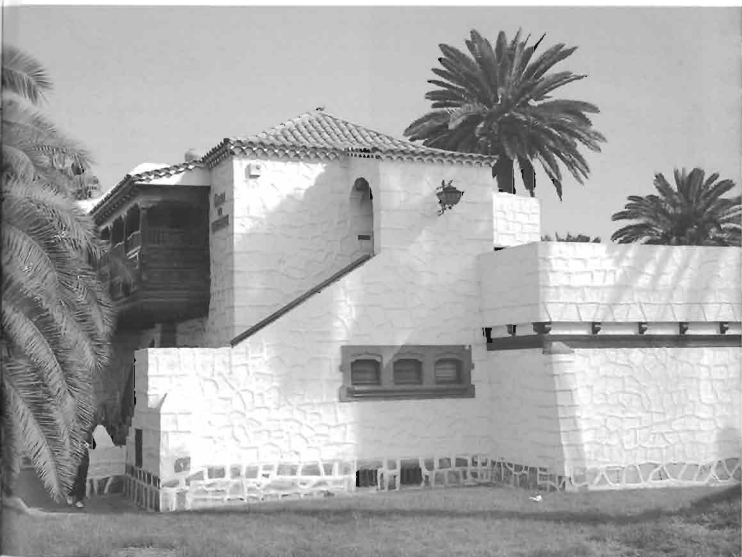
290: Croquis sobre una copia de la Etapa del Sistema proyecta la ampliación, el área y el volumen para el uso. Sin fecha. 82 x 55 cm.
 Rough sketch on copy of the Casa del Turismo previous to extension. Area of land and how the building will be used. No date. 82 x 55 cm.

291: Trazado Fotográfico Foto de un sitio 50 fotopig. Photo from the site.

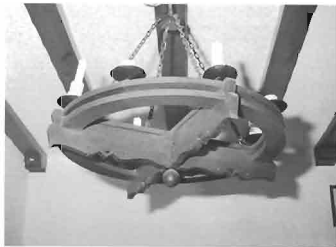




292



293



294

294. Lámpara de la puerta Baja
Lamp on ground floor

295-296. Lámpara de la Sala de Juntas
Lamp in Board Room



295



796



297

297. Mesea de la împachetament în Sala de Juriuri
Sede Asam. în Biser. Aldea.

298. Mesea din cadrul în zona de atențion. la public.
Sede Asam. în recepția oraș.



298



299

299. Mese de salutar in la zona de intrare in publicu
Scattered table in reception area

300. Seta de salutar care este g. este salutar in la Sala de Jucari
Three park table and another structure in the Board Room



300



301



502



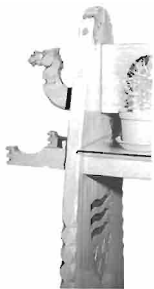
305

304 - Seta de la trena de setes en el puntó de la zorra que
Chal va recepcion en el grouse floor

304 - Seta de la trena de setes en el puntó de la zorra que
Chal va recepcion en el grouse floor



304



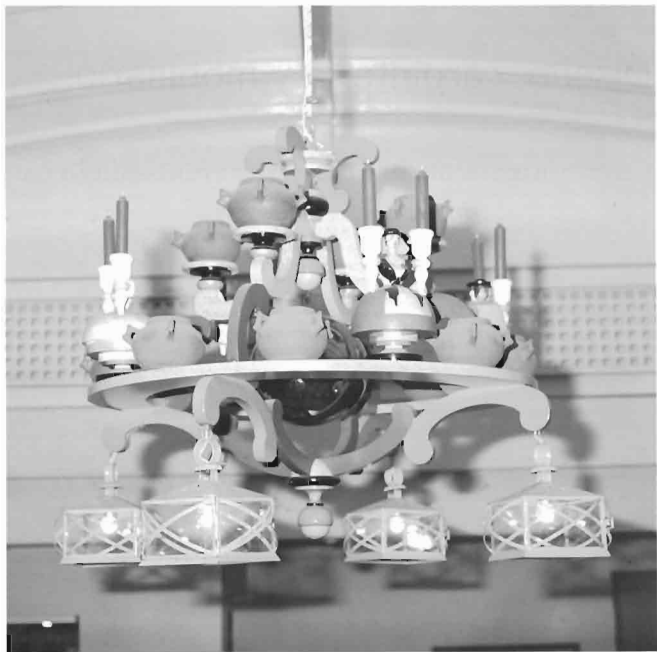
305



306

305. *305. Weviamer de la tienda Fotopar*
Magazine holder in the Fotopar shop

306. *306. Lámpara de la tienda Fotopar*
Lamp in the Fotopar shop



507

Diseño, carpintería y mobiliario

Queremos tratar de manera diferenciada la carpintería y el mobiliario porque, al que

al igual que los proyectos y las soluciones parciales de estos se superponen unas a otras, no responden a un estilo que se avenga a cada caso, sino que se mezclan entre ellos llegando a guardar entre las de un mismo edificio menos relación que con las de otros. Sin pretender organizar una genealogía, hemos de considerar que las carpinterías de puertas, celosías y balcones llegan a resultar verdaderas creaciones plásticas, que, como en el caso de los bordados de Néstor, tienen algo de preciosistas. Entre estos trabajos merece la pena citarse las dos puertas del salón de las artes, que carecen de fechas, pero que hemos de considerar muy posteriores a la construcción del edificio.

También las puertas de cierre de la cerca del Parador merecen ser citadas por las figurillas, en silueta, que colocó sobre el travesaño superior, convirtiéndolo en algo folclórico unas rudimentarias puertas de jardín.

Las celosías de los muros del Pueblo Cañano también son una singular aportación a la figuración del neocanario.

Del mobiliario podemos destacar las estanterías de la Casa del Turismo, en las que infiere a la función los añadidos decorativos de las cabezas de camellos, que había ideado como elementos decorativos aislados o pareados de sobremesa. De estos camellos hay dos versiones, la del camello en pie y el camello en tierra, incluso con variaciones de escala. El estudio de los prototipos se realizó en la Escuela Ramos, en 1937, siguiendo un tallado en facetas, en base a polígonos con ángulos generalmente agudos de extracción triangular. El precedente del camello lo encontramos en una de las *Visiones de Gran Canaria*, pero guardando una considerable distancia con el tallado definitivo.

Woodwork and furniture are to be dealt with apart because although like the plans and the solutions there is often overlap between the two, they do not respond to a style which is adapted to each case but rather these are things which have a less relationship between the two in the same building than there is between the furniture, for example, of different buildings. We must consider that the woodwork of the doors, trellises and the balconies are true works of art which, as in the case of the carpentry of Néstor, are somewhat precious in detail. We should draw particular attention to the two doors leading into the Salón de las Artes which are well-made but can be considered to be posterior to the construction of the building.

The doors to the Parador are also noteworthy on account of the silhouette figures on the upper door beam making an ordinary garden gate into something special.

The trellises on the walls of the Pueblo Cañano are also an outstanding contribution in this field.

Of the furniture, the most outstanding pieces are the bookcases in the Casa del Turismo, decorated with camelid heads, at first used in the furniture as decorative elements or standing apart as ornaments. There are two versions of the camelid: one standing, one kneeling and there are even variations in scale. The study of the prototype was produced in the Escuela Ramos in 1937 on the basis of triangular polygons. The precedent of the camelid is to be found in the *Visiones de Gran Canaria* although the wooden sculpture is far removed from the painted version.

Las lámparas, apliques de pared y sobremesa son otros de esos elementos que proceden de la mano de Néstor, aunque fueran inspirados en los trabajos artesanales que se podían ver en Centroeuropa, como consecuencia de recoger la gran afición al juguete artesano y convertirla en objeto de decoración al cambiarlo de tamaño.

En los muebles, lo neocanario se reduce a recortes, habitualmente simétricos, en uno de los cantos de cada palo, o el torneado completo, que no es otra cosa que el tratamiento que tenían los muebles seudoclásicos, nacionales e internacionales.

El silueteo con recortes los perfiles de la madera produce efectos que arraigarán pronto en el gusto general, aunque se trata de un invento bien alejado de cualquier detalle que podamos denominar tradicional en el mobiliario canario, la sencillez de formas y la escasa intención decorativa. Más bien se trata de muebles similares a los racionales que estaba colocando en las viviendas modernas, a los que se les han decorado los bordes.

La colección de mesas que documentamos es muestra de cuanto decimos; no hay soluciones que podamos considerar de origen canario, a no ser la inclusión ocasional de alguna pintadera, casos en los que se produce un cambio de criterio respecto al sentido de simetría y reproductibilidad que tienen las otras.

Como ejemplo curioso, por la distancia que guarda con el resto, citamos los muebles que diseñara en 1956 para el Mesón del Pueblo Canario, para los que no utiliza los patrones estilísticos del neocanario y se decide por unas formas más modernas.

Como pieza estrictamente decorativa, citar el espejo del Parador, para el que Miguel reprodujo un espejo diseñado por Néstor, pintado en vivos colores, tal y como aparece en las propuestas decorativas que éste había hecho, cuestión que deja entreabierta la duda, como nos la dejan también las lámparas, apliques de pared y sobremesa, sobre lo consciente que era el arquitecto del cromatismo que empleaba si tenemos presente que era daltónico.

The lamps, appliques and table decorations are all very Central European in tradition and are reminiscent of the craft toys which Néstor converted into ornaments merely by changing them in scale.

The details of the Neo-Canary style in the furniture are usually mere symmetrical cuts in the side of each leg which is typical of the treatment given to national and international pseudo-classic furniture.

This habit of chiselling out the profile of the wood was soon to take root among the general public although they are an invention which has nothing to do with tradition in Canary furnishing, which is simplicity in shape and scarce decorative elements. This is rather to produce something similar to Rational furniture which was to be found in modern houses.

The tables are another example of the same. In all of the inventory, there is none which can be considered to be traditionally Canary unless the decorative element of the pintadera or clay seal justifies this denomination.

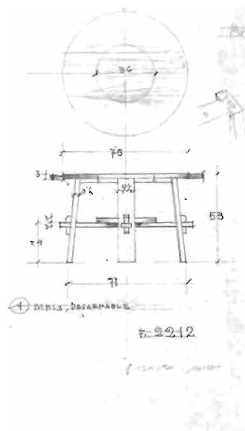
By way of a curiosity, we should mention the furniture which was designed in 1956 for the Mesón or Tavern in the Pueblo Canario, in that it is completely divorced from the rest of the production, being modern rather than Neo-Canary.

By way of decoration, we shall make mention to the mirror in the Parador. This was a reproduction of Miguel's based on a design of Néstor's. It is painted in bright colours, like all of his decoration, the lamps, the appliques etc, which leads us to doubt as to how aware the architect was of the colours he was using since he was completely colour blind.



508

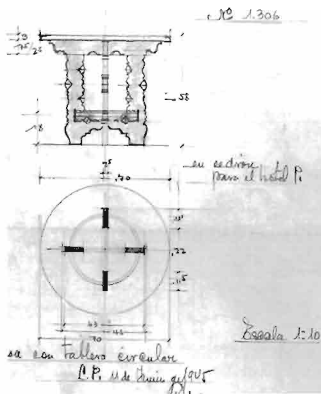


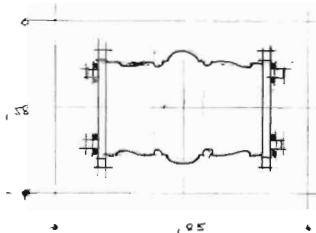
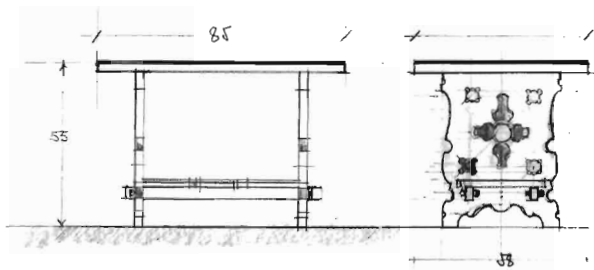


509

509. Masa desambla-bil. Lăptu: Pâlpel semiopacă, 18 x 26,7 cm.
 Acetăway țucile: Pâncu: Semi-tracing paper, 18 x 26,7 cm.

510. Masa părți în tablă de înălțare. Lăptu: Pâlpel semiopacă, Jucă de 134,5 x 29,5 cm.
 Baza și bar în înălțare: Pâncu: Semi-tracing paper, Jucă 134,5 x 29,5 cm.





Mesa com base de cristal para Antonio Bonny
 de Cristal.
 Sr. Antonio Bonny
 Esc. 1:10
 Curitiba 3/7/1940
 [Signature]

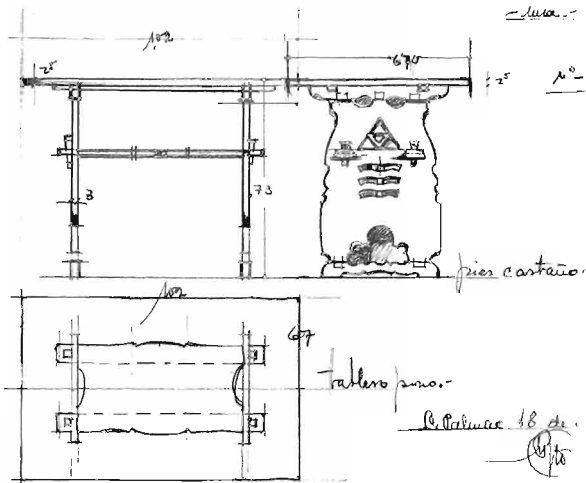
311

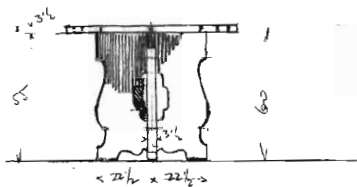
Arca 709

511: Mesa com base de cristal para Antonio Bonny. Lápis. Papel de croqui. Julho de 1940. 25,5 x 20 cm.
 Oak topped table for Antonio Bonny. Pencil. Sketch pad paper. July 1940. 25.5 x 20 cm.

512: Mesa para o Hotel Parque. Lápis. Papel semivulgar. 21,5 x 21,5 cm.
 Base for the Hotel Parque. Pencil. Semivulgar paper. 21.5 x 21.5 cm.

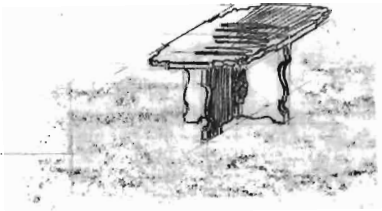
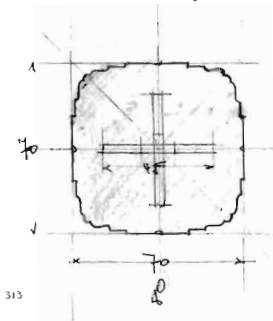
Ref. Hotel Parque





1:10

CLUB NAUTICO TENERIFE



no h

513. Mesa auxiliar para el Club Náutico de Tenerife. Legat y tapa rojo. Paper de reduit, 26.5 x 23.5 cm.
Side table for the Club Náutico de Tenerife. Legs and top pencil. Sketch pad paper, 26.5 x 23.5 cm.

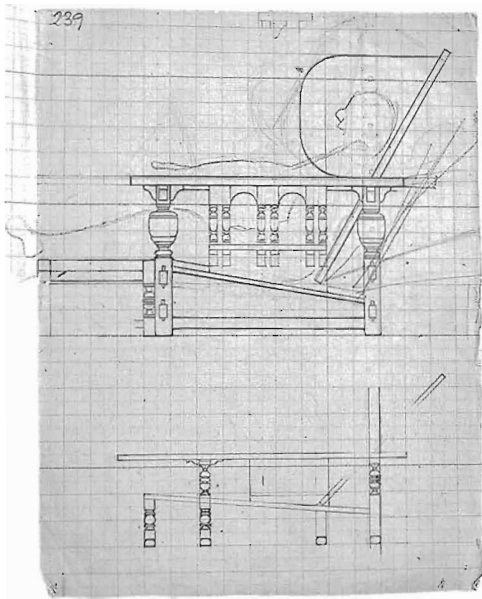
514. Detalle de Nervor para un sillón de respaldo móvil y apogios.
Detail of Nervor for a few backed armchair with footrest.

515. Doble página siguiente: Cuartillo encima del estudio de Miguel Martín en los años 50. En el ángulo superior derecho aparece la doble M como sigla del estudio.
Following double page: print of Miguel Martín's studio in the 50s. In the upper righthand corner you can see the double M which was the logo for the studio.

516. Doble página siguiente: Estudio para un respaldo de silla en el Prador de Tejada.
Following double page: Study for back of seat in the Prador de Tejada.

239

Fig. 1



314

Miguel Martín

Las Palmas de Gran Canaria, 1894-1980

- 1920 Título de Arquitecto por la Escuela de Madrid.
1922 Medalla de Plata en la Exposición de Bellas Artes. Gana el concurso de la Diputación de Guipúzcoa para la erección del monumento a Juan Sebastián Elcano en la isla del Ratón de Guebará (en colaboración).
- 1923 Anteproyecto de urbanización sectorial de Las Palmas de Gran Canaria.
1953 Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Entre sus

- obras destacan:
Teatro Pérez Galdós
Cine Cuyás
Circo Gallera Cuyás
Clínica de Santa Catalina
Monumento funerario a Fernando León y Castillo
Hotel Parque
Cabildo Insular de Gran Canaria
Casa del Niño
Ordenación de la Playa de Las Canteras
Casa de Turismo
Parador de la Cruz de Tejada
Pueblo Canario
Hotel Santa Catalina
Casino de Santa Cruz de Tenerife
Real Club Náutico de Tenerife

Néstor

Las Palmas de Gran Canaria 1887-1938

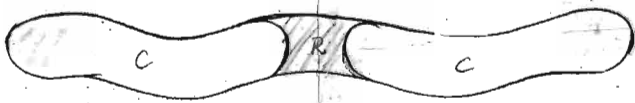
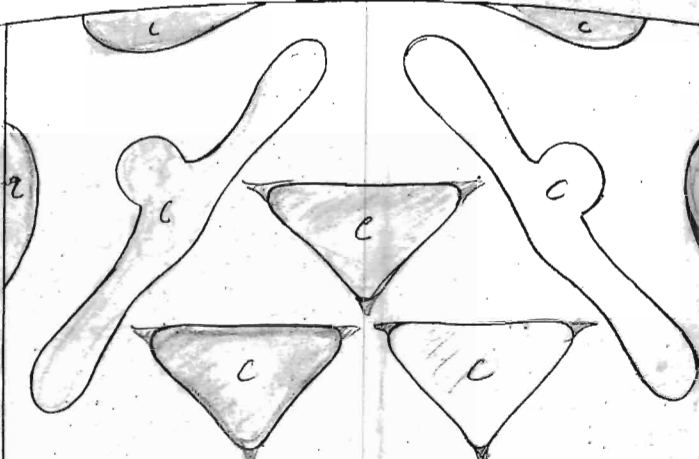
- 1899 Aprovechando la estancia de Eliseo Meirén en la ciudad, recibe su magisterio.
1900 Medalla de Plata en la exposición regional del Gabinete Literario.
1901 Diseña la portada de la revista *Atlántida*. Diseña la carroza Primavera que recibe el primer premio del Gabinete Literario. Becado por el Ayuntamiento, viaja a Madrid donde se convierte en discípulo de Hidalgo de Caviedes.
1903 Mención de Honor en la exposición del Círculo de Bellas Artes.
1904 Participa en la Exposición Nacional de Bellas Artes. Viaje a Londres.
1905 Estancia en París.
1906 Diseña los decorados del *Boite de Carnaval* en el Teatro Pérez Galdós. Viaje a París, Bruselas, Brujas, Viena.
1908 Primera exposición individual en el Círculo Ecuestre de Barcelona.
1909 Exposición individual en la Sala Parés de Barcelona.
1910 Su cuadro *Epitalamo* participa en la Exposición Universal de Bruselas, tras ser rechazado en un principio.
1911 Viaje a París, donde ingresa en la Unión Internacional de Bellas Artes y Letras.
1913 Exposición en la Sala Parés.
1914 Exposición en Casa Lissárraga de Madrid.
1916 Primer premio del concurso del Círculo de Bellas Artes para cartones de los Concierptos del Teatro Real.
1917 Realiza la primera parte del *Poema del Atlántico*.

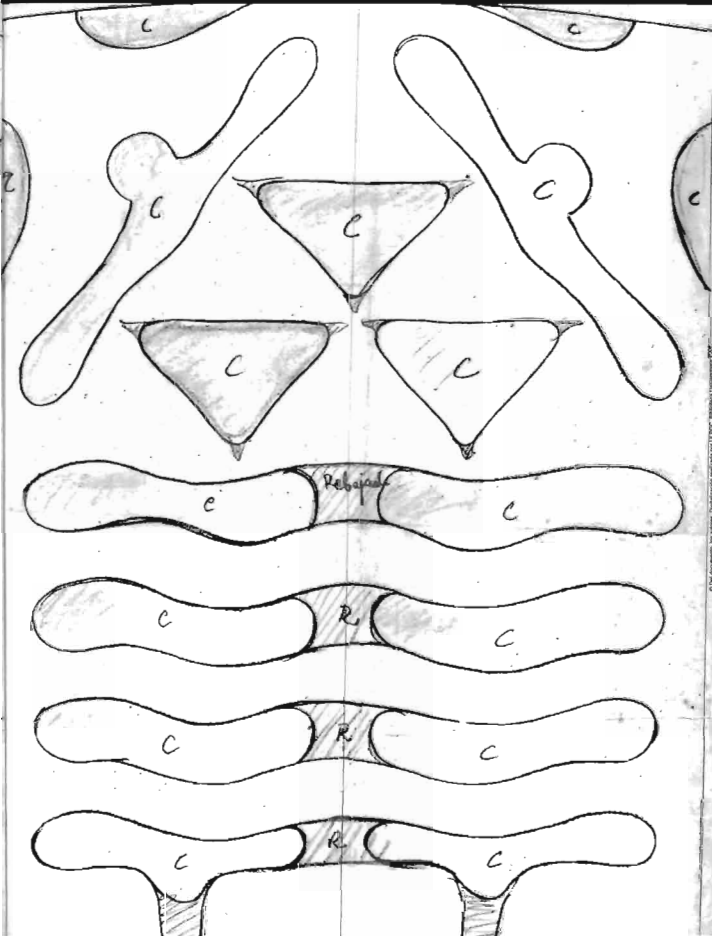
- 1918 Inicia su relación con la Galería Witcomb de Buenos Aires.
1920 Traslada su estudio a Madrid.
1922 Exposición de botijos y cerámicas en el hotel Ritz de Madrid junto con Pérez Dolz.
1924 Exposición en la Sociedad del Arte en el Palacio de las Bellas Artes de Madrid. Participa en la Bienal de Venecia con el retrato de *Gronados*. Decoraciones del Teatro Pérez Galdós.
1925 Envía una vidriera a la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París. Exposición en el Carnegie Institut de Pittsburg. Escenografía para el *Fandango del Candil*, estrenado en el Volkoper de Hamburgo.
1928 Traslada su estudio a París.
1929 Carteles de Las Palmas y Tenerife para la Exposición Universal de Sevilla. Escenografía y vestuarios para el ballet *Tirano* estrenado en la Ópera Cómica de París. Diseños de tejidos industriales para Wilhelm de Nueva York.
1930 Exposición en la Galería Charpentier de París. Exposición en la Galería Witcomb.
1932 Murales para el Casino de Santa Cruz de Tenerife.
1934 Desea asentarse en Gran Canaria, para lo cual plantea la posibilidad de organizar un estudio-museo en la iglesia de San Francisco de Tíde. Inicia la campaña por el Tipismo. Nominado miembro del Patronato de Turismo y del Sindicato de Iniciativas Turísticas. Presenta el espectáculo *Tipismo* en el Teatro Pérez Galdós.
1936 Escenografía y vestuario para *La Sirena Varada* de Alejandro Gassón.
1937 Escenografía para *La Verbena de la Paloma*. Escenografía y vestuario para *Una Noche Romántica*. Escenografía y vestuario para Fiesta Pascual de la Isla.
1956 Inauguración del Museo Néstor.

Desasosiego de la arquitectura neo-canaria se terminó de imprimir el 11 de diciembre de 2000 en Gráficas BS, encuadernándose en Ramos al día siguiente. Se compuso en caracteres ATSymbol. Se imprimió sobre papel Creator silk de Torres, en 135 gramos y sobre cartulina Invercoate de 300 gramos. La edición se cerró el 6 de diciembre, Día de la Constitución, momento en que se procedió a culminar el proceso de fotomecánica y filmación.

Indice

Presentación	
José Manuel Sorla López	9
Pedro Luis Rosales Pedrero	11
Desasosiego de la arquitectura neocanaria	14
Parador de la Cruz de Tejeda	64
Pueblo Canario y Museo Néstor	130
Museo de Bellas Artes	186
Hotel Santa Catalina	200
Casa de Turismo y tienda Fataga	236
Diseño, carpintería y mobiliario	268





MUSEO

S. Felice