

PEPE DÁMASO

ESCULTURAS ENTRE LA ARENA Y EL MAR

Francisco Galante



Patrimonio Cultural de Pájara
Fuerteventura



ESCULTURAS DE DÁMASO ENTRE LA ARENA Y EL MAR
DÁMASO'S SCULPTURES BETWEEN SAND AND SEA

Edita / *Edition*

ILUSTRE AYUNTAMIENTO DE PÁJARA

Alcalde-Presidente / *Major*

Rafael Perdomo Betancor

Dirección, proyecto, texto y diseño / *Publishing project, text and design*

Francisco José Galante Gómez

Coordinación general / *General coordination*

Xiomara Galante Naranjo

Coordinación científica y traducción / *Scientific coordination and translation*

Celia del Castillo Fernández

Raquel Martín Marrero

Maquetación / *Layout*

Eduardo Domínguez González

Fotografías / *Photographs*

Fundación José Dámaso: pp. 21, 27, 32-33, 36-37, 39, 44-45, 49, 51, 53, 57, 59, 60-61, 63, 66-67, 71, 73, 77, 79, 81, 83, 85, 87, 88-89, 91, 94-95, 97, 98-99, 102-103, 105, 109, 113, 116-117, 121, 122-123, 129, 133, 135, 141, 143, 146-147, 152-153, 163, 167, 169, 170, 173, 174-175, 177, 189, 191, 193

Fundación César Manrique: pp. 183,185

Juan Guerra: pp. 149, 155, 159, 171

Juan A. Castaño: pp. 17, 24-25

Francisco Galante: pp. 127, 137

Impresión / *Printing*

Lucam

Encuadernación / *Binding*

Ramos

Motivo de cubierta / *Book cover*

Elementos del proyecto de esculturas de Pepe Dámaso (composición)

Elements of Pepe Dámaso's sculptures project (composition)

© del proyecto, texto y diseño, Francisco Galante

© de las fotografías, sus autores

© de la maquetación, Eduardo Domínguez González

© del logotipo «Chilegua», Lorenzo Mateo Castañeyra

© de la presente edición, Ilustre Ayuntamiento de Pájara

ISBN:

Depósito legal:

Francisco José Galante Gómez

ESCULTURAS DE DÁMASO ENTRE LA ARENA Y EL MAR



Patrimonio Cultural de Pájara
Fuerteventura. Islas Canarias
2017

CONTENIDOS

Página

EL INICIO

THE BEGINNING

10

DÁMASO Y AGAETE. LA PLENITUD DE LA NATURALEZA

DÁMASO AND AGAETE. THE FULLNESS OF NATURE

16

LAS PRIMERAS INFLUENCIAS LITERARIAS Y PLÁSTICAS

THE FIRST LITERARY AND PLASTIC INFLUENCES

26

EL ATLÁNTICO INSULAR: MITO Y REALIDAD. LOS PAISAJES MARINOS

THE INSULAR ATLANTIC: MYTH AND REALITY. THE MARINE WATERSCAPES

38

IDENTIDADES DEL TERRITORIO: PAISAJE Y FLORA

IDENTITIES OF THE TERRITORY: LANDSCAPE AND FLORA

62

LA FASCINACIÓN DE DÁMASO POR FUERTEVENTURA

THE FASCINATION OF DÁMASO FOR FUERTEVENTURA

108

UN PROYECTO DE ESCULTURAS ENTRE LA ARENA Y EL MAR

A PROJECT OF SCULPTURES BETWEEN SAND AND SEA

120

DÁMASO Y MANRIQUE EN PÁJARA

DÁMASO AND MANRIQUE IN PÁJARA

176

Un libro relacionado con la obra de Pepe Dámaso constituye un motivo de gran satisfacción para el municipio de Pájara. Su compromiso con este territorio se ratifica con los proyectos de la construcción del Mirador de Los Canarios y un Espacio expositivo consagrado a la obra que, generosamente, Pepe ha legado a Pájara. Un gesto de Dámaso que desde esta Alcaldía agradecemos de manera singular, pues todo ello incidirá en una ostensible mejora cultural, social y económica de nuestro pueblo.

El libro analiza de manera pormenorizada un proyecto de esculturas de Pepe Dámaso en el grandioso paisaje del Parque Natural de Jandía. Desde hace varios años, el artista ha dedicado todo su esfuerzo en concebir este proyecto, uno de los primeros del gran creador en el que ha establecido una relación muy estrecha con la Naturaleza, entre la arena y el mar.

La publicación se integra en la «Colección Chilegua», concebida y dirigida por el profesor Francisco Galante, catedrático de historia del arte de la Universidad de La Laguna, y profesor y consultor académico de la universidad de Lovaina (KU-Leuven). El profesor Galante, con quien hemos colaborado en muchas ocasiones, es un máximo conocedor del Patrimonio Cultural de Fuerteventura, por lo que el rigor científico de este libro está garantizado.

Solo me resta expresar mi profundo agradecimiento a Pepe Dámaso y a Francisco Galante, dos personajes de la cultura canaria a quienes le unen intereses comunes.

RAFAEL PERDOMO BETANCOR

Alcalde-Presidente del Ilustre Ayuntamiento de Pájara

EL INICIO

THE BEGINNING



Pepe Dámaso es un artista respetado, querido y con una dimensión popular incontestable. Su obra y su personalidad artística, ha sido motivo de múltiples reconocimientos y de una copiosa bibliografía crítica. No obstante, aún siendo muy meritorias las publicaciones realizadas sobre su variadísima temática plástica, la obra de Pepe no ha sido objeto de un estudio específico que haya orientado su producción en relación con el Paisaje y la Naturaleza.

Por ello, en este libro se estudia el interés de Dámaso por comprender y desvelar los secretos de la Naturaleza a través del arte como vehículo de conocimiento.

Aunque el asunto de esta publicación constituya, preferentemente, el análisis de su proyecto de esculturas en la península de Jandía, en Pájara, se ha acometido desde un alcance poliédrico y transversal. Es decir, analizando aquella obra que aborda el asunto objeto de estudio, y situarla en un contexto más amplio, en el del arte contemporáneo, tanto universal, como insular.

En este sentido, se ha elaborado una breve antología de ejemplos que hacen referencia a la Naturaleza, a los paisajes marinos y a los paisajes del interior, y a los elementos y

Pepe Dámaso is a respected and loved artist, with an undeniable popular dimension. His work and his artistic personality, has been the subject of multiple acknowledgments and a rich critical bibliography. Nevertheless, although the publications made about his varied plastic theme are very meritorious, Pepe's work has not been the subject of a specific study that has oriented his production in relation to Landscape and Nature.

For this reason, this book examines Dámaso's interest in understanding and revealing the secrets of Nature through art as a vehicle of knowledge.

Although the subject of this publication is preferably the analysis of his sculptures project on the Jandía peninsula in Pájara, it has been undertaken from a transverse and polyhedral perspective. That is to say, analyzing that work that addresses the subject under study, and placing it in a wider context, in that of contemporary art, both universal and insular.

In this sense, a brief anthology of examples that make reference to the Nature, to the marine waterscapes and the landscapes of the interior, and to the elements and beings that

seres que los habitan, así como a los artistas que las han llevado a cabo.

No sólo en el ámbito de la pintura, sino, además, en otras manifestaciones plásticas.

Los siete capítulos que componen el libro, trazan un itinerario que se inicia con los ámbitos intrínsecos del personaje y sus influencias estéticas, para luego adecuarlas a la producción paisajística de Dámaso. Así como su predilección por Fuerteventura y, especialmente, por Pájara, lo que señala su compromiso por Canarias.

inhabit them, as well as to the artists who have carried them out, has been elaborated.

Not only in the field of painting, but also in other plastic manifestations.

The seven chapters that compose the book, trace an itinerary that begins with the intrinsic ambiances of the character and his aesthetic influences, and then adapt them to the landscape production of Dámaso. As well as his predilection for Fuerteventura and, especially, for Pájara, which indicates his commitment to the Canary Islands.

DÁMASO Y AGAETE. LA PLENITUD DE LA NATURALEZA

DÁMASO AND AGAETE. THE FULLNESS OF NATURE



JOSÉ DÁMASO TRUJILLO (Agaete, 1933) es uno de los artistas más importantes de Canarias, y su repercusión desborda ampliamente los límites locales. Personaje de gran vitalidad, lleno de vida y de carácter extrovertido que solo se acalla cuando crea silenciosamente en la meditación más profunda.

«Artista» en el más amplio sentido del término, pues ha investigado en múltiples manifestaciones plásticas abordándolas en una constante renovación de formas y lenguajes, de técnicas y materiales. Sus cinco mil pinturas, más un número considerable de dibujos, esculturas, diseños, carteles y una interesante trilogía cinematográfica (*La Umbría* 1975, *Réquiem para un absurdo* 1979 y *La Rama* 1988), le acreditan como a uno de los creadores más prolíficos del arte español de vanguardia.

Una frenética actividad guiada por la libertad creativa, por un espíritu liberador, a través de métodos esmerados y concienzudos. Obra bien hecha, heterogénea y plural, de significados variados y de un valor simbólico enraizado en las referencias culturales de su entorno más inmediato.

En esta vasta producción prevalecen una serie de temas, en los que se registran las referencias a la vida, al sexo y a la muerte.

JOSÉ DÁMASO TRUJILLO (Agaete, 1933) is one of the most important artists of the Canary Islands, and its repercussion goes far beyond the local limits. An extroverted character of great vitality and full of life that is only silenced when he quietly creates in the deepest meditation.

“Artist” in the broadest sense of the term, because he has investigated multiple plastic manifestations approaching them in a constant renewal of forms and languages, techniques and materials. His five thousand paintings, plus a considerable number of drawings, sculptures, designs, posters and an interesting cinematographic trilogy (*La Umbría* 1975, *Réquiem para un absurdo* 1979 and *La Rama* 1988), make him one of the most prolific creators of the avant-garde spanish art.

A frenetic activity guided by creative freedom, by a liberating spirit, through meticulous and conscientious methods. A well-made, heterogeneous and plural work of varied meanings and a symbolic value rooted in the cultural references of its immediate environment.

In this vast production a number of themes prevail, in which the references to life, sex

Aunque tratados de una manera muy singular, según las experiencias del artista, e impulsados por la permanente búsqueda de la belleza.

Una diversidad temática en la que se aúnan la inapelable revalorización cultural del territorio y los lenguajes más representativos de la contemporaneidad. Y en toda su obra reina el asombro y el deslumbramiento.

Somos lo que miramos, y de la mirada nos alimentamos. Por ello, AGAETE fue el espejo de su ser.

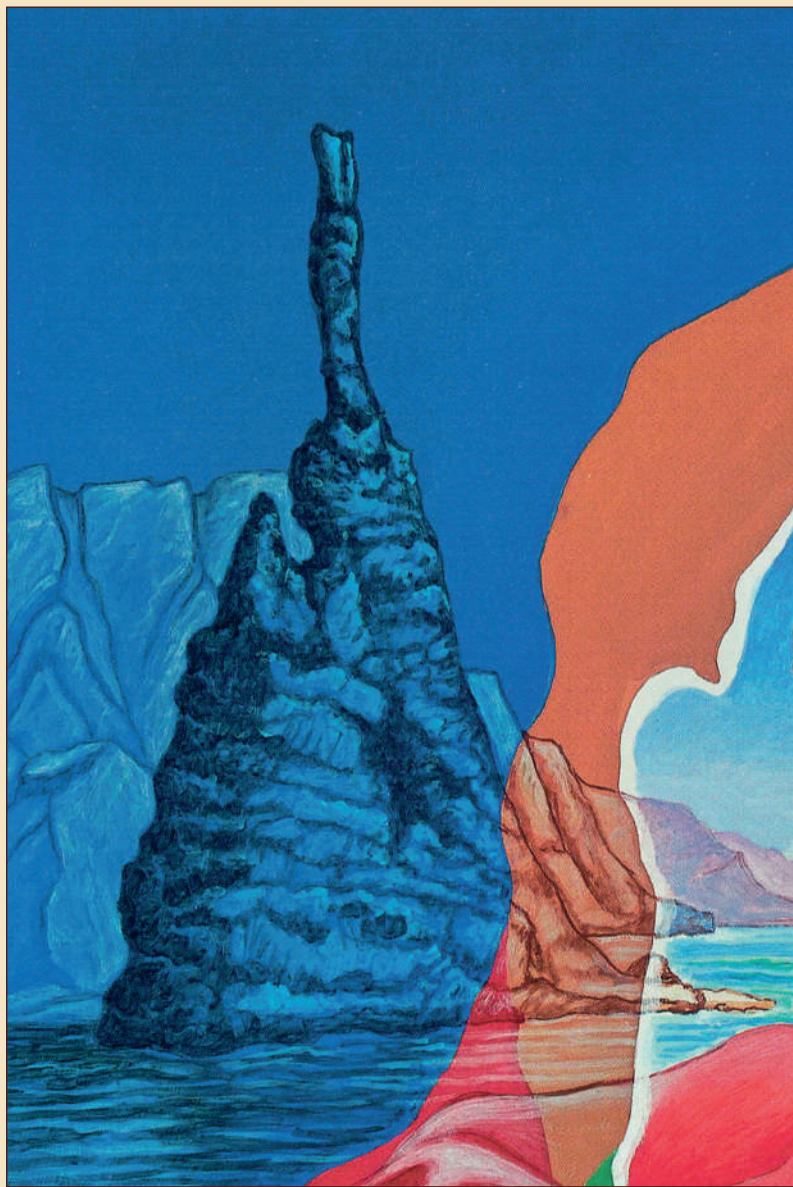
El maravilloso paisaje de Agaete, determinado por la imponente fuerza y la plenitud de la Naturaleza, alimentó la sensibilidad de Dámaso. Un lugar de contrastes y paisajes diversos: el hermoso valle que surge a la sombra de los pinares de Tamadaba, de fértil y exuberante vegetación, configurado por un profundo barranco del que manan las aguas nacientes de Los Berrazales; en medio, el apacible pueblo, con el trasiego de su gente, y el legendario Huerto de las Flores, en el que Tomás Morales y Alonso Quesada se congregaban para homenajear al Atlántico; y, a orillas del mar, el Puerto de Las Nieves, con playa de arenas negras y callaos sacudidos por el rugido del mar.

and death are recorded. Although treated in a very unique way, according to the experience and perceptions of the artist, and driven by the permanent search for beauty.

A diversity of themes that unites the unquestionable cultural revaluation of the territory and the most representative languages of the contemporaneity. And in all his work reigns amazement and glare.

We are what we look at, and from the look we feed, so that for Pepe the village of AGAETE was the mirror of himself.

The wonderful landscape of Agaete, determined by the imposing strength and fullness of Nature, nourished the sensibility of Dámaso. A place of contrasts and various landscapes: the beautiful valley that rises in the shade of the pine forests of Tamadaba, of fertile and exuberant vegetation, formed by a deep ravine where the rising waters flows from Los Berrazales; in the middle, the peaceful village, with the racking of its people, and the legendary Huerto de las Flores, in which Tomás Morales and Alonso Quesada congregated to pay homage to the Atlantic; and, on the shores of the sea, the Puerto de Las Nieves, with a beach of black sand and pebbles shaken by the roar of the sea.



En este lugar, se alzan el Roque Antigafo (o Roque de las Nieves), testimonio de las huellas de las culturas aborígenes, y el Roque Partido, como popularmente es conocido, aunque también llamado Dedo de Dios, Piedra Encantada, Roca Divina, Canto a la Naturaleza y Ángel Caído que, fracturado por el ímpetu de la Naturaleza, causó un profundo desasosiego en Dámaso: «Ante el silencio del mar, con mi pena, lloro sin consuelo posible la pérdida de un símbolo que deseaba no desapareciera nunca».

Igualmente, José Saramago (1922-2010) había descrito el mítico Roque, relacionándolo con la obra de Dámaso: «Todavía corre, ciertamente, sangre guanche por las venas de Pepe Dámaso y esa herencia vital conserva la memoria de los días en que arrimaba los miembros ágiles de aquellos hombres antiguos que saltaban de roca en roca, deslizándose verticalmente a lo largo de una vara, frente al mar, para llegar al Dedo de Dios que entonces no tenía aún ese nombre, que entonces no era más que una piedra altísima, aguzada, formidable, emergiendo de las olas y de la arena negra a la espera de ojos que la definiesen, de manos que la reconociesen, de palabras que la nombrasen».

Y desde este fabuloso paisaje, se extiende

In this place, the Roque Antigafo (or Roque de las Nieves) stands as a testimony of the traces of aboriginal cultures, and Roque Partido, as is popularly known, but also nominated as Dedo de Dios, Piedra Encantada, Roca Divina, Canto a la Naturaleza and Ángel Caído, that, fractured by the impetus of Nature, caused a deep uneasiness in Dámaso: “Before the silence of the sea, with my sorrow, I weep without consolation the loss of a symbol that I wish never to disappear.”

Similarly, José Saramago (1922-2010) had described the mythical Roque, relating it to the work of Dámaso: “There is still, of course, Guanche blood in the veins of Pepe Dámaso, and that vital heritage preserves the memory of the days when he gathered the agile members of those ancient men who jumped from rock to rock, sliding vertically along a rod, facing the sea, to reach the Dedo de Dios that then did not yet have that name, which was then only a very high stone, sharp, formidable, emerging from the waves and the black sand waiting for eyes to define it, for hands that recognized it, words that would name it”.

And from this fabulous landscape, the open Atlantic Ocean extends, consistent and deep, of distant and musical horizon, whose

el mar abierto del Atlántico, consistente y profundo, de horizonte lejano y musical, cuyo finito solo es interrumpido por el grandioso Teide. Mar cultural, navegado por azúcares y tablas flamencas, por el que Joos van Cleve envió desde Amberes las pinturas que hizo de san Francisco y de san Antón que acompañaban a la virgen con su niño, a la que Pepe representó con gran fervor.

Paisaje fronterizo delineado por entrelazadas montañas indecisas, y por erguidos farallones, atalayas, lomos, barrancos, valles, roques y riscos, cuyas siluetas sigilosas descienden gradualmente hasta ser abrazadas por las brumas y el cielo azul.

Un paisaje de alto valor escenográfico, descollado por el Valle de Guayedra y las elevaciones de El Faneque y el Andén Verde, cubiertos por un cielo embelesado que se funde con el mar de color coral.

Todo en la conciencia del límite, que trascendió en el imaginario de Dámaso.

Un portentoso paisaje entre la TIERRA y el MAR.

finite is only interrupted by the great Teide. Cultural sea, navigated by sugars and flemish paintings, by which Joos van Cleve sent from Antwerp the paintings he made of st. Francis and st. Anton accompanying the virgin with his child, which Pepe represented with great fervour.

A landscape bordered by interlacing undecided mountains, and by erect cliffs, watch-towers, ridges, ravines, valleys, rocks and cliffs, whose stealthy silhouettes gradually descended until they were embraced by the mists and the blue sky.

A landscape of high scenic value, highlighted by the Valle de Guayedra and the elevations of El Faneque and the Andén Verde, covered by an entranced sky that merges with the coral-coloured sea.

Everything in the consciousness of the limit, that transcended in the imaginary of Dámaso.

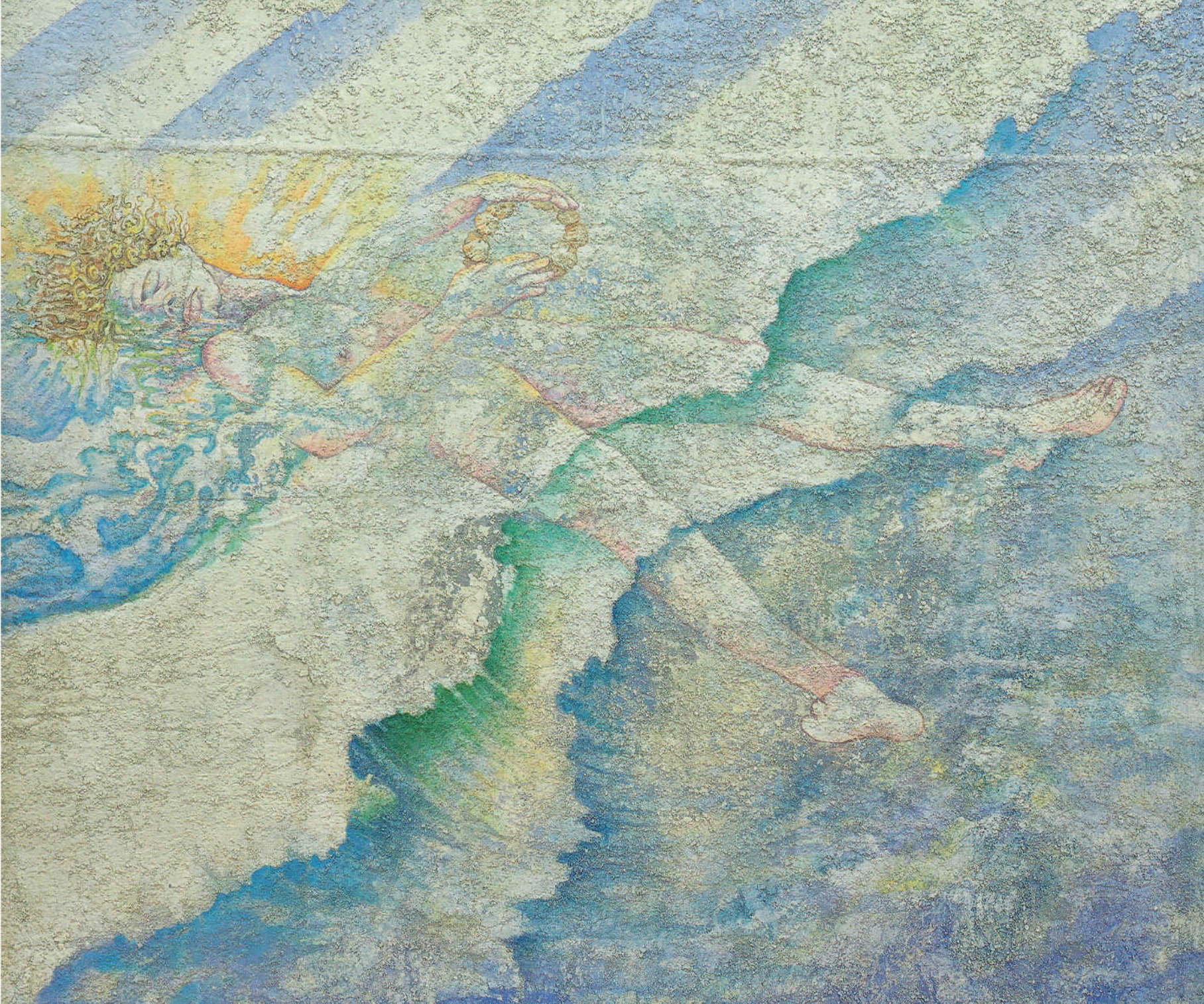
A portentous landscape between EARTH and SEA.





LAS PRIMERAS INFLUENCIAS LITERARIAS Y PLÁSTICAS

THE FIRST LITERARY AND PLASTIC INFLUENCES



El entorno de Dámaso fue crucial para asimilar influencias de gran alcance, aunque Pepe experimentó en Agaete otras vivencias que fueron decisivas en la orientación poética y plástica de su obra, al menos aquella vinculada con la Naturaleza.

Desde muy joven, el artista frecuentaba el Huerto de las Flores que acogía las veladas literarias amenizadas por Tomás Morales (1884-1921) y Alonso Quesada (sobrenombre de Rafael Romero Quesada, 1886-1925), entre otros poetas y contertulios. Un lugar placentero y de frondosa vegetación, perpetuado en la cultura canaria a partir de la estancia de Tomás Morales en Agaete entre 1911 y 1919, periodo en el que ejerció sus labores profesionales en calidad de médico titular de la Villa norteña.

En aquellos encuentros, el esplendor del mítico océano Atlántico fue un tema esencial por los allí congregados. Para Tomás Morales, por ejemplo, constituyó una oración incardinada a través de la poética de un mar vivido, soñado, deseado y hecho propio, como así es encomiado en su *Oda al Atlántico*: «El mar es como un viejo camarada de infancia a quien estoy unido con un salvaje amor».

Este espejismo marino está recogido en su magnánima obra *Las Rosas de Hércules*

Dámaso's environment was crucial to assimilate powerful influences, although Pepe lived through other experiences in Agaete that were decisive in the poetic and plastic orientation of his work, at least that related to Nature.

From a very young age, the artist frequented the Huerto de las Flores which hosted the literary evenings enlivened by Tomás Morales (1884-1921) and Alonso Quesada (nickname of Rafael Romero Quesada, 1886-1925), among other poets and fellowmen. A pleasant place with leafy vegetation, perpetuated in the Canarian culture from the stay of Tomás Morales in Agaete between 1911 and 1919, period in which he exercised his professional duties as medical doctor of the northern Village.

In those meetings, the splendor of the mythical Atlantic Ocean was an essential theme for those gathered there. For Tomás Morales, for example, it was a prayer set through the poetics of a lived, dreamed, desired and made of his own sea, as it is praised in his *Oda al Atlántico*: "The sea is like an old childhood comrade to whom I am united with a wild love".

This marine mirage is reflected in his magnanimous work *Las Rosas de Hércules* (1919-1922),

(1919-1922), un proyecto literario inacabado en el que se concibe una visión del mundo (el cosmos) en consonancia con sus Elementos (mar, tierra, agua y fuego). Una publicación esencial en la cultura canaria que fue editada en dos volúmenes.

El primero de ellos, impreso en 1922, después de la muerte de su autor, recopila su primer trabajo *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), y en el preámbulo aparece un *Canto inaugural* en el que Tomás Morales argumenta el conjunto del proyecto. En su estructura de tres capítulos, figura, en uno de ellos, sus *Poemas del mar*, mientras que el segundo tomo, aparecido en vida del autor, en 1919, incluye su legendaria *Oda al Atlántico*, en la que le concede importancia a los elementos mitológicos, a diferencia de lo descrito en aquellos poemas. Además, incluye una *Epístola* dedicada al pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938) y la balada *El niño arquero*, un tema amoroso que fue motivo de interpretación pictórica tanto por Néstor, como, más tarde, por Dámaso.

Como se ha podido observar, las coincidencias en las preferencias temáticas entre Tomás Morales y Néstor son muy manifiestas. Es más, podríamos aserir correlaciones y

an unfinished literary project in which a vision of the world (the cosmos) is conceived in consonance with its “Elementos” (sea, earth, water and fire), an essential publication in Canarian culture that was published in two volumes.

The first of them, printed in 1922, after the death of its author, compiles his first work *Poemas de la gloria, del amor y del mar* (1908), and in the preamble appears a *Canto inaugural* in which Tomás Morales argues the whole project. In its three chapters structure, it is included, in one of them, his *Poemas del mar*, while in the second volume, appeared when the author was still alive, in 1919, includes his legendary *Oda al Atlántico*, in which he gives importance to the mythological elements, as opposed to what it was described in those poems. In addition, it includes an *Epístola* dedicated to the painter Néstor Martín-Fernández de la Torre (1887-1938) and the ballad *El niño arquero*, a love theme that was the subject of pictorial interpretation both by Néstor and, later, by Dámaso.

As it has been observed, the coincidences in thematic preferences between Tomás Morales and Néstor are very evident. What is more, we could assert correlations and mul-

múltiples influencias mutuas. Una estrecha camaradería entre ambos creadores reflejada en la colaboración de Néstor en el proyecto del poeta, pues realizó el diseño de la cubierta y algunas viñetas del interior.

Es a través de la obra de Néstor cuando advertimos una dimensión peculiar en la historia del arte en Canarias, pues Néstor supone el continuador de la imagen edénica del archipiélago, de su mar y de su paisaje, alcanzando una gran repercusión en la pintura canaria más reciente.

Concibió dos grandes series pictóricas: el *Poema del Atlántico* (o *Poema del Mar*) y el *Poema de la Tierra*, que formaban parte de un ambicioso proyecto denominado *Poema de los Elementos*, un canto pictórico a la Naturaleza canaria, interrumpido debido a su temprana desaparición. Es decir, un programa similar al ideado por Tomás Morales e, igualmente, inacabado.

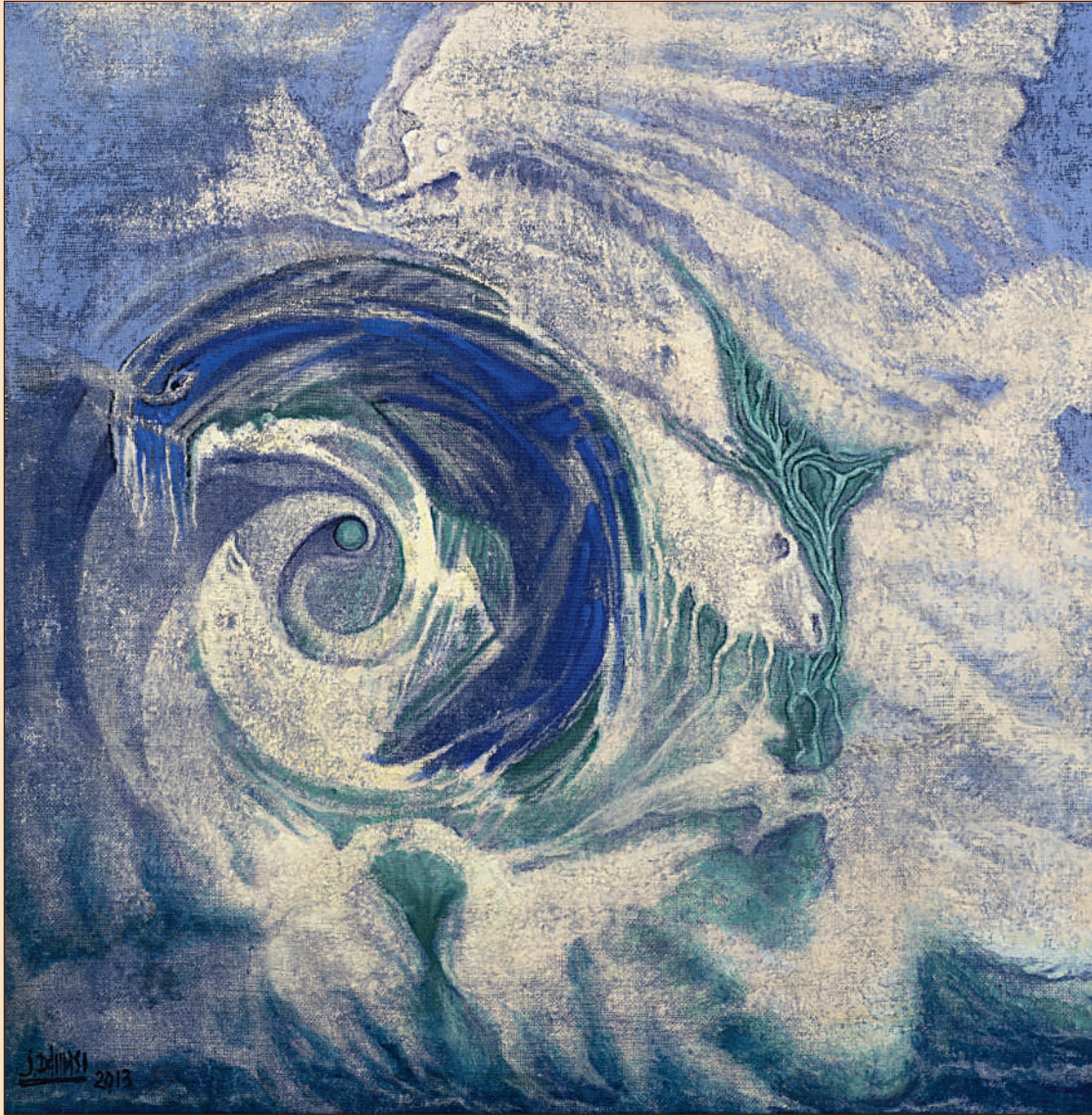
Las imágenes de estas series pictóricas poseen una rotundidad plástica, en una técnica de empastes y veladuras, en las que el insondable Atlántico es poblado por tritones, enormes peces de ojos desorbitados y figuras arrebatadas que sobrenadan en un mar de torbellinos, o bien reposan, o duermen, en la complaciente quietud de

tiple mutual influences. A close camaraderie between both creators reflected in the collaboration of Néstor in the project of the poet, because he made the design of the cover and some vignettes of the interior.

It is through the work of Néstor that we see a peculiar dimension in the history of art in the Canaries, as Néstor is the continuation of the edenic image of the archipelago, its sea and its landscape, reaching a great repercussion in the more recent Canarian painting.

He conceived two great pictorial series: *Poema del Atlántico* (or *Poema del Mar*) and *Poema de la Tierra*, that formed part of an ambitious project called *Poema de los Elementos*, a pictorial song to the Canarian Nature, interrupted due to its early disappearance. That is, a program similar to that devised by Tomás Morales and, equally, unfinished.

The images of these pictorial series possess a plastic rotundity, in a technique of impastes and glazes, in which the unfathomable Atlantic is populated by newts, huge fish with eyes out of their orbits and with passionate figures that either swim in a sea of whirlpools, or rest, or sleep, in the complacent stillness of the waters, as we admire in his *Poema del*





las aguas, como admiramos en su *Poema del Mar* (1917-1924). O seres muy sensuales que se aman de manera irresistible al refugio de filodendros, cactus, palmeras y capas de la reina, como disfrutamos en su inconcluso *Poema de la Tierra* (1934-1938). Pinturas de exquisitas facturas y de brillante colorido que trascendieron en la obra de Dámaso, especialmente en la serie de los *Héroes Atlánticos* (1984), sobre todo en *Tanausú*, en la que parece evidente la relación que existe con *El mar en calma* (1921-1923), correspondiente al ciclo del *Poema del Mar*.

Otra característica importante en la obra de Néstor reside en la idea de un proyecto de valorización del territorio. En este sentido, sus propuestas suponen una recreación placentera del paisaje insular, así como la definición de nuevos prototipos en la cultura canaria. Un ideario que fue densificado en el complejo arquitectónico del *Pueblo Canario* (1938-1956), ideado por Néstor y construido por su hermano Miguel Martín-Fernández de la Torre (1894-1980), para ser ubicado en el Parque Doramas, en el barrio de Ciudad Jardín, en Las Palmas de Gran Canaria. El conjunto, caracterizado por la agrupación de edificaciones relacionadas con la arquitectura tradicional, trataba de favorecer la promoción turística del territorio insular.

Mar (1917-1924). Or very sensual beings who irresistibly love each other hidden behind philodendrons, cactus, palms and “capas de la reina”, as we enjoy in their unfinished *Poema de la Tierra* (1934-1938). Exquisite paintings of brilliant colours that transcended the work of Dámaso, especially in the series of the *Héroes Atlánticos* (1984), especially in *Tanausú*, in which it seems evident the relationship that exists with *El mar en calma* (1921- 1923), which belongs to the cycle of the *Poema del Mar*.

Another important feature in the work of Néstor lies in the idea of a project of valorization of the territory. In this sense, his proposals represent a pleasant recreation of the insular landscape, as well as the definition of new prototypes in the Canarian culture. An idea that was densified in the architectural complex of *Pueblo Canario* (1938-1956), designed by Néstor and built by his brother Miguel Martín-Fernández de la Torre (1894-1980), in order to be located in the Parque Doramas, in the neighborhood of Ciudad Jardín, in Las Palmas de Gran Canaria. The whole, characterized by the grouping of buildings related to the traditional architecture, tried to favour the tourist promotion of the insular territory.

Algunos de estos conceptos subsisten, con matices diferenciales, en la obra paisajística del artista César Manrique, y en algunas propuestas de Dámaso.

En realidad, las iniciativas emprendidas por Néstor suponían la afirmación de un proyecto cultural de la identidad canaria, que obtuvo resonancias en la pintura costumbrista y regionalista del siglo XX, caracterizada por la exaltación de un paisaje afable en el que se vivía de manera complaciente. No obstante, otra dimensión, muy distinta, es la que fue difundida por medio del arte indigenista impulsado por los integrantes de la Escuela Luján Pérez, en cuyas obras críticas el paisaje árido y agreste era sinónimo de un pueblo oprimido por las injusticias sociales.

La visión de Dámaso es más cercana a la de Néstor. Afirma Pepe: «Néstor es el padre de todo el arte canario. César es su continuador». Y, en efecto, tal como ha sido planteado, se podría establecer una línea sincrónica entre Tomás Morales, Néstor, Dámaso y Manrique, pero estableciendo también desigualdades en las lecturas de los itinerarios artísticos, especialmente entre César y Pepe.

Some of these concepts subsist, with differential nuances, in the landscape work of the artist César Manrique, and in some of Dámaso's proposals.

In reality, the initiatives undertaken by Néstor involved the affirmation of a cultural project of the Canarian identity, which resonated with the costumbrist and regionalist painting of the twentieth century, characterized by the exaltation of a pleasant landscape in which one lived in a complacent way. However, another very different dimension is the one that was disseminated through the indigenist art promoted by the members of the Escuela Luján Pérez, in whose critical works the arid and wild landscape was synonymous with a people oppressed by social injustices.

Dámaso's vision is closer to that of Néstor. Pepe says: "Néstor is the father of all Canarian art. César is his follower". Indeed, as it has been suggested, a synchronic line could be established between Tomás Morales, Néstor, Dámaso and Manrique, but also establishing inequalities in the readings of the artistic itineraries, especially between César and Pepe.





EL ATLÁNTICO INSULAR: MITO Y REALIDAD. LOS PAISAJES MARINOS

THE INSULAR ATLANTIC: MYTH AND REALITY. THE MARINE WATERSCAPES



J. DANIELS 2010

El mar es el elemento consustancial en la morfología cultural del archipiélago canario. El océano Atlántico constituye una de las señas palmarias de identidad, pues en sus aguas se han urdido relaciones económicas, sociales y culturales a través de episodios singulares de la historia de las islas Canarias.

Un mar de aguas profundas que mece y arropa a formaciones geológicas rotundas, y a grandes extensiones de arenas mojadas por su espuma. Símbolo real y fabuloso que ha originado hechos y sucesos proverbiales descritos en la literatura, alimentando a los artistas de todos los tiempos. Une y desune, aísla y se despeja infinito en la conciencia del límite.

La nueva sensibilidad ante el insondable e ignoto mar, suscitó que las islas constituyeran un interesante tema literario desde la antigüedad clásica. Las preciosas evocaciones mitológicas y los relatos filosóficos, han dibujado un archipiélago de tierras ensoñadas e inaccesibles, confusamente imaginadas en las llanuras del mar. Una utópica mansión en la que habitaba la eterna felicidad.

Extrañas y fantásticas fábulas descritas por Plinio, que residieron en la Atlántida de Platón, en los Campos Elíseos de Homero, en

The sea is the consubstantial element in the cultural morphology of the Canary archipelago. The Atlantic Ocean is one of the manifest signs of identity, because in its waters economic, social and cultural relations have been created through singular episodes of the history of the Canary Islands.

A sea of deep waters that rocks and covers the rotund geological formations, and the great extensions of sands wet by its foam. Real and fabulous symbol that has originated happenings and proverbial events described in the literature, fueling to the artists of all time. It unites and desunes, isolates and becomes infinite in the consciousness of the limit.

The new sensibility before the unfathomable and unknown sea, raised that the islands constituted an interesting literary subject from the classic antiquity. The precious mythological evocations and the philosophical accounts have drawn an archipelago of dreams and inaccessible lands, confusedly imagined in the plain of the sea. An utopian mansion in which the eternal happiness lived.

Strange and fantastic fables described by Pliny that resided in Plato's Atlantis, in the Elysian Fields of Homer, in the Fortunate Islands of Pindar and in the Fortunate Atlantic Islands

las Islas de los Afortunados de Píndaro y en las Islas Atlánticas Afortunadas de Plutarco. Así se forjó el mito clásico del archipiélago que pervivió durante siglos.

Al mito clásico, se agregaron las referencias a las islas Canarias en la literatura medieval española. Especialmente san Isidoro que en sus *Etimologías* señala que «... se llaman así porque están in salo, esto es, en el mar». Y en uno de sus tres grupos de islas Oceánicas incluye a las islas del Atlántico Oceánico: Gadis, Fortunatae, Gorgodas y Hespérides. Por otro lado, García de Medina incorpora la mítica San Borondón (con base a la leyenda medieval de lejano origen irlandés del religioso san Brandán) y la Atlántida. Mientras que el viajero flamenco Eustache de la Fosse nos glosa, a finales del siglo XV, la existencia de unas islas perdidas y encantadas en estas latitudes.

Estas fábulas repercutieron en una pléyade de escritores establecidos en Canarias que procuraron demostrar que las islas Canarias son aquellas islas Afortunadas o de los Campos Elíseos relatadas en la literatura clásica, resaltando, al mismo tiempo, otras imágenes idílicas. En este ambiente, cabe reseñar, por ejemplo, las descripciones de Alonso de Espinosa, Abreu y Galindo, Núñez de la Peña y Antonio de Viana. O la aclamada poesía

of Plutarc. This was forged the classic myth of the archipelago that survived for centuries.

To the classic myth, were added the references about the Canary Islands to the medieval Spanish literature. Especially san Isidoro who indicate in his *Etimologías* that “... they are so called of this way because they are in salo, that is, in the sea”. And in one of its three groups of Oceanic islands, are included the islands of the Atlantic Ocean: Gadis, Fortunatae, Gorgodas and Hesperides. On the other hand, García de Medina incorporates the mythical San Borondón (based on the medieval legend of distant Irish origin of the religious saint Brandán) and the Atlantis. While the Flemish traveler Eustache de la Fosse, glossed at the end of the fifteenth century, the existence of some lost and enchanted islands in these latitudes.

These fables had repercussions in a distinguished group of writers established in the Canary Islands, that were trying to prove that the Canary Islands were those Fortunate Islands or those of the Elysian Fields reported in classical literature, and highlighting, at the same time, other idyllic images. In this setting, it is possible to mention, for example, the descriptions of Alonso de Espinosa, Abreu and

épica de Cairasco de Figueroa (1538-1610), versada en sus obras *Templo Militante*, *San Pedro Mártir*, *Cantores*, *Las grandezas de Nivaria* y *Las siete islas*. Además de Silvestre de Balboa (1563-1649) que en su *Espejo de paciencia* establece un atlantismo que une territorios.

Sin embargo, en la época del raciocinio ilustrado se deshizo la creencia del mito, especialmente por medio de la obra de Viera y Clavijo (1751-1813). No obstante, las fábulas fueron recuperadas en la poesía costumbrista de Nicolás Estévez Murphy (1838-1914) a través de su poema *Canarias* en el que ensalza los valores morales de la cultura prehispánica, y en la obra literaria de Antonio Zerolo (1854-1923). En este caso, el autor recrea en sus versos sonoros no solo un mar Atlántico ilusorio habitado por tritones, sirenas y nereidas, sino, además, un entusiasmo por el paisaje insular y una inmensa afección por la cultura aborigen.

Ahora, tal vez sea el momento propicio para tender un puente entre estas descripciones de la literatura con la pintura finisecular, modernista y postmodernista, de la que emergen las brillantes estelas de Domingo Rivero González (1852-1929), Tomás Morales (1884-1921), Alonso Quesada (1886-1925) y Saulo Torón (1885-1974).

Galindo, Nuñez de la Peña and Antonio de Viana. Or the acclaimed epic poetry of Cairasco de Figueroa (1538-1610), versed in his works *Templo Militante*, *San Pedro Mártir*, *Cantores*, *Las grandezas de Nivaria* and *Las siete islas*. In addition to Silvestre de Balboa (1563-1644) that in his *Espejo de paciencia* establishes an atlanticism that unites territories.

However, at the time of enlightened reasoning, the belief of myth was disintegrated, especially with Viera y Clavijo (1731-1813). Who was revived, however, in the folk poetry of Nicolás Estévez Murphy (1838-1914) through his poem *Canarias* in which he extols the moral values of pre-Hispanic culture, and by Antonio Zerolo (1854-1923), who recreates in the sound verses of his regional poetry, not only an illusory Atlantic sea inhabited by newts, mermaids and nereids, but also an enthusiasm for the island landscape and an immense affection for Aboriginal culture.

Now, perhaps it is the propitious moment to reach the bridge between these descriptions of the literature and the finisecular painting, modernist and postmodernist, from which emerge the brilliant stelae of Domingo Rivero González (1852-1929), Tomás Morales (1884-1921), Alonso Quesada (1886-1925) and Saulo Torón (1885-1974).





Especialmente con Tomás Morales, el poeta del Atlántico infinito y sonoro, cuya obra adquirió resonancias cristalinas y cromáticas en el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, y en el epígono contemporáneo de la obra plástica de Dámaso. Y el continuador de aquél, el poeta Saulo Torón, cuya visión lírica y subjetiva está modelada en su poema melódico y oceánico *El caracol encantado* (1918-1923, publicado en 1926).

Aunque también habría que evocar la poesía más reciente en la figura de Pedro Perdomo Acedo (1897-1977), en la que el mar, metafísico e insondable, profundo y solitario, se metamorfosea en el reino de la muerte. O bien en Pedro García Cabrera (1905-1981), en la que el mar y la isla se conjugan al unísono en una oración primaria en *A orillas del mar* (poema incorporado en su libro *Entre cuatro paredes*). Un poeta excepcional que sitúa, en dicción surrealista, al hombre en el paisaje que observa ensimismado los horizontes del mar.

Las poliédricas vertientes literarias que han sido citadas en relación a la temática del mar, han logrado adecuadas sintonías en el arte canario contemporáneo. Como ejemplo, y en correspondencia con las distintas situaciones históricas, podría señalarse esta sucinta antología:

Especialmente with Tomás Morales, the poet of the “infinite and sonorous” Atlantic, whose work acquired crystalline and chromatic resonances in the painter Néstor Martín-Fernández de la Torre and in the contemporary epigone of the plastic work of Dámaso. And the follower of the former, the poet Saulo Torón, whose lyrical and subjective vision is modeled in his melodic and oceanic poem *El caracol encantado* (1918-1923, published in 1926).

But also is necessary to evoke the most recent poetry in the figure of Pedro Perdomo Acedo (1897-1977), in which the sea, metaphysical and unfathomable, deep and solitary, is metamorphosed into the kingdom of death. Or in Pedro García Cabrera (1905-1981), in which the sea and the island are combined in unison in a primary prayer in *A orillas del mar* (poem incorporated in his book *Entre cuatro paredes*). An exceptional poet who places, in surrealist diction, the man in the landscape that observes the horizons of the sea.

The polyhedral literary aspects that have been quoted are vinculated with the theme of the sea, and have achieved appropriate sintonies in the contemporary Canarian art. For example, in the correspondence with the different historical situations, this succinct anthology could be pointed out:

La sutil pintura denominada *Nacimiento de Venus* (1943), de Santiago Santana (1909-1996), cuya exquisita fineza está conjugada en la gramática clásica, en la que lo armónico y lo bello determina la composición equilibrada. La figura de Venus, de sensuales formas y de marcados contornos, emerge de una concha cuyo colorido sostiene agradables cadencias con el paño rosáceo, que es sostenido con sus manos alzadas, ocultando la zona púbica de la mitológica diosa romana. En torno a ella, una mujer sujeta amplias telas de color blanquecino que marcan la centralidad de la estructura, integrándose todas las formas en la composición. Al fondo, paredes de pinturas de ecos simbolistas. Y en el primer plano, el azul intenso del mar, de resaltados timbres irisados.

Un mar de profundos significados es el que representa Jesús González Arencibia (1910-1993) en sus grandiosos murales de *Los dolores del mar* y *Los gozos del mar* (1954), que adornan el Salón de Sesiones del Cabildo Insular de Gran Canaria. Un mar alegórico narrado por pescadores y mujeres afanadas que padecen desastres e infortunios para, a manera de colofón retórico, ser bienaventurados por la esperanza en la divinidad religiosa. Así, en la obra final del ciclo pictórico, que evoca soluciones de Géricault, se alza la

The subtle painting called *Nacimiento de Venus* (1943) by Santiago Santana (1909-1996), whose exquisite fineness is conjugated in classical grammar, in which the harmony and the beauty determines the balanced composition. The figure of Venus, of sensual shapes and marked contours, emerges from a shell whose colouring maintains pleasant cadences with the pink cloth, which is held with his hands raised, hiding the pubis of the mythical Roman goddess. Around her, a woman holds wide whitish clothings that mark the centrality of the structure, integrating all the forms in the composition. In the background, paintings walls of symbolist echoes. And in the foreground, the intense blue of the sea, with highlighted iridescent stamps.

A sea of deep meanings is represented by Jesús González Arencibia (1911-1993) in his grandiose murals of *Los dolores del mar* and *Los gozos del mar* (1954), which adorn the Salón de Sesiones of the Cabildo Insular de Gran Canaria. An allegorical sea narrated by fishermen and struggling women, represented in rhetorical forms, who suffer disasters and misfortunes in order to, in the end, be blessed by hope in the religious divinity. Thus, in the final work of the pictorial cycle, which evokes Géricault's solutions, is erected

imagen de san Telmo apoyado en una concha dispuesta a manera de trono, y alumbrado por faroles a través de un eje diagonal: la luz de la vida y de la verdad.

Es otro el mar pintado por el extraordinario artista majorero Juan Ismael (1907-1981). En su *Jardín del mar* (1974), una sencilla barca de color verde aparece conquistada por plantas y flores multicolores, y flotando sobre un mar de aguas tranquilas que se fusiona en el horizonte lejano con un amplio cielo azul celeste; así se sugieren los límites ambiguos entre la realidad y el sueño. Una obra metafísica y surrealista, de magia y fábula ensoñada, en la que la barca, o el jardín, es guiada por formas blandas y antropomórficas en las que se hacen evidentes los influjos de Yves Tanguy (1900-1955) y de Salvador Dalí (1904-1989).

El artista lagunero Pedro González (1927-2016) abordó de manera virtuosa la serie *El Mar* (1993) en amplios espacios abiertos de agitados movimientos, en los que el agua, vibrante e impetuosa, y de gran colorido, cobra vida propia.

O como Gonzalo González (1950), que nos transmite en sus *Océanos* (1995), *Nocturnos* (1997) y en el *Mar adentro* (2002), espejos y visiones que nos trasladan a mundos ensoña-

the image of san Telmo supported by a shell used as a throne, and illuminated by lanterns through a diagonal axis, by lanterns: the light of the life and the truth.

Another sea is painted by the extraordinary artist from Fuerteventura, Juan Ismael (1907-1981). In his *Jardín del mar* (1974), a simple boat of green colour is conquered by multi-coloured plants and flowers, and floating on a sea of calm waters that fuses in the distant horizon with a wide blue sky; so the ambiguous boundaries between the reality and the dream are suggested. A metaphysical and surrealist work, of magic and dreamy fable, in which the boat, or the garden, is guided by soft and anthropomorphic forms in which the influences of Yves Tanguy (1900-1955) and of Salvador Dalí (1904-1989) are evident.

The artist of La Laguna, Pedro González (1927-2016), virtuously did the series *El Mar* (1993), in wide open spaces of agitated movements, in which water, vibrant and impetuous, and colourful, takes on a life of its own.

Or as Gonzalo González (1950) that transmits in his *Océanos* (1995), *Nocturnos* (1997) and in the *Mar adentro* (2002), mirrors and visions that transpose to us to dreamlike and fantas-



J. ZAHN 010

dos y fantásticos, en los que el artista es el depositario de la inmensidad poética. Algo similar sucede con el sobrecogedor *Nocturno* (2017) del pintor chileno Héctor Villarroel (1967), en el que el mar es bañado en la oscuridad de la noche.

La temática marina está presente en muchos artistas del arte canario contemporáneo, aunque, como hemos visto en los ejemplos comentados, ha sido interpretada desde distintas acepciones y en diversos lenguajes artísticos. Y, naturalmente, en la obra de Dámaso, en la que se podría trazar el siguiente itinerario.

En una de sus primeras obras, Dámaso representa el mar de Agaete en toda su plenitud. Se trata de la obra titulada *Marina* (1950), un óleo de pequeño formato en el que figuran dos pequeñas rocas a ambos lados del primer plano, y un inmenso mar que parece ilimitado. Las oscuras elevaciones alineadas lateralmente, realzan las amplias perspectivas de la composición. Se trata de una aprehensión del paisaje romántico, en la que el artista une el mar con el cielo en una línea imaginaria en el centro de la organización, en el lejano horizonte, en el infinito, allí donde se funden el principio y el final.

tic worlds, in which the artist is the holder of the poetic immensity. Something similar happens with the overwhelming *Nocturno* (2017) of the Chilean painter Héctor Villarroel (1967), in which the sea is bathed in the darkness of the night.

The marine theme is present in many artists of contemporary Canarian art, although, as we have seen in the examples mentioned, it has been interpreted from different meanings and in different artistic languages. And, of course, in the work of Dámaso, in which is possible to draw the next itinerary.

In one of his first works, Dámaso represents the sea of Agaete in all its fullness. This is the work entitled *Marina* (1950), an oil painting of small format in which there are two small rocks on both sides of the foreground, and a huge sea that seems unlimited. The dark elevations aligned laterally, enhance the widen perspective of the composition. It is an apprehension of the romantic landscape, in which the artist unites the sea with the sky in an imaginary line in the center of the organization, in the distant horizon, in the infinite, where the beginning and the end are fused.



En la sensibilidad del paisaje, la variedad cromática de los acordes azules se alimenta de una luz blanca nocturna que brota del cielo para extenderse en el horizonte y bañar las suaves olas que arriban a la orilla. Un paisaje vivido y ensoñado. Un mar persistente en Dámaso y añorado cuando se ausentaba de su entorno:

«... amigo inseparable este mar eterno. Sin su presencia siento la agonía de mi espíritu».

Dámaso realiza, en el mismo año, varios bodegones de exquisita factura. En su relación con el mar, figura *Sardinias saladas* en el que las imágenes estáticas son delineadas por medio de tres ejes horizontales superpuestos, prologándose las sombras sobre un plano de apoyo de color neutro.

También de fechas tempranas es el delicioso *Barco de papel en concha navegante* (1951), en el que el enorme caparazón de molusco flota en el mar transportando un ingenuo barco de papel de periódico. Se combina, en este caso, la concha, un elemento que ha potenciado los estadios de la imaginación, con el sencillo barquito de papel que nos remite a los juegos de la infancia.

Es una obra sumamente interesante en su iconografía, pues las formas espirales, en

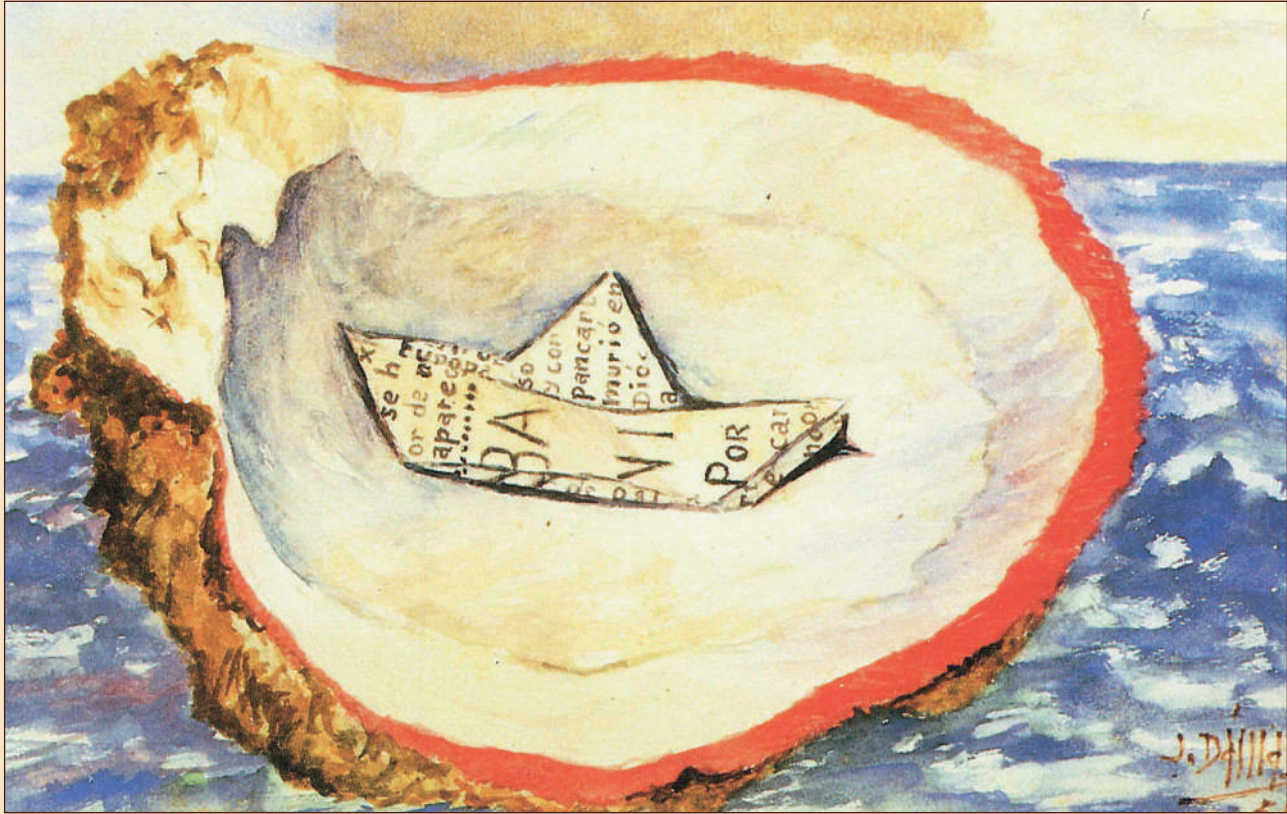
In the sensitivity of the landscape, the chromatic variety of the blue chords fuels of a white night light that springs from the sky to spread out on the horizon, and baths the soft waves that arrive to the shore. A lived and dreamlike landscape. A persistent sea in Dámaso and missed when he was absent from his environment:

“... inseparable friend this eternal sea. Without him I feel the agony of my spirit”.

Dámaso creates, in the same year, several still life of exquisite invoice. In its relation with the sea, highlights *Sardinias saladas* in which the static images are delineated by means of three superimposed horizontal axes, extending the shadows on a neutral plane of support.

Also of early dates is the delightful *Barco de papel en concha navegante* (1951), in which the enormous shell of a mollusk floats in the sea carrying a naive ship made of newsprint. In this case, the shell is combined with an element that has strengthened the stages of the imagination, with the simple paper boat that refers us to the games of childhood.

It is a very interesting work because its iconography, the spiral forms, in particular of the shells, achieve in the work of Dámaso a



particular de las caracolas, logran en la obra de Dámaso una especial fortuna. De tal modo que estos elementos figuran omnipresentes en la obra del artista, incluso en pinturas de diversas temáticas, cobrando un valor simbólico extraordinario.

Los caparazones de las conchas y de los moluscos, entre otros misteriosos tesoros del mar, se vinculan al origen y al principio de todas las cosas. Sus hermosas formas asimétricas y de estrías caprichosas, surcan con sus espirales las etapas del crecimiento de la vida. Y sus huecos evocan la espiral y el laberinto, así como, por su forma y profundidad, recuerdan a la vulva de la mujer relacionándola con la fecundidad de la vida.

Por ello ha sido objeto de exploración poética y plástica. En este sentido, cabe mencionar la conocida pintura de Sandro Botticelli (1445-1510) *El Nacimiento de Venus* (1484-1486), en la que la concha es asociada a la diosa Venus que nació de la espuma producida cuando los genitales de Urano fueron cortados y arrojados al mar, alcanzando la orilla sobre una venera.

Son muchísimos los artistas que, en diversas valoraciones, han representado a las conchas, caracolas y fósiles marinos. Desde las opalescencias de las obras de Odilon Redon

special fortune. So that these elements are omnipresent in the work of the artist, even in paintings of diverse themes, taking an extraordinary symbolic value.

The shells and mollusks, among other mysterious treasures of the sea, are linked to the origin and beginning of all things. Its beautiful asymmetrical shapes and whimsical grooves, plough through with their spirals the stages of the growth of life. And its hollows evoke the spiral and the labyrinth, as well as for its shape and depth, remembers the vulva of the woman relating it to the fecundity of life.

Therefore it has been the object of poetic and plastic exploration. In this sense, it must be mentioned the well-known painting of Sandro Botticelli's (1445-1510) *Birth of Venus* (1484-1486), in which the shell is associated with the goddess Venus who was born of the foam produced when the genitals of Uranus were cut and thrown into the sea, reaching the shore on a shell.

There are many artists who, from various points of view, have represented shells, conches and marine fossils. From the opalescences of the works of Odilon Redon (1840-1916) or Georgia O'Keeffe (1887-1986), to the most up-to-date artists such as the Chilean painter and

(1840-1916) o de Georgia O'Keeffe (1887-1986), hasta los artistas más actuales, como el pintor y fotógrafo chileno Víctor Venegas o el joven venezolano Roberto Morales Portillo, por citar algunos ejemplos.

Pero el misterio también está en la infancia, aquella que orienta el camino de nuestras vidas. En nuestra niñez nos hemos acercado los caparazones de las caracolas para escuchar el sonido del oleaje del mar, las eternas mareas de la vida. También hemos llevado el caparazón en forma de cóclea a nuestros labios para trompetear, como lo hubiesen hecho los dioses y los héroes míticos del mar, pues las profundas reverberaciones apaciguan las tumultuosas olas del mar bravío.

Y del oleaje al fondo del mar. Las *Caracolas verdes* (1986) de Dámaso reposan en los sedimentos marinos, de sonoridades verdes y de sus tonos derivados. Las caracolas, de apariencia casi metálica, y dispuestas de manera metódica, ocupan el primer plano de la composición. Como trasfondo, emergen licuados paisajes y hechuras recónditas y enigmáticas, muy habituales en las obras del artista.

En su labor de escultor, Dámaso cinceló sus *Caracoles de bronce* que expuso en 1988 en la galería Atiir, en Vegueta. Las esmeradas

photographer Víctor Venegas or the young Venezuelan Roberto Morales Portillo, to cite some examples.

But the mystery is also in the childhood, that defines the way of our lives. In our childhood, we have approached the shells of the conch shells to hear the sound of the waves of the sea, the eternal tides of life. We have also carried the shell as a cochlea to our lips to trumpet, as the gods and the mythical heroes of the sea would have done, because the deep reverberations appease the tumultuous waves of the brave sea.

And from the swell to the bottom of the sea. *Caracolas verdes* (1986) of Dámaso rest in the marine sediments, of green sonorities and of their derived tones. The shells, almost metallic in appearance and arranged in a methodical manner, occupy the foreground of the composition. As a background, emerge liquefied landscapes and hidden and enigmatic forms, as it is usual in many of the artist works.

In his work as a sculptor, Dámaso chiseled his *Caracoles de bronce*, which he exhibited in 1988 at the Atiir Gallery, in Vegueta. The elaborate and polished forms recall the series called *Evolución* (1984), in which the artist



y pulimentadas formas, recuerdan la serie denominada *Evolución* (1984), en la que la artista Adelaida Noriega desarrolló cinco versiones de esculturas de caracoles en bronce, con pátina negra sobre base de madera.

Otras composiciones de espirales fueron desarrolladas por Dámaso, entre ellas: *Metamorfosis, cuatro fases y variantes* (1996) y *Revelora* (2010).

En este último ejemplo, Dámaso concibió una estructura en forma de caracola laberíntica para adornar la techumbre del teatro consistorial de Gáldar, con motivo de su rehabilitación. En la vertiginosa espiral encumbrada, adornada con motivos de aves, peces, fósiles, cactus metamorfoseados en figuras humanas y símbolos que aluden a la cultura prehispánica, el artista logró un efecto de infinitud al dar la sensación de que la espiral gira sobre sí misma, sin principio, ni fin.

Adelaida Noriega developed five versions of sculptures of bronze snails, with black patina on a wooden base.

Other forms of spirals were developed by Dámaso, among them: *Metamorfosis, cuatro fases y variantes* (1996) and *Revelora* (2010).

In this last example, Dámaso conceived a structure as a labyrinthine conch to adorn the roof of the concert hall of Gáldar, due to its rehabilitation. In the vertiginous spiral, adorned with motifs of birds, fish, fossils, cactus metamorphosed into human figures and symbols that allude to the pre-Hispanic culture, the artist achieved an effect of infinity by giving the sensation that the spiral turns on itself, without beginning or end.







IDENTIDADES DEL TERRITORIO: PAISAJE Y FLORA

IDENTITIES OF THE TERRITORY: LANDSCAPE AND FLORA



En la historia del arte en Canarias ha existido una preferencia por abordar los paisajes de los entornos rurales antes que los paisajes marinos. Podría parecer una incongruencia al tratarse de ínsulas bañadas por el mar, pero creo que es así, como lo confirman el abundante número de pinturas que recrean los paisajes interiores y su flora representativa. Los artistas han devuelto sus miradas hacia adentro, quizás para reivindicar aquellos paisajes encepados en la cultura tradicional, y no degradados en el discurrir de los tiempos.

En la obra de Dámaso parece corroborarse esta apreciación. Las plataneras, las palmeras, los cactus, los filodendros, los lirios y las flores en general, siempre han ocupado la atención del pintor, bien tratadas de manera individual o asociándolas a paisajes o a figuras, cobrando, en estos casos, nuevas lecturas.

En esta temática, Pepe tiene una mayor dilección por los dragos. Tanto que quizás merezca ser objeto de un estudio monográfico en la producción plástica del artista. Aunque no existe la menor duda de que la flora insular, en su conjunto, de formas exóticas y abundante colorido, ha impulsado en Dámaso la adquisición de un lenguaje muy personal, y lo ha hecho propio.

In the history of art in the Canary Islands there has been a preference for approaching the landscapes of rural environments rather than marine landscapes. It may seem an incongruity when it comes to the islands bathed by the sea, but I think it is so, as it is confirmed by the abundant number of paintings that recreate the interior landscapes and their representative flora. Artists have turned their eyes inward, perhaps to reclaim those landscapes that are built into the traditional culture, and not degraded in the course of time.

Dámaso's work seems to corroborate this point of view. Banana trees, palm trees, cactus, philodendrons, iris and flowers in general, have always occupied the attention of the painter, either individually treated or associated with landscapes or figures, in these cases acquiring new readings.

In this subject, Pepe has a greater predilection for the dragon tree. So much that perhaps it deserves to be object of a monographic study in the plastic production of the artist. Although there is no doubt that the island flora, in its entirety, in exotic forms and abundant colouring, has promoted in Dámaso the acquisition of a very personal language, and he has turned it into his own.





El drago es una especie macaronésica-africana distribuida por los cuatro archipiélagos y el suroeste de Marruecos, y llegó a Canarias procedente de la isla de Porto Santo, cerca de Madeira, en la que residió Cristóbal Colón (1436-51?-1506). Aunque ya era conocido por los escritores clásicos, como Plinio «El Viejo» (s. I d. C.), que lo cita en las *Ferulas*, y por Pedaneo Dioscórides Anazarbeo (h. 40-h. 90), médico, farmacólogo y botánico de la antigua Grecia, que describe las propiedades curativas del drago en su importante obra *De Materia Medica* (h. 65 d. C.). En este texto, el autor afirma que del tronco del drago se obtiene una resina, llamada «sangre de drago», de altas cualidades medicinales. Una creencia que fue muy extendida en distintas culturas.

En las representaciones artísticas, el drago fue reproducido con mayor asiduidad a partir del siglo XV. En este capítulo, habría que recordar el excelente grabado realizado hacia 1475 por M. Schongauer *La Huída a Egipto*, reelaborado más tarde por Durero; el llevado a cabo en 1493 por W. Wolgemut, *Adán y Eva en el Paraíso*, estampado en el *Liber Chronicarum* de H. Schedel; y las xilografías que ilustran los *Comentarios a Virgilio*, ejecutadas en 1502 por S. Brandt.

The dragon tree is a Macaronesian-African species distributed by the four archipelagos and the southwest of Morocco, and it arrived at the Canary Islands from the island of Porto Santo, near Madeira, in which Cristóbal Colón lived (1436-51?-1506). Although he was already known by classical writers, such as Pliny the Elder (AD 1), who quotes him in the *Ferulas*, and by Pedanios Dioscorides Anazarbus (c. 40 - c. 90), a doctor, pharmacologist and botanist of ancient Greece, who describes the healing properties of the dragon tree in his important work *De Materia Medica* (c. AD 65). In this text, the author affirms that from the trunk of the dragon tree could be obtained a resin, called “blood of drago”, of high medicinal qualities. A belief that was widespread in different cultures.

In the artistic representations, the dragon tree was reproduced with greater assiduity from the fifteenth century. In this chapter, it should be remembered the excellent engraving made in 1475 by M. Schongauer *The Flight to Egypt*, later reworked by Dürer; the one carried out in 1493 by W. Wolgemut, *Adam and Eve in Paradise*, stamped on H. Schedel's *Liber Chronicarum*; and xylographies that illustrate the *Commentaries to Virgil*, executed in 1502 by S. Brandt.

En el ámbito de la pintura, es memorable el drago que aparece en la tabla del Paraíso, en el *Tríptico del Jardín de las Delicias*, de El Bosco (h. 1450-1516), en el que la mítica liliácea es concebida como el árbol de la vida. Así como los dragos que figuran en las preciosas pinturas de Burgkmair *San Juan en Patmos* y *San Juan Evangelista y Santiago «El Mayor»*, de Anton Woensam von Worms (h. 1495-1541).

Como sabemos, el toponímico «drago» proviene de su semejanza con el «dragón», aquel que custodiaba las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides. Además, es motivo de aprecio en las descripciones de las islas Canarias, tanto por relatores como por viajeros científicos de todos los tiempos, que coinciden en valorar su interés botánico, sus propiedades medicinales, así como su opulencia y rotundidad estética. En este sentido, el drago se ha convertido en un interesante trasunto mítico, literario y plástico de gran arraigo, incorporado al imaginario colectivo.

Es citado en *Le Canarien*, en la versión realizada por Gadifer de la Salle (1340-1415), y en la segunda mitad del siglo XVI fue representado por acreditados herbalistas, como Valerius Cordus (1515-1544) y John Gerad

In the field of painting, it is memorable the dragon tree that appears in the table of Paradise, in the *Tríptico del Jardín de las Delicias*, of El Bosco (c. 1450-1516), in which the mythical iris is conceived as the tree of the life. As well as the dragon trees that appear in the beautiful paintings of Burgkmair, *St. John in Patmos* and *St. John the Evangelist* and *St. James the Greater*, of Anton Woensam von Worms (c. 1495-1541).

As we know, the toponymic “drago” comes from its resemblance to the “dragon”, that guarded the golden apples in the Garden of the Hesperides. In addition, it is a matter of appreciation in the descriptions of the Canary Islands, both by rapporteurs and by scientific travelers of all times, who coincide in assessing their botanical interest, their medicinal properties, as well as their opulence and aesthetic rotundity. In this sense, the dragon tree has become an interesting, mythical, literary and plastic subject of great popularity, incorporated into the collective imaginary.

It is quoted in *Le Canarien*, in the version made by Gadifer de la Salle (1340-1415), and in the second half of the sixteenth century was represented by reputable herbalists, such as Valerius Cordus (1515-1544) and John Gerad (1545-1612), based on the famous engraving

(1545-1612), con base al célebre grabado del botánico flamenco Carolus Clusius (1525-1609), de excepcional repercusión.

También el drago es mencionado por los cronistas de la misma época, como Gaspar de Frutuoso, Thomas Nichols, Leonardo Torriani y Alonso de Espinosa. Por otro lado, José Viera y Clavijo (1731-1813), glosa con gran precisión de detalles, en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias*, las peculiaridades de este árbol singular. El clérigo ilustrado, establece, en la relación «drago-dragón», un elemento esencial en el relato mítico que sitúa al Jardín de las Hespérides en las islas Canarias.

Las referencias al drago también fueron objeto de atención entre los viajeros científicos al archipiélago. En este sentido, merece destacarse la estancia en 1799 de Alexander von Humboldt (1769-1859) y su compañero de viaje, el naturalista y médico francés Aimé Bonpland (1773-1858), cuyas vivencias fueron publicadas por el erudito alemán en su *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente* (1799-1804). En uno de sus primorosos párrafos, dice Humboldt: «Los guanches de Tenerife, entre sagrados y protectores dragos, elegían a su rey, además, con su sangre embalsamaban a sus

by the Flemish botanist Carolus Clusius (1525-1609), of exceptional repercussion.

The dragon tree is also mentioned by the chroniclers of the same century, like Gaspar de Frutuoso, Thomas Nichols, Leonardo Torriani and Alonso de Espinosa. On the other hand, José Viera and Clavijo (1731-1813), with great precision of details, in his *Dictionary of Natural History of the Canary Islands*, the peculiarities of this singular tree. The enlightened cleric establishes, in the relation “drago-dragon”, an essential element in the mythical story that places the Garden of the Hesperides in the Canary Islands.

The references to the dragon tree were also the object of attention among scientific travelers to the archipelago. In this sense, it deserves to be underlined the stay in 1799 of Alexander von Humboldt (1769-1859) and his fellow traveler, the French naturalist and physician Aimé Bonpland (1773-1858), whose experiences were published by the German scholar in his *Journey to the equinoctial regions of the New Continent* (1799-1804). In one of his exquisite paragraphs, Humboldt says: “The Guanches of Tenerife, among sacred and protective dragon trees, chose their king, in addition, with their blood embalmed their dead”. Later, other scientific travelers perpe-

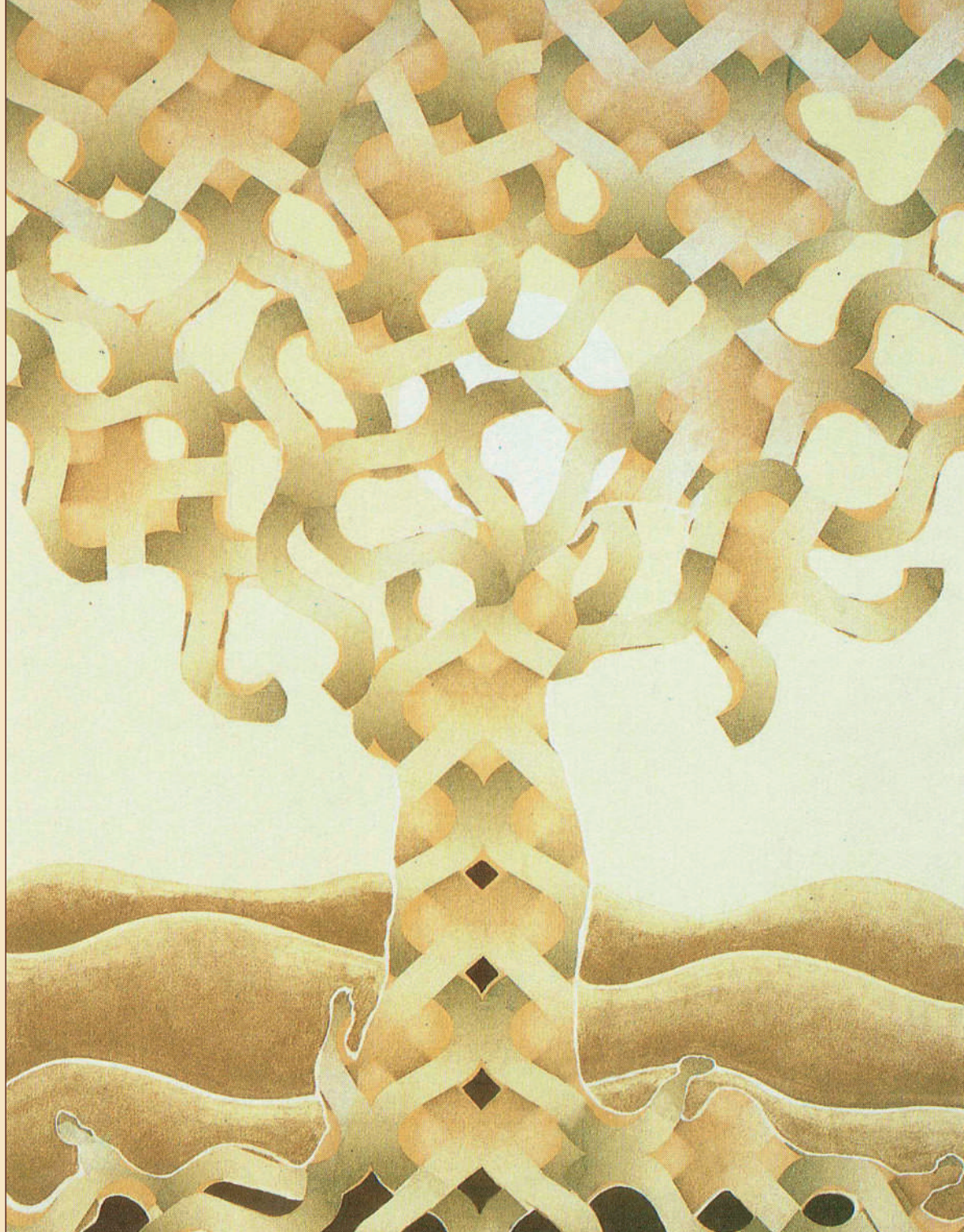


muertos». Luego, otros viajeros científicos lo perpetuaron en obras de sumo interés, como Sabino Berthelot (1794-1880) en su *Historia Natural de las Islas Canarias* (1836-1850), redactada en colaboración con Philip Barker Webb (1793-1854), y el británico Alfred Diston (1793-1861) que redactó su obra con base a la experiencia de su dilatada permanencia en Tenerife, desde 1821 a 1861 (con el breve paréntesis de su estancia en Malta, entre 1822 y 1823), debido a su vinculación con los ambientes mercantiles.

No obstante, el drago tuvo una mayor consecuencia en el ámbito del arte en Canarias a partir del siglo XVIII. Despuntan aquí los grabados de P. Ozanne, que se trasladó a Tenerife entre 1771 y 1772, acompañando la expedición científica integrada por Borda, Pringue y Verdum de la Creme, y los grabados estampados en Bruselas por Simon Cattoir (1711-1781), según dibujos de C. de Freudenberg. Así como las obras de los artistas ingleses J.J. Williams y Elizabeth Murray (1815-1882), muy ligados al mencionado Alfred Diston. También es notable la acuarela que realizó el cronista y polígrafo José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883) en su manuscrito *Disertación sobre el árbol drago* (1842), así como la pintura realizada por la viajera inglesa Marianne North (1830-1890).

tuated it in works of great interest, like Sabino Berthelot (1794-1880) in his *Natural History of the Canary Islands* (1836-1850), written in collaboration with Philip Barker Webb (1793-1854), and the British Alfred Diston (1793-1861) who wrote his work based on the experience of his extended stay in Tenerife, from 1821 to 1861 (with the brief parenthesis of his stay in Malta, between 1822 and 1823), because of its link with mercantile circles.

However, the dragon tree had a greater consequence in the field of art in the Canary Islands from the eighteenth century. The engravings of P. Ozanne, who moved to Tenerife between 1771 and 1772, accompanying the scientific expedition composed by Borda, Pringue and Verdum de la Creme, and the engravings stamped in Brussels by Simon Cattoir (1711-1781), according to drawings by C. de Freudenberg, especially highlight. As well as the works of English artists J.J. Williams and Elizabeth Murray (1815-1882), closely linked to the aforementioned Alfred Diston. It is also remarkable the watercolor made by the chronicler and polygraphist José Agustín Álvarez Rixo (1796-1883) in his manuscript *Disertación sobre el árbol drago* (1842), as well as the painting by the English traveler Marianne North (1830-1890).



En general, estas obras se caracterizan por un lenguaje narrativo y pintoresco, en las que los dragos ocupan los primeros planos de las composiciones, inscritos en escenarios apacibles y solitarios, dibujándose, en la lejanía, los perfiles abocetados de paisajes montañosos.

En el arte canario contemporáneo, son afa-
mados los dragos cristalizados por el pintor Néstor Martín-Fernández de la Torre, al que se ha hecho referencia en uno de los capítulos anteriores. Figuran, por ejemplo, en la pintura mural *La Tierra* (1931-1935), que realizó para adornar una de las dependencias del casino de Santa Cruz de Tenerife; y en el reiterado *Poema de la Tierra* (1934-1938), en el que la escena de *El Mediodía* se vigoriza por dragos y plataneras en los que dulcemente se regocijan los ardientes amantes.

Otros buenos ejemplos de dragos son los que figuran en las pinturas de José Aguiar (1895-1976), aunque las lecturas de sus obras son contrarias a las de Néstor. Sin embargo, conviene precisar que en muchas obras de Aguiar prevalece un erotismo absoluto y descarnado.

En *Frutos de la tierra* (1924), un exuberante drago y una palmera encuadran la compo-

In general, these works are characterized by a narrative and picturesque language, in which the dragon trees occupy the first planes of the compositions, inscribed in peaceful and solitary scenes, drawing, in the distance, the sketched profiles of mountainous landscapes.

In contemporary Canarian art, the dragon trees crystallized by the painter Néstor Martín-Fernández de la Torre, who has been referred to in one of the previous chapters, are renowned. They appear, for example, in the wall painting *La Tierra* (1931-1935), that was realized to adorn one of the dependencies of the casino of Santa Cruz de Tenerife; and in the repeated *Poema de la Tierra* (1934-1938), in which the scene of *El Mediodía* is invigorated by dragon trees and banana trees in which the ardent lovers sweetly rejoice.

Other good examples of dragon trees are those that appear in the paintings of José Aguiar (1895-1976), although the readings of his works are opposed to the ones of Néstor. Nevertheless, it is necessary to point out that in many works of Aguiar prevails an absolute and a gritty eroticism.

In *Frutos de la tierra* (1924), a lush dragon tree and a palm tree frame the composition of the oil painting, in which the central plane where

sición del óleo, en cuyo plano central aparecen personajes del mundo rural atareados en sus faenas cotidianas, en una obra de gran colorido y refinamiento. Por otro lado, en el salón de actos del Cabildo de Tenerife, los inmensos murales realizados en 1953 por el artista cubano (trasladado un año después de su nacimiento a Agulo, en La Gomera) los dragos, piteras y cardones coexisten con una multitud de figuras al objeto de narrar un mensaje de sospechosa ideología.

Sin embargo, cuando se hace referencia a la representación del drago en la pintura canaria contemporánea es irrefutable la mención a la obra emblemática de Óscar Domínguez (1906-1957).

El drago (1933), asociado a la poética del surrealismo, sostiene vínculos con el paisaje insular. Es decir, en la obra se asocian metáforas del vocabulario surrealista con la imagen ensoñada de Canarias. De modo que se fusionan el piano (símbolo del arte), el león (símbolo del deseo) y un desnudo femenino de formas ondulantes y descoyuntadas que, tal vez, como imagen de la fecundidad, aluda al origen geológico de nuestras islas. El drago, con sus raíces fundidas en el magma volcánico, aún incandescente, evoca la imagen de un archipiélago en ciernes.

the characters from the rural world appear, busy in their daily tasks, in a work of great colour and refinement. On the other hand, in the assembly hall of the Cabildo de Tenerife, the immense murals made in 1953 by the Cuban artist (transferred a year after its birth to Agulo, in La Gomera), dragon trees, “piteras” and “cardones” coexist with a multitude of figures in order to narrate a message of suspicious ideology.

However, when reference to the representation of the dragon tree is made in contemporary Canarian painting, the reference to the emblematic work of Óscar Domínguez (1906-1957) is irrefutable.

El drago (1933), associated with the poetics of Surrealism, maintains links with the insular landscape. That is, in the work are associated metaphors of the surreal vocabulary with the dreamy image of the Canaries. So the piano (symbol of art), the lion (symbol of desire) and a feminine nude of undulating and dislocated forms –which, perhaps as an image of fertility, allude to the geological origin of our islands–, fuse together. The dragon tree, with its roots melted in the volcanic magma, still incandescent, evokes the image of a budding archipelago.

En esta paradigmática obra, la técnica del triple trazo parece haber influido en la obra de Dámaso. Así se manifiesta, por ejemplo, en las ilustraciones de la carpeta denominada *Dragos*, editada por la Mancomunidad del Norte de Gran Canaria, en las que Pepe plasma, en las siete versiones, las características líneas sinuosas en las raíces de unos dragos muy sintetizados. En referencia a Óscar Domínguez, merece citarse un párrafo del texto de André Breton (1896-1966) -que llamaba al pintor tinerfeño *Dragonier des Canaries*- publicado en *El amor loco* (1937):

«El árbol inmenso que hunde sus raíces en la prehistoria, proclama a la luz del día que la aparición del hombre aún no ha manchado su irreprochable tronco que estalla bruscamen- te en otros troncos oblicuos, trazando una radiación perfectamente regular. Él respalda con toda su fuerza intacta las sombras aún vivas entre nosotros de los reyes de la fauna jurásica, cuyas huellas pueden rastrearse en cuanto se escruta la libido humana. Me gusta que sea el drago, en su inmovilidad perfecta, el drago falsamente dormido, el que se alce en el umbral del palacio de follajes que es el Jardín Botánico de la Orotava. ¿Cómo no sorprenderse de desear amar así en el seno de la Naturaleza reconciliada?».

In this paradigmatic work, the three-trace technique seems to have influenced the work of Dámaso. This is shown, for example, in the illustrations of the folder called *Dragos*, published by the Mancomunidad del Norte de Gran Canaria, in which Pepe express, in the seven versions, the characteristic sinuous lines in the roots of very synthesized dragon trees. In reference to Óscar Domínguez, a paragraph of the text of André Breton (1896-1966) -who called the Tenerife's painter *Dragonier des Canaries*- was published in *Mad love* (1937):

“The immense tree that buries its roots in prehistory, proclaims in the light of day that the appearance of man has not yet stained his irreproachable trunk that explodes abruptly in other oblique trunks, drawing a perfectly regular radiation. He supports with all his unbroken strength the still-living shadows of the kings of the jurassic fauna, whose traces can be tracked as soon as the human libido is scrutinized. I like it to be the dragon tree, in its perfect immobility, the falsely asleep dragon tree, the one that rises in the threshold of the palace of foliage that is the Jardín Botánico de la Orotava. How not to be surprised to desire to love thus in the bosom of reconciled Nature?”.



Otros artistas también han representado al drago en excepcionales pinturas. Pero no se dispone de más espacio en este libro. Sólo cabe mencionar, entre ellos, las figuras de Jorge Oramas, Juan Ismael, Felo Monzón, César Manrique...

Y, sin más dilación, nos ocuparemos de los dragos representados por José Dámaso, cuya obra, vinculada con la Naturaleza, es el objeto de esta publicación.

La temática del drago siempre ha estado presente en la producción plástica de Dámaso, e incluso ha aderezado sus viviendas en Agaete y La Isleta con pinturas y murales en las que los dragos han cobrado viva presencia.

Entre las numerosas obras en las que Pepe ha representado al árbol milenario, se ha optado por los comentarios artísticos de los siguientes ejemplos, apreciando, naturalmente, el conjunto de las obras.

Sus primeros trabajos son dibujos esquemáticos de gran destreza y habilidad en la ejecución que, posteriormente, ha desarrollado en obras de mayor formato. En estos dibujos, prevalecen el trazo firme y seguro, y un rebosante colorido, como es característico en su producción. Así figura en un dibujo de pequeño formato correspondiente

Other artists have also represented the dragon tree in exceptional paintings. But no more space is available in this book. Just mention, among them, the figures of Jorge Oramas, Juan Ismael, Felo Monzón, César Manrique...

And, without delay, we will deal with the dragon trees represented by José Dámaso, whose work, linked with Nature, is the subject of this publication.

The theme of the dragon tree has always been present in the plastic production of Dámaso, and he has even decorated his houses in Agaete and La Isleta, with paintings and murals in which the dragon trees has come alive.

Among the numerous works in which Pepe has represented the millenary tree, we have opted for the artistic comments of the following examples, appreciating, of course, all the works.

His first works are schematic drawings of great skill and ability in the execution that, later, he has developed in works of greater format. In these drawings, the firm and sure outline prevails, and a overflowing colour, as is characteristic in his production. This it is in



a una abundante serie denominada *Dragos*, en el que los gruesos contornos delimitan espacios que han sido rellenos con tintas de bolígrafos de colores.

Una exquisita obra conservada en su casa de Agaete es *Drago y caracolas* (1990), en la que el drago, a orillas de la playa y con caparazones de moluscos sobre la arena, se licua con el mar cercano en el que se exhiben las crestas espumosas de las olas y la bruma en la lejanía. El ubérrimo drago se alza con sus lucidas hojas verdes, mientras que los rugosos troncos, que señalan las arrugas de su vida, se propagan desdibujados, en ondas de acordes melodías en las que se vislumbran dos figuras. Es evidente que se trata de un paisaje enardecido y ensoñado, a la manera, tal vez, de la poética de Juan Ismael.

Le dio vida al patio de su casa de La Isleta al modelar un *Mural de dragos* (1989) distribuido en cinco paneles. Los hermosos dragos, muy similares al del ejemplo anterior, se elevan sobre un terreno negruzco, delimitado por un cordel de lirios, en el que han sido depositados caracolas, caparazones de moluscos, un racimo de plátanos, papayas, uvas negras y blancas que rebosan de un perol, un afilado cuchillo con el mango de bandas coloreadas, de los llamados «canarios», y un

a small format drawing corresponding to an abundant series called *Dragos*, in which the thick contours delimit spaces that have been filled with coloured pen inks.

An exquisite work conserved in his house of Agaete is *Drago y caracolas*, in which the dragon tree, on the shores of the beach and with shells of mollusks on the sand, liquefies with the nearby sea in which the foamy crests of the waves and haze in the distance. The abundant dragon tree rises with its bright green leaves, while the rough trunks, which mark the wrinkles of his life, spread blurred, in waves of chords melodies in which two figures are glimpsed. It is evident that it is a fiery and dreamlike landscape, in the way, perhaps, of the poetics of Juan Ismael.

He gave life to the patio of his house in La Isleta when modeling a *Mural de dragos* (1989) distributed in five panels. The beautiful dragon trees, very similar to the previous example, rise on a blackish terrain, delimited by a string of iris, in which shells, carapaces of mollusks, a bunch of bananas, papayas, black and white grapes that overflow, a sharp knife with the handle of coloured bands, of the so-called “canaries”, and a spherical object that looks like glass, have been deposited. And in





objeto esférico que parece de cristal. Y en profundidad, el radiante paisaje de Agaete, aquél enquistado entre el cielo y el mar.

En el mismo año, realizó *Drago rojo* y *Drago sol naciente*. Son estudios plásticos muy interesantes en los que practica con fondos planos de color, con alguna concesión gestual, como sucede en el primer ejemplo. En el otro, la copa del drago se ha transformado en una explosión de flores coloreadas en la que, incluso, ha pormenorizado las armellas de los pétalos.

En el *Drago* correspondiente a la serie blanca, compuesto un año después, los contornos de gruesas líneas blancas sobre un plano de color amarillo, delimitan un drago muy sintetizado con su corona redondeada. En su interior, figuran círculos y trazos centelleantes, y una figura que, por su atributo sexual, podría aludir a la fecundidad.

Y en la serie de las serigrafías del *Drago. Cuatro estaciones* (1996), ha desglosado los tiempos anuales asignándoles colores desiguales, alcanzando de este modo un valor metafórico. Se trata, en este caso, en su relación con los períodos del año, de un proceso investigador que ha tenido resonancias en su obra.

depth, the radiant landscape of Agaete, that one situated between sky and sea.

In the same year, he performed *Drago Rojo* and *Drago sol naciente*. They are a very interesting plastic studies, in which he practices with flat coloured backgrounds, with some gestural concession, as in the first example. In the other, the dragon tree's crown has been transformed into an explosion of coloured flowers in which he has even detailed the petals' veins.

In the *Drago* corresponding to the white series, composed a year later, the contours of thick white lines on a yellow plane, delimit a dragon tree very synthesized with its rounded crown. Inside, there are circles and sparkling strokes, and a figure that, by its sexual attribute, could allude to fecundity.

And in the serigraphs series of *Drago. Cuatro estaciones* (1996), he has broken down the annual times by assigning them unequal colours, thus achieving a metaphorical value. It is, in this case, in its relation with the periods of the year, a research process that has had resonances in its work.



En este sentido, por ejemplo, y en la misma temática, en el año 2009 realizó sus *Auto-retratos con dragos* que fueron expuestos en la exposición *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos van Cleve*, celebrada en 2014 en San Martín. Centro de Cultura Contemporánea, en Las Palmas de Gran Canaria. En estos autorretratos, unas enigmáticas piezas conjuntadas por semiesferas abiertas, contienen dragos de copas invertidas. El origen de este elemento es el anagrama del pabellón de Canarias en la Exposición Universal de Sevilla (1992). Luego, Dámaso lo adoptó en el *Jardín de esculturas de dragos* (2008), realizado en la casa del galerista Joan Guaita, en Mallorca, para acoplarlo en el *Mural de dragos* de su casa en La Isleta.

También para la referida exposición, *Encuentros*, realizó en 2012 dos acrílicos sobre tablas: *Adán (Tino)* y *Eva (mujer desconocida)*. En la representación de las dos figuras edénicas, Dámaso sobrepuso personajes de su mundo cotidiano, de manera que logró una fusión entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo terrenal y lo celestial. Al tiempo, un asunto legendario en la historia del arte lo ha trasladado a su lenguaje personal. Desnudos yuxtapuestos en los cuerpos y el paisaje, puesto que lo figurado como plano de apoyo

In this sense, for example, and in the same theme, in 2009 he made his *Autorretratos con dragos* that were exposed in the exhibition *Encuentros. Dámaso y el tríptico de Agaete de Joos van Cleve*, celebrated in 2014 in San Martín. Centro de Cultura Contemporánea in Las Palmas de Gran Canaria. In these self-portraits, enigmatic pieces joined by open semi-spheres, contain inverted crowned dragon trees. The origin of this element is the anagram of the Canarian pavilion in the Exposición Universal de Sevilla (1992). Later, Dámaso adopted it in the *Jardín de esculturas de dragos* (2008), realized in the house of the gallery owner Joan Guaita, in Mallorca, to fit it in the *Mural de dragos* of his house in the Isleta.

Also for the mentioned exhibition, *Encuentros*, he made in 2012 two acrylics on panels: *Adán (Tino)* and *Eva (mujer desconocida)*. In the representation of the two Edenic figures, Dámaso superimposed characters from his everyday world, so that he achieved a fusion between the natural and the supernatural, between the earthly and the celestial. At the same time, a legendary affair in the history of art has transferred it to his personal language. Nudes juxtaposed in the bodies and landscape, given that the figurative as a support







son ramificaciones de dragos, en el caso de Eva, y de filodendros, en Adán.

Y para concluir, un ejemplo escultórico, el aludido *Jardín de esculturas*, para la vivienda de su amigo y galerista Joan Guaita. En este caso, Dámaso organizó en un amplio espacio abierto un conjunto de dragos de diversas formas y composiciones. Destacan aquellos que han sido cincelados en láminas de acero, de sutil materialidad, en el que las siluetas y las finas perforaciones propician contrastes de luces y sombras, y dispuestos de manera asimétrica. Se trata de un desarrollo a mayor escala de las esculturas de dragos realizadas un año antes, conservadas en su estudio de La Isleta. Otros dragos de múltiples colores y asociados al conjunto, tienen hechuras verticales con copas redondeadas. Y un último grupo, también coloreado, son integrados en cajas cúbicas.

Un ejercicio escultórico que ha supuesto el agotamiento plástico de las formas del drago, así como de sus formatos, en distintas escalas y volúmenes. El resultado final es el de un espacio de energía en el que prevalece una Naturaleza figurada, en la que el vacío se fusiona con unidades livianas.

También la platanera, una planta herbácea que llegó a Canarias procedente de Guinea

plane are ramifications of dragon trees, in the case of Eve, and philodendrons, in Adam's.

And to conclude, a sculptural example, the alluded *Jardín de esculturas*, for the house of his friend and gallery owner Joan Guaita. In this case, Dámaso organized in a wide open space a group of dragon trees of diverse forms and compositions. Stand out those that have been chiseled in steel sheets, of subtle materiality, in which the silhouettes and the fine perforations promote contrasts of lights and shadows, and arranged in an asymmetrical way. This is an enlarged development of the sculptures of dragon trees made a year earlier, preserved in his study of La Isleta. Other dragon trees of multiple colours and associated to the group, have vertical forms with rounded crowns. And a last group, also coloured, are integrated into cubic boxes.

A sculptural exercise that has meant the plastic exhaustion of the shapes of the dragon tree, as well as its formats, in different scales and volumes. The final result is that of an energy space in which a figurative Nature prevails, in which the vacuum fuses with light units.

Also banana tree, an herbaceous plant that came to the Canary Islands from Equatorial



Ecuatorial e introducida por expedicionarios portugueses, fue tema de interés en el arte canario contemporáneo.

Néstor, el pintor predilecto de Dámaso, representó a las plataneras y sus frutos en su obra. En las diversas versiones de *Sátiro en el jardín de las Hespérides*, el sátiro, que en la mitología griega deambulaba por los bosques acompañado por Pan y Dionisio, no solo simboliza el primitivo culto a la Naturaleza, sino el iracundo apetito sexual.

Un significado antagónico tiene esta temática en la producción de Felo Monzón (1910-1989). La obra *Platanal* (1948) constituye un ejemplo excepcional, en la que el buen artista inaugura un nuevo lenguaje en su itinerario plástico. En su vocabulario indigenista, representa una escena de la vida cotidiana. Las cinco figuras de mujeres adustas, algunas de ellas ataviadas con pañuelos negros, son de anatomías contundentes, y se integran entre hojas de plataneras y racimos de plátanos.

Incluso, han sido metamorfoseadas en elementos vegetales. Pero este ejercicio es ajeno al personaje mítico de Dafne, en su desgraciado amor con Apolo, bien representado en el arte canario a través de la poética surrealista de Juan Ismael. Al contrario,

Guinea and was introduced by Portuguese expeditionaries, was a subject of interest in contemporary Canarian art.

Néstor, the favourite painter of Dámaso, represented the banana trees and their fruits in his work. In the various versions of *Sátiro en el jardín de las Hespérides*, the satyr, who in Greek mythology wandered through the forests accompanied by Pan and Dionysius, symbolizes not only the primitive cult of Nature but the irascible sexual appetite.

An antagonistic meaning, has this theme in the production of Felo Monzón (1910-1989). The work *Platanal* (1948) is an exceptional example, in which the good artist inaugurates a new language in his plastic itinerary. In his “indigenista” vocabulary, it represents a scene of the daily life. The five figures of surly women, some of them adorned with black scarves, are of forceful anatomies, and are integrated between leaves of banana trees and bunch of bananas.

They have even been metamorphosed into vegetal elements. But this exercise is unconnected with to the mythical character of Daphne, in his unhappy love for Apollo, well-represented in Canarian art through the





estas mujeres, con sus indolentes miradas, sufren. Como si pertenecieran, irremediabilmente, a los ámbitos agrarios de las fincas explotadas por sus terratenientes. De esta manera, esta obra de Felo Monzón alcanza, además, un alto valor simbólico de contenidos sociales.

El estudio y la representación de las plataneras, ha causado un gran interés en Dámaso. De hecho, Pepe dice: «De la Naturaleza... siempre creí que era el polvo que mis padres realizaron felices en el platanar del valle tropical de mi pueblo. Así surgí yo, como producto de aquel amor apasionado y secreto cosmos, lecho mullido y erótico formado por las hojas secas de las plataneras esparcidas por el suelo». Posiblemente, este alumbramiento causó cognitivamente un enorme aliciente en el artista.

Como es habitual, Dámaso ha recogido notas, ha fotografiado y ha transitado pacientemente por muchas fincas de plataneras. Lo ha observado todo con absoluta escrupulosidad. Y ha hecho una obra muy meritoria.

El temprano trabajo *Hombre con racimos de plátanos* (1956) se ajusta al lenguaje figurativo del artista, y al carácter monumental de las figuras de aquellos tiempos. El personaje, hercúleo y solitario, pues solo brotan dos piteras en un campo desolado,

surrealistic poetics of Juan Ismael. On the contrary, these women, with their indolent looks, suffer. As if they belonged, irremediably, to the agricultural areas of the farms exploited by their landowners. In this way, this work of Felo Monzón reaches, in addition, a high symbolic value of social contents.

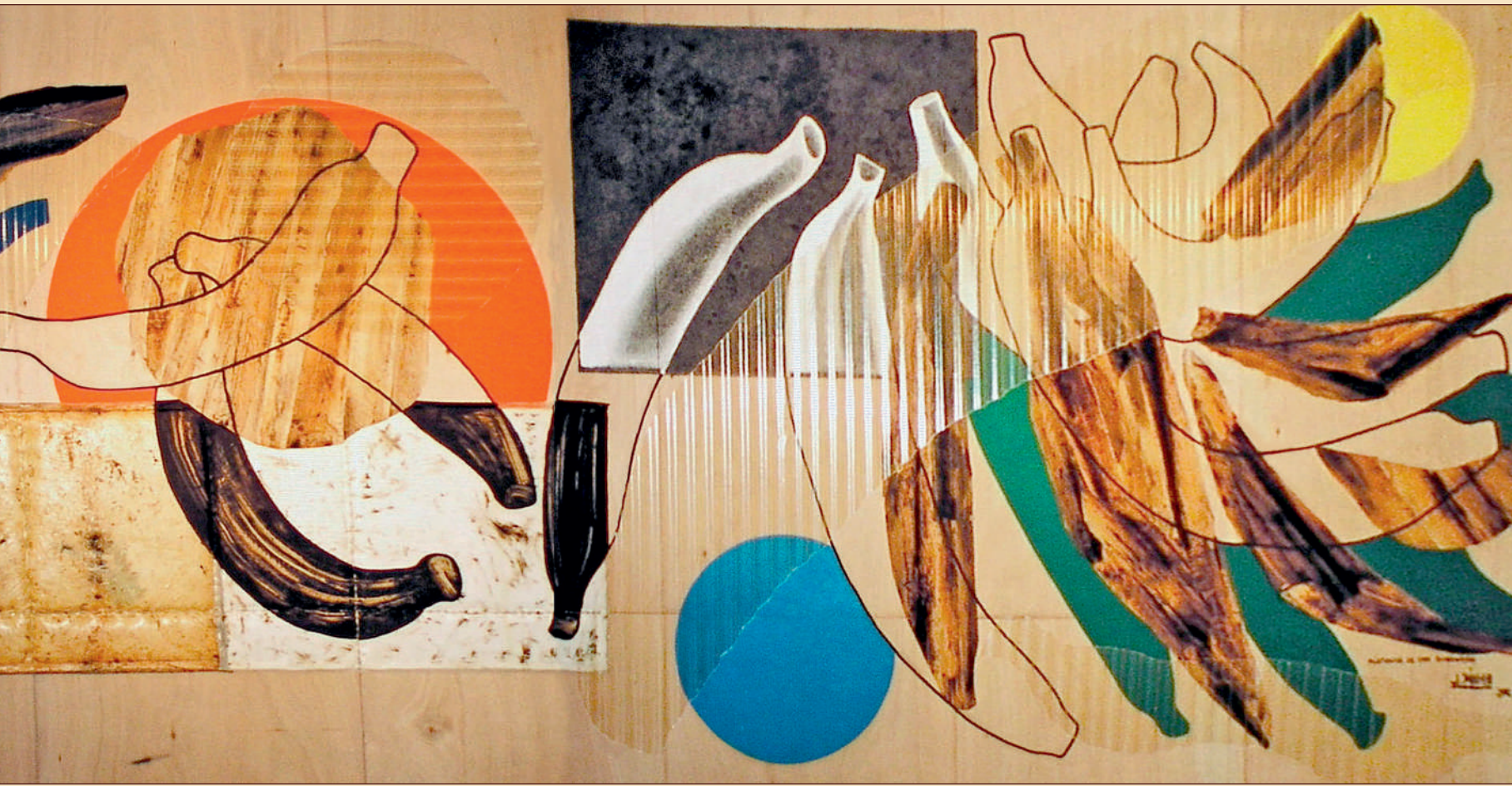
The study and representation of the banana trees has caused a great interest in Dámaso. In fact, Pepe says: “Of Nature ... I have always believed that it was the screw that my parents made in the banana plantation of the tropical valley of my town. Thus I emerged, as a product of that passionate love and secret cosmos, soft and erotic bed formed by the dry leaves of the banana trees scattered on the ground”. Possibly, this birth caused cognitively an enormous incentive in the artist.

As usually, Dámaso has collected notes, photographed, and patiently walked through many banana farms. He has observed everything with absolute scrupulousness. And he has done a very meritorious work.

The early work *Hombre con racimos de plátanos* (1956), fits the figurative language of the artist, and the monumental character of the figures of those times. The character, herculean and solitary, because only two







carga una hermosa piña de plátanos amarillos. Está representado en un eje diagonal, que se abre en el ángulo inferior derecho de la composición, y se sitúa sobre un plano, también oblicuo, de color verde, al igual que el sobrepuesto de tono amarillo. Otro eje es frontal, y de gamas azules. La figura está delineada por contornos firmes y precisos, y su camisola blanca contrasta con la compacta mancha negra que prefigura otro racimo de plátanos.

En su vivienda de Agaete guarda celosamente el *Mural de plátanos (de Dámaso a Manrique)* (2002). Una obra peculiar de más de trece metros de envergadura, cuyo plano de apoyo está organizado en coloridos espacios geométricos, en el que se asientan figuras esféricas aisladas, o bien taraceadas por plátanos. La obra fue filmada por Paco Sánchez; un documental de valor inestimable.

En los últimos años Dámaso se ha ocupado igualmente de esta temática, lo que indica la importancia que le ha concedido. Se trata, en estos casos, de cuidadosas representaciones de hojas de plataneras, a veces superpuestas en varios colores, casi de manera cinética.

En algunos ejemplos, son palpables las texturas de las hojas herbáceas. Incluso, ha

“piteras” sprout in a desolate field, carries a beautiful bunch of yellow bananas. It is represented on a diagonal axis, which opens in the lower right-hand corner of the composition, and is placed on a plane, also oblique, of green colour, as well as the overlapping yellow tone plane. Another axis is frontal, and of blue ranges. The figure is outlined with firm and precise contours, and his white shirt contrasts with the compact black stain that prefigures another bunch of bananas.

In his house of Agaete he jealously guards the *Mural de plátanos César Manrique*. A peculiar work of twelve meters of width, whose plane of support is organized in colourful geometric spaces, in which isolated spherical figures stand, or even inlaid with bananas. The play was filmed by Paco Sánchez; an invaluable documentary.

In recent years, Dámaso has also dealt with this issue, which indicates the importance he has given to it. These are, in these cases, careful representations of banana trees leaves, sometimes superposed in various colours, almost in a kinetic way.

In some examples, the textures of the herbaceous leaves are palpable. He even has rep-

representado los plátanos empaquetados, en una calificación plástica cercana a «lo conceptual».

Las arborescencias de las palmeras constituyen una imagen distintiva del paisaje de Canarias. Desde los importantes sitios históricos, como el Palmeral de la Madre del Agua, en las proximidades de las costas de Ajuy, en Pájara, donde descansaron los soldados normandos capitaneados por Jean de Bethéncourt, hasta el mesiánico Palmeral de Haría, en Lanzarote, por citar solo algunos ejemplos.

En la creación de Jorge Oramas (1911-1935), la palmera es un motivo ejemplarizado. En su pintura *Pambaso*, de orquestadas composiciones volumétricas, la radiante luz rota sin cesar al objeto de iluminar los elementos representados. Y aquí, las palmeras son decisivas debido a sus esbeltas fisonomías y coronas redondeadas.

El boceto de la obra de Dámaso, *Vida, pasión y muerte de una palmera* fue realizado en 1998 para adornar el Hotel Santa Catalina, en Las Palmas de Gran Canaria, y luego se mostró en la mencionada exposición *Encuentros* (2014), junto al *Mural de dragos*, que fue extraído de su casa de La Isleta. Hace pocos años, el proyecto se llevó

resented the packaged bananas, in a plastic qualification close to “the conceptual”.

The arborescences of the palm trees constitute a distinctive image of the Canary Islands landscape. From the important historical sites, such as the Palmeral de la Madre del Agua, near the coast of Ajuy, in Pájara, where the Norman soldiers captained by Jean de Bethéncourt rested, to the messianic Palmeral de Haría, in Lanzarote, just to cite a few examples.

In the creation of Jorge Oramas (1911-1935), the palm tree is an exemplary motif. In his painting *Pambaso*, of orchestrated volumetric compositions, the radiant broken light rotates without ceasing in order to illuminate the represented elements. And here, palm trees are decisive because of their slender physiognomy and rounded crowns.

The sketch of Dámaso's work, *Nacimiento, vida y muerte de una palmera* was made in 1998 to decorate the Hotel Santa Catalina, in Las Palmas de Gran Canaria, and then it was shown in the mentioned exhibition *Encuentros* (2014), next to the *Mural de dragos*, which was extracted from his house in La Isleta. A few years ago, the project was carried out in





a cabo en el mismo lugar, en murales de considerables proporciones. La encomiable obra de Dámaso convive con otros murales de Néstor, su artista predilecto.

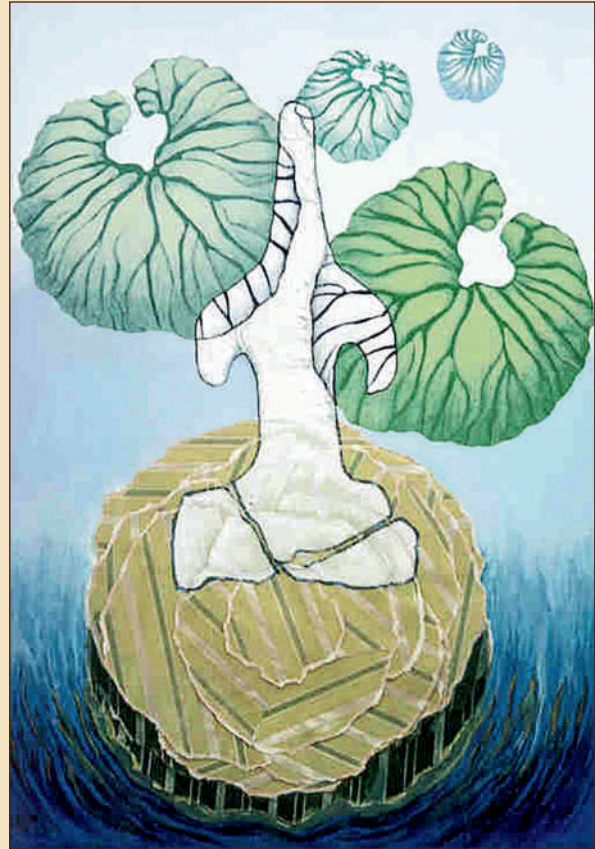
Dámaso también es un buen pintor de la flora vegetal. En este tipo de obras, el artista se nos muestra como un excelente dibujante y un cuidadoso observador del medio natural. En la nutrida colección de pinturas de filodendros, capas de la reina, flores de plataneras y lirios, no solo existe un alto nivel artístico, sino, además, científico, pues ofrecen un inmejorable rigor y fidelidad; una representación minuciosa de la realidad, de la flora representativa de paisaje insular. En este sentido, ha pormenorizado los matices del color púrpura oscuro de la flor del plátano, representada sobre finos lienzos de lino.

Entre estas exquisitas obras de gran vitalidad y belleza, los *Filodendros* (1993), y la serie de la *Capa de la reina azul* (1986), en la que figura el Dedo de Dios, en algunas de ellas, son más cercanas, en su materia, a las representadas por Néstor Martín-Fernández de la Torre, mientras que los lirios, me sugieren, por su plasmación descarnada, algunas de las obras de Georgia O'Keeffe (1887-1986), admitiendo, evidentemente, las diferencias sustanciales entre ambos

the same place, in murals of considerable proportions. Dámaso's commendable work lives with other murals of Néstor, his favourite artist.

Dámaso is also a good painter of the flora. In this type of works, the artist shows us as an excellent draftsman and a careful observer of the natural environment. In the rich collection of paintings of philodendrons, "capas de la reina", flowers of banana trees and iris, there is not only a high artistic level, but also, scientific, since they offer an unbeatable rigour and fidelity; a detailed representation of reality, of the representative flora of the insular landscape. In this sense, he has detailed the nuances of the dark purple colour of the banana flower, represented on fine linen canvases.

Among these exquisite works of great vitality and beauty, the *Filodendros* (1993), and the series of the *Capa de la reina azul*, in which the Dedo de Dios appears, in some of them, are closer, in their subject matter, to those represented by Néstor Martín-Fernández de la Torre, while the iris suggest to me, by their stripped form, some of the works of Georgia O'Keeffe (1887-1986), evidently admitting the substantial differences between both plastic languages. Because in the watercolours of



lenguajes plásticos. Pues en las acuarelas de flores traslúcidas y brillantes de O’Keeffe, el misterio de la feminidad logra un alto valor por sus sensuales formas y máxima plasticidad. Sus sinfonías naturalistas constituyen resonancias de la intimidad del cuerpo que brota en forma de vida.

Obras, en definitiva, de explosivo colorido, en las que el animoso artista pone de manifiesto su «mirada» e interés en la Naturaleza.

Así narra Pepe sus flores ensoñadas y a la Naturaleza, cuando se encontraba ingresado en un hospital: «¿Había algo pintado en el techo? Es que vi flores, me abrazaba la Naturaleza mientras que el láser iluminaba mis células enfermas. ¿De verdad no habrá en la pared sobre mi cuerpo una abstracción refinada, pintada suavemente con colores bellísimos? Confieso que me entretuve soñando despierto, inventándome formas, recurriendo a la Madre Natura para encontrar un universo que viene del arte».

translucent and bright flowers of O’Keeffe, the mystery of femininity achieves a high value for its sensual forms and maximum plasticity. Their naturalistic symphonies are resonances of the intimacy of the body that springs into life.

Works of explosive colour, in which the lively artist reveals his “look” and interest in Nature.

That is how Pepe express his dreamy flowers and Nature, when he was in hospital: “Was there something painted on the ceiling? It is just that I saw flowers, I embraced Nature while the laser illuminated my sick cells. Will there really be no refined abstraction on the wall above my body, painted gently with beautiful colours? I confess that I found myself dreaming awake, inventing forms, resorting to Mother Nature to find a universe that comes from art”.

LA FASCINACIÓN DE DÁMASO POR FUERTEVENTURA

THE FASCINATION OF DÁMASO FOR FUERTEVENTURA



Dámaso ama a todas las islas Canarias. Sin embargo, el artista ha declarado, constantemente, su fervor por Fuerteventura: su paisaje, su quietud, su calma. Y es así, porque el tiempo y el espacio son singulares en esta preciosa isla.

Pepe ha sido seducido por la «Luz de Mafasca» (o «Luz del Carnero»), un fenómeno lumínico que aparece en las noches silenciosas de la isla, irradiadas por astros y estrellas fulgurantes en un cielo que está muy cerca de nosotros. Y así la ha poetizado en su pintura.

También le ha estrujado el alma leer los poemas de Miguel de Unamuno, el cantor de la solemnidad del paisaje majorero. Y así lo ha inmortalizado en su arte.

Pero la relación de Pepe con Fuerteventura va más allá. Pues ha tenido la posibilidad de realizar intervenciones artísticas de hondo calado. Y en Pájara: el *Mirador de Los Canarias* y la consumación de un *Espacio expositivo* dedicado a su figura y a su obra. El único centro de arte y cultura que hasta el momento ha sido construido en el archipiélago canario con esta finalidad.

El proyecto del *Mirador de Los Canarias* constituye un ejemplo de intervención en el

Dámaso loves all the Canary Islands. However, the artist has constantly declared his fervour for Fuerteventura: its landscape, its stillness, its calm. And it is so, because time and space are unique in this beautiful island.

Pepe has been seduced by the “Mafasca’s Light” (or “Light of the Ram”), a luminous phenomenon that appears in the silent nights of the island, irradiated by stars and glittering stars in a sky that is very close to us. And so he has poeticized it in his painting.

It has also squeezed his soul to read the poems of Miguel de Unamuno, the singer of the solemnity of the landscape of Fuerteventura. And so he has immortalized it in his art.

But Pepe’s relationship with Fuerteventura goes further. Considering that he has had the possibility of performing deep artistic interventions. And in Pájara: the *Mirador de Los Canarias* and the consummation of an *Espacio expositivo* dedicated to his figure and his work. The only space that until now has been built in the Canarian archipelago for this purpose.

The *Mirador de Los Canarias* project is an example of landscape intervention. The building has been designed to be located at the top

paisaje. El edificio ha sido ideado al objeto de ubicarlo en la cima de un barranco serpenteante, desde la que se divisa un inmenso espectáculo de la Naturaleza. Un prodigioso paisaje de arena y mar, incomparable e ilimitado, que se extiende por las costas de barlovento y de sotavento. El jable amarillo y el agua azul se licuan hasta desaparecer en el infinito. El paisaje ya es Arte.

Dámaso ha propuesto la figura de una gigantesca caracola que domina el escenario. Una solución de carácter orgánico y simbólico basada en la estructura de un caparazón en espiral. Accedemos a su interior y nos refugiamos para «mirar» el paisaje. Se produce entonces una relación metonímica: las conchas están en la arena y en el mar y, en una de ellas, la gigantesca concebida por Pepe, nos adentramos para «contemplar».

Un edificio pseudomorfo definido por formas orgánicas que ha necesitado de soluciones arquitectónicas estructurales, desarrolladas en 2008 por los técnicos José Díaz Martínez y Francisco Román Barbero.

La propuesta de Dámaso, una vez más, no solo está relacionada con el lugar sino, también, con el territorio.

En este sentido, los caparazones de moluscos constituyen fósiles paleontológicos muy

of a winding ravine, from which you can see an immense spectacle of Nature. A prodigious landscape of sand and sea, incomparable and unlimited, that spreads along the coasts of windward and leeward. The yellow jable stone and the blue water liquefy together until they disappear in the infinity. The landscape is already Art.

Dámaso has proposed the figure of a gigantic conch that dominates the stage. An organic and symbolic solution based on the structure of a spiral shell. We enter into it and take refuge to “look” at the landscape. Then a metonymic relationship takes place: the shells are in the sand and in the sea and, in one of them, the gigantic one conceived by Pepe, we enter to “contemplate”.

A pseudomorphic building defined by organic forms that has needed structural architectural solutions, developed in 2008 by the technicians José Díaz Martínez and Francisco Román Barbero.

Dámaso’s proposal, once again, is not only related to the place but also to the territory.

In this sense, shells of molluscs constitute paleontological fossils very unique in the landscape of the island, because their residues



singulares en el paisaje de la isla, pues sus residuos han sido capaces de formar grandes bloques compactos en donde se encuentra la caliza de origen biológico que caracteriza al hermoso territorio de Fuerteventura. Un exponente singular de este tipo de paisajes es el que podemos localizar en la costa de Ajuy, en Pájara, en el que los sedimentos oceánicos se aglomeran en un gran complejo basal.

Por otro lado, las referencias a la espiral en la cultura aborígen han sido de notable interés en su producción artística.

Este último apunte nos vale para señalar que, además del *Mirador*, Pepe ha dispuesto representar a las míticas figuras prehispánicas en la degollada de sotavento del barranco de Los Canarios. Se trata de imágenes de formas blandas y ondulantes, de gran movimiento rítmico, en las que son manifiestas las concomitancias con sus celeberrimos *Héroes Atlánticos*.

Otro vínculo importante de Dámaso con Fuerteventura es el *Espacio expositivo* que se está llevando a cabo en el núcleo histórico de Pájara, al objeto de albergar una parte importante de la obra plástica que el artista ha donado al municipio.

have been able to form large compact blocks in where it is located the limestone of biological origin that characterizes the beautiful territory of Fuerteventura. A singular exponent of this type of landscape is the one that can be found in the coast of Ajuy, in Pájara, in which the oceanic sediments are agglomerated in a great basal complex.

On the other hand, references to the spiral in aboriginal culture have been of considerable interest in his artistic production.

This last point is valid to point out that, apart from the *Mirador*, Pepe has arranged to represent the mythical pre-Hispanic figures in the canyon of leeward of the ravine of Los Canarios. They are images of soft and undulating forms, of great rhythmic movement, in which the concomitances with their celebrated *Héroes Atlánticos* are evident.

Another important link between Dámaso and Fuerteventura is the *Espacio expositivo* that is being carried out in the historic center of Pájara, in order to house an important part of the plastic work that the artist has donated to the municipality.

El edificio ha sido proyectado en un lugar crucial de la trama urbana, en un nudo de arterias que comunica a la población con otras zonas de la isla. El origen de la nueva construcción es una vivienda tradicional denominada la *Casa del deán*. Una residencia relevante de la arquitectura vernácula de Fuerteventura, cuyo patio central articula el espacio interior.

La *Casa del deán*, de sólidos muros de mampostería, consta, además, de un amplio aljibe situado en el patio central, y un altillo que despunta por su volumetría. En esta zona singular se erige un balcón de estructura cúbica, sostenido en amplios canes embutidos al paramento, con antepechos de casetones sobrepuestos por crucetas irregulares, a manera de celosías. Muy peculiar, también, es su escalera de acceso con peldaños de cantería compuesta por dos tramos que contienen el mismo tipo de balaustrada enrejada.

En el lado oeste del patio, contigua al altillo, se eleva una pérgola de vigas transversales apoyadas en pies derechos rematados con zapatas, todo en madera de tea.

En torno al patio, y en otras zonas de la casa, moran diversas especies arbóreas, como un mamey de origen cubano (*pouteria sapota*), que establecen relaciones naturalistas con

The building has been projected in a crucial place of the urban plot, in a knot of arteries that communicates the population with other zones of the island. The origin of the new construction is a traditional house called the *Casa del deán*. A relevant residence of the vernacular architecture of Fuerteventura, whose central courtyard articulates the interior space.

The *Casa del deán*, of solid walls of masonry, also has a large cistern located in the central courtyard, and a loft that stands out for its volumetry. In this unique area stands a balcony with a cubic structure, supported by wide canes inlaid to the walls, with parapets of coffers superimposed by irregular cross bracings, like lattices. Very peculiar, too, is its access staircase with steps of stonework composed of two sections containing the same type of railing balustrade.

On the west side of the courtyard, next to the attic, there is a pergola of cross beams resting on right feet topped with foundations, all in pine tree wood.

Around the courtyard, and in other areas of the house, several tree species inhabit, such as a mamey of Cuban origin (*pouteria sapota*), that establish naturalistic relationships with





el entorno, especialmente con la vegetación existente en plaza de la iglesia.

La relevante vivienda fue adquirida por el ayuntamiento de Pájara en 2015 al objeto de adaptarla al desarrollo de actividades culturales, así como para alojar el archivo y la biblioteca del municipio.

Sin embargo, posteriormente, surgió la idea, por parte de quien esto suscribe, de transformar el proyecto para el uso de un amplio *Espacio expositivo* dedicado, en gran medida, para acoger la producción artística de Dámaso donada al municipio. No obstante, se consideró, además, la adecuación de otras dependencias del edificio al objeto de desempeñar aquellas funciones.

El proyecto de la nueva construcción, que no solo abarca el solar de la citada *Casa del deán*, sino, además, los de otros dos edificios adyacentes, fue redactado por el arquitecto Hermenegildo Domínguez, autor de buenos edificios, entre los que destaca el reciente *Tanatorio de La Oliva*.

El patio central de la primitiva vivienda vertebró el conjunto de la nueva edificación, de manera que surgen otros espacios concatenados caracterizados por sus adecuadas volumetrías en una lograda secuencia lon-

the environment, especially with the vegetation existing in the church square.

The relevant home was acquired by the municipality of Pájara in 2015, in order to adapt it to the development of cultural activities, as well as to house the archive and the library of the municipality.

However, later, it was born the idea, by the one who subscribes, of transforming the project for the use of a large *Espacio expositivo* dedicated, in large measure, to host the artistic production of Dámaso donated to the municipality. Nevertheless, it was considered, in addition, the adequacy of other dependencies of the building in order to perform those functions.

The project of the new building, which not only covers the site of the aforementioned *Casa del deán*, but also those of two adjacent buildings, was written by the architect Hermenegildo Domínguez, author of good buildings, among which stands out the recent *Tanatorio de La Oliva*.

The central courtyard of the original house supports the whole of the new building, so that other concatenate spaces, characterized by their adequate volumes in an achieved

gitudinal. Además, el empleo de materiales y canterías de la zona, aseguran la relación con el entorno circundante.

A estas soluciones arquitectónicas, se añaden las singulares intervenciones que Dámaso prevé en distintas áreas del edificio. En este sentido, sobresalen los diseños para cubrir el aljibe, algunos de ellos ilustrados en estas páginas del libro, las decoraciones murales en los testeros del altillo de la primitiva vivienda y en otros lugares representativos.

Lo destacable es que en todas las propuestas del artista hay un nexo común: el motivo de inspiración ha sido el programa de símbolos que adorna la prodigiosa fachada de la iglesia de Pájara. Es decir, los elementos del frontispicio se reverberan en el cercano edificio museístico. Esto supone que Dámaso ha valorizado el patrimonio cultural, tendiendo un puente entre el pasado y el presente, entre la tradición y la modernidad.

Aquel fastuoso despliegue de elementos realizados en el siglo XVII constituyó el ORIGEN, no solo del nuevo edificio, sino, también, del proyecto de esculturas entre la arena y el mar ideado por Dámaso.

longitudinal sequence, arise. In addition, the use of materials and stonework in the area ensure the relationship with the surrounding environment.

To these architectural solutions are added the unique interventions that Dámaso envisions in different areas of the building. In this sense, the designs to cover the cistern, some of them illustrated in the pages of this book, and the mural decorations in the foreheads of the attic of the primitive dwelling, and in other representative places stand out.

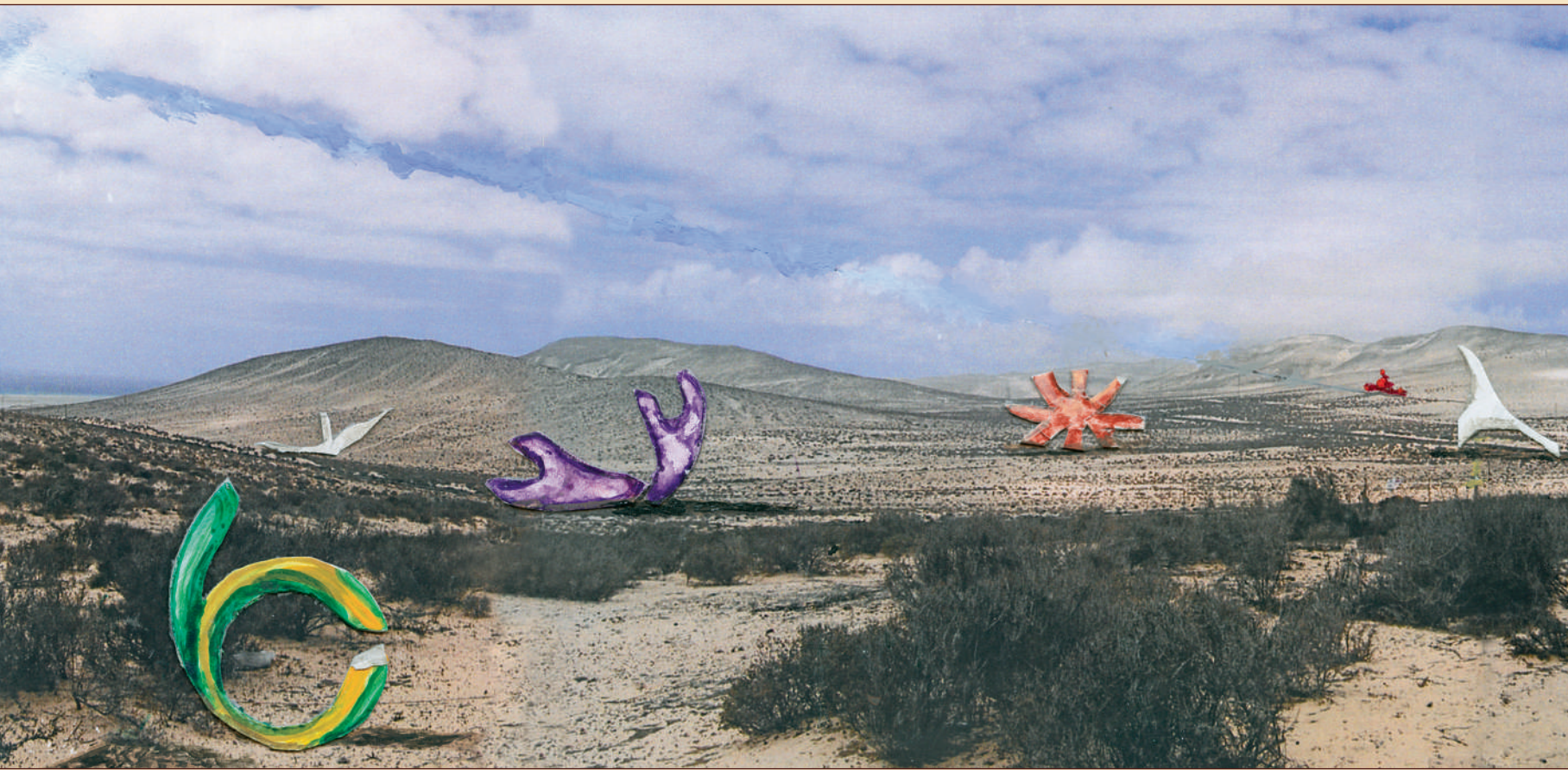
It should be noted that in all the proposals of the artist there is a common link: the motive of inspiration have been the symbolic elements that adorn the prodigious façade of the church of Pájara. That is, the elements of the frontispiece are reverberated in the nearby museum building. This means that Dámaso has valued the cultural heritage, bridging the gap between the past and the present, between tradition and modernity.

That splendid display of elements made in the seventeenth century constituted the ORIGIN, not only of the new building, but also of the project of sculptures between sand and sea devised by Dámaso.

UN PROYECTO DE ESCULTURAS ENTRE LA ARENA Y EL MAR

A PROJECT OF SCULPTURES BETWEEN SAND AND SEA







Los capítulos anteriores del libro han procurado abordar las relaciones e influencias que la Naturaleza ha ejercido en la obra de Dámaso. Sin embargo, el proyecto de esculturas que ha ideado para su instalación en Pájara supone una de las primeras actividades del artista en su relación directa con el paisaje, por lo que adquiere una singular relevancia.

Dámaso ha propuesto la agrupación de esculturas entre la grandiosa playa de sotavento de aguas tranquilas y el jable acariciado por la brisa del mar. Un LUGAR dominado por la arena, que ha sido trasladada por el viento desde la costa de barlovento, y por el mar en el que discurren las corrientes marinas. Un espacio en el que reina la soledad, la gravedad y lo solemne.

Las esculturas se congregan en una franja del territorio situada al inicio de la península de Jandía, limitada entre las inmediaciones de la playa de La Barca, en el anejo barranco del mismo nombre, y el inconmensurable Parque Natural de Jandía. Un paisaje de suaves y redondeadas formas, encumbreado por el jable y dominado por una luz de suaves matices que identifica al territorio y, en general, a la isla. Este paisaje de la luz, imponente y majestuoso, de arenas blancas,

The previous chapters of the book have tried to address the relationships and influences that Nature has exerted in the work of Dámaso. However, the project of sculptures that he has designed for his settle in Pájara supposes one of the first acts by the artist in his direct relation with the landscape, reason why it acquires a singular relevance.

Dámaso has proposed the group of sculptures between the great leeward beach of calm waters and the jable caressed by the breeze of the sea. A PLACE dominated by the sand, which has been moved by the wind from the windward coast, and by the sea in which the currents run by the sea. A space in which solitude reigns, as well as gravity and solemnity.

The sculptures are congregated in a strip of the territory located at the beginning of the peninsula of Jandía, limited between the surroundings of the beach of La Barca, in the annexed ravine of the same name, and the immeasurable Parque Natural de Jandía. A landscape of soft and rounded shapes, exuded by the jable and dominated by a light of soft color that identifies the territory and, in general, the island. This landscape of light, imposing and majestic, white sands, has been

se ha dejado amar por el océano azul y atlántico, evocando sensaciones profundas.

Se trata de un espacio absoluto y abierto azotado por el viento, inesperado y contemplativo, que potencia los sentidos, en el que la Naturaleza es por sí misma una obra de arte: infinitud del tiempo y del espacio. Un paisaje inmensamente bello y de gran atractivo visual.

Un lugar propicio para alimentar la fantasía en el que las esculturas de Dámaso adquieren la dimensión de lo artístico y de lo simbólico. Un espacio concebido como espejo para la experimentación en el que el medio físico ha contribuido a desarrollar formas plásticas. La Naturaleza, por tanto, es el sujeto del arte.

Una propuesta para embellecer una parte de la vía del litoral sureño de la hermosa isla, y la arena que la envuelve. La posibilidad de esta experiencia estética ha propiciado que el espacio se dinamice a través del arte y la cultura.

La NATURALEZA ha sido levemente INTERVENIDA por medio de un conjunto de esculturas que aluden al tiempo, a la cultura antropológica y a la experiencia personal. Cada uno de los elementos que componen esta actividad artística expresan una idea, un motivo, una

allowed to love the blue and atlantic ocean, evoking deep sensations.

It is an absolute and open space whipped by the wind, unexpected and contemplative, that enhances the senses, in which Nature is itself a work of art: infinity of the time and space. An immensely beautiful landscape with great visual appeal.

A place propitious to nourish the fantasy in which the sculptures of Dámaso acquire the dimension of the artistic and the symbolic. A space conceived as a mirror for the experimentation in which the physical environment has contributed to develop plastic forms. Nature, therefore, is the subject of art.

A proposal to beautify a part of the southern coastal road of the beautiful island, and the sand that involve it. The possibility of this aesthetic experience has propitiated that the space is dynamized through art and culture.

NATURE has been lightly INTERVENED through a set of sculptures that allude to the time, the anthropological culture and the personal experience. Each of the elements that make up this artistic activity express an idea, a motive, a succession of metaphors. If we assimilate it



sucesión de metáforas. Si lo asimilamos de esta manera, podríamos asistir al encuentro y a la necesidad de Arte y Naturaleza. La belleza natural y la belleza artística se fusionarían en una belleza unitaria.

Dámaso ha considerado este paisaje en términos estéticos con el firme y decidido propósito de favorecer la imagen sobrecogedora de la Naturaleza. Ha puesto de manifiesto la relación entre Arte y Naturaleza a través de un diálogo permanente entre la voluntad creadora del artista y el medio natural. La intervención del artista supone la respuesta y la relación de Dámaso con la Naturaleza.

En el ámbito del arte contemporáneo, las intervenciones artísticas en el paisaje constituyen «acciones» que otorgan un sentido funcional a la Naturaleza, aunque no siempre sea necesario. El artista entonces ha dejado su huella, su impronta, otorgándole al espacio intervenido un nuevo sentido, una nueva interpretación. Y esto siempre ha ocurrido a lo largo de la historia, desde las culturas primitivas hasta hoy, aunque los motivos puedan diferir.

Las actuaciones en la Naturaleza lograron una gran fortuna desde los inicios de los años sesenta del siglo XX. Después, coincidiendo con el desarrollo del arte Pop y de

in this way, we could attend the meeting and the need for Art and Nature. Natural beauty and artistic beauty would merge into a unified beauty.

Dámaso has considered this landscape in aesthetic terms with the firm and determined purpose of favouring the overwhelming image of Nature. He has revealed the relationship between Art and Nature through a permanent dialogue between the creative will of the artist and the natural environment. The intervention of the artist supposes the answer and the relation of Dámaso with the Nature.

In the sphere of contemporary art, artistic interventions in the landscape constitute “actions” that give a functional sense to nature, although not always necessary. The artist has left his remnant, his stamp, granting the intervened space a new meaning, a new interpretation. And this has always occurred throughout history, from primitive cultures to today, although the motives may be different.

The performances in the Nature achieved a great fortune from the beginnings of the sixties of the twentieth century. Later, coinciding with the development of Pop art and



otras manifestaciones del arte de época, se le aplicó un término artístico impreciso y de límites inciertos: *land art*. Al amparo de este léxico se pretendía unificar las obras de artistas tan diferentes con Walter de Maria (1935-2013), Denis Oppenheim (1938-2011), Michael Heizer (1944) y Richard Long (1945), entre otros. No obstante, a todos les unía un interés común: intervenir en la Naturaleza para descubrir nuevos paisajes; el territorio concebido como soporte y tema de arte.

A la expresión *land art* surgió el término *earthworks*, que no clarificaba los ámbitos de aplicación. Ambos estaban relacionados con la práctica artística de intervención en la Naturaleza, pero sus significados eran divergentes ya que los *earthworks* requerían de una transformación del territorio a través de actuaciones energéticas y contundentes.

¿Supone, pues, la intervención de Dámaso un ejercicio asociado a la práctica artística del *land art*? En realidad, no dispongo de respuestas convincentes. Creo que el proyecto se podría integrar en esa tendencia, pero sostengo algunas dudas que no he podido disipar. No obstante, existen soluciones coincidentes.

Al igual que Dámaso, los artistas del *land art* actúan en la Naturaleza evitando alterarla

other manifestations of the art of this period, an imprecise artistic term with uncertain limits was applied: *land art*. Under this lexicon it was pretended to unify the works of such different artists such as Walter de Maria (1935-2013), Denis Oppenheim (1938-2011), Michael Heizer (1944) and Richard Long (1945), among others. Nevertheless, all of them had a common interest: to intervene in Nature to discover new landscapes; the territory conceived as support and art theme.

The expression *land art* gave room to the term *earthworks*, which did not specific the areas of application. Both were related to the artistic practice of intervention in Nature, but their meanings were divergent since the *earthworks* required a transformation of the territory through energetic and forceful actions.

Does the intervention of Dámaso imply an exercise associated with the artistic practice of *land art*? Actually, I do not have the answers. I think the project could be integrated into this trend, but I have some doubts that I have not been able to dispel. However, there are overlapping solutions.

As well as Dámaso, the artists of the *land art* act in the Nature avoiding to alter it the as

lo menos posible. Conciben la Naturaleza como objeto del motivo artístico, como un territorio apropiado para cultivar la imaginación en el que armonizan una relación entrópica entre ella y el artista. Es decir, la Naturaleza es el sujeto y el destino de la creación plástica.

Además, las obras están muy vinculadas al lugar a través de sus emplazamientos y con sus entornos específicos, ajustándose contenidos y significados que solo son inherentes a los territorios en los que actúan. Son obras, por tanto, concebidas expresamente para cada sitio al objeto de proporcionar experiencias únicas, tanto para el artista como para el espectador. Por otra parte, los artistas le conceden a estos lugares un determinado valor estético, prestando especial interés en la capacidad de sugerencia que tienen los emplazamientos concretos, además de estar atraídos por el carácter mágico y trascendente del espacio.

Existen algunas obras de artistas del *land art* con las que tal vez se podrían trazar ciertos paralelismos con la de Dámaso. Pero se trata de una relación de los asuntos abordados, la arena y el mar, no de sus significados.

Entre estos artistas, destaco a dos personajes: el fotógrafo americano Edward Weston

much as possible. They conceive the Nature as an object of artistic motive, as an appropriate territory to cultivate the imagination in which an entropic relationship between Nature and artist harmonize. That is, Nature is the subject and destiny of plastic creation.

In addition, the works are closely linked to the place through their locations and with their specific environments, adjusting contents and meanings that are only inherent to the territories in which they act. These are works, therefore, designed expressly for each site in order to provide unique experiences, both for the artist and for the spectator. On the other hand, artists give to these places a certain aesthetic value, paying special attention to the capacity of suggestion that have the concrete sites, also to being attracted by the magical and transcendent character of the space.

There also exist some works of *land art* artists with which perhaps we could draw parallels with that of Dámaso. But it is a relation of the issues addressed, the sand and the sea, not of their meanings.

Between these artists, I emphasize two personages: the American photographer Edward Weston (1886-1958) and the multifaceted,

(1886-1958) y el polifacético, intelectual y comprometido creador escocés Ian Hamilton Finlay (1925-2006).

Weston fue uno de los fotógrafos americanos más innovadores e influyentes. Su temática de árboles, rocas, montañas, extensiones arenosas y fósiles, especialmente caparazones de conchas, proclama una obra de amor a la vida. Ensimismados por la belleza de sus fotografías, podríamos llegar a pensar que el ojo humano es incapaz de envolver esas miradas privilegiadas. Así, en sus series *Shell* (1927), *Dunes* (1936) y *Ocean* (1936), podríamos valorar la inmensidad del paisaje y la grandiosidad de la Naturaleza. En ocasiones, el denotado artista establece relaciones maravillosas entre las sensuales formas del desnudo femenino con las dunas de arena, cuyas surcadas e irregulares líneas señalan los testigos de la huella del tiempo. En esta dimensión se sitúa la obra *Nude on Sand* (1936), una imagen en perspectiva vertical (como una secuencia registrada a través de un «picado» cinematográfico) que fusiona las sugestivas formas femeninas con la desnudez de la Naturaleza. Los inmensos paisajes de arena y los extensos campos de dunas han constituido materias plásticas en su prolija producción.

intellectual and committed Scottish creator Ian Hamilton Finlay (1925-2006).

Weston was one of the most innovative and influential American photographers. His themes of trees, rocks, mountains, sandy expanses and fossils, especially carapaces of shells, proclaims a work of love to life. Bewildered by the beauty of their photographs, we might come to think that the human eye cannot involve those privileged glances. Thus, in his series *Shell* (1927), *Dunes* (1936) and *Ocean* (1936), we could appreciate the immensity of the landscape and the magnificence of Nature. Occasionally, the denoted artist establishes marvelous relationships between the sensual forms of the female nude with sand dunes, whose ridges and irregular lines indicate the witnesses of the imprint of the time. In this dimension is situated the work *Nude on Sand* (1936), an image in vertical perspective (as a sequence recorded through a cinematographic “bird’s eye view”) that unites the suggestive feminine forms with the nakedness of Nature. The immense landscapes of sand and the extensive fields of dunes have constituted plastic materials in its prolific production.



En la esfera poliédrica del trabajo de Ian Hamilton Finlay, se fundamenta el equilibrio entre la Naturaleza y la cultura. Los fragmentos literarios de sus libros, poemas y caligramas, los esculpía en determinadas zonas del paisaje. De esta manera, inmortalizándolos, los trascendía, aprehendiendo la Naturaleza.

En este sentido, cobra importancia el *Little Sparta Garden* (1980), en Pentland Hills, cerca de Edimburgo, su trabajo artístico más significativo. En este fascinante lugar hizo partícipe a su importante obra escrita con el entorno natural, grabando en las piedras, y en otros materiales pétreos, la potencia de las palabras de su arte, conviviendo con esculturas dedicadas a Virgilio y a los filósofos presocráticos, o con el templo alzado a la memoria de Apolo, en sus referencias constantes a los elementos naturales.

Por otro lado, otro tema que cultivó con entusiasmo fue el mar. Sus exquisitos dibujos, esquemáticos, abocetados o simplificados, como *Mare Terra* (2002), fluyeron de su privilegiada imaginación durante los últimos cincuenta años de su vida. Y en todos ellos, en desiguales vocabularios estéticos, prevalece el azul del mar.

In the polyhedral sphere of the work of Ian Hamilton Finlay, lays the balance between Nature and culture. The literary fragments of his books, poems and calligrams, were sculpted by him in concrete zones of the landscape. Thus, immortalizing and transcending them, apprehending Nature.

In this way, it makes sense the *Little Sparta Garden* (1980), in Pentland Hills, near Edinburgh, his most significant artistic work. In this fascinating place he made the natural environment participate in his important written work written, engraving on the stones and other stony materials the power of the words of his art, living with sculptures dedicated to Virgil and the pre-Socratic philosophers, or with the temple raised to the memory of Apollo, in its constant references to the natural elements.

On the other hand, another subject that he cultivated with enthusiasm was the sea. His exquisite drawings, schematic, sketched or simplified, like *Mare Terra* (2002), flowed from his privileged imagination during the last fifty years of his life. And in all of them, in unequal aesthetic vocabularies, the blue of the sea prevails.



La arena y el mar también habitan como componentes naturales en las esculturas de Dámaso.

Conviene precisar, además, que el proyecto de esculturas de Dámaso -al igual que en el *land art*- habla del tiempo como fenómeno cultural, aquél que ha dibujado el proceso de identidad del territorio. Se vale de la Naturaleza no solo como motivo para desarrollar su capacidad creativa, sino para afirmar las relaciones culturales con el lugar. Un ejercicio que posibilita la identificación del hombre con el medio en el que vive.

Dámaso recorre y mira el paisaje, lo registra todo para luego analizarlo y llevarlo a la práctica. Su obra no es producto de la improvisación, ni de lo casual. Al contrario, existe en Dámaso un PROCESO CREATIVO, un MÉTODO basado en la rigurosa reflexión, en una profunda meditación y una gran intuición en la actividad creadora, para al final madurar las ideas. Y este proceso ontológico se extiende al conjunto de su obra artística. Es un método que le ha supuesto crear una ingente producción plástica. Un artista que ha hecho de la vida la verdad de su arte, o viceversa.

En este proyecto es evidente ese procedimiento, que entraña la necesaria disciplina del creador.

Sand and the sea also inhabit as natural components in the sculptures of Dámaso.

It should also be specified that Dámaso's sculpture project -as in the *land art*- speaks of the time as a cultural phenomenon, the one that has drawn the identity process of the territory. It uses Nature, not only as a reason to develop their creative capacity, but to affirm the cultural relations with the place. An exercise that allows the identification of the man with the environment in which he lives.

Dámaso goes over and looks at the landscape, he records everything and then analyzes it and puts it into practice. His work is not the product of improvisation, nor of the casual. On the contrary, there exists in Dámaso a CREATIVE PROCESS, a METHOD based on the rigorous reflection, deep meditation and a great intuition in creative activity, in order to mature ideas. And this ontological process extends to the whole of his plastic work. It is a method that has led him to create an enormous plastic production. An artist who has made of life the truth of his art, or vice versa.

In this project is evident that procedure, which involves the necessary discipline of the creator.



Ha tomado apuntes directos del emplazamiento anotando hasta los más nimios detalles, para luego desarrollarlos en su luminoso estudio de La Isleta. Prueba de ello, son las cuantiosas fotografías que ha engastado a manera de puzle al objeto de conseguir pormenores y perspectivas panorámicas del lugar, como han sido ilustradas en el libro.

En su proceso creativo, ha diseñado simples dibujos esquemáticos y bocetos preparatorios hasta concluir con el proyecto definitivo. Un método que ha desarrollado en este proyecto desde el año 2000 hasta la actualidad, lo que indica el empeño de Dámaso para concebir una obra bien hecha.

Dámaso ha definido un grupo escultórico de carácter narrativo en el que ha combinado lo figurativo con lo abstracto para otorgarle SIGNIFICADOS explícitos. Una articulación de esculturas que giran en torno a un espacio central de fuerte carga simbólica y, en la profundidad y quietud del paisaje, figuras de diversas hechuras y colores que aluden a formas orgánicas y zoomórficas, como si formara parte de la propia Naturaleza. Una idea que busca algo tan indefinible como la «belleza» a través de un desenlace que construye sensaciones y experiencias ilimitadas en la infinitud de lo trascendente.

He has taken notes of the location, always writing down even the smallest details, and then he has developed it in his luminous study of La Isleta. Evidence of this, are the numerous photographs that have set in the form of a puzzle in order to get details and panoramic views of the place, as they have been illustrated in the book.

In his creative process, he has designed simple schematic drawings and preparatory sketches until concluding with the definitive project. A method that has developed in this project from the year 2000 to the present, which indicates the tenacity of Dámaso to conceive a well made work.

Dámaso has defined a sculptural group of narrative character in which he has combined the figurative with the abstract to give it an explicit MEANINGS. An articulation of sculptures that spin around a central space with a strong symbolic charge and, in the depth and stillness of the landscape, there are figures of various shapes and colours that allude to organic and zoomorphic forms, as if it were part of Nature itself. An idea that seeks something as indefinable as “beauty” through an outcome that builds feelings and unlimited experiences in the infinity of the transcendent.

A través de esta sugerente disposición, el artista requiere la respuesta de otra mirada al paisaje para su contemplación y disfrute. El paisaje se ha transformado y demanda un nuevo análisis.

Sorprendido por la Naturaleza, Dámaso, con su mirada escrutadora, ha interpretado los elementos constitutivos del proyecto desde una perspectiva histórica que explican el lugar. Supone, pues, reunir en este espacio elementos de fuerte carga simbólica al objeto de afirmar la identidad del territorio.

En este sentido, confluye lo colectivo (ouroboros, horno de cal) con lo individual (aulaga): de lo arquetípico (experiencia colectiva) a lo trascendente y espiritual (experiencia personal). Percepciones que gravitan en un PROGRAMA en el que el artista narra argumentos culturales del territorio que son desglosados en ELEMENTOS de diversos significados.

De esta manera, en el conjunto de esculturas han sido glosadas algunas de las imágenes que adornan la excelente portada de la iglesia de Pájara erigida en el siglo XVII, y un horno de cal, una construcción etnográfica intrincada en la cultura tradicional. A estas emblemáticas referencias se une la aulaga que, además de hacer referencia a la flora

Through this suggestive disposition, the artist requires the response of another look at the landscape for his contemplation and enjoyment. The landscape has been transformed and requires a new analysis.

Surprised by Nature, Dámaso, with his searching eyes, has interpreted the constitutive elements of the project from a historical perspective that explains the place. It involves, therefore, to gather in this space elements of strong symbolic charge in order to affirm the identity of the territory.

In this sense, the collective (ouroboros, lime kiln) conflues with the individual (gorse): from the archetypal (collective experience) to the transcendent and spiritual (personal experience). Perceptions that gravitate in a PROGRAMME in which the artist narrates cultural arguments of the territory that are itemised in ELEMENTS of diverse meanings.

In this way, in this group of sculptures have been glossed some of the images that adorn the excellent façade of the church of Pájara erected in the XVII century and a lime kiln, an ethnographic construction intricated in traditional culture. To these emblematic references the gorse is joined, something that, besides to making reference to the insular flora, consti-



insular, constituye un ejercicio de rememoración con base a un acontecimiento acaecido en la casa de su amigo César Manrique, en el Taro de Tahíche. Estos son los principales fundamentos del proyecto que Dámaso ha traducido a un lenguaje contemporáneo y personal.

Dámaso ha organizado este proyecto con base a la imagen del OUROBOROS o EUROBOROS que adorna la sorprendente fachada principal de la iglesia de Pájara. A partir de este símbolo ancestral, el artista desplegó sus ideas en su libertad creativa. Así pues, el ouroboros es el origen, un elemento excepcional del patrimonio histórico, una imagen emblemática de la memoria colectiva. Desde este prototipo el artista ha resuelto particulares formas estéticas.

Las dos serpientes que giran sobre sí mismas engullendo sus colas atrapadas en sus respectivas bocas, simbolizan el tiempo y la continuidad de la vida, el principio y el final. La vida renovada a través de la eternidad. Todo en un ciclo eterno de gestación y regeneración. Una visión cíclica del tiempo en el que el origen se enreda con el fin.

Es por ello por lo que el ouroboros, así como las cabezas de serpientes que lo acotan, ha ejercido en Dámaso un influjo poderoso; una

tutes an exercise of remembrance based on an event happened in the house of his friend César Manrique, in the Taro de Tahíche. These are the main basis of the project that Dámaso has translated into a contemporary and a personal language.

Dámaso has organized this project based on the image of the OUROBOROS or EUROBOROS that adorns the amazing main façade of the Pájara's church. Since this ancestral symbol, the artist deploy his ideas in his creative freedom. So, the ouroboros is the origin, an exceptional element of the historical heritage, an emblematic image of the collective memory. From this prototype the artist has solved particular aesthetic forms.

The two serpents that twirl about themselves gobbling down their tails caught for their respective mouths, symbolize the time and the continuity of the life, the beginning and the end. Life renovated through eternity. Everything in an eternal cycle of gestation and regeneration. A cyclical vision of the time in which the origin is entangled with the end.

Therefore that the ouroboros, as well as the heads of serpents that enclose it, has produced in Dámaso a powerful influence; a reverberated image that he has been able to

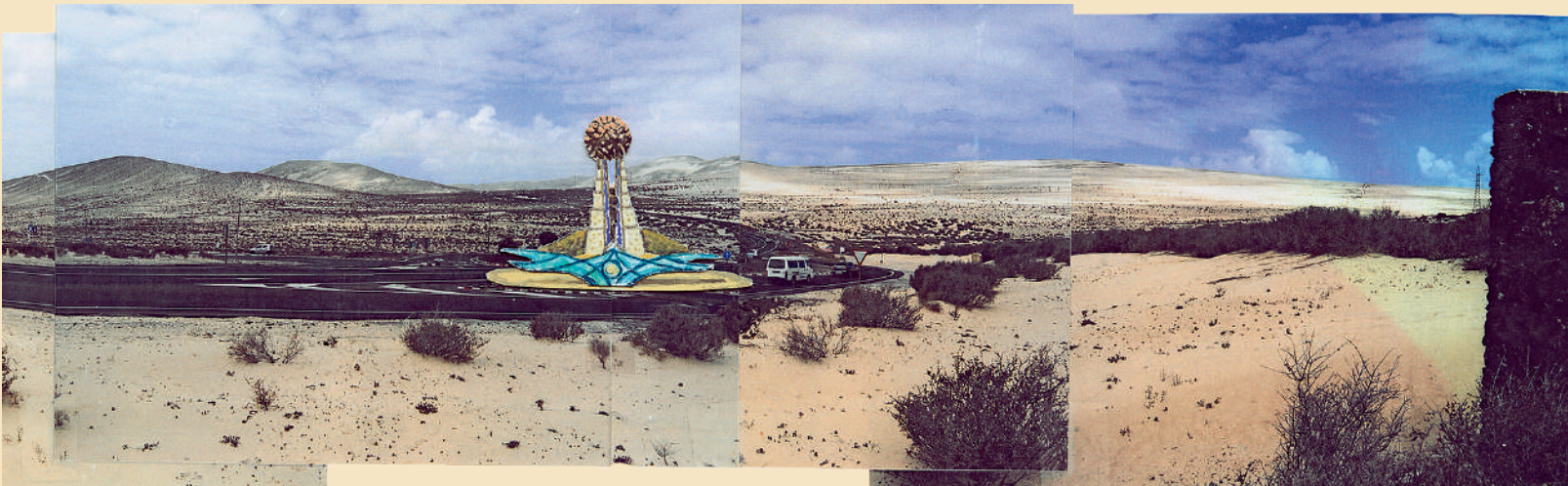
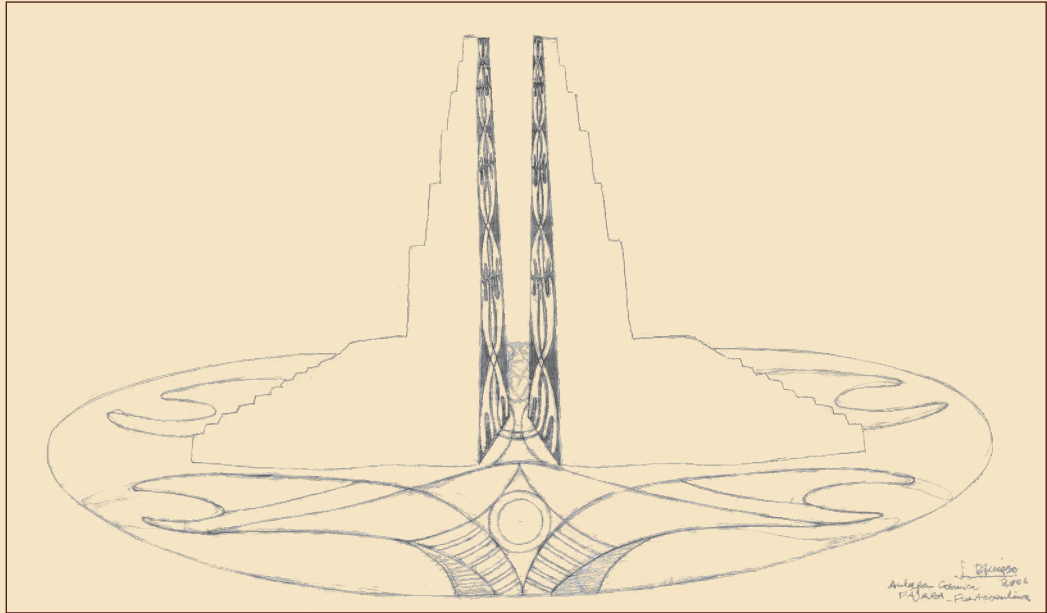


imagen reverberada que ha sabido transmitir al territorio. No solo la ha irradiado a este singular proyecto de esculturas en el grandioso jable de sotavento, sino, además, en diversos emplazamientos, como en el relevante *Espacio expositivo* que se destinará para custodiar gran parte de su obra plástica.

En varios dibujos realizados en el año 2006, podemos observar las variantes adoptadas por el artista. En una de ellas, la solución es muy sencilla ya que figura la silueta de una serpiente enroscada que atrapa su cola con la boca. La imagen aparece flanqueada por dos alargados fustes de bases amplias, rellenos de interesantes figuras de evocación primitiva.

Sin embargo, parecen más interesantes otros dibujos realizados en el mismo año en los que muestran detalles más precisos.

En uno de ellos, aparecen dos pares de cabezas de serpientes, exhibiendo las inferiores sus pronunciadas lenguas. Entre las líneas redondeadas de las serpientes, figuran anillos y formas semicirculares. Diseños orbiculares que son retomados en la parte superior mediante una corona trilobulada de círculos concéntricos y soluciones ondulantes. En su conjunto, este dibujo insinúa

transmitir al territorio. Not only he has irradiated it to this singular project of sculptures in the grand jable of leeward, but also, in several places, as the relevant *Espacio expositivo* in Pájara that will be destined to guard a great part of his plastic work.

In some drawings made in the year 2006, we can observe the variants adopted by the artist. In one of them, the solution is very simple since the silhouette of a coiled serpent that captured its tail with the mouth. The image appears flanked by two elongated shaft with wide bases, filled with interesting figures of primitive evocation.

However, other drawings made in the same year, in which are shown more precise details, seem to be more interesting.

In one of them, two pairs of serpent heads appear, showing their pronounced tongues. Rounded serpent lines include rings and semicircular shapes. Orbicular designs that are taken up at the top by a tri-lobed crown of concentric circles and undulating solutions. Taken together, this drawing insinuates a floral composition due to the predominance of rhythmic, arched and undulating lines: it springs to give life, in correspondence with the meanings of the twisted serpents.

una composición floral debido al predominio de líneas rítmicas, arqueadas y ondulantes: brota para dar vida, en correspondencia con los significados de las sierpes retorcidas.

En el otro dibujo, la diferencia principal reside en la disposición de las cabezas de las serpientes ya que se extienden hacia los extremos de la composición. No obstante, prevalece el contorno rítmico y orgánico de los trazos nerviosos y vibrantes.

Ambos apuntes fueron los fundamentos de otros diseños en los que las sierpes están timbradas en luminosos azules. En estos casos, las cabezas de las serpientes o bien se extienden hacia los bordes o, al contrario, se contorsionan, casi ensortijadas, para atajar sus viperinas lenguas. En este último diseño, más elaborado, los trazos modelan un conopio acotado entre formas giratorias.

En Fuerteventura existen más de trescientos HORNOS DE CAL de diferentes formas y tamaños que se ajustan a dos tipologías: los hornos domésticos, o caleras, y los hornos industriales. No obstante, sus fisonomías mantienen una cierta igualdad al sostenerse las estructuras en troncos de conos invertidos. Contienen, además, escaleras de peldaños en rampas, o bien en cuerpos sobrepuestos, de diferentes grosores formando en su con-

In the other drawing, the main difference lies in the arrangement of the serpent heads as they extend towards the ends of the composition. However, the rhythmic and organic contour of the nervous and vibrating strokes prevails.

Both drawings were the basis of other designs in which the serpents are stamped in luminous blues. In these cases, the heads of the serpents either extend to the edges or, on the contrary, contort, almost curled, to stop their viperine tongues. In this last, more elaborate design, the strokes model a conopio delimited by rotating forms.

In Fuerteventura there are more than three hundred LIME KILNS of different shapes and sizes that fit two types: domestic ovens, or lime kilns, and industrial ovens. Nevertheless, their physiognomies maintain certain equality when supporting the structures in trunks of inverted cones. They also contain step ladders on ramps, or on overlapping bodies, of different thicknesses forming pyramidal towers, as if they were evoking the awnings of atavistic ziggurats.

These kilns were used to calcine the limestone using the combustion of various xerophilous





Para J. Durazo
Aulaga Cosmica 2006
Proteccion



EL
ORIGEN
—
IGLESIA
de
PAJARA.
—
AULAGA
CÓSMICA



junto torres piramidales, como si evocasen los remates de los atávicos zigurats.

Estos hornos servían para calcinar la caliza valiéndose de la combustión de diversas plantas xerófilas, especialmente aulagas, o bien del carbón mineral de llama larga mezclado con ramas de aulagas, tarajal, pequeños arbustos, espinos y matos.

Así se elaboraba la cal en la isla que constituyó un excelente recurso económico desde el siglo XV hasta la década de los años sesenta del siglo XX, cuando su producción decayó debido a la introducción del cemento. La cal no solo abasteció al mercado interior, siendo uno de los principales materiales para la construcción de viviendas, sino que, igualmente, durante el siglo XIX fue el principal producto de exportación hacia otras islas del archipiélago.

La peculiar imagen de los hornos, la mayoría en desuso, está muy enraizada en el territorio y en el imaginario colectivo, al igual que la de la arquitectura popular. Su alto valor histórico, etnográfico y antropológico, le ha valido a Dámaso para recrear uno de sus ejemplares en el epicentro del proyecto, allí donde convergen las perspectivas.

A partir del horno como modelo o referencia, Dámaso ha ideado el FUSTE o PEDESTAL

plants, especially gorses, or the combustion of long flame mineral carbon mixed with branches of gorses, tarajal, small bushes, thorns and scrubs.

So the lime was made on the island, constituting an excellent economic resource from the fifteenth century to the sixties of the twentieth century, when its production declined due to the introduction of cement. Lime not only supplied the domestic market, being one of the main materials for home building, but also during the nineteenth century was the main export product to other islands of the archipelago.

The peculiar image of the kilns, the majority in disuse, is very rooted in the territory and in the collective imaginary, as well as the one of the popular architecture. His high historical, ethnographic and anthropological value has served Dámaso to recreate one of his specimens in the epicenter of the project, where perspectives converge.

From the kiln as a model or reference, Dámaso has devised the SHAFT or PEDESTAL in the core of the ensemble of sculptures. That is, on the ouroboros, and as base of the *Aulaga Cósmica*. Let us analyze, then, the proposals that the artist has drawn up for this element.

en la médula del conjunto de esculturas. Es decir, sobre el ouroboros, y como basamento de la *Aulaga Cósmica*. Analicemos, pues, las propuestas que el artista ha elaborado para este elemento.

Dámaso ha recurrido a diversas alternativas. En sus bocetos preparatorios observamos que la sección del fuste ha sido hendida por una franja vertical por la que se entrevé el paisaje. En otros casos, el fuste aparece sin abertura alguna, en un volumen amazacotado sobre el que se eleva la airosa aulaga.

No obstante, habría que destacar en todas las soluciones, los genuinos motivos ornamentales: pintaderas y símbolos que hacen referencia a la cultura prehispánica. Otro empeño de Dámaso en vincular su obra al territorio.

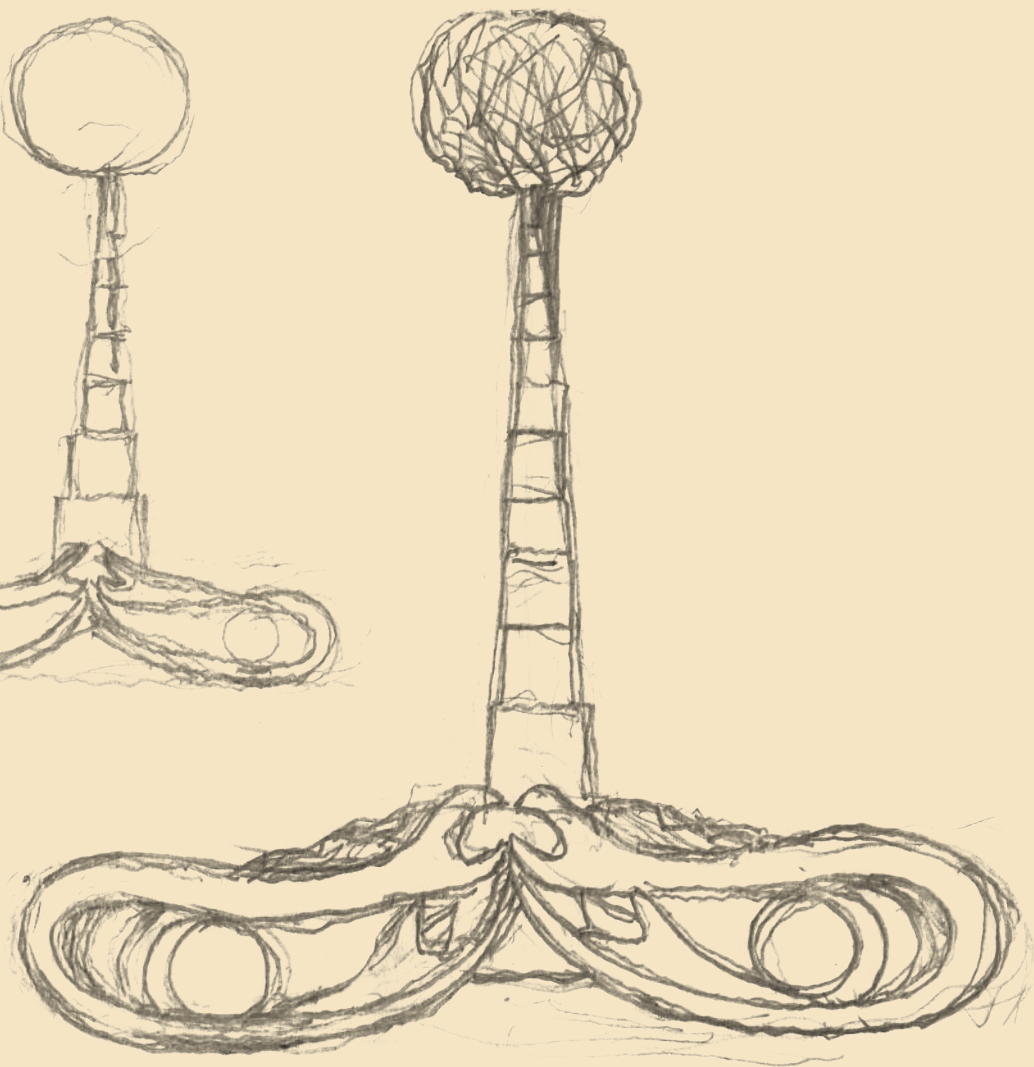
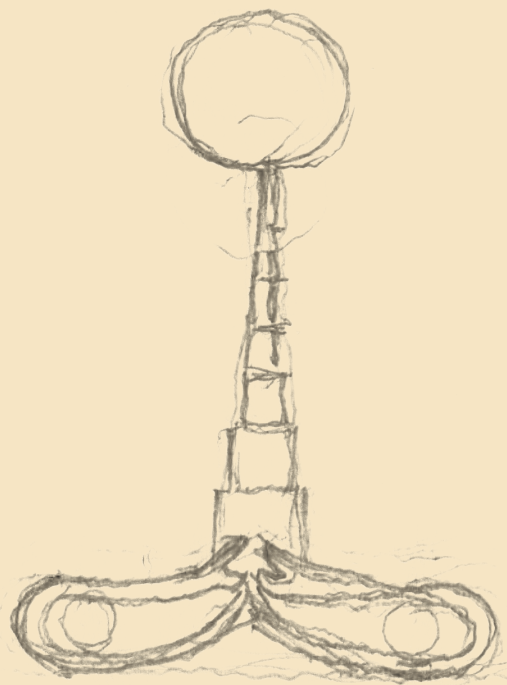
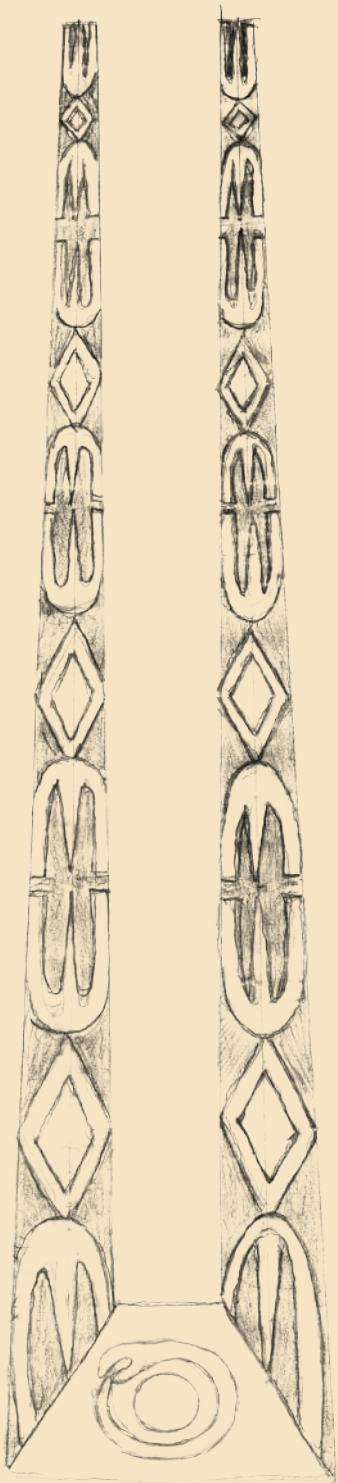
La representación de signos que aluden a las culturas antiguas, ha constituido una práctica habitual en escultores de renombre del arte contemporáneo. En aquellos que, coincidiendo con el desarrollo de las vanguardias artísticas, se interesaron por las culturas primitivas e ignotas. En este capítulo habría que recordar, por ejemplo, la figura del rumano Constantin Brancusi (1876-1957), artista dotado de una capacidad poética singular para transformar las

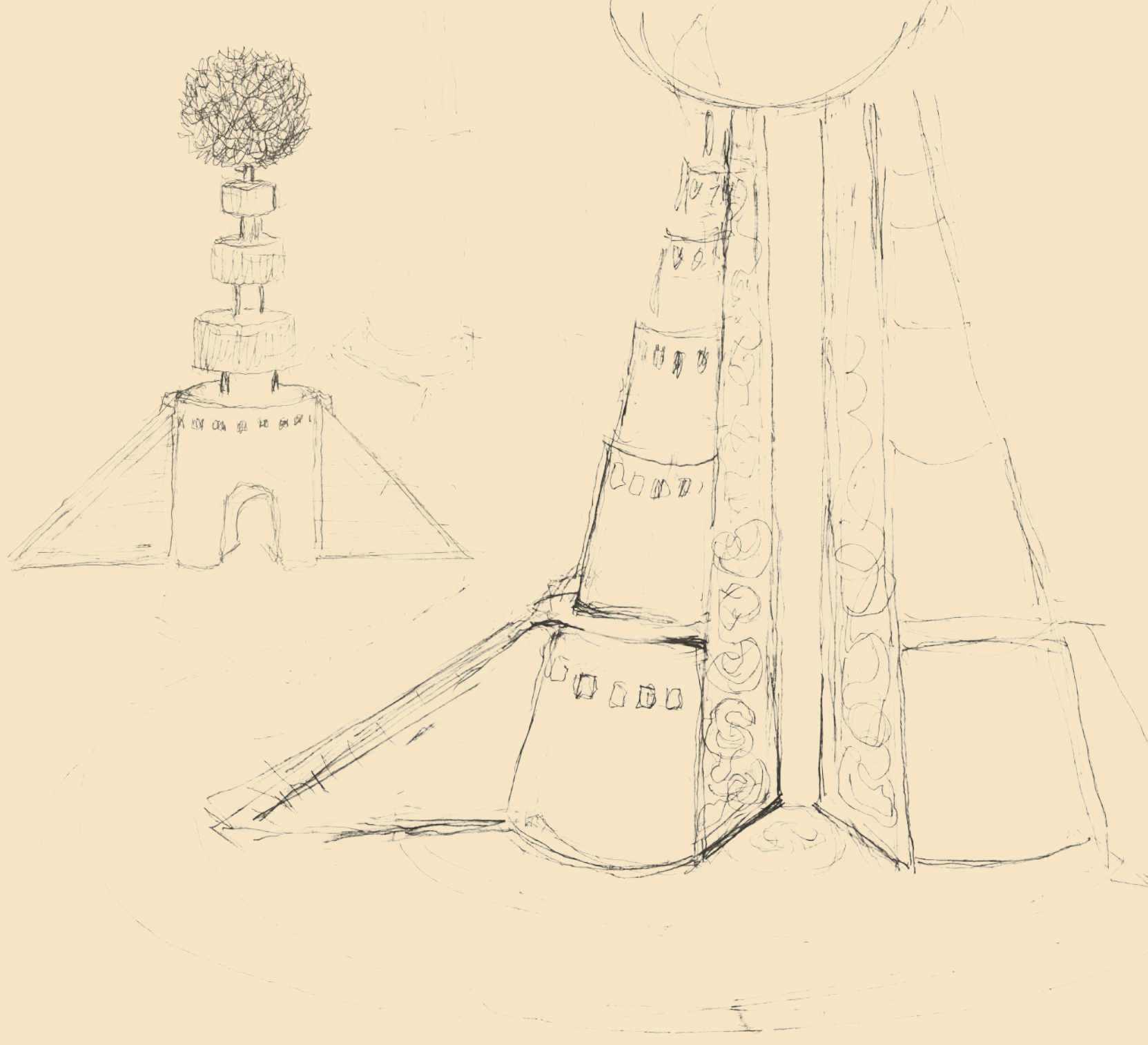
Dámaso has resorted to several alternatives. In his preparatory sketches we observe that the section of the shaft has been cleaved by a vertical strip by which the landscape is seen. In other cases, the shaft appears without any opening, in a heavy volume on which rises the graceful gorse.

Nevertheless, it is necessary to emphasize in all the solutions, the genuine ornamental motif: pintaderas and symbols that make reference to the pre-Hispanic culture. Another determination of Dámaso for linking his work to the territory.

The representation of signs that allude to ancient cultures, has been a habitual practice in renowned sculptors of contemporary art. In those who, coinciding with the development of artistic avant-gardes, were interested in primitive and unknown cultures. In this chapter we should remember, for example, the Romanian Constantin Brancusi (1876-1957), an artist with a unique poetic capacity to transform forms into a more elemental language, to an almost geometric simplification.

This is the case in one of Damaso's designs in which the shaft has been decomposed into a succession of cylindrical tambours in decreasing volumes, from its base to the cusp. An







formas a un lenguaje más elemental, a una simplificación casi geométrica.

Así ocurre en uno de los diseños de Dámaso en el que el fuste ha sido desglosado en una sucesión de tambores cilíndricos en volúmenes decrecientes, desde su base a la cúspide. Un ejercicio de valor sintético, pues a partir del grosor de las paredes del horno el artista ha descompuesto el prototipo y lo ha reducido a lo más simple y esquemático.

Por otro lado, en una serie de tres dibujos realizada en el año 2000, la imagen del horno apenas ha sido transformada. En estas ilustraciones coloreadas, el eje vertical ha sido seccionado, apareciendo en su base la imagen del podomorfo, otra referencia a la cultura de los majos prehispánicos. En otra versión, el horno ha sido representado con sus características escaleras. Y, en la última, grandes muros de estructura circular lo envuelven por medio de dos cuerpos radiales comunicados por graderías.

Y la AULAGA sobre el pedestal, la que ardía en el interior del horno, a la que Dámaso le da forma y vida pues la retuvo en su memoria a partir del hallazgo casual en la casa de su amigo y mentor César Manrique.

Dámaso trae a la memoria aquella acción de la Naturaleza en la que el matojo fue mo-

exercise of synthetic value, because from the thickness of the walls of the kiln the artist has decomposed the prototype and has reduced it to the simplest and most schematic.

On the other hand, in a series of three drawings made in the year 2000, the image of the kiln has hardly been transformed. In these coloured illustrations, the vertical axis has been sectioned, appearing in its base the image of the “podomorph”, another reference to the culture of the prehispanic majos. In another version, the kiln has been represented with its characteristic stairs. And, in the last one, great walls of circular structure surround it by means of two radial bodies communicated by stands.

And the GORSE on the pedestal, the one that burned inside the oven, to which Dámaso gives form and life because he retained it in his memory from the casual find in the house of his friend and mentor César Manrique.

Dámaso brings to memory that action of Nature in which the bush was moved by the wind to reach his hands. The gorse: the beginning and the end. A cosmic and transcendental event. The most simple and elemental of Nature transformed into deep and spiritual substance.

vido por el viento hasta llegar a sus manos. La aulaga: el principio y el final. Un acontecimiento cósmico y trascendental. Lo más simple y elemental de la Naturaleza transformada en sustancia profunda y espiritual.

El descubrimiento fortuito de la aulaga, arrastrada por el brío de los vientos alisios, y cognitivamente por el misterio de la vida y del arte, será objeto de estudio en un epígrafe posterior del libro.

La aulaga, como sabemos, es la vegetación arbustiva más arraigada en Fuerteventura. Ensalzada por Miguel de Unamuno (1864-1936) en versos y en sonetos:

«... Desnuda la montaña en que el camello buscando entre las piedras flor de aulaga, marca en el cielo su abatido cuello ...»

«La aulaga en un esqueleto de planta; la camella es casi esquelética, y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla.»

Y representada en el arte canario contemporáneo, aunque con significados diversos, pues la imagen pictórica de la aulaga, al igual que la de otras plantas xerófilas, como la pitera o el cardón, adquirió componentes sociales precisos.

The fortuitous discovery of the gorse, carried away by the verve of the trade winds, and cognitively by the mystery of life and art, will be studied in a later epigraph of the book.

The gorse, as we know, is the most rooted bushy vegetation in Fuerteventura. Praised by Miguel de Unamuno (1864-1936) in verses and sonnets:

“... Desnuda la montaña en que el camello buscando entre las piedras flor de aulaga, marca en el cielo su abatido cuello ...”

“La aulaga en un esqueleto de planta; la camella es casi esquelética, y Fuerteventura es casi un esqueleto de isla”.

And represented in contemporary Canarian art, although with different meanings, as the pictorial image of the gorse, like that of other xerophilic plants, such as pitera or cardon, acquired precise social components.

Indeed, in the discourse of the trend of “indigenismo” parallelisms were established between the territories where these plants, burned by the sun, and the most disadvantaged social groups, lived. A way of relating



J. NINI
AVUSA COLOMBIA 2008

En efecto, en el discurso de la corriente del indigenismo se establecieron paralelismos entre los territorios en los que habitaban estas plantas abrasadas por el sol y los grupos sociales más desfavorecidos. Una manera de relacionar la sequedad de la tierra y de su flora con el desarraigo y la injusticia social, con aquellos hombres y mujeres que trabajaban en las fincas de los aparceros de aquellos lugares más desamparados de las islas.

Todo lo contrario a la imagen mítica y paradisiaca de los paisajes frondosos en los que las plantas fanerógamas, como los filodendros, fueron motivos estéticos de otros lenguajes, en particular el regionalismo, que nos transmitía la imagen de un territorio agraciado y edénico ajeno a las desigualdades sociales.

Una de las pinturas en la que la espinosa planta es representada es la que lleva por título *Paisajes con aulaga* (1967), una de las obras tardías del artista galdense Antonio Padrón (1920-1968). La obra, en lenguaje neocubista, tiene un plano de fondo que está fragmentado de manera asimétrica a través de una línea vertical: a la derecha de la composición, aparecen figuras prismáticas y geométricas en gamas de azules a las que se anteponen las quebradizas gaviotas; en el otro lado, aquellos azules se transmutan

the dryness of the earth and its flora with the alienation and social injustice, with those men and women who worked on the farms of the sharecroppers of those places of the most helpless islands.

All the opposite to the mythical and paradisiacal image of the lush landscapes in which the phanerogamous plants, like the philodendrons, were aesthetic motifs of other languages, in particular of the “regionalismo”, that transmitted to us the image of a graceful and edenic territory foreign to social inequalities.

One of the paintings in which the thorny plant is represented is the one that takes by title *Paisajes con aulaga* (1967), one of the late works of the artist Antonio Padrón (1920-1968). The work, in neo-cubist language, has a background that is fragmented asymmetrically through a vertical line: to the right of the composition, prismatic and geometric figures appear in blue ranges to which the brittle seagulls are placed; on the other side, those blues are transmuted into greens, and a woman raises her arms waving a handkerchief, heralding the ship of hope that extends to her feet. And in the foreground, in an oblique manner, images of the island territory: fossils in starfish shapes and rickety gorses. A paint-

en verdes, y una mujer alza los brazos agitando un pañuelo, anunciando el barco de la esperanza que se extiende a sus pies. Y en el primer plano, en disposición oblicua, imágenes del territorio isleño: fósiles en formas de estrellas de mar y aulagas desvencijadas. Una pintura de análisis crítico en la que el desértico paisaje era sinónimo de pobreza social que conllevaba al desarraigo y la emigración, como era habitual en aquellos tiempos de penurias.

Más cercana al territorio de estudio es la escultura denominada *La Aulaga*, realizada en 2001 por el artista Javier Camarasa en acero tamizado de color verde para ser ubicada en la rotonda que se encamina, desde la autovía del sur, hacia el Valle de Tarajal de Sancho y a La Lajita, en el municipio de Pájara.

Se trata de una obra cuya pronunciada verticalidad se manifiesta en el espacio. Una pieza de experimentación sensorial de cuyo eje quebradizo, a manera de tallo, emergen secciones multiformes de composición fractal: una figura organicista constituida por un número infinito de elementos más pequeños que son registrados en una superficie finita. Una imagen ampliada de los agujones y espinas de la aulaga, relacionada con la vegetación y el potente paisaje del lugar.

ing of critical analysis in which the desert landscape was synonymous with social poverty that led to alienation and emigration, as was usual in those times of scarcity.

Closer to the territory of study is the sculpture called *La Aulaga*, made in 2001 by the artist Javier Camarasa in sifted steel of green colour to be located in the roundabout that goes, from the highway of the south, towards the Valle de Tarajal de Sancho and La Lajita, in the municipality of Pájara.

It is a work whose pronounced verticality manifests itself in space. A piece of sensory experimentation whose brittle, stem-like axis emerges as multiform sections of fractal composition: an organic figure consisting of an infinite number of smaller elements that are recorded on a finite surface. An enlarged image of the thorns of the gorse, related to the vegetation and the powerful landscape of the place.

However, as has been seen, the readings of these works seem alien to the conception and plastic language of Dámaso. His Cosmic Gorse reaches a character in which are combined the cultural symbols of the territory and that personal experience.

Sin embargo, como se ha comprobado, las lecturas de estas obras parecen ajenas a la concepción y al lenguaje plástico de Dámaso. Su *Aulaga Cósmica* alcanza un carácter en la que se aúnan los símbolos culturales del territorio y aquella experiencia personal.

A partir del núcleo central de la *Aulaga Cósmica*, Dámaso ha organizado de manera lenticular un grupo de EXTRAÑAS FIGURAS de gran colorido y viveza, inundando el jable y propiciando refulgencia y realce al proyecto.

Las esculturas son de variada apariencia: unos tallos que brotan entre cabezas de serpientes cíclopes; una esfera o círculo apoyada en una figura cóncava que se balancea; una estrella de mar; una cabeza con cola bífida, tal vez un crustáceo marino; y una especie de blancas moléculas de trazado geométrico que parece que han sido lanzadas desde el cielo para anclarse en la arena.

Un mundo onírico y misterioso de esculturas abstractas y amorfas que fluyen de manera espontánea y con especial intensidad. Iconografías orgánicas y biomórficas que invocan su pertenencia a un mundo germinal en el que impera una atmósfera casi metafísica.

Estas esculturas recuerdan ciertas obras de Jean Arp (1886-1966), aquellas en que las

From the central nucleus of the *Aulaga Cósmica*, Dámaso has organized in a lenticular way, a group of STRANGE FIGURES of great colour and vividness, flooding the jable and propitiating effulgence and enhancement to the project.

The sculptures are of varied appearance: stems that sprout between heads of cyclops serpents; a sphere or circle resting on a concave figure that sways; a starfish; a head with a bifid tail, perhaps a marine crustacean; and a kind of white molecules of geometric tracing that seem to have been thrown from the sky to anchor in the sand.

A dreamlike and a mysterious world of abstract and amorphous sculptures that flow spontaneously and with special intensity. Organic and biomorphic iconographies that invoke their belonging to a germinal world in which an almost metaphysical atmosphere prevails.

These sculptures recall certain works by Jean Arp (1886-1966), those in which the part, articulated and composed, suggest that they are in full formation, announcing a poetry of art extremely transcendent. And they invoke the metaphysical world recreated by Yves Tanguy (1900-1955) in his work *L'extinction*



piezas, articuladas y compuestas, sugieren que están en plena formación, anunciando una poética del arte sumamente trascendente. E invocan al mundo metafísico recreado por Yves Tanguy (1900-1955) en su obra *L'extinction des especes II* (1938), en el que las formas pictóricas de extrañas figuras con ciertas analogías biológicas y zoomórficas, insinúan un espacio infinito de objetos irreconocibles y de sombras alargadas.

Un conjunto de esculturas, en definitiva, abrumadas por la inmensidad y la fuerza de la Naturaleza que sobrecoge lo sentidos y nos traslada a lo eterno e ilimitado. La grandiosidad del mundo natural aflige nuestro sistema sensorial.

Con este proyecto de esculturas, Dámaso ha construido un relato de la experiencia del territorio. Las esculturas han requerido de la memoria y de la reflexión del pasado: la arquitectura (hornos) y las referencias simbólicas del lugar (podomorfos, ouroboros), por lo que la nómina de motivos referenciales no han sido objetos, sino, también, documentos. De este modo, los símbolos culturales han sido transmutados en metáforas visuales y plásticas.

Dámaso, posiblemente, haya concebido «su jardín», pues en esta agrupación de fuerte

des especes II (1938), in which the pictorial forms of strange figures with certain biological and zoomorphic analogies insinuate an infinite space of unrecognizable objects and of elongated shadows.

A set of sculptures, ultimately, overwhelmed by the immensity and strength of Nature that overcomes the senses and moves us to the eternal and unlimited. The grandeur of the natural world afflicts our sensory system.

With this project of sculptures, Dámaso has constructed a tale of the experience of the territory. The sculptures have required of the memory and of the reflection of the past: architecture (limekilns) and symbolic references of the place (podomorphs, ouroboros), so the list of referential motifs have not been objects, but also documents. In this way, cultural symbols have been transmuted into visual and plastic metaphors.

Dámaso probably conceived “his garden”, because in this group of strong aesthetic and conceptual load lies the idea of the recreation of an edenic world, a place for utopia (his fantastic idea of building a garden with the name of San Borondón) of shelter and welcome, which satisfies the well-being of man before

carga estética y conceptual subyace la idea de la recreación de un mundo edénico, un lugar para la utopía (su fantástica idea de construir un jardín con el nombre de San Borondón) de cobijo y acogida, que satisfaga el bienestar del hombre ante tanta banalidad cotidiana en la que lo absurdo, la soledad y la sinrazón son moneda común.

Y Pepe también navega a contracorriente al expresar, con relación a su proyecto, que: «Crear desde el propio paisaje, que la pureza de la creación sea como lo intocable o la propuesta prístina que el espacio provoca. El ensamblaje entre Arte y Naturaleza darán el resultado de una belleza con un sentido nuevo del paisaje y del [jardín] futuro.

Superar el concepto decimonónico, clásico, tradicional por un concepto espacial contemporáneo que, sin renunciar a lo bello y a lo divino, sepa hacer surgir una estética que enriquezca el espíritu natural del lugar y del contemplador.

Que la intervención con objetos y esculturas se integren en el jable, con la misma armonía que el viento lo transporta de un lugar a otro. Que ese suave temblor orgánico de la frágil arena acariciando la piel desnuda del objeto, convierta el resultado en una obra sin tiempo.

so much everyday banality in which absurdity, loneliness and unreason are common currency.

And Pepe also navigates counter-current, when expressing, in relation to his project that: “To create from the landscape itself, that the purity of creation is like the untouchable or the pristine proposal that space provokes. The assembly between Art and Nature will result in a beauty with a new sense of the future of landscape and the future [garden].

Overcoming the nineteenth-century, classical, traditional concept for a contemporary spatial concept that, without giving up the beautiful and the divine, knows how to create an aesthetic that enriches the natural spirit of the place and the observer.

Let the intervention with objects and sculptures be integrated in the jable, with the same harmony that the wind transports it from one place to another. May that soft organic tremor of the fragile sand caress the naked skin of the object, turn the result into a work without time.

There will be no other look than the one that sees that natural space already made like a new place left to the observer for his enjoy-



No habrá otra mirada que la que ve ese espacio natural hecho ya lugar nuevo abandonado al contemplador para su disfrute y sentirse parte orgánica de esta isla milenaria y única».

Un paisaje cultural creado por la mano del artista. Un discurso en el que su gramática supone la expresión del goce al objeto de explorar un lugar interior en el que se busca la felicidad.

La Naturaleza, como fuente de cultura, ha sido el cimiento, asegurando también el proceso de identidad. La arena fue el lienzo de actuación, una página en la que Dámaso ha evocado al tiempo y la memoria, al igual que el mar de sotavento que se divisa desde ella con toda su magnitud y esplendor.

Con sus esculturas, Dámaso ha escenificado el lugar, lo ha transformado, interpretándolo. Ha construido un teatro, una arquitectura del alma, para activar nuestras emociones.

Dámaso ha «mirado» el paisaje, entretejiendo los argumentos para construir un relato coherente por medio de la plasticidad: el arte se ha encumbrado donde la vida se hace pensamiento y obra. Una Naturaleza reelaborada a través de la cultura y el genio de artista.

ment and to feel like a organic part of this millennial and unique island”.

A cultural landscape created by the artist’s hand. A discourse in which its grammar supposes the expression of the joy to the object to explore an inner place in which the happiness is looked for.

Nature, as a source of culture, has been the foundation, also ensuring the process of identity. The sand was the canvas of performance, a page in which Dámaso has evoked time and memory, as well as the leeward sea that can be seen from it in all its magnitude and splendor.

With his sculptures, Dámaso has staged the place, he has transformed it, by interpreting it. He has built a theater, an architecture of the soul, to activate our emotions.

Dámaso has “looked” at the landscape, interweaving the arguments to construct a coherent story through the plasticity: art has risen where life is thought and work. A Nature rebuilt through the culture and the genius of artist.







J. J. J.





Angel de la



JABBLE 015

J. DILLON

DÁMASO Y MANRIQUE EN PÁJARA

DÁMASO AND MANRIQUE IN PÁJARA



En el ámbito de la cultura, es sobradamente conocida la estrecha amistad sostenida entre César Manrique y José Dámaso. Aunque cada artista emprendió un camino personal en la exploración de lenguajes plásticos, lo cierto es que ambos se nutrieron de manera constante por medio de sus fluidas conversaciones. Aún, incluso, en la lejanía, cuando César residía en Nueva York y Pepe en Gran Canaria, la familiaridad de esta relación se vio enriquecida a través de una abundante documentación epistolar cursada entre ambos artistas. En este sentido, entre 1955 y 1992 se dirigieron más de mil setecientas cartas de valor extraordinario, no solo en lo que hace referencia a los entrañables vínculos entre ambos artistas, sino, además, para la historia del arte contemporáneo.

Sin la menor duda, Manrique le inculcó a Dámaso la pasión por la Naturaleza, como Pepe ha declarado continuamente en textos de exposiciones, conferencias y en otros actos públicos. No obstante, Dámaso ya había experimentado desde sus orígenes en Agaete el entusiasmo por la Naturaleza, por aquel mágico entorno que le rodeaba, así como su admiración por la obra naturalista de Néstor, por lo que en su obra plástica, figurativa o abstracta, se manifiesta en gran medida el afecto por el paisaje insular.

In the field of culture, the close friendship between César Manrique and José Dámaso is well known. Although each artist took a personal way in the search of plastic languages, the fact is that both influenced each other through their fluent conversations. Even in the distance, when César was living in New York and Pepe in Gran Canaria, their relationship was enriched through an abundant correspondence between them. In this sense, between 1955 and 1992 more than 1,700 letters of extraordinary value were addressed to each other, not only in reference to the close ties between both artists, but also to the history of contemporary art.

Undoubtedly, Manrique inculcated Dámaso the passion for Nature, as Pepe has continually declared in catalogs of exhibitions, conferences and other public events. However, Dámaso had already experienced since his origins in Agaete the enthusiasm for Nature, for that magical environment that surrounded him, as well as his admiration for the naturalist work of Néstor. In order that in his plastic, figurative or abstract work, he expresses a great affection for the insular landscape.

Perhaps it is necessary to dedicate some lines to the great master of Lanzarote, because,

Quizás sea menester dedicar unas líneas al gran maestro lanzaroteño pues, cuando se indaga en la correlación entre Arte y Naturaleza, Manrique ocupa un capítulo fundamental. Una referencia relevante y sustancial.

Sus intervenciones cobraron un especial interés a partir de 1966, cuando se estableció en Lanzarote después de sus estancias en Nueva York. Y su repercusión ha sido excepcional al concebir un modelo de actuación en el territorio guiado por su conciencia y sensibilidad ecologista, mucho antes de que se popularizaran este tipo de actividades.

Pero, ante todo, Manrique fue un artista pues ideó una nueva manera de pensar la Naturaleza. No se acercaba a ella con espíritu de dominación, sino para comprenderla y admirarla. Todo su trabajo constituyó un esfuerzo para desvelar su belleza y armonizarla con lo humano. Estaba convencido de que solo si se logra la coexistencia simbiótica del hombre y la Naturaleza, el mundo puede ser mejor.

Observaba y se nutría de las leyes de la Naturaleza. Interpretó esas lecciones y se dejó invadir por su fascinación. Cada fragmento del paisaje ejercía en César la excitación y la alegría de un nacimiento.

when it is asked about the correlation between Art and Nature, Manrique is a fundamental chapter. A relevant and a substantial reference.

His interventions gained a special interest from 1966, when he settled in Lanzarote after his stays in New York. Its impact has been exceptional in conceiving a model of action in the territory guided by its ecological awareness and sensitivity, long before this type of activities became popular.

But, before anything else, Manrique was an artist because he conceived a new way of thinking the Nature. He did not approach her with eager for domination, but to understand and admire her. All her work was an effort to unveil her beauty and harmonize it with the human being. He was convinced that only if the symbiotic coexistence of man and nature is achieved, the world could be better.

He observed and was inspired by the laws of Nature. He interpreted these lessons and allowed himself to be invaded by his fascination. Each fragment of the landscape exerted on César the excitement and joy of a birth.

Satisfied to have ensured the survival of the fragile richness of Lanzarote's landscape

Satisfecho de haber asegurado la supervivencia de la frágil riqueza del paisaje de Lanzarote (aunque seriamente contuso desde su trágica desaparición), se enfrentó con firmeza a la burocracia política y a la tiranía de los especuladores urbanísticos.

Su importante obra espacial ha sido crucial para analizar los estrechos vínculos existentes entre Arte y Naturaleza. Humanizó el paisaje, construyendo lugares ordenados, serenos y plenos de poesía.

Ahora, en este proyecto, Dámaso ha tenido la oportunidad de desarrollar la atracción que el paisaje le ejerce. Es evidente que las propuestas estéticas y las maneras de intervenir entre ambos artistas no son coincidentes, pero subsisten ciertas igualdades. Entre ellas, cabe indicar, especialmente, el amor a la Naturaleza y, por otro lado, sus propuestas en el mismo territorio, en Pájara, aunque cierto es que la escultura de Manrique se instaló después de la desaparición del genio.

Se trata de una de sus réplicas de su obra *Fobos*, concebida originariamente en 1977 para ser instalada en la intersección de caminos entre Tahíche y la Costa de Teguisse, en Lanzarote.

Esta escultura fue el arquetipo de otras similares desarrolladas en mayor formato

(although seriously wounded since its tragic disappearance), it was firmly opposed to the political bureaucracy and the urbanistic speculators tyranny.

His important spatial work has been crucial in order to analyze the close ties between Art and Nature. He humanized the landscape, building orderly, serene places full of poetry.

At the present days, in this project, Dámaso has had the opportunity to develop the attraction that the landscape exerts on him. It is evident that the aesthetic proposals and the ways of intervening between the two artists are not coincident, but certain equalities subsist. Among them, it's possible to indicate, especially, the love for the Nature and, on the other hand, its proposals in the same territory, in Pájara, although it is certain that the sculpture of Manrique was installed after the disappearance of the genius.

This is one of his replicas of his work *Fobos*, originally conceived in 1977 to be installed at the intersection of roads between Tahíche and Costa de Teguisse in Lanzarote.

This sculpture was the archetype of other similar ones developed in greater format and scale, and were included in the series

y escala, e incluidas en la serie de esculturas móviles denominadas *Juguetes del viento* (1994-1995). Otras reproducciones se encuentran en la rotonda próxima a su vivienda en el Taro de Tahíche, actual Fundación César Manrique; en Arucas, donde fue ubicada en 2003, en el cruce de caminos que conducen a Cardones y Trasmontaña; y en la rotonda de El Granillo, en Pájara, en los alrededores del Parque Natural de Jandía, cuando fue colocada en 2006.

Desconozco qué motivó a Manrique a denominar su escultura bajo el apelativo Fobos. Durante nuestra sólida y prolongada amistad (ha sido un faro que ha iluminado mi vida) hablamos de muchas cosas, pero no afrontamos este asunto. Veamos algunas referencias que puedan, quizás, dilucidar esta materia.

En la mitología griega, Fobos, según describe *La Ilíada*, una de las composiciones literarias más importantes de la Grecia Clásica atribuida a Homero, era hijo de Ares (dios de la guerra) y Afrodita (diosa del amor). Era invocado antes de cada contienda para que los luchadores atemorizados no pudiesen desertar.

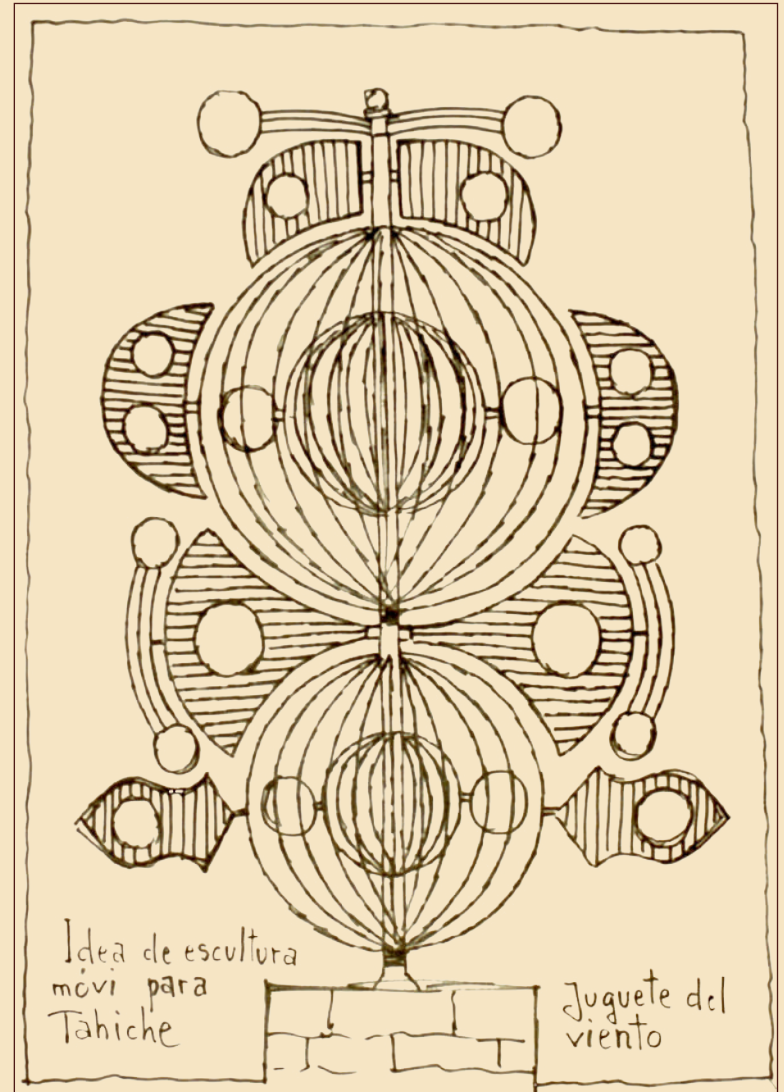
Por otra parte, el término Fobos está vinculado a uno de los descubrimientos más importantes del sistema planetario debido

of mobile sculptures *Juguetes del viento* (1994-1995). Other reproductions are in the roundabout next to his house in the Taro of Tahíche, currently Fundación César Manrique; in Arucas, where it was located in 2003, at the crossroads leading to Cardones and Trasmontaña; and in the roundabout of El Granillo, in Pájara, on the outskirts of the Natural Park of Jandía, when it was placed in 2006.

I do not know what motivated Manrique to call his sculpture as Phobos. During our solid and prolonged friendship (it has been a lighthouse that has illuminated my life) we talked about many things, but we did not face this issue. Let us look at some references that may, perhaps, elucidate this matter.

In Greek mythology, Phobos, as it was described by *The Iliad*, was one of the most important literary compositions of Classical Greece attributed to Homer. The son of Ares (god of war) and Aphrodite (goddess of love) was invoked before each contest so that the frightened fighters could not defect.

On the other hand, the term Phobos is vinculated to one of the most important discoveries of the planetary system due to the scientist Asaph Hall (1829-1907) who, inspired by the epopee *The Iliad*, determined in 1877



al científico Asaph Hall (1829-1907) que, inspirado en la epopeya de *La Ilíada*, determinó en 1877 que las dos lunas más cercanas al planeta fueran denominadas Fobos y Deimos. Asimismo, en ese momento algunas zonas geológicas de Fobos fueron relacionadas con nombres y personajes de la novela *Los viajes de Gulliver* (1726) en la que su autor Jonathan Swift (1667-1745), escritor y clérigo irlandés, deja en entredicho, en clave mordaz y sarcástica, a la naturaleza humana. La obra logró una gran difusión por lo que fue reeditada en varias ocasiones, siendo adaptada a la música, cine, cómic y a otros medios de expresión.

Más tarde, en 1752, Voltaire (1694-1778), en *Micromegas*, un cuento filosófico de ciencia ficción que ironiza, además, sobre la religión, menciona a Fobos y Deimos. De lo que se infiere que este personaje de la Ilustración se había inspirado en *La Ilíada* o en la obra de Swift, o en ambas.

Hace algunos años tuve la ocasión de estudiar la escultura de César. Reitero lo que dije, pues apenas podría añadir algo más:

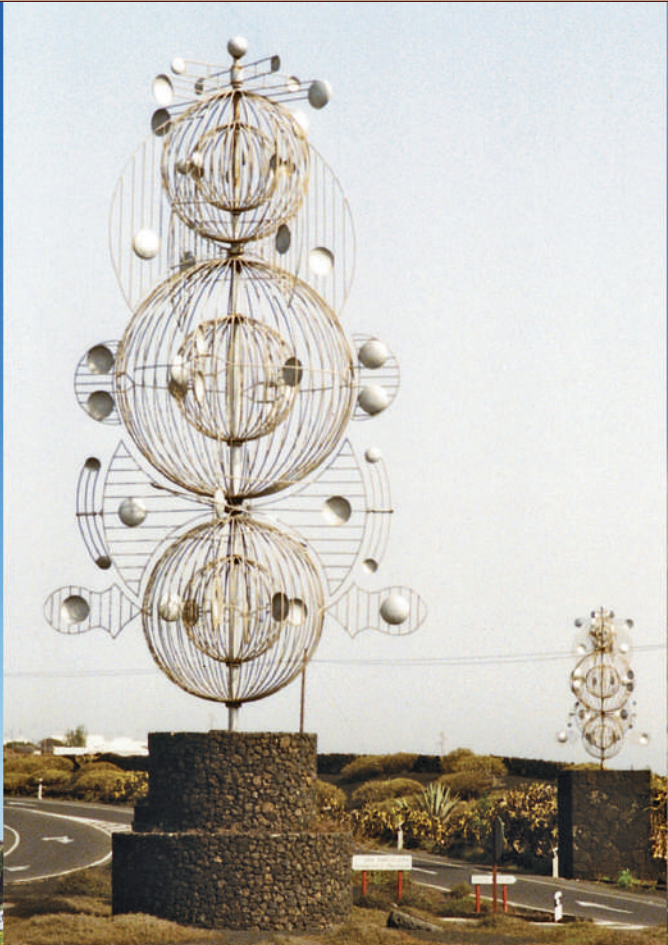
«La escultura de Manrique se integra por acumulación repetitiva de piezas de metal, superpuestas y suspendidas, que son movidas y desplazadas por el incesante flujo de los

that the two moons closest to the planet were called Phobos and Deimos. Also, at that time some geological areas of Phobos were related to names and characters of the novel *Gulliver's Travels* (1726) in which its author Jonathan Swift (1667-1745), writer and Irish cleric, leaves in question, in a sarcastic way, the human nature. The work achieved a great diffusion so it was reedited on several occasions, being adapted to music, cinema, comic and other ways of expression.

Later, in 1752, Voltaire (1694-1778), in *Micromegas*, a philosophical tale of science fiction that ironizes, in addition, the religion, mentions Phobos and Deimos. From which it is inferred that this character of the Enlightenment had been inspired by *The Iliad* or by the Swift's work, maybe both.

Some years ago I had the opportunity to study the sculpture of César. I reiterate what I said, because I could hardly add anything else:

“Manrique's sculpture is integrated by repetitive accumulation of overlapping and suspended metal pieces that are moved and displaced by the incessant flow of trade winds. It is a work assembled of circles and open forms and of great ascension tension. A work of art set in motion by the wind that



alios. Una obra ensamblada de círculos y formas abiertas y de gran tensión ascensional. Obra de arte puesta en movimiento por el viento que origina ritmos y secuencias cinéticas y provisorias. La rotación del objeto y los efectos lumínicos naturales que recaen sobre la escultura propician matices imprevisibles y cambiantes, contrastes entre luces y sombras, masas y vacíos. Giramos en torno a ella, con ella. Nuevas miradas, nuevas perspectivas. La obra se impulsa y se libera. Espacios envolventes de gran plasticidad y viva presencia que favorecen la visión de la Naturaleza. Movimiento, inestabilidad, sensaciones ilusorias y ópticas. La escultura se mueve, pero el paisaje también. Naturaleza y Arte. Disfrute e ilusión, el arte y la vida como juego».

Una obra en la que Manrique manifiesta el interés por el arte cinético, cuyos precedentes se sitúan en la obra de Marcel Duchamp (1887-1968) *Rotative plaques Verre* (1920, reconstruida en 1979), y en las teorías de Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1884-1962), quienes acuñaron el término «arte cinético» en el *Manifiesto Realista* (o constructivista) de 1920. No obstante, esta tendencia plástica fue cultivada especialmente por Alexander Calder (1898-1976), Lyman Whitaker, en sus célebres «esculturas

originates kinetic and provisional rhythms and sequences. The rotation of the object and the natural light effects that fall on the sculpture provide unforeseeable and changing nuances, contrasts between lights and shadows, masses and voids. We circle around her, with her. New looks, new perspectives. The work is pushed and released. Surrounding spaces of great plasticity and living presence that favour the vision of Nature. Movement, instability, illusory and optical sensations. The sculpture moves, but the landscape too. Nature and Art. Enjoyment and illusion, art and life as a game”.

It is a work in which Manrique expresses the interest for kinetic art, whose precedents lie on the work of Marcel Duchamp (1887-1968) *Rotative plaques Verre* (1920, rebuilt in 1979), and the theories of Naum Gabo (1890- 1977) and Antoine Pevsner (1884-1962), who coined the term “kinetic art” in the *Realist* (or constructivist) *Manifesto* of 1920. However, this plastic tendency was cultivated especially by Alexander Calder (1898-1976), Lyman Whitaker, in his famous “organic and natural sculptures” moved by the wind, and by David Ascalon (1945), reaching a spectacular development between the decade of the 60’s of the twentieth century until the middle of

orgánicas y naturales» movidas por el viento, y David Ascalon (1945), alcanzando un espectacular desarrollo entre la década de los años 60 del siglo XX hasta mediados de la siguiente. Es decir, coincidiendo con la estancia de Manrique en Nueva York.

Y ahora, *Fobos* vuelve otra vez, aunque, en este caso, a través de una nueva lectura: la ubicación de esta singular pieza concuerda con la propuesta de la intervención de Dámaso en las inmediaciones del Parque Natural de Jandía, entre la arena y el mar. Es más, las obras de ambos artistas tendrán que desplazarse de los lugares originariamente ideados para sus emplazamientos, debido a la alteración de la autovía del sur de la isla. Y tal vez sea posible que confluyan en el contorno de El Saladar de Jandía, una zona litoral de la playa del Matorral, un espacio natural caracterizado por un ecosistema excepcional.

Esta probable coincidencia en los nuevos emplazamientos, también tiene sus precedentes, aunque no a través de sus obras, sino por medio de encuentros personales, cuando Manrique y Dámaso viajaron juntos a Fuerteventura en los años sesenta, testimoniando esta presencia algunas fotografías que ilustran páginas del libro. En una de

the next one. That is to say, coinciding with the stay of Manrique in New York.

Now, *Phobos* returns again, although, in this case, through a new interpretation: the location of this singular piece agrees with the proposal of the intervention of Dámaso, in the vicinity of the Natural Park of Jandía, between sand and sea. What is more, the works of both artists will have to move from the places originally designed for their sites, due to the alteration of the highway of the south of the island. And perhaps it is possible that they converge in the outline of El Saladar de Jandía, a coastline of the beach of the Matorral, a natural space characterized by an exceptional ecosystem.

Probably, this coincidence in the new places also has its precedents, although not through their works, but through personal encounters, when Manrique and Dámaso traveled together to Fuerteventura in the sixties. The testimony of this presence are some photographs that illustrate these pages. In one of them, we can see César and Pepe on a rocky terrain, softened by water surfaces and unlimited sky. In another photograph, both friends embrace each other under the doorway of the church of Pájara, one of whose ornaments (the

ellas, observamos a César y a Pepe en un terreno pedregoso, aunque aliviado por las superficies acuáticas y el cielo ilimitado. En otra, ambos amigos se abrazan bajo el umbral de la portada de la iglesia de Pájara, uno de cuyos ornamentos (el ouroboros) constituyó el origen del proyecto de esculturas de Dámaso, como se ha indicado. También figuran fotomontajes realizados por César en los que se muestra a Pepe en la ruinas de la iglesia de San Francisco, en el exconvento de San Buenaventura, en Betancuria, lo que señala la destreza de Manrique en el arte de la fotografía. Más tarde, Dámaso realizó en solitario otros viajes a Fuerteventura, obteniendo fotografías de interés. En una de ellas, de autoría anónima, Pepe está retratado en la escalera de una vivienda de Pájara, caracterizada por un altillo muy similar al de la *Casa del deán*, que ha servido de fundamento para la construcción del *Espacio expositivo* que albergará buena parte de la producción plástica del artista. Con esta fotografía, finaliza el libro.

El estudio de Dámaso de diversos elementos de la portada de la iglesia de Pájara constituyó el origen del proyecto objeto de estudio, como ha sido señalado en el capítulo anterior, pero el motivo fue el acontecimiento acaecido en la casa de Manrique en

ouroboros) was the origin of the project of sculptures of Dámaso, as has been indicated. There are also photomontages made by César in which Pepe is shown in the ruins of the church of San Francisco, in the exconvent of San Buenaventura, in Betancuria, something that emphasises the skill of Manrique in the art of photography. Later, Dámaso made other trips to Fuerteventura alone, obtaining interesting photographs. In one of them, of an anonymous author, Pepe is portrayed on the stairs of a house in Pájara, characterized by a loft very similar to that of the *Casa del deán*, which has served as a foundation for the construction of the *Espacio expositivo* that will house a good part of the artist's plastic production. With this photograph, the book ends.

Dámaso's study of several elements of the Pájara church's facade was the origin of the project, as it was pointed out in the previous chapter, but the main reason was the event that occurred in Manrique's house the spring of 1973, when a thorny gorse was shaken by the wind arriving at Damaso's hands. A haul retained in the memory of Pepe, who now dimensions it through his art.



la primavera de 1973, cuando una espinosa aulaga fue sacudida por el viento hasta llegar a manos de Dámaso. Un lance retenido en la memoria de Pepe, que ahora dimensiona a través del arte.

Ambos artistas recogieron la aulaga, y el destino fue el depositario de su fraternidad. Transcendencia y espiritualidad: viento, aulaga, arena y mar.

No es que no haya misterio, es que el misterio está en todo.

Y la permanencia de los afectos entre Pepe y César sigue reinante. Lean el testimonio de Dámaso a Manrique editado en 1982 en el catálogo de la exposición de Arte Ecológico dedicada a César en la Galería Théo, en Madrid:

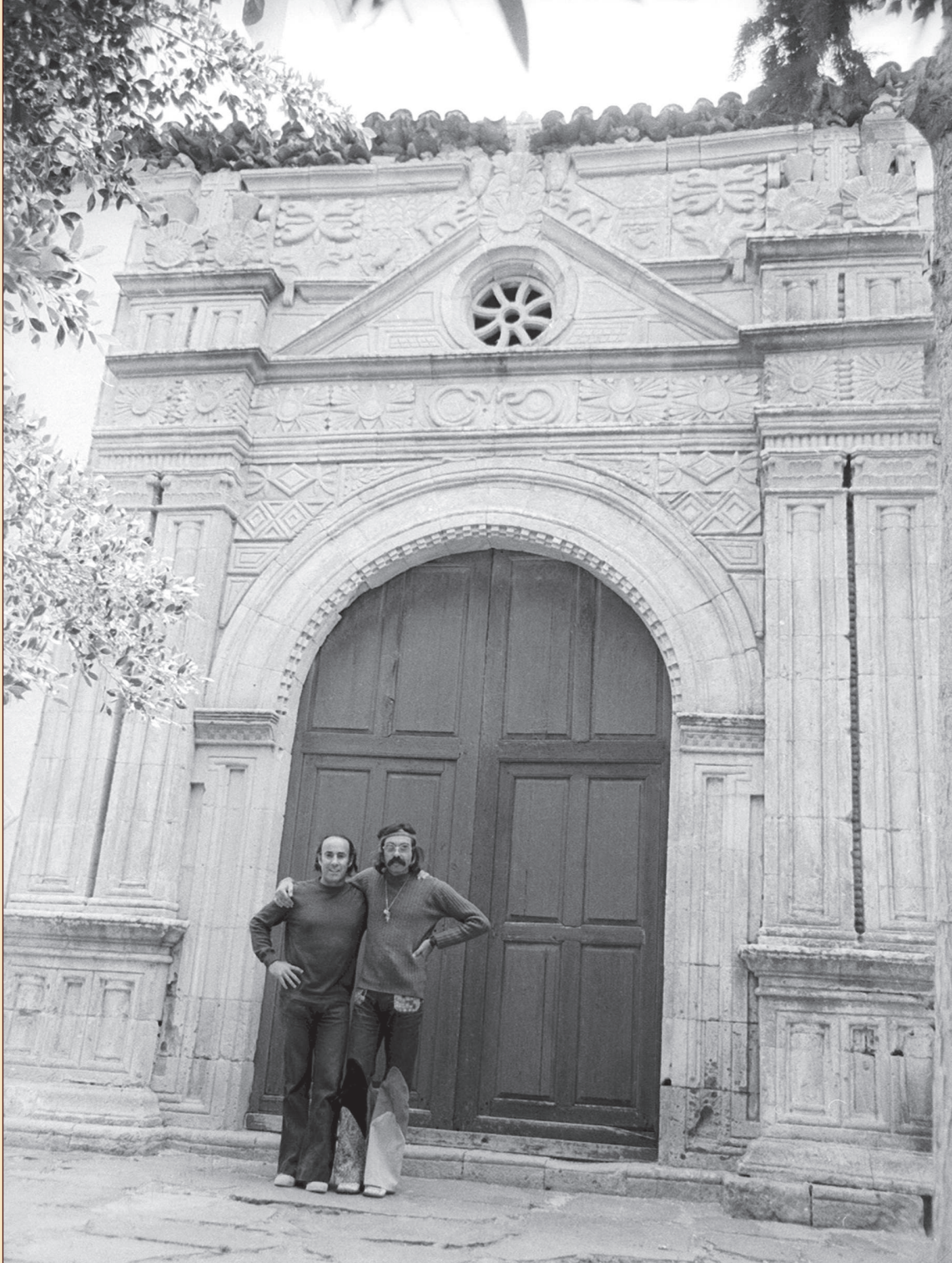
«Casa, a lo mejor gruta, jameos, mirador; estructuras sensibles donde se existe y se ama. Ámbitos donde la vida se esparce consiguiendo el Paraíso. Esculturas que avisan lo feliz del sueño. Móviles que se propagan entre sí. Alegría que llega donada por el viento. Paz. Amor que se derrama y que llega de alguien que lo transmite generosamente. Su presencia va dando la imagen de un cosmos feliz y bondadoso que apenas es espejo de astros y galaxias. Despejo la

Both artists picked up the gorse, and destiny was the depository of their fraternity. Transcendence and spirituality: wind, gorse, sand and sea.

That does not mean that there is no mystery, the mystery is in everything.

And the permanence of the love between Pepe and César continues reigning. We can read the testimony of Dámaso to Manrique, published in 1982 in the catalog of the Ecological Art's exhibition dedicated to César in the Théo Gallery in Madrid:

“Home, maybe a cave, jameos, viewpoint; sensitive structures where we can exist and love. Areas where life is spread out, getting the Paradise. Sculptures that tell you how happy the dream is. Mobiles that propagate each other. Joy that comes donated by the wind. Peace. Love that spills and comes from someone who transmits it generously. His presence gives the image of a happy and kind cosmos that is barely a mirror of stars and galaxies. I clear up the pink haze I still have. Drowsiness turns off the tiny craving that sneaks into the place. I am here now at the right hand of the one who has ordained this world, a settler of glory who stands on an



calima rosa que aún me resta. El sopor lo apaga la diminuta ansia que se cuelga en el sitio. Estoy aquí ahora a la diestra de quien ha ordenado este mundo, poblador de gloria que se erige en isla, refrescada de alisios por el azul océano. Estoy con César Manrique y resulta que es mi amigo».

Un FINAL ABIERTO, pues en la ausencia cobra cada vez más intensidad el sentimiento de Pepe a César.

island, refreshed by the Alisios winds through the blue ocean. I am with César Manrique and it turns out he is my friend.”

An OPEN END, because in the absence, the feeling of Pepe to César increases in intensity.



NOTA DEL AUTOR

El libro titulado *Esculturas de Dámaso entre la tierra el mar*, corresponde al número dos de la «Colección Chilegua», cuyo proyecto editorial ha sido impulsado por Rafael Perdomo Betancor, alcalde-presidente del Ilustre Ayuntamiento de Pájara.

Con base a los criterios regidos para la citada colección, se han omitido las notas a pie de páginas, así como las referencias bibliográficas y documentales utilizadas para la elaboración del libro.

Deseo expresar mi más profundo agradecimiento a las siguientes instituciones y personas: Ilustre Ayuntamiento de Pájara; Fundación José Dámaso; Fundación César Manrique; Rafael Perdomo Betancor; Pepe Dámaso; Carmensa de la Hoz; José Juan Ramírez; Fernando Gómez Aguilera; Irene Gómez; Alejandro Krawietz; Hermenegildo Domínguez; Lorenzo Mateo Castañeyra; Juan Guerra; Juan A. Castaño; Nely Naranjo; Tahíche Galante; Josefina Cabrera Fragiél; y a todos aquellos que con el mayor esfuerzo e ilusión han contribuido a la publicación de este libro.

ÍNDICE DE OBRAS DEL ARTISTA

ARTIST'S WORK INDEX

EL INICIO

THE BEGINNING

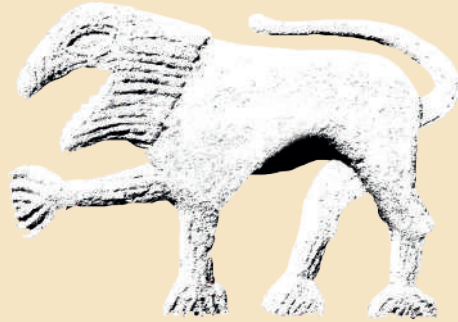
<i>Motivo del Proyecto de Esculturas</i> , 2006 Técnica mixta	pág. 11	<i>Barco de papel en concha navegante</i> , 1951 Acuarela sobre papel, 20 x 15 cm	pág. 53
DÁMASO Y AGAETE. LA PLENITUD DE LA NATURALEZA DÁMASO AND AGAETE. THE FULLNESS OF NATURE		<i>Jardín de las Hespérides</i> (fragmento), 1984 Técnica mixta sobre tabla, 110 x 130 cm	pág. 57
<i>El Dedo de Dios (Sari)</i> , 2012 Acrílico sobre tabla, 100 x 100 cm	pág. 21	<i>Entre la vida y la muerte</i> , 1987 Técnica mixta sobre tabla, 135 x 200 cm	pág. 59
LAS PRIMERAS INFLUENCIAS LITERARIAS Y PLÁSTICAS THE FIRST LITERARY AND PLASTIC INFLUENCES		<i>Serie Caracola para la rama</i> , 1986 Litografía, 100 x 80 cm	pág. 60
<i>Tanausú. Serie Héroes Atlánticos</i> , 1984 Técnica mixta sobre tabla, 200.5 x 200.5 cm	pag. 27	<i>Serie Caracola para la rama</i> , 1986 Litografía, 100 x 80 cm	pág. 61
<i>Ángel luz de la espuma</i> , 2013 Técnica mixta sobre tabla, 300 x 100 cm	pag. 32-33	<i>Caracolas verdes</i> , 1986 Acrílico sobre tabla, 126 x 200 cm	págs. 60-61
<i>Serie Héroes Atlánticos</i> , 1984 Boceto	págs. 36-37	IDENTIDADES DEL TERRITORIO: PAISAJE Y FLORA IDENTITIES OF THE TERRITORY: LANDSCAPE AND FLORA	
EL ATLÁNTICO INSULAR: MITO Y REALIDAD. LOS PAISAJES MARINOS THE INSULAR ATLANTIC: MYTH AND REALITY. THE MARINE WATERSCAPES		<i>Filodendro</i> , 1993 Técnica mixta, 37 x 37 cm	pág. 63
<i>Isla de San Borondón</i> , 2010 Técnica mixta, 26 x 38 cm	pág. 39	<i>Bodegón con jarra dorada nº 2</i> , 2001 Platanera y acrílico sobre tabla, 93 x 93,5 cm	pág. 66
<i>Ángel luz de los peces</i> , 2013 Técnica mixta sobre tabla, 300 x 100 cm	pag. 44-45	<i>Bodegón con jarra dorada nº 1</i> , 2001 Platanera y acrílico sobre tabla, 93 x 93,5 cm	pág. 67
<i>En la arena</i> , 2010 Técnica mixta sobre tabla, 70 x 50 cm	pág. 49	<i>Drago de mi casa</i> , 1989 Técnica mixta-collage, 161 x 122 cm	pág. 71
<i>Marina</i> , 1950 Óleo sobre lienzo, 52,5 x 74 cm	pág. 51	<i>Drago de las dunas</i> , 1989 Técnica mixta, 161 x 122 cm	pág. 73
		<i>Serie Blanca. Drago</i> , 1990 Acrílico sobre papel, 65 x 50 cm	pág. 77

<i>Drago con caracolas</i> , 1990 Técnica mixta, 120 x 90 cm	pág. 79	<i>Vida, pasión y muerte de una palmera</i> , 1998. Bocetos de murales para el Hotel Santa Catalina Técnica mixta sobre tabla, 85 x 290 cm (cada boceto 61 x 61 cm)	págs. 102-103
<i>Serie Drago</i> Litografía y tinta de bolígrafos de colores, 10 x 10 cm.	pág. 79		
<i>Mural de Dragos</i> , 1989 Técnica mixta sobre tabla, cinco paneles: 372x109cm; 370x109cm; 311x110cm; 272x109cm; 196x118 cm.	pág. 81	<i>Serie Capa de la reina</i> , 1986 Técnica mixta, 100 x 80 cm	pág. 105
<i>Drago rojo</i> , 1989 Técnica mixta	pág. 83	<i>Serie Capa de la reina</i> , 1986 Técnica mixta, 100 x 80 cm	pág. 105
<i>Drago sol naciente</i> , 1989 Técnica mixta	pág. 83	LA FASCINACIÓN DE DÁMASO POR FUERTEVENTURA <i>THE FASCINATION OF DÁMASO FOR FUERTEVENTURA</i>	
<i>Dragos de las cuatro estaciones</i> , 1996 Serigrafía, 65 x 50 cm	pág. 85	<i>Estudios preparatorios del artista para el Espacio expositivo</i> , en Pájara, que acogerá la obra de Pepe Dámaso, 2017 Técnica mixta, 100 x 80 cm	pág. 109
<i>Eva (mujer desconocida) y Adán (Tino)</i> , 2012 Técnica acrílico sobre tabla, 130 x 80 cm	págs. 88-89	<i>Mirador de Los Canarios</i> , 2008 Maqueta	pág. 113
<i>Volcán de hojas</i> , 2001 Platanera y acrílico sobre táblex, 104 x 104 cm	pág. 91	<i>Estudios preparatorios del artista para el Espacio expositivo</i> , en Pájara, que acogerá la obra de Pepe Dámaso, 2017 Técnica mixta, 100 x 80 cm	págs. 116-117
<i>Hojas verdes</i> , 2001 Platanera y acrílico sobre táblex, 104 x 104 cm	pág. 91		
<i>Platanera y piña</i> , 2002 Tinta platanera sobre loneta	pág. 94	UN PROYECTO DE ESCULTURAS ENTRE LA ARENA Y EL MAR <i>A PROJECT OF SCULPTURES BETWEEN SAND AND SEA</i>	
<i>Ficus adanis n° 2</i> , 2002 Tinta platanera sobre loneta, 260 x 150 cm	pág. 95	<i>Ángel del jable</i> , 2017 Técnica mixta, 30 x 66 cm	pág. 121
<i>Ficus adanis n° 1</i> , 2002 Tinta platanera sobre loneta, 260 x 150 cm	pág. 95	<i>Proyecto de Esculturas</i> , 2006 Técnica mixta	págs. 122-123
<i>Ficus adanis n° 3</i> , 2002 Tinta platanera sobre loneta, 260 x 150 cm	pág. 95	<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 129
<i>Mural Agaete</i> , 1953 Boceto, 61 x 61 cm	pág. 97	<i>Propuesta de Proyecto de Esculturas</i> , 2006 Técnica mixta	pág. 129
<i>Mural de plátanos (de Dámaso a Manrique)</i> , 2002 Técnica mixta sobre chapa, hoja de platanera, plásticos y acrílico, 1307 x 318 cm	págs. 98-99	<i>Proyecto de Esculturas</i> , 2006 Técnica mixta	pág. 129

<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 133
<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 133
<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 133
<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 135
<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 141
<i>Fotografías para estudios del artista</i>	pág. 141
<i>Horno para aulaga cósmica, 2006</i> Boceto	pág. 143
<i>Propuesta de Proyecto de Esculturas, 2006</i> Técnica mixta	pág. 143
<i>Composición con bocetos del euroboros y collage de la portada de la iglesia de Pájara, 2006</i> Técnica mixta	págs. 146-147
<i>Propuesta para la Aulaga Cósmica, 2006</i> Técnica mixta	pág. 149
<i>Composición de bocetos. Aulaga Cósmica, 2000</i>	págs. 152-153
<i>Propuesta para la Aulaga Cósmica, 2006</i> Técnica mixta	pág. 155
<i>Propuesta para la Aulaga Cósmica, 2006</i> Técnica mixta	pág. 159
<i>Figura. Propuesta de Proyecto de Esculturas, 2006</i> Boceto	pág. 163
<i>Aulaga, fragmento, 1973</i> Fotografía de Pepe Dámaso	pág. 169
<i>Figura. Propuesta de Proyecto de Esculturas, 2006</i> Técnica mixta	pág. 170
<i>Propuesta para la Aulaga Cósmica, 2006</i> Técnica mixta	pág. 171
<i>Figuras. Propuesta de Proyecto de Esculturas, 2006</i>	pág. 173
<i>Ángel del jable, 2017</i> Técnica mixta, 30 x 66 cm	págs. 174-175

ESCULTURAS DE DÁMASO ENTRE LA ARENA Y EL MAR,
con texto de Francisco Galante,
es el número dos de la Colección Chilegua,
editada por el Ilustre Ayuntamiento de Pájara.

Este libro se acabó de imprimir el 9 de diciembre de 2017,
coincidiendo con el 84º aniversario del cumpleaños del artista Pepe Dámaso,
en los talleres de Lucam,
en Madrid.



COLECCIÓN CHILEGUA



Ilustre Ayuntamiento de Pájara