



La Academia y el Museo

Commemoración de un Centenario, 1913-2013

LA ACADEMIA Y EL MUSEO
CONMEMORACIÓN DE UN CENTENARIO
1913-2013

SANTA CRUZ DE TENERIFE
2013

Editan

Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
Organismo Autónomo de Cultura

Real Academia Canaria de Bellas Artes
de San Miguel Arcángel

AYUNTAMIENTO DE SANTA CRUZ DE TENERIFE
ORGANISMO AUTÓNOMO DE CULTURA

Alcalde-Presidente

José Manuel BERMÚDEZ ESPARZA

Textos

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ
Gerardo FUENTES PÉREZ. (G.F.P.)

Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS. (A.L.G.R.)

Concejala Delegada del Área de Cultura
Presidenta del Organismo Autónomo de Cultura

Clara SEGURA DELGADO

Gerente del Organismo Autónomo de Cultura

Jerónimo CABRERA ROMERO

Fotografía

Efraín PINTOS BARATE

Directora del Museo Municipal de Bellas Artes

María del Carmen DUQUE HERNÁNDEZ

Diseño gráfico, maquetación y cuidado de la edición

Luis BOTANA PASCUAL

REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES
DE SAN MIGUEL ARCÁNGEL

Agradecimientos

Diócesis de San Cristóbal de La Laguna
Parroquia de Ntra. Sra. de la Concepción
de La Orotava
I.E.S. Cabrera Pinto (Gobierno de Canarias)

Tania MARRERO CARBALLO

Jesús RODRIGUES GONZÁLEZ

Gumersindo ROBAYNA GARCÍA

Teodomiro ROBAYNA GARCÍA

Manuel VÍAS

Junta de Gobierno

Presidenta: Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ
Vicepresidente 1º: José Luis JIMÉNEZ SAAVEDRA
Vicepresidente 2º: Federico GARCÍA BARBA
Secretario General: Gerardo FUENTES PÉREZ
Tesorero: Diego ESTÉVEZ PÉREZ
Vocal Bibliotecario: Ana Mª QUESADA ACOSTA
Vocal Conservador: Maribel NAZCO HERNÁNDEZ
Vocal de Relaciones: Félix-Juan BORDES CABALLERO

Comisariado

Gerardo FUENTES PÉREZ
Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS

Dep. Legal: TF 716-2013

ISBN – 10: 84-616-6498-1

ISBN – 13: 978-84-616-6498-6

Restauración

María Fernanda GUITIÁN GARRE

Cubierta

Isabel II. Federico de Madrazo (1815-1894). Detalle
Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife

Montaje

Juan LÓPEZ SALVADOR
Carlos MATA LLANA MANRIQUE
Jesús RODRIGUES GONZÁLEZ

Santa Cruz de Tenerife es una ciudad que tiene a gala un pasado cultural notable y en el que tuvieron cabida, entre otras instituciones de prestigio, la Real Academia de Bellas Artes y el propio Museo Municipal, que hoy se unen para celebrar un acontecimiento de trascendental importancia: la conmemoración del centenario de reinstauración de la Academia en 1913 por Real Decreto del rey Alfonso XIII.

La Academia Canaria de Bellas Artes se creó en 1849 por Real Decreto de la reina Isabel II y en esa primera etapa, que abarca desde esa fecha hasta 1869, tuvo una Escuela de Bellas Artes en la que impartieron sus conocimientos numerosos artistas académicos cuyas obras podemos contemplar en las colecciones del Museo Municipal de Bellas Artes.

Artistas de la categoría de Lorenzo Pastor y Castro, con sus delicadas acuarelas; el gran paisajista romántico Nicolás Alfaro Brieva, cuya producción artística se desarrolló en la segunda mitad del siglo XIX; el afamado miniaturista Luis de la Cruz; Gumersindo Robayna y alumnos destacados como Manuel González Méndez y Valentín Sanz, que trabajando uno en París y otro en Cuba, supieron dejar la pintura canaria en cotas difíciles de superar.

El resultado final fue el poder contar con una espléndida escuela de paisajistas que nos transportaron a través de sus pinceles a una naturaleza amable y contemplativa que aún hoy nos emociona. Así es como nos sentimos ante los paisajes de Nicolás Alfaro y Valentín Sanz, que son los dos grandes pilares del paisajismo canario.

La segunda etapa de la Academia desde su reinstauración hasta el día de hoy aglutina artistas de primer orden como Ángel Romero Mateos, Filiberto Lallier, Pedro Tarquis Soria, Teodomiro Robayna, Eduardo Tarquis o Arturo López de Vergara que legó al Museo Municipal una magnífica e importante colección de armas, muebles, medallas y monedas que se pueden contemplar en una sala del edificio del Museo. No podemos olvidar que muchos de los directores del Museo fueron durante 50 años los miembros de la Academia.

A este importante elenco se sumó Nicolás de la Oliva, Manuel López Ruíz, Pedro de Guezala, Miguel Tarquis, Francisco Borges Salas, Pedro González y tantos afamados artistas que han contribuido al engrandecimiento de la cultura.

Como responsable del área municipal de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife es un orgullo poder apoyar la colaboración entre estas dos instituciones, que en el pasado han tenido vidas paralelas y que en el presente comparten ámbitos de colaboración mutua.

“La Academia y el Museo” es una exposición para disfrutar del trabajo de unos artistas que legaron a la ciudad lo mejor de sí mismos. Detenernos ante sus obras nos obliga a reflexionar sobre el don extraordinario de la creatividad humana.

Clara Segura Delgado
Concejal del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife
y presidenta del Organismo Autónomo de Cultura

PRÓLOGO

Después de más de tres décadas de divorcio entre la Academia de Bellas Artes y el Museo Municipal, ha sido la conmemoración del centenario de la reinstauración de la primera por Real Decreto de 18 de julio del rey Alfonso XIII en 1913 la ocasión propicia para que ambas instituciones volvieran a reencontrarse con motivo de esta exposición, en la que la Academia ha pretendido mostrar una selección del trabajo de aquellos artistas tinerfeños que fueron académicos durante su primera etapa (1849-1869), además de otras obras de algunos que lo fueron durante la segunda (1913...), época en la que Museo y Academia iban de la mano. Y es que no podemos pasar por alto que los fundadores del Museo, don Teodomiro Robayna, don Pedro Tarkis Soria y don Patricio Estévez, fueron académicos, y que a este último, siendo presidente de la Academia, lo nombró el rey en noviembre de 1918 conservador del Museo, época en la que don Teodomiro Robayna, miembro de la junta directiva de la Academia, era director del ente museístico. Las mismas personas en ambas instituciones, los mismos criterios y los mismos propósitos, que no eran otros que los de dar realce a Santa Cruz, y a través de nuestra capital a todo el Archipiélago, por medio de un centro que recogiera no sólo obras procedentes de la no tan lejana desamortización de los bienes eclesiásticos, en cuyos inventarios habían participado algunos académicos de la primera etapa, sino también la producción de los artistas del pasado reciente, que habían sido profesores en la Escuela de la primitiva Academia, de sus alumnos más destacados, así como la de otros artistas peninsulares del siglo XIX que pudieran contextualizar la obra canaria, y que sirvieran de ejemplo y guía a las nuevas generaciones, obra que fue enviada desde Madrid y gestionada por tinerfeños allí residentes, además del conde de Torrepano miembro también de la Academia. A esta colección primera se fueron sumando otras obras procedentes de legados de los propios académicos de la segunda etapa y de otros santacruceños generosos, que también contribuyeron a este fin, pues un museo es al fin y al cabo un contenedor de nuestra historia artística, a través del cual se reflejan los gustos de la sociedad del momento, de esa sociedad que con sus encargos y exigencias ha contribuido a dar vida al arte.

Y es esto lo que ofrece esta exposición: un recorrido por lo que fue la pintura, y en menor medida la escultura, de un grupo de artistas, cuya importancia no radica solo en que pertenecieran a la Academia, sino también en que contribuyeron a dar nacimiento a un nuevo tipo de arte, el arte burgués de una sociedad concreta como fue la canaria, que se sentía dueña por primera vez en tantos siglos de su destino, tras los cambios políticos y económicos que se produjeron después de las guerras napoleónicas primero, del fallecimiento de Fernando VII más tarde, de la desamortización y de tantos otros avatares que afectaron e incidieron en el cambio de las mentalidades. Santa Cruz se convierte entonces en un hervidero de ideas, de proyectos que atañen tanto al campo de la incipiente industria y del comercio como de la ciencia, de la literatura, de las bellas artes, de la arquitectura y de la música, a lo que se añade el factor divulgativo que ejerce una prensa muy implicada en el desarrollo social y cultural de la isla.

Se va abandonando la pintura religiosa, que tanto predicamento había tenido en los siglos anteriores, por la pintura de paisaje, por la de interior y por el retrato. De los pinceles de los pintores y de las gubias de los escultores, van saliendo temas novedosos. Desde luego el paisaje se convierte en tema clave de muchos pintores de la primera etapa de la Academia, con Nicolás Alfaro al frente y luego con Cirilo Truilhé, Filiberto Lallier y sobre todo con el discípulo genial del primero, Valentín Sanz Carta, que aunque no fue académico, sí está representado en este catálogo con un gran lienzo y en la exposición con otro menor, dado que fue alumno de la Escuela de la Academia. También el retrato tiene una buena representación en la muestra, comenzando por la miniatura con el rostro de Isabel II del gran pintor portugués Luis de la Cruz, quien fuera pintor de cámara de Fernando VII y académico, y terminando con el autorretrato de Pedro Guezala, pasando por los magníficos retratos de Manuel González

Méndez (otro discípulo ilustre) de dos eximios académicos, Gumersindo Robayna Lazo y Teodomiro Robayna Marrero, o el escultórico de Teobaldo Power debido a Enrique Cejas Zaldívar. A estos dos pilares de la temática académica de este período se suman dos ejemplos de la aún vigente temática religiosa, con un San Blas policromado de Fernando Estévez o una Dolorosa de Eduardo Tarquis, entre otras piezas escultóricas en las que se pone de relieve el valor del cuerpo humano como objeto de estudio y contemplación.

La muestra finaliza con un gabinete de trabajo, en el que se resaltan los útiles empleados por los artistas, los modelos (esculturas, grabados y dibujos) y las ideas que presidían el arte de la época, expresadas en una selección de textos grabados en la pared. En suma, un selecto recorrido por lo que fue la obra artística de nuestros académicos del pasado, a través de la cual se vislumbran sus inquietudes e intereses.

Esta exposición no hubiera sido posible sin el trabajo desinteresado, constante y generoso de varios académicos, que han puesto todo su tiempo y empeño en la realización de la misma. Citemos en primer lugar a los comisarios de la muestra, don Gerardo Fuentes Pérez y doña Ana Luisa González Reimers, así como a la restauradora doña María Fernanda Guitián Garre, quienes han hecho un trabajo altamente cualificado para que esta exposición fuera posible. También queremos mencionar a don Juan López Salvador, quien junto con el pintor don Carlos Matallana se ocupó del montaje de la misma, así como a don Jesús Rodríguez también implicado en su presentación. A todos ellos nuestro agradecimiento más sincero.

Desde luego, para esta Academia ha sido decisiva la contribución inestimable del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz, de su presidenta doña Clara Isabel Segura y de su gerente don Jerónimo Cabrera, quienes no han dudado en poner a nuestra disposición todos los medios necesarios para ello, al igual que la directora del Museo Municipal de Bellas Artes doña María del Carmen Duque y todo el personal de esta institución. A todos ellos nuestra especial gratitud.

Aunque la gran mayoría de obras exhibidas pertenecen al Museo, también se incluyen algunas piezas cedidas en préstamo por instituciones o particulares, a quienes también queremos hacer partícipes de nuestro reconocimiento más profundo desde estas páginas por su generosidad y buena disposición: al IES de Canarias Cabrera Pinto (Gobierno de Canarias) por el retrato del rey Alfonso XIII pintado por el que fuera presidente de la Academia, don Ángel Romero; a la Iglesia diocesana, especialmente a la parroquia de la Concepción de La Orotava, por la talla policromada de San Blas realizada por Fernando Estévez, y a los hermanos don Gumersindo y don Teodomiro Robayna Galván por sendos retratos de Manuel González Méndez y por un paisaje de quien fue director del Museo durante tantos años, su antepasado Teodomiro Robayna.

Y si fundamental ha sido la ayuda prestada por el Organismo Autónomo de Cultura para la exposición, no lo ha sido menos para el catálogo que ahora presentamos y que coeditamos con este ente. Aquí de nuevo el trabajo de los comisarios en el estudio y análisis de cada obra o su visión panorámica de la muestra ha sido excelente, al mismo tiempo que realizada por las espléndidas fotografías de uno de nuestros académicos electos, don Efraín Pintos Barate. Todo ello va precedido por la síntesis histórica de la Academia y de sus miembros llevada a cabo con gran esfuerzo investigador, a causa de una documentación parcial e incompleta, por el decano de los académicos de número, don Lothar Siemens Hernández. El cuidadoso trabajo de maquetación de don Luis Botana ha puesto broche final al largo y fructífero proceso de elaboración de esta exposición y de su correspondiente y necesario catálogo.

Pero la muestra no acaba en el Museo, sino que continúa en nuestra sede de la plaza de Ireneo González 1, donde vamos a abrir las puertas de nuestras dependencias durante los meses de noviembre y diciembre, para que el público pueda conocer la obra de los académicos más recientes y actuales. En ella se harán visitas guiadas de la mano de nuestra diligente y entregada secretaria administrativa la historiadora del arte doña Tania Marrero, quien conducirá a los visitantes por las tres salas museísticas que poseemos. Esta actividad ha sido posible gracias a una ayuda puntual de La Caixa.

A todos los que han contribuido a hacer realidad esta exposición y este catálogo con los que hemos querido celebrar este centenario, muchas gracias.

Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ

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

BREVE HISTORIA de la REAL ACADEMIA CANARIA de BELLAS ARTES

I. Siglo XIX (1849-1869)

Fundación de la Real Academia Canaria de Bellas Artes por Isabel II (1849)

Mediante Real Decreto de 31 de octubre de 1849, y junto con doce academias más para otras tantas provincias españolas, la Real Academia Canaria de Bellas Artes (en adelante "RACBA") fue fundada hace 164 años por voluntad de la reina Isabel II. Su sede se fijó en la capital única que tenía entonces el Archipiélago Canario, Santa Cruz de Tenerife, abarcando el ámbito de todas las Islas. En este sentido, con la división de la Provincia en 1927 se convirtió tácitamente en biprovincial, y con el advenimiento de la Democracia y Estado de las Autonomías en una Real Academia que, por el ámbito que se le confirió en el momento de su implantación y por la participación en ella de personas de todas las Islas, abarca hasta hoy toda la Comunidad Autónoma de Canarias.

Entre aquellas doce Academias fundadas durante el reinado de Isabel II, sólo cuatro lo fueron de primera clase (Barcelona, Sevilla, Valencia y Valladolid), siendo las demás de segunda clase. La diferencia radicaba en que en las de primera se atendían enseñanzas de pintura, escultura y arquitectura, y entre las de segunda sólo de pintura y escultura, primordialmente, si bien la canaria impartió también desde sus inicios enseñanzas relacionadas con la arquitectura, para formar personal competente en obras públicas y construcción, como peritos y ayudantes de arquitectos.

Se inauguró la de Canarias al año siguiente de su creación legal, el 6 de mayo de 1850, y su mantenimiento quedó conferido al ayuntamiento capitalino de las Islas, Santa Cruz de Tenerife, según dictaminó Madrid, y bajo la tutela y vigilancia del Delegado del Gobierno. El Ayuntamiento se resistió siempre a invertir decididamente en el desarrollo y mantenimiento de la Academia. Debido a ello, su historia en la primera etapa decimonónica (1849-1869) fue tortuosa, difícil, sobreviviendo de forma milagrosa gracias en especial al entusiasmo y gran voluntad de sus miembros, principalmente.

Estructura de la RACBA y de su escuela de Bellas Artes en sus inicios

La academia estuvo compuesta en esos primeros tiempos por veinte Académicos de Número: 6 de dibujo y pintura, 2 de diseño arquitectónico (pese a ser de segunda clase), 2 de escultura, más 10 personalidades de reconocido prestigio en relación con las Bellas Artes y de las profesiones liberales y de la administración pública. A este cuerpo nuclear se añadieron poco a poco varias decenas de "Académicos Honoríficos" de todas las Islas, entre los que intelectuales, profesionales libres, terratenientes y muchos miembros del estamento militar estuvieron muy bien representados. Esto en cuanto al capital humano de la institución académica propiamente dicha, cuya condición de Corporación de Derecho Público ha prevalecido hasta hoy.

De la corporación dependió desde el primer año de su puesta en marcha, como anexo pedagógico, una Escuela de Bellas Artes con su director y no menos de seis profesores, cuerpo docente desempeñado por los principales académicos artistas. Fue esta escuela la continuación de las que habían existido con anterioridad: primero la dependiente del Real Consulado del Mar de La Laguna, establecida en 1810 y que fue asumida en 1830 por la Junta de Comercio, y finalmente la vinculada a la Sociedad de Bellas Artes de 1846. Tres secciones articulaban el grupo de enseñanzas de la nueva escuela oficial de la RACBA: dibujo y pintura, escultura y vaciado, y matemáticas y cálculo, con dibujo técnico y topográfico. Seis profesores integrarían dicha escuela para atender estas enseñanzas.

Los académicos artistas y docentes.

El primer académico que asumió la dirección de la escuela fue el veterano profesor de PINTURA Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860), iniciado en el taller de alguno de los pintores neoclásicos canarios de su juventud, y luego en Inglaterra, donde aprendió el arte de la acuarela y del paisaje practicándolo con gran solvencia. Impartió clases de dibujo y pintura en Tenerife desde 1827 en los diversos centros arriba mencionados, para culminar su labor y su vida como profesor principal de la RACBA. Colaboraron con él en dicha sección de la nueva academia su discípulo Nicolás Alfaro (1826-1905) y Lorenzo Bello Espinosa (1825-1890). La sección de ESCULTURA y vaciado se le confirió al gran imaginero Fernando Estévez (1788-1854); a su muerte a Gumersindo Robayna (1829-1898), y más tarde, cuando éste pasó a la dirección de la Escuela y a hacerse cargo de las clases de pintura por defunción de Pastor y Castro, fue el grabador Cirilo Romero (1829-1897) quien impartió la disciplina de escultura, secundado por Robayna, colaborando también en la sección el escultor Francisco Aguilar y Fuentes (1822-1905). Las clases de matemáticas y proyectos las asumió Pedro Maffiotte (1816-1870), secundado por el arquitecto Manuel Oráa (1822-1889) y por el ingeniero militar Francisco Clavijo y Plo (1819-1886). Otros miembros de la sección de artistas que colaboraron con la Escuela fueron los pintores Cirilo Truilhé (1813-1904), Juan La-Roche y Siera (1829-1896), Federico Verdugo y Massieu (1828-1901) y Sabino Berthelot (1794-1880), entre otros.

Hubo dos académicos de número que, por circunstancias diversas, nunca llegaron a tomar posesión. Fueron el pintor gran-canario Manuel Ponce de León y Falcón (1812-1880) y, más veterano, el pintor de cámara de Fernando VII Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), quien aceptó venir como catedrático de pintura de la Escuela, falleciendo antes de emprender su viaje desde Málaga. Cabe reseñar asimismo que, si bien la RACBA estuvo configurada desde sus inicios por un cuerpo de académicos en gran medida descendientes de franceses, y con las miras puestas en las academias francesas como modelo, tuvo también entre sus "honorarios" a algunos miembros notables de la colonia inglesa vinculados al comercio y a las artes, los cuales no dejaron de estar presentes con frecuencia en los actos públicos de la corporación: Luis Hamilton, Alfred Diston, y Elisabeth Murray.

El gran acto público anual de la RACBA y alumnos más destacados.

Efectivamente, la RACBA celebraba todos los años, al entrar el otoño, una sesión pública solemne en la que se exponían obras de los académicos y sus alumnos, y se otorgaban premios a los más destacados. La tanda inicial de discursos comprendía una intervención 'oficial'; la lectura de un panegírico dedicado a los académicos fallecidos, en caso de haberse producido algún deceso; la memoria del curso anterior, y la lectura del veredicto sobre las obras presentadas por los alumnos, con el reparto de las distinciones correspondientes. De esta manera, los más talentosos artistas del futuro eran premiados con general aplauso.

Muchos fueron los alumnos que pasaron por las aulas de la escuela de la RACBA. No podemos dejar de destacar a los que mayor notabilidad alcanzaron como artistas. Éstos fueron, por encima de todos, el palmero Manuel González Méndez (1843-1909) y el tinerfeño Valentín Sanz Carta (1849-1898). Asimismo, otro buen artista se formó en la escuela de la academia en esa época y alcanzaría el inicio de la 2.ª etapa de la RACBA, a partir de la segunda década del siglo XX: Filiberto Lallier Aussell (1944-1914).

La comisión ejecutiva que gobernaba la Academia.

La junta de gobierno de la RACBA estaba constituida por los veinte académicos de número, reunidos cada mes en plenario. La Corona se reservaba la facultad de designar al Presidente y a los principales cargos, entresacados generalmente del grupo de académicos "de reconocido prestigio". Así, para presidir la academia vino designado desde Madrid en 1850 Lorenzo Tolosa y Manín, hijo de militar y vinculado a una rancia familia de La Orotava, quien incluso desempeñó, siendo presidente de la RACBA, el cargo de Alcalde de Santa Cruz de Tenerife durante un bienio. Estuvo secundado por los consiliarios Félix Soto y Dámaso Baudet, con el apoyo de un secretario ejecutivo de extraordinaria eficacia: el abogado Bartolomé Juan Saurín, académico cuya muerte en 1869 contribuyó sin duda al cierre de la RACBA en este periodo. El tesorero fue Pedro Maffiotte, sustituido en sus ausencias por otros numerarios designados por el plenario. Lorenzo Tolosa, que era Tesorero de la Hacienda Pública, presidió la academia hasta 1858, en que renunció por encontrarse enfermo, falleciendo seguramente poco después. Le sucedió como presidente el subdelegado del Gobierno José Joaquín Monteverde y Bethencourt, también académico de número desde los inicios, una personalidad de prestigio, cuyos esfuerzos por mantener viva la corporación resultaron a la postre inútiles. Durante su presidencia, Monteverde mantuvo en sus cargos directivos a la mayoría de los académicos que apoyaron a Tolosa.

Colapso y cierre de la Academia (1869).

La revolución de 1868 y el pronto advenimiento de la I República pusieron en un brete a nuestra corporación 'realenga'. Se decretó desde Madrid la supresión de las clases de dibujo para todas las Academias en general, así como otras medidas disuasorias que provocaron, con el ahogamiento que supuso el corte de las asignaciones dinerarias oficiales, la clausura de la RACBA en el verano de 1869. El vacío pedagógico que provocó este desastre cultural movió a los municipios de Santa Cruz a organizar una

nueva escuela de bellas artes dependiente directamente del ayuntamiento. A ella fueron a parar los profesores de la RACBA, reforzados por algún nuevo miembro, como el madrileño recién establecido en Tenerife Pedro Tarquis Soria (1849-1940), y con alguna notable ausencia, como la de Nicolás Alfaro, que emigró a Barcelona.

El cuerpo de profesores y discípulos emanados de la RACBA, vinculados tras el colapso de ésta a la nueva escuela municipal de bellas artes, cuidó de que el fondo patrimonial de nuestra corporación no se dispersara, así como tampoco el proveniente de la desamortización de conventos que posiblemente quedó bajo la custodia académica en el antiguo convento franciscano de San Pedro Alcántara, donde la corporación llegó a tener su sede. Todo aquel fondo constituyó uno de los importantes legados que sirvió para enriquecer el Museo Municipal de Tenerife al organizarse éste en 1900. De ahí la notable presencia de pintores y escultores decimonónicos de la Academia en las colecciones de dicho Museo, a través de cuyas obras podemos constatar la espléndida escuela de creadores plásticos de la corporación, especialmente de grandes paisajistas y retratistas de Tenerife, generados en aquella época a impulsos de la RACBA.

II. Siglo XX (1913-2000)

Reinstauración de la RACBA y su nueva estructura.

Mediante Real Decreto de 18 de julio de 1913, el rey Alfonso XIII restituye la RACBA en Tenerife y, habiendo fallecido la casi totalidad de sus anteriores numerarios, nombra cuatro días después a sus nuevos componentes, a la par que ordena al Gobernador Civil de la provincia que realice el acto constituyente. Ese mismo año mandó que se instalara una Escuela oficial de Artes y Oficios en Tenerife, con lo cual la academia quedaba exonerada de ser la administradora y soporte de las enseñanzas artísticas: será una academia sin escuela, más volcada al asesoramiento y control del patrimonio, con una dotación acorde con lo que expresaba otro Real Decreto con más de sesenta y cinco años de antigüedad, cuyo articulado nunca se reactivó en el siglo XX, a pesar de las demandas de los nuevos miembros de la corporación. Ésta estaría compuesta otra vez por veinte académicos de número, pero divididos ahora en cuatro secciones de cinco miembros cada una: PINTURA, ESCULTURA, ARQUITECTURA y, lo que es novedoso, MÚSICA. Habría artistas y también algunos gestores no artistas, repartidos éstos entre las secciones con cierta liberalidad, pues se trataba de unos pocos empresarios, intelectuales, médicos... Se retomó el antiguo libro de actas para continuar escribiendo en él las de la nueva etapa, y a falta de local propio, fue acogida la academia en las dependencias del viejo convento de San Pedro Alcántara, donde también estaba el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz, regentado por los ahora académicos nuevos Teodomiro Robayna y Pedro Tarquis Soria.

El primer Presidente nombrado por el rey fue el comerciante Enrique PÉREZ SOTO, que aquejado ya de una enfermedad mental sólo asistió al acto constituyente, siendo enseguida relevado como tal por su consiliario 1.º Patricio ESTÉVANEZY MURPHY, político, periodista y empresario, entre otras cosas.

En esos momentos sólo sobrevivía un antiguo numerario de la vieja RACBA: Juan Bautista de la Torre, III Conde de Torrependo (1833-1918), antiguo ingeniero de montes en Tenerife y a la sazón residente en Madrid, lo que invalidaba su reincorporación como miembro activo de la academia, en la que todos los numerarios tenían que ser residentes en Canarias. El Conde de Torrependo no se había desentendido nunca de las tareas y deseos de sus antiguos compañeros y discípulos. Ejercía la política en la corte como senador por Tenerife, y ayudó a los promotores del Museo Municipal de Santa Cruz a conseguir fondos de museos de Madrid para nutrir al de Tenerife, como asimismo empujó lo que pudo para que se volviera a reinstaurar la Academia de Bellas Artes de Canarias.

Nómina de nuevos numerarios decretada por el Rey

Cuatro días después del decreto de reinstauración, el 22 de julio de 1913, firma el rey un nuevo Real Decreto por el que nombra el cuerpo de académicos al completo. Quien le aconsejó echó mano de nuevos artistas muy notables, a los que nos vamos a referir brevemente. En PINTURA entraron: un gran maestro discípulo de Sorolla y que ejerció como notable empresario de las artes gráficas en Tenerife, Ángel Romero Mateos (1875-1963); Teodomiro Robayna Marrero (1864-1925), primer director del Museo e hijo y discípulo en sus inicios del antiguo rector de la escuela de la RACBA, Gumersindo Robayna; el maestro de pintura establecido en Tenerife desde los años ochenta Pedro Tarquis Soria (1849-1940), y encabezándolos a todos, el destacado alumno sobreviviente de la primera etapa, Filiberto Lallier (1844-1914) quien, como se ve por sus fechas, fallecería antes de un año. Fue adscrito también a esta sección el médico Diego Costa Izquierdo (1877-1920), miembro de la Real Academia de Medicina de Tenerife, corporación hermana que debió contribuir también con su apoyo al restablecimiento de la RACBA.

La sección de ESCULTURA era más difícil de llenar, si bien alguno de los pintores mencionados, como Robayna, conocía bien y practicaba este arte. Así, la figura más señalada fue la de Eduardo Tarquis Rodríguez (1882-1948), hijo del pintor arriba

reseñado y persona que, durante su época de estudios en Madrid, movió con eficacia voluntades para la creación del Museo de Tenerife y para el restablecimiento de la RACBA, en la que entró como consiliario 2.º. Y también ingresó el prestigioso maestro de ebanistería y de carpintería de obras mayores José Ruiz Rodríguez (1862-1923), gran tallador. En esta sección se dio también entrada al profesor de dibujo Arturo López de Vergara y Albertos (1874-1956), al comerciante y académico de medicina Pedro Ruiz de Arteaga (1861-1920), y al político y periodista Patricio Estévez y Murphy (1850-1926), que fue el consiliario 1.º.

La sección de ARQUITECTURA estuvo integrada por los arquitectos Manuel de Cámara y Cruz (1846-1921) y Antonio Pintor Ocete (1862-1946), el ingeniero militar José Galván Balaguer (1869-1926), el técnico de Obras Públicas Francisco Hernández Sáyer (1863-1919) y, encabezándolos a todos, el antropólogo Juan Bethencourt Afonso (1847-1913), quien no llegó a tomar posesión por estar enfermo, falleciendo un par de meses después de restituida la RACBA.

Finalmente, para la nueva sección de MÚSICA se contó con el prestigioso pianista Antonio Bonnín Fuster (1842-1919), el compositor y maestro de bandas Francisco Martín Rodríguez (1839-1917), el tenor y crítico musical Miguel Fera Concepción (ca.1865-1933), el médico y violinista Diego Guigou y Costa (1861-1936), y el comerciante y mecenas de las artes Enrique Pérez Soto (1854-1925), que fue el presidente designado.

Figuran en esta nómina los cinco primeros Presidentes que tendrá la corporación hasta los años sesenta, nombrado cada uno tras el fallecimiento del predecesor, menos en el primer caso, en que vimos que Patricio Estévez asumió rápidamente la presidencia tras la fugaz ausencia e internamiento hospitalario de Soto en Barcelona, siendo confirmado presidente por Madrid dos años después.

Fallecimientos, ausencias y escasos nombramientos entre 1913 y 1926.

Por las fechas vitales de cada uno de los académicos que iniciaron la nueva andadura puede constatar lo pronto que fallecieron varios miembros de la RACBA, no pudiéndose completar totalmente la nómina de numerarios, por circunstancias adversas de la corporación, hasta setenta años después. A tales decesos habría que sumar las ausencias por traslado a la península de Soto y de Fera. Así, hasta 1925 pudieron ingresar, para cubrir sólo algunas de las vacantes, no más de cinco nuevos académicos. En la sección de PINTURA, en 1917, entró Felipe Poggi González (1881-1958), quien en seguida asumió hasta su muerte el cargo de "Secretario perpetuo" de la academia; y en el mismo año, el muy destacado pintor de marinas Manuel López Ruiz (1872-1960). Entró por la sección de ESCULTURA en 1924 el pintor y profesor de dibujo Nicolás Oliva Bardonny (1891-1957), y en ese mismo año ingresaron dos numerarios más: en ARQUITECTURA Domingo Pisaca Burgada (1894-1962), y en MÚSICA Álvaro Lecuona y Power (1875-1934), militar y músico.

El presidente Estévez y el conciliario 2.º y director del Museo Teodomiro Robayna fallecieron en 1926, momento en el que necesariamente se nombrará un nuevo presidente, siendo designado como tal el hasta entonces consiliario Eduardo Tarquis.

La primera travesía del desierto (1926-1948) y los intentos renovadores de los presidentes López de Vergara (1948-1956) y Romero Mateos (1956-1963).

La presidencia de Eduardo TARQUIS RODRÍGUEZ transcurrió sin escribirse actas en el libro (con todas sus hojas en blanco a partir de 1924) y sin ninguna documentación que nos haya llegado. Pasó su largo periodo presidencial en circunstancias adversas, como veremos en seguida, y por añadidura sobre tres etapas políticas en las que, según es tradición, la academia estuvo poco considerada, careciendo nosotros de referencias de la misma incluso en la prensa local: la dictadura de Primo de Rivera, la II República y la Guerra Civil y primeros años de Franco.

Ese largo silencio tiene su explicación por las circunstancias extraordinarias acaecidas justo al asumir Eduardo Tarquis la presidencia de la RACBA. Existía un estrecho vínculo entre la academia y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz, en cuya sede, que era el antiguo convento franciscano de San Pedro Alcántara, estaba ubicada la corporación, y cuyos director y secretario eran ahora los propios presidente y secretario de la academia. Confundidos en uno los dos proyectos, ocurrió que tras el fallecimiento en 1926 de Patricio Estévez y Teodomiro Robayna, el inicio de la presidencia de Tarquis coincidió con la orden de evacuar el edificio donde estaban para ser demolido y reconstruido. La demolición se llevó a cabo en 1927 y la construcción duró desde 1929 hasta 1938, pudiéndose reinstalar el museo para ser abierto al público sólo entrados ya los años cuarenta. En esas circunstancias, Tarquis y Poggi, máximos responsables de ambas instituciones, no consideraron oportuno acrecentar la academia, sino dedicarse a solventar el problema de su ubicación en la nueva sede y, sobre todo, la reinstalación del museo, razón por la cual, seguramente, no se nombraron en todo ese tiempo nuevos académicos.

Constataremos pues que, al fallecer el viejo Pedro Tarquis Soria en 1840, justo a los inicios del franquismo, sólo quedaban vivos ocho numerarios nombrados todos entre 1913 y 1924, y la etapa de 24 años posterior a este último año, en que no hubo nuevos nombramientos, constituyó desde el punto de vista de nuestra corporación un auténtico compás de espera, probable-

mente sin ningún tipo de actividades. Duró la sequía de la RACBA hasta el deceso del presidente Eduardo Tarquis en 1948, en que quedó reducido su plenario a sólo seis miembros, tras fallecer éste y, poco antes, el arquitecto Pintor Ocete.

Arturo LÓPEZ DE VERGARA, señalado por los académicos sobrevivientes para ocupar la presidencia, no obtuvo el placet de Madrid, de donde nunca vino la preceptiva confirmación de su nombramiento. No obstante, asumió con el apoyo de todos la dirección académica y, tras ser designado por sus compañeros, se apresuró a nombrar nuevos numerarios (posiblemente la gestión para ello se había iniciado por su predecesor), de los que sólo tres fueron aceptados por el Gobierno Civil, a saber: en PINTURA, Pedro Guezala García (1896-1960), artista de acrisolado prestigio; en ARQUITECTURA, Pedro Suárez Hernández (1900-1982), profesor de dibujo técnico; y en ESCULTURA, Miguel Tarquis García (1923-1968), hijo del recién fallecido presidente y nieto del antiguo profesor de pintura Tarquis Soria. No sabemos si López de Vergara intentó acrecentar aún más el cuerpo de numerarios durante sus ocho años de presidencia, posiblemente no se le aceptó ninguna nueva propuesta desde las altas instancias. Lo cierto es que falleció en 1956, tras dos años de penosa enfermedad, sin haber podido nutrir mejor la corporación.

Le sucedió el pintor y empresario, ya anciano, Ángel ROMERO MATEOS, hombre de prestigio a todos los niveles, quien sí tuvo un respaldo mayor por parte de la política imperante, con el reconocimiento de Madrid hacia su persona y cargo inclusive. Hizo Romero en primer lugar una consulta al gobierno civil sobre cuatro personalidades que consideraba idóneas para dotar de numerarios a la vacía sección de MÚSICA, proponiendo a Antonio Lecuona (destacado pianista y expresidente del Cabildo Insular), a Manuel Bonnín Guerin (instrumentista de viola y piano, compositor y profesor del conservatorio), a Santiago Sabina (fundador y director de la Orquesta de Cámara de Tenerife) y a Rafael Hardisson (musicólogo y compositor). Los tres primeros fueron recusados, como lo fue en otra consulta Eduardo Westerthal, y a tenor de las peticiones para nuevos miembros de las demás secciones de la academia, consiguió Romero por fin que en marzo de 1957 se autorizara la entrada como numerarios de sólo cinco nuevos miembros: por PINTURA el notable acuarelista Antonio González Suárez (1915-1975) y otro hijo ya mayor del viejo Tarquis Soria, Pedro Tarquis Rodríguez (1886-1985); por ARQUITECTURA fueron elegidos Enrique Rumeu de Armas (1907-1976) y Luis Cabrera y Sánchez-Real (1911-1980), y por MÚSICA Rafael Hardisson Pizarroso (1894-1966). Tres de los anteriores académicos fallecieron durante la presidencia de Romero, con lo que el cuerpo corporativo crecía con mucha dificultad.

Se afianza la estructura legal de una RACBA muy conservadora hasta entonces.

En la época de Romero adquirió la corporación, denominada hasta entonces 'Academia Provincial de Bellas Artes', la denominación de 'Real Academia Canaria de Bellas Artes' (o 'de Bellas Artes de Canarias', que de las dos formas es citada); se adscribió asimismo la corporación al Instituto de España creado por Franco para amparar a todas las academias existentes en la nación; se diseñó su medalla para imponerla a quienes realizaran su acto público de ingreso, y este tipo de ceremonia, al parecer inédita con anterioridad, comenzó desde entonces su andadura. En una foto de 1972 correspondiente a un acto de ingreso, se ven sentados a varios académicos, unos con medalla y otros sin ella, que obviamente son los que no habían realizado aún su ingreso formal.

Hasta el año 63 en que fallece Romero, los académicos de artes plásticas fueron artistas que, pese a la peculiar personalidad y gran magisterio de cada uno, se manifestaban dentro de una línea conservadora presidida por el academicismo. La RACBA no participó decididamente en los movimientos de vanguardia que, desde los años veinte, comenzaron a impregnar de nuevas propuestas al arte generado en las Islas, tanto en Tenerife como en Gran Canaria: el indigenismo, la abstracción, el surrealismo, el cubismo y otras tendencias fueron ajenas, salvo alguna rara excepción, a los miembros de una corporación envejecida y muy mermada, con poca presencia en los foros de experimentación que ya existían, lo cual no resta valor a la obra bien hecha de los pocos artistas que de ella formaron parte.

Sin embargo, los nuevos gestores del Museo, el director Miguel Tarquis y el ensayista Antonio Vizcaya, secretario, favorecieron desde 1959 la difusión del arte más rupturista en exposiciones organizadas en la propia casa, al margen de la opinión académica, con una insistencia y confrontación con otros foros, como el Círculo de Bellas Artes, etc, que propició la polémica estética. Esta iniciativa del Museo fue abriendo camino a una renovación que pronto sería asumida también por la corporación académica.

Aires renovadores durante la presidencia de Pedro Suárez (1963-1982)

El consiliario 1º de Ángel Romero, Pedro SUÁREZ HERNÁNDEZ, que impartía sus clases de dibujo y pintura en la Escuela de Artes y Oficios y se mostraba receptivo y curioso ante las nuevas tendencias del arte, asume la presidencia al fallecer Romero en abril de 1963, estando ya confirmado por Madrid en su cargo al iniciarse el año 1964. Como sus dos predecesores, y a la vista de la incesante cadena de defunciones de académicos acaecidas tras los nombramientos de 1948, acomete la tarea de nombrar nuevos miembros. No sabemos cuántos propuso ni cuántos fueron rechazados por la política de entonces, ni tampoco sabemos con certeza los que fueron admitidos, pues sólo nos consta que en 1964 habían entrado en ESCULTURA el ensayista Antonio Vizcaya Cárpenfer (1928-1984) y en PINTURA el insigne Pedro González González (1927), quien todavía hoy, en 2013, continúa vinculado a la corporación como Académico de Honor. Si con ellos entró alguna otra persona (o quizá varias), ésta

hubo de fallecer antes de 1972, año del que conocemos la nómina de académicos vivos sin que figuren, de la época de Suárez, más que los dos mencionados.

Los dos nuevos académicos eran proclives a la innovación artística. Pedro González había asumido, especialmente tras su corta estancia en Venezuela, la estética del informalismo, y ambos propiciaron en 1963 el nacimiento en Tenerife del grupo 'Nuestro Arte', en el que se integraron, en torno a ambos, varios jóvenes artistas tendentes a la experimentación, como la escultora María Belén Morales, los pintores Enrique Lite y Maribel Nazco, etc, e incluso poetas como Julio Tovar. Es de resaltar que la presentación del grupo con una gran exposición colectiva no tuvo lugar en ninguno de los foros acostumbrados en Santa Cruz, sino en el Museo Municipal, donde tenía su residencia la RACBA, lo que parece significativo. Pedro González colaboraba asiduamente en el periódico La Tarde, con artículos tanto de creación como de pensamiento, así como también Enrique Lite y algunos otros. La falta de documentación sobre la academia en los años sesenta y primeros setenta (una segunda travesía del desierto) nos impide calibrar cuál fue el impacto de esta renovación en el seno de la corporación, siempre frenada para su crecimiento desde la política imperante. Pero la cosa cambió en los años setenta, cuando Suárez percibió en la política española un relajamiento que iba a propiciar ya la incorporación de nuevos miembros académicos, incluyendo la de algunos anteriormente recusados.

Un cambio de rumbo estético y aperturista

En 1972, en efecto, se atreve Suárez a introducir en la RACBA a un primer grupo donde figura alguna personalidad de las izquierdas, a un recusado quince años antes y a un retornado del exilio político. Hasta ese año, y desde el nombramiento de A. Vizcaya y P. González, habían fallecido tres numerarios de la Academia, quedando ya sólo siete. Así pues, invitó a entrar en la Academia, por la sección de ESCULTURA, a dos grandes valores: por un lado, al periodista y crítico de arte Eliseo Izquierdo Pérez (1931), quien asumió la secretaría perpetua de la corporación, años más tarde la presidencia, y hoy colabora muy activo como Académico de Honor de la RACBA, y por otro, al escultor y gran dibujante Francisco Borges Salas (1901-1994), que había regresado desde Venezuela tras su largo exilio, y que vivía bastante marginado en Tenerife (pasó a ser consiliario 1º). Nombró también a dos personalidades muy destacadas para la sección de MÚSICA, de nuevo vacía tras haber fallecido Rafael Hardisson unos años antes: la profesora de canto Dolores Trujillo Castro de Gorostiza (1899-1980) y el ya mencionado compositor e instrumentista Manuel Bonnín Guerin (1898-1993), cuyo ingreso había sido recusado por la política en 1957. Pero es más: se atrevió a nombrar poco después como Académico de Honor a otro de los recusados por la política junto a Bonnín: al expresidente del cabildo Antonio Lecuona y Hardisson (1892-1976), como asimismo otorgó el título de Académico de Honor al catedrático de Historia del Arte Jesús Hernández Perera (1924-1996). Fueron los primeros Académicos de Honor de la corporación, y ambos correspondieron realizando un acto público de ingreso en el salón noble del Cabildo Insular de Tenerife.

El deseo de seguir nutriendo de nuevos elementos valiosos e innovadores a la corporación se vio truncado por varios motivos. Tras desagradables desavenencias a otros niveles, el presidente Suárez se vio abocado a abandonar el Museo Municipal de Bellas Artes y establecer su cuartel académico en la Escuela de Artes y Oficios, justo en el edificio y dependencias que hoy son sede de la RACBA en el edificio nº 1 de la Plaza de Ireneo González de Santa Cruz. Cayó enfermo al poco tiempo de grave y larga enfermedad, de la que falleció en diciembre de 1982. Asimismo sufrió graves contratiempos familiares el secretario Eliseo Izquierdo, con lo cual el septenio final de Suárez, que coincidió con los tensos años de la transición política, fue bastante inactivo. La academia siguió manteniendo su dirección postal en el Museo de Santa Cruz, pero, desvinculada de éste, se había quedado prácticamente sin sede.

Sintiéndose morir, llamó Pedro Suárez a su lado en sus últimos momentos a sus colaboradores de más confianza, Izquierdo, González y Vizcaya, y les encomendó muy encarecidamente que al faltar él se ocuparan de sacar adelante la Academia, que de ninguna manera permitieran que desapareciera, lo que éstos prometieron cumplir.

El resurgir de la Academia en el periodo presidencial de Pedro González (1983-1999).

Cuando a principios de 1983 asume Pedro GONZÁLEZ GONZÁLEZ la presidencia de la RACBA, para la que vino confirmado desde Madrid, la situación política había cambiado radicalmente. Se vivían los primeros años de la Democracia encuadrada en la Monarquía Parlamentaria. Pedro González fue nombrado alcalde de La Laguna por el PSOE, y desde la presidencia del Gobierno Autónomo, que detentaba el también socialista de Gran Canaria Jerónimo Saavedra Acevedo, consiguió el nuevo presidente apoyos para la RACBA. Pudo disponer la corporación de unas partidas presupuestarias por parte del Gobierno Autónomo en torno a los tres millones de pesetas anuales, si bien las cantidades nunca estuvieron consolidadas ni se recibieron regularmente. Había que pelearlas año a año. Pero esto permitió que la academia pudiera ampliar su radio de acción a las otras islas, pagando los viajes y pernoctaciones de los académicos de las mismas, y también organizar exposiciones editando sus catálogos con los estudios pertinentes y publicando también algunos discursos de ingreso.

Esta perspectiva de operatividad interinsular animó al nuevo presidente a intentar completar la academia con todos los numerarios que le correspondían, y así, al poco de tomar posesión, nombra diez académicos de número, seis de Tenerife y cuatro de Gran Canaria, que constituyeron el inicio de la política que nunca se pudo llevar a cabo tras la reinstauración de 1913.

A los académicos que quedaban vivos (Pedro Tarquis, Manuel Bonnín, Eliseo Izquierdo, Borges Salas y Antonio Vizcaya, además de Pedro González) se añadieron los siguientes numerarios: por PINTURA Enrique Lite Lahiguera (1926-1983), que murió en vísperas de leer su discurso de ingreso, y el grancanario Rafael Monzón Grau-Bassas (1910-1989); por ESCULTURA Enrique Cejas Zaldívar (1913-1986); por ARQUITECTURA Tomás Machado y Méndez-Fernández de Lugo (1908-2003), Sebastián Matías Delgado Campos (1942), quien fue al poco nombrado tesorero de la RACBA y colaboró asiduamente desplegando una gran labor, Javier Díaz-Llanos La Roche (1935) y el residente en Gran Canaria Salvador Fábregas Gil (1931); y por MÚSICA el violinista y compositor Agustín León Villaverde (1905-1986) y los grancanarios Dolores de la Torre Champsaur (1902-1998), profesora de canto e investigadora, y el musicólogo Lothar Siemens Hernández (1941). Cuatro de ellos fallecieron antes de finalizar el siglo.

En 1984 fueron nombrados los siguientes numerarios: por PINTURA Domingo Pérez Minik (1903-1989) y Manuel Martín González (1905-1988); por ESCULTURA la catedrática de Historia del Arte de la ULL Carmen Fraga González (1948), y por MÚSICA la catedrática de Historia de la Música de la mencionada universidad Rosario Álvarez Martínez (1949), en torno a la cual ha girado una gran actividad musical que nunca ha cesado hasta hoy en la academia. Los dos de pintura fallecerían también en esa misma década. Este mismo año fue nombrado Académico de Honor el gran tenor grancanario Alfredo Kraus Trujillo (1927-1999), quien solemnizó su ingreso en la RACBA con un inolvidable recital en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

En 1985 hubo tres nuevos nombramientos: por PINTURA, Manuel Martín Bethencourt (1941); por ESCULTURA, el grancanario Manuel Bethencourt Santana (1931-2012), y por ARQUITECTURA Vicente Saavedra Martínez (1937). A finales de 1986 fueron nombrados para la sección de ESCULTURA Miguel Márquez Peñate (1911-1996) y para la de MÚSICA la maestra de coros y profesora del conservatorio Carmen Cruz Simó (1944). Cerró la tanda de incorporaciones de esta década de los ochenta el nombramiento por PINTURA del emblemático muralista grancanario Jesús González Arencibia (1910-1993).

En la década de los noventa hubo tres plenarios en los que se realizaron nuevos nombramientos. En 1993 entraron: por PINTURA el catedrático de la ULL Fernando Castro Borrego (1949) y el pintor Gonzalo González González (1950), y por MÚSICA el ilustre profesor palmero Luis Cobiella Cuevas (1925-2013), quien era ya Académico Correspondiente por La Palma desde 1988. En 1997 se cubrió una vacante de ESCULTURA a favor de María Belén Morales Gómez (1928), y en 1999 una de PINTURA a favor del catalán residente en Gran Canaria Baudilio Miró Mainou (1921-2000), así como otra de MÚSICA a favor del maestro Armando Alfonso López (1931).

Proyectos y logros del equipo directivo de Pedro González.

En la época del presidente Pedro González se activó por vez primera en ese siglo el cuerpo de Académicos Correspondientes, tanto de otras islas como de la Península y otros países, con miras a una política de correspondencia y comunicación muy necesaria. Entre 1985 y 1996 fueron nombrados 28 correspondientes, algunos de los cuales, como el pianista Pedro Espinosa y el violonchelista Rafael Ramos, colaboraron grabando para la RACBA un disco LP con la gran sonata de violonchelo y piano de Manuel Bonnín. Otro correspondiente residente como profesor en Fuerteventura, Francisco Navarro Artilles, quiso solemnizar en Puerto del Rosario su vinculación a la RACBA, y allá viajó la academia para realizar su acto de ingreso. Igualmente viajó por primera vez la academia a La Palma en 1993 para realizar el acto de ingreso como numerario de Luis Cobiella Cuevas en el Teatro Chico de la capital de aquella isla. Se multiplicaron los actos de ingreso con exposiciones de los académicos entrantes, con la publicación de los catálogos correspondientes enriquecidos con destacados estudios sobre su obra, y también se activaron los actos de solemne apertura de curso con un académico o catedrático externo invitado.

Una obsesión de la directiva de Pedro González, desde sus inicios, fue la obtención de una sede digna para la corporación. La academia solía reunir a su directiva en diferentes restaurantes modestos de los alrededores de La Laguna o de Santa Cruz (era impactante la discusión de temas tan serios y elevados en un entorno a veces tan pedestre), y los plenarios se celebraban en alguno de los Casinos de ambas ciudades. Una sede era algo de imperiosa necesidad. Curiosamente, nadie hablaba del Museo Municipal de Santa Cruz, que había sido la sede natural de la academia durante tantas décadas. Se contemplaron varias opciones inalcanzables y se desechó incluso la oferta en firme de un edificio en La Laguna por parte de su ayuntamiento, al opinar varios académicos que la RACBA estaba vinculada a Santa Cruz de Tenerife y que de aquí no debería salir. Finalmente, ya a principios de los años noventa, el ayuntamiento de Santa Cruz le cedió a la corporación un amplio salón en el piso alto del antiguo colegio de las Asuncionistas, sito en el Parque Viera y Clavijo, y allí pudo instalarse finalmente la academia con cierta dignidad. Se recuperaron algunas pertenencias de la corporación (no todas), y el secretario Izquierdo puso con éxito su empeño

en ir configurando en la nueva sede una biblioteca de arte, con especial énfasis en una catalogoteca, que constituye hoy en día un rico fondo de documentación tan singular como esencial para los investigadores.

Albergaba también la academia desde los años ochenta el proyecto, defendido por su secretario Eliseo Izquierdo, de que cuando se acrecentaran los ingresos se abordara la publicación de unos ANALES que fueran expresión de las actividades y del pensamiento académico, y poder intercambiar esta publicación anual con los boletines o anuarios de las demás academias de España y de Europa, los cuales se recibían puntualmente en nuestra corporación sin posibilidad de corresponder la de Canarias con algo similar. Este proyecto estuvo latente más de dos décadas, y sólo pudo llevarse a cabo en el siglo siguiente, a partir de 2008. Fue posible gracias a la persistencia y empeño en el proyecto, una clarividente idea encaminada a equiparar a la RACBA, mediante su testimonio anual, con la mayoría de las academias de España.

Congreso de las Reales Academias de Bellas Artes de España en Tenerife (1999).

La culminación del periodo presidencial de Pedro González fue la convocatoria y organización en Tenerife, por parte de la RACBA y con motivo de cumplirse 150 años del decreto de creación de la academia canaria y doce más, del primer congreso de Reales Academias de Bellas Artes de España, al que acudieron en 1999 las más importantes. Se trataba de intercambiar proyectos y reflexionar sobre el papel de las academias de cara al siglo XXI que estaba ya en puertas. Las diferentes ponencias y discusiones, recogidas en un libro dignamente editado por la RACBA, culminaron con el llamado "Manifiesto de Tenerife", en el que se expresan las conclusiones y propósitos acordados por el colectivo en aquellas jornadas, que se celebraron en el Hotel Mencey de Santa Cruz con el decidido apoyo del Ayuntamiento capitalino, del Cabildo Insular de Tenerife y del Gobierno Autónomo de Canarias.

Uno de los acuerdos tomados fue el de hacer una reunión de las academias cada dos años en la sede de alguna de ellas, y así se dio durante unos años continuidad a estas jornadas de reflexión e intercambio con reuniones en las academias de Valencia, Barcelona, Sevilla y Madrid...

Dimisión de González: un año de transición y nuevos estatutos

En los dos años finales del siglo XX se reunieron con más asiduidad la directiva y el plenario de la academia para acometer la reforma de los envejecidos estatutos de 1913. Se hacía necesario adecuarlos a la legalidad actual y también pensar en una normativa más detallada para la mejor operatividad de la corporación, así como acrecentar las secciones de cinco a siete numerarios, con el objeto de dar cabida en el plenario a otras personas de valía.

El debate sobre diferentes propuestas no fue fácil, generó discusiones y tensiones. Pedro González, no siempre conforme ni confiado en los cambios propuestos y, en el fondo, más preocupado por su arte, expresó el deseo de dimitir como presidente para que la era de los nuevos estatutos se iniciara sin su concurso, dimisión que llevó a efecto poco después de concluidas las jornadas del I Congreso de las Reales Academias de Bellas Artes en Tenerife. De esta manera, la conciliaria 1.ª Rosario Álvarez asumió interinamente la presidencia durante todo el año 2000 hasta que se aprobaran los estatutos y se pudieran convocar elecciones a presidente en consonancia con la nueva normativa, que eliminaba las "perpetuidades".

Los estatutos fueron finalmente consensuados, aprobados por el plenario y presentados a la Consejería de Educación del Gobierno Autónomo de Canarias, a la que la academia había sido transferida desde Madrid unos 15 años antes en el paquete de competencias conocido como LOTRACA, publicándose los nuevos estatutos en el BOCA el 8 de diciembre de 2000. De esta manera quedó la RACBA legalmente encuadrada en Canarias con una moderna reglamentación, en algunos de cuyos pormenores entraremos en el siguiente capítulo. La elección del nuevo presidente, que ahora lo sería por un máximo de dos cuatrienios, se convocó asumiendo los plazos acordados en los nuevos estatutos para dicho proceso, y quedó fijada, por consiguiente, para el primer plenario del siglo XXI.

III. Siglo XXI (2001-2013)

Nueva etapa con una nueva estructura.

La elección de Eliseo IZQUIERDO PÉREZ como nuevo presidente de la RACBA estaba cantada: él había sido el motor en la sombra de todo el dinamismo que cobró la corporación durante la presidencia de Pedro González, cuyo prestigio artístico y político ayudaron también mucho al crecimiento del proyecto. Pero no menos valiosa fue la constante colaboración del tesoro, Sebastián Matías Delgado Campos, quien en la votación para presidente obtuvo también algún voto de apoyo. Izquierdo le ofreció el cargo de secretario, que aceptó, mientras Rosario Álvarez quedó desempeñando la vicepresidencia.

La corporación había culminado ya el nombramiento de su cuerpo de veinte numerarios al 100%, sin demorarse mucho en todo momento para sustituir las vacantes por fallecimiento. Ahora, según los nuevos estatutos, habría dos numerarios más en cada sesión: siete en vez de cinco, en total veintiocho en vez de veinte, y los que cumplieran 75 años de edad pasarían a ser 'supernumerarios' librando su sillón y pasando a engrosar un cuerpo de veteranos a los que, eximiéndoseles de sus obligaciones de asistencias mínimas, se le conservan todos sus derechos y prerrogativas. Esto permite el rejuvenecimiento continuo de la corporación, su engrosamiento y una mayor participación de personalidades en la misma. Así que lo que se avecinaba era el nombramiento de ocho numerarios de nueva implantación, dos por especialidad, más cubrir las vacantes de los ascendidos a supernumerarios o las de los numerarios fallecidos.

Nombramientos de nuevos académicos.

En los dos primeros plenarios que se celebraron en 2001 tras la elección de Izquierdo como presidente, la corporación eligió a los cinco nuevos numerarios siguientes: por PINTURA, a Josefa Izquierdo Hernández (1945) y a M.^a Isabel Nazco Hernández (1938); por ESCULTURA, a José Antonio Giraldo Fernández de Sevilla (1937); por ARQUITECTURA, a Carlos Schwartz Pérez (1942), quien no ocupó plaza al no realizar su ingreso; y por MÚSICA, a Juan José Falcón Sanabria (1936).

Al mismo tiempo, habiendo fallecido en el siglo anterior los tres primeros Académicos de Honor de la RACBA, se aceptó en ese año la propuesta de Izquierdo de nombrar como tales al anterior presidente Pedro González (1927), al escultor Martín Chirino (1925) y a la gran soprano tinerfeña, que era Correspondiente en Friburgo y ahora residía definitivamente en Tenerife, María Orán Cury (1943).

En 2002, la academia acrecentó todas sus secciones con cuatro nuevos nombramientos: para la de PINTURA entró Juan José Gil Socorro (1947); para la de ESCULTURA José González Hernández-Abad (1942), quien sólo realizó su acto público de ingreso en 2009, renunciando a continuación a su plaza; para la de ARQUITECTURA, José Luis Jiménez Saavedra; y para la de MÚSICA, Enrique Guimerá Corbella (1954-2004), quien falleció sin haber realizado su acto de ingreso.

Para los ingresos de los grancanarios Falcón, Gil Socorro y Giraldo viajó la corporación en pleno por primera vez a Las Palmas de Gran Canaria, donde ha continuado realizando actos académicos en eficaz acuerdo con el Gabinete Literario de dicha población.

Contratiempos (2002-2004) y cambio de sede.

En 2002 hubo un temporal de lluvias que puso de manifiesto la inconsistencia de la cubierta que cobijaba las dependencias de la Real Academia. La invasión de agua puso en peligro los bienes de la corporación y provocó el cese de actividades en la sede durante bastante tiempo. Y para mayor desgracia sobrevino el huracán "Delta" de 2004, que causó definitivamente estragos irreparables en el edificio y sede de la corporación, pues dañó más la techumbre, lo que dio lugar a posteriores inundaciones, a consecuencia de las cuales varias pertenencias (afortunadamente no las artísticas) se perdieron o resultaron gravemente dañadas.

El edificio fue clausurado, y después de más de tres años sin sede, en deriva errática como en tiempos no lejanos, le fue asignada a la Academia por el ayuntamiento de Santa Cruz el nuevo espacio donde hoy se ubica, en el antiguo instituto pedagógico de artes (donde ya había estado treinta años antes, bajo la presidencia de Pedro Suárez): un noble edificio que fue obra del también antiguo académico arquitecto del siglo XIX Manuel de Oráa, sito en la Plaza de Ireneo González n.º 1 de Santa Cruz de Tenerife. Allí pudo mudarse y reanudar sus actividades la RACBA en 2007, tras las pertinentes obras de adecuación financiadas mayormente por la Gerencia de Urbanismo del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife y por CajaCanarias.

Académicos nombrados en el segundo cuatrienio de Eliseo Izquierdo.

Con la vieja casa desmantelada y la nueva todavía sin recomponer, el segundo cuatrienio presidencial de Eliseo Izquierdo se inauguró en 2005 con el nombramiento de dos nuevos Socios de Honor: la ensayista y crítica literaria María Rosa Alonso (1909-2011) y el pintor Cristino de Vera (1931). Tanto María Orán como Cristino de Vera correspondieron a la máxima distinción de la Real Academia, tras sus respectivos nombramientos, con sendos actos públicos de gran solemnidad, en los que la primera ofreció un recital de canto acompañada por Chiqui Martín, y el segundo, que realizó una enjundiosa reflexión sobre el arte en general y su obra en particular, regaló un cuadro de su autoría a la corporación.

Entre julio y diciembre de 2007 el cuerpo de numerarios se vio completado con los siguientes nombramientos de nuevos académicos: por PINTURA, Ernesto Valcárcel Manescau (1951); por ESCULTURA, Juan López Salvador (1951), Roberto Rodríguez Martínón (1958), quien renunció en 2011, y los profesores de la ULL Ana María Quesada Acosta (1960) y Gerardo Fuentes Pérez (1952); por ARQUITECTURA, Luis Alemany Orella (1941); y por MÚSICA, Francisco González Afonso (1941) y Conrado Álvarez Fariña (1963). De esta manera quedaba nuevamente completa la nómina de Numerarios. La academia se completó con el nombramiento de trece nuevos Correspondientes durante los ocho años de Izquierdo.

La culminación de una etapa: nueva sede y los ANALES.

No pudo tener mejor culminación la etapa presidencial de Eliseo Izquierdo que la inauguración en 2008 de la nueva sede y, por fin, la vía libre para publicar el primer tomo de sus deseados 'ANALES de la RACBA'. Fue lenta y tortuosa la elaboración y edición del primer tomo, que lleva la fecha de 2008, aunque vio la luz ya en la etapa siguiente. Izquierdo fue en la Real Academia Canaria de Bellas Artes un grande y generoso gestor, el motor del resurgimiento y de la implantación de su prestigio en la sociedad canaria. Desde su ingreso en 1972, en que asumió la secretaría, hasta su etapa presidencial, luchó sin descanso por lograr que la corporación se situara en el lugar que le correspondía, no solo en las Islas, sino también en el contexto de las Reales Academias a nivel nacional. Y con el mismo entusiasmo y espíritu positivo sigue colaborando hasta el presente, tras haber sido nombrado en 2011, con todos los merecimientos, Académico de Honor de la RACBA.

Nueva presidencia, nuevos objetivos.

Rosario ÁLVAREZ MARTÍNEZ, la hasta entonces vicepresidenta de la RACBA y gran dinamizadora cultural de la corporación en la sombra, se postuló para presidir la academia para el cuatrienio de 2009 a 2012. Presentó un proyecto de cambios y de mayor dinamismo, y salió elegida por una amplia mayoría de votos. Su talón de Aquiles era la parte económica, pues el anterior equipo no justificó en el último año las subvenciones en tiempo y forma y, en consecuencia, las ayudas del Gobierno Autónomo a la academia para 2009 no vinieron. Y esto no tuvo marcha atrás, estando la nación inmersa ya en una crisis tremenda. Así el cuatrienio que empezaba y aún el subsiguiente estuvieron marcados por enormes esfuerzos para obtener recursos, que costaban muchas energías y tiempo personal.

Pero no todo lo hace el dinero, sino también la voluntad y la buena disposición de los equipos humanos, y así no se cansó para mejorar la corporación de puertas adentro con varias líneas de actuación:

a) Se propuso una nueva reforma de los Estatutos, consistente en mejorar la redacción de algunos puntos de los del año 2000 y dejar prevista, para cuando el Plenario lo estimara necesario, una ampliación de las secciones a ocho Numerarios en cada una (en vez de siete), así como abrir una quinta sección para "Cine, Fotografía y Creación digital". Este reformado, junto con siete reglamentos adicionales, fueron aprobados por el Plenario en otoño de 2009. El reglamento más importante es el que amplía las competencias de los Correspondientes y su relación con el plenario.

b) Se confeccionó y culminó en 2010 por L. Siemens la página web de la academia www.racba.es, amplió portal informativo y testimonial. Se abre también un diálogo general a través de Facebook gestionado por la arquitecta Maribel Correa.

c) Se estimuló el que se hicieran donaciones artísticas y bibliográficas a la corporación, lo que constituyó un gran éxito, incrementándose el patrimonio de la academia de forma considerable. Aparte de numerosos objetos de arte y libros, cabe destacar una gran colección de instrumentos musicales antiguos donada por el numerario Conrado Álvarez, quien aportó también el piano de la recordada Juana Peñalver para los conciertos de la academia, y muy importante fue asimismo la donación de la colección de arte del antiguo Académico de Honor y catedrático de Historia del Arte Jesús Hernández Perera, legada a la RACBA por su viuda María Josefa Cordero.

d) Se recabó del ayuntamiento más espacios para, cuanto menos, duplicar la sede, y se consiguió disponer de dos nuevas grandes salas y unos anexos, lo que favoreció que se albergaran dignamente las colecciones de cuadros, esculturas e instrumentos musicales, así como el depósito de publicaciones y el archivo de la academia.

e) Se activaron cursos especiales de diferentes materias, impartidos por especialistas traídos de la Península, y algunos de ellos pudieron repetirse en Gran Canaria merced a los convenios de la academia que se establecieron con el Club La Provincia y con el Gabinete Literario de Las Palmas.

f) Se dio continuidad a la publicación de los ANALES, estando editados hasta el presente el número inicial de 2008 y los cuatro correspondientes al primer cuatrienio de Álvarez (2009-2012), así como algunas nuevas publicaciones, todo ello en base a la obtención de patrocinios específicos en cada caso.

g) Se instituyeron galardones para premiar cada año a un artista emergente de talento ('premio excellens') y la labor de toda la vida de un artista consagrado ('premio magister'). Igualmente se creó una distinción para los mecenas del arte y para los protectores de la academia. Desde 2009 se imparten cada año estos premios con gran solemnidad en el acto de apertura del curso académico, que se celebra a principios de octubre. La lista cronológica de todos los distinguidos figura en la página web de la RACBA.

A todo esto hay que sumar las diferentes acciones emprendidas por la RACBA en defensa del patrimonio, con informes vinculantes unas veces y con recomendaciones razonadas otras, la participación en diferentes comisiones de patrimonio de las corporaciones, la defensa de los intereses de los artistas, etc. Todo ello presidido siempre por un tono conciliatorio y dialogante, habiéndose obtenido resultados positivos en numerosos casos.

En fin, la nueva junta de gobierno de la academia, compuesta por nuevos miembros (el vicepresidente José Luis Jiménez, el secretario Gerardo Fuentes, el tesorero González Afonso y los vocales Maribel Nazco, Fernando Castro y Ana Quesada), puso toda la imaginación y empeño en darle con éxito sentido al proyecto aún careciendo de recursos suficientes. Los demás académicos habían asumido ya desde finales del siglo anterior que ser académico no es un "estar", sino un "colaborar". No es sólo un honor personal, sino especialmente un compromiso social.

Nombramientos de nuevos académicos.

El pase de mayores de 75 años al grupo de Supernumerarios favoreció que fueran produciéndose nuevos nombramientos, que en el año 2009, primero del cuatrienio de Álvarez, fueron los siguientes: para la sección de PINTURA se nombró a Félix Juan Bordes Caballero (1939); para la de ESCULTURA a Leopoldo Emperador Altzola (1954), ambos de Gran Canaria, y para la de ARQUITECTURA a la tinerfeña María Isabel Correa Brito (1955). En los dos primeros plenarios de 2011 fueron nombrados: por ARQUITECTURA, Diego Estévez Pérez (1954), de Tenerife, y por MÚSICA, la compositora de Las Palmas Laura Vega Santana (1978). Asimismo, dando cumplimiento a una nueva disposición estatutaria que permitía que aquellos Correspondientes mayores de 75 años que, continuamente, hubieran colaborado con la corporación, pasaran a Supernumerarios de la misma, con todos los derechos de éstos, se nombró a finales de ese mismo año de 2011 como tales a la pintora polaca residente en el Puerto de la Cruz Viki Penfold y al arquitecto palmero residente en Tenerife Rubens Henríquez. Finalmente, en el mismo plenario se acordó nombrar Académico de Honor a Eliseo Izquierdo Pérez.

En junio de 2012 fueron elegidos dos nuevos académicos: por PINTURA, el artista de Lanzarote Ildelfonso Aguilar de la Rúa (1945), y por ESCULTURA, el artista grancanario Manuel González Muñoz (1965). Ambos realizaron sus respectivos actos de ingreso a principios de 2013.

Broche de oro al cerrarse el primer cuatrienio de Álvarez: la Ley de Reales Academias.

En el otoño del último año de su primera presidencia culminó un proceso puesto en marcha por Rosario Álvarez ante el Parlamento de Canarias para que se promulgara una Ley de Reales Academias Canarias. Se trata de la Ley 5/2012 de 25 de octubre, que fue aprobada por unanimidad por el parlamento canario y publicada tanto en el Boletín Oficial de Canarias del 5 de noviembre, así como también en el Boletín Oficial del Estado del 20 del mismo mes. Esta Ley le confiere a la RACBA un encuadramiento jurídico firme en la estructura de la Comunidad Autónoma de Canarias, y a tenor de su artículo 4.º el Gobierno Autónomo adquiere la obligación de dar el mínimo soporte económico a esta Corporación de Derecho Público.

Inicio del segundo cuatrienio de Álvarez (2013)

El gran dinamismo cobrado por una RACBA casi sin recursos propició que el plenario reeligiera por unanimidad a Rosario Álvarez como presidenta para otros cuatro años (2013-2016). Diversos acuerdos suscritos con entidades oficiales (Parlamento) y financieras (Fundación CajaCanarias) permiten a la RACBA abordar en este año la puesta al día de sus ANALES y abordar otros proyectos culturales de hondo calado.

En 2013, año en que se escribe este rápido recorrido histórico, se nombró Académico de Honor al prestigioso jurista y benefactor de la RACBA Carlos Millán Hernández (1953), y se eligió a cinco académicos nuevos que, en el momento de esta redacción, no han realizado todavía su acto de ingreso, a saber: por PINTURA a la profesora de historia del arte de la ULPGC Ángeles Alemán Gómez (1961); por ESCULTURA a la restauradora de arte Fernanda Guitián Garre (1961) y a la escultora y profesora de Bellas Artes de la ULL María Isabel Sánchez Bonilla (1955); por ARQUITECTURA a José-Antonio Sosa Díaz-Saavedra (1957), e inaugurando la nueva sección de FOTOGRAFÍA se reactiva el nombramiento de 2001 a Carlos Schwartz, invitándole a entrar ahora, y se nombra también a Efraín Pintos Barate (1941).

Veintisiete nuevos Correspondientes enriquecen en lo que va de presidencia de Álvarez la ya amplia nómina de este capital humano de la RACBA, de los cuales muchos han realizado su acto público de incorporación a la misma, como el pianista José Luis Castillo, asiduo colaborador de la corporación, el compositor lanzaroteño Nino Díaz Rodríguez, el pianista tinerfeño residente en Madrid Gustavo Díaz Jerez, la musicóloga tinerfeña residente en Sevilla María Salud Álvarez, el investigador de arte religioso P. Julio Sánchez Rodríguez, el instrumentista y gestor musical Humberto Orán Cury, y recientemente la soprano grancanaria residente en Sicilia Yolanda Auyanet Hernández y el 31 de octubre el profesor de arte y gestor museístico bilbaíno Javier González de Durana Isusi, años atrás director en Santa Cruz del TEA.

El nuevo reglamento de la RACBA relativo al cuerpo de Correspondientes internos, los residentes en las Islas, ha propiciado la ayuda de colaboradores muy valiosos, algunos de los cuales están pasando a Numerarios a tenor de su disposición y valía

(casos de Fernanda Guitián o Ángeles Alemán). Debemos mencionar no sólo a algunos de los mencionados que han realizado un acto público de incorporación, sino también a otros muchos que se desviven por colaborar con la academia, como la historiadora del arte Ana Luisa González Reimers, el genealogista y bibliotecario de El Museo Canario Juan Gómez-Pamo y Guerra del Río, el investigador Carlos Rodríguez Morales, y un largo etcétera.

* * *

Este apresurado recorrido histórico por los tiempos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes, en el que se ha puesto el énfasis en la nómina de académicos de número que la han conformado, no es sino un pálido reflejo de toda su historia misma, cuyos pormenores y vicisitudes harían excesivamente prolijo este texto. En la página web se encuentran dos pestañas que complementan toda esta información: la llamada 'Historia', que gira en torno a los presidentes, y la llamada 'Académicos desde 1850', una nómina pormenorizada incluyendo a todos los 'honoríficos' del siglo XIX y los 'correspondientes' de los siglos XX y XXI donde, pinchando en cada nombre, se accede al currículum y fotos de cada uno, enorme tarea y cúmulo de información realizados gracias a un sinnúmero de colaboradores.

§

Lothar SIEMENS HERNÁNDEZ
Septiembre de 2013

La EXPOSICIÓN

Organizar una exposición no es sólo una selección de piezas, dependiendo de criterios y categorías, o de presentar aquellas obras menos conocidas para impresionar al espectador. Una exposición es algo más; es una revisión interna y externa de la obra de arte; una selección de acuerdo con los objetivos previstos, porque el arte aporta asuntos muy diversos y varía en su gramática y sintaxis. Forma parte de nuestra memoria colectiva y en este caso, de la memoria de la Academia de Bellas Artes y, naturalmente, del Museo. Porque sin la actuación de aquellos artistas, de aquellos próceres de la cultura, este Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife no hubiera sido realidad. Pero también una memoria y una vocación que van más allá de 1849, fecha de la creación de nuestra Academia por la reina Isabel II, cuando los centros de enseñanzas artísticas hicieron posible que Santa Cruz de Tenerife y de Canarias, en general, se incorporaran al devenir artístico europeo. La Academia vino a acrisolar todos estos impulsos, convirtiéndose en el primer centro de estudios artísticos del Archipiélago auspiciada por la Corona.

Como es lógico, en sus aulas se formaron escultores y pintores de la más variada naturaleza. Muchos de ellos, por sus ventajas sociales y económicas, abandonaron las islas para continuar con su formación en otros centros del país o del extranjero como Nicolás Alfaro, que en Madrid recibió clases de los maestros Pérez Villaamil y Carlos Haes, afincándose más tarde en Barcelona; o como Lorenzo Pastor y Castro, que en Inglaterra pudo perfeccionar la técnica de la acuarela, o José Lorenzo Bello, quien en la capital de España avanzó en los estudios sobre la pintura, y en esta misma ciudad, Manuel Ponce de León estuvo bajo la dirección de los hermanos Madrazo.

Podemos afirmar que esta exposición no sólo es la memoria de todos los artistas que se formaron en la Academia de Bellas Artes, sino de todos los artistas canarios, pues gracias a la labor desarrollada por aquéllos, la Academia fue una realidad. La Academia a su vez estimuló y promovió con sus enseñanzas, con sus premios anuales y con sus correspondientes exposiciones, lo que es hoy el pensamiento y la acción artística. Y es la memoria del Museo, porque aquí se hallan sus obras, donadas por ellos mismos, por sus descendientes, por amigos; ellos están aquí; nuestros artistas están aquí. Artistas que fueron académicos de número, correspondientes, de honor, pero también artistas que fueron alumnos de la Academia, que se formaron en sus aulas, cuando entonces la Academia era un centro docente. Valentín Sanz, que no fue académico, se había matriculado en el curso 1859-1860, cuando sólo tenía 9 años de edad, recibiendo clases de Aritmética y Geometría. Y así, muchísimos más, que alcanzaron la fama o, simplemente, no pudieron superar o adaptarse a las exigencias de las propuestas artísticas del momento.

Estas salas recogen hoy lo más selecto de los artistas pertenecientes al primer período de la Academia, es decir, de 1849 a 1869, fecha esta última a partir de la cual, por la inestabilidad política abierta en la sociedad española después de la Revolución de 1868, muchos centros de enseñanzas, incluidos los universitarios, fueron suprimidos o suspendidos cautelarmente. Durante el llamado Sexenio Democrático, la Academia, tal y como afirma nuestro compañero Académico de Número, D. Lothar Siemens, hibernó, perdiéndose el apoyo del Estado, es decir, de la Corona. La enseñanza, por tanto, conoció otros foros, otros espacios de actuación. Fueron 44 años de silencio institucional, pero no de actividad y de creatividad artística.

De esta época nos vamos a encontrar piezas de aquellos artistas académicos que formaron el primer cuerpo de la Corporación, como Lorenzo Pastor y Castro, Cirilo Truilhé, Filiberto Llalier, Fernando Estévez, Gumersindo Robayna, Luis de la Cruz y, naturalmente, el paisajista de mayor renombre de Canarias, Nicolás Alfaro, de cuya obra se ocupa la primera sala de esta exposición. Fueron estos pintores los principales elementos dinamizadores del proceso cultural que se dio en Canarias en el siglo XIX, dado su carácter polifacético e interdisciplinar. Su producción artística podía abarcar tanto la escultura, como el dise-

ño topográfico y arquitectónico, la escenografía, el grabado y la fotografía. Muchos de ellos poseían además una gran afición por la música, como es el caso de Nicolás Alfaro, Cirilo Truilhé o Lorenzo Bello que participaban como instrumentistas en la pequeña orquesta creada por Carlos Guigou que desembocaría posteriormente en la Sociedad Filarmónica, y algunos, como Manuel González Méndez, incluso se atrevieron a componer piezas musicales. Estos artistas organizaban tertulias literarias y musicales que celebraban en sus propios domicilios, como las veladas en la casa de Nicolás Alfaro de la calle del Castillo, donde se dio a conocer Teobaldo Power a una edad muy temprana, las de Ponce de León en Las Palmas de Gran Canaria o las reuniones en la rebotica del farmacéutico y pintor Eduardo Rodríguez Núñez, en la calle del Norte a las que también solía acudir Sabino Berthelot y otros personajes del mundo de las ciencias. Y es que estos artistas plásticos también sentían curiosidad por las Ciencias Naturales, particularmente por la mineralogía, botánica y geografía y, como buenos herederos de la Ilustración, interés por el coleccionismo como lo demuestra la importante colección de minerales de Lorenzo Pastor y Castro que terminó donando al Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna en 1859. Este carácter interdisciplinar engrandecía el panorama cultural insular ya que en todas estas tertulias y veladas se daban conciertos, recitales, conferencias, y se rendía culto a las artes en todas sus manifestaciones, lo que evidencia la activa vida intelectual y el nivel cultural alcanzado en estas ciudades, donde el artista representaba los valores cívicos de la nueva mentalidad, participando muchos de ellos activamente en la vida política de su municipio, y sobre todo en el fomento y propagación de las Bellas Artes.

La segunda etapa, que parte de 1913 en adelante, está formada por artistas académicos o no (nos referimos a alumnos como al pintor Manuel González Méndez), cuya formación está a caballo entre las dos centurias, pues formados dentro de los lenguajes artísticos de la segunda mitad del siglo XIX, afrontan ahora nuevas realidades, revisiones y planteamientos de la plástica, pues a partir de entonces ya la Academia había perdido su oficio docente, convirtiéndose en un espacio independiente de pensamiento y debate, así como de defensa del patrimonio artístico, tal y como hoy la conocemos.

De esta segunda etapa, la exposición se nutre de piezas que salieron de las manos de López Ruiz, Guezala, Oliva Blardony, Martín González, Borges Salas, Cejas Zaldívar. Son 3 salas que nos hablan de nuestra historia, de nuestro Arte. Y como afirma el también Académico de Número, D. Fernando Castro, "Leer en los estilos no significa leer en formas muertas que se describen y catalogan como las losas de un camposanto, sino leer en la historia y en el hombre". Todas las obras de Arte que a continuación vamos a conocer, a contemplar, a observar y a disfrutar, ponen en evidencia el carácter europeo de la cultura visual canaria. Es importante tener en cuenta este aspecto; no es una muestra sólo de obras, de obras muertas, del pasado, sino la recuperación de nuestra historia, porque esas obras siguen siendo ese "cordón umbilical" que nos une con épocas pretéritas y nos enfrenta al futuro.

Bien es cierto que el número de piezas expuestas corresponden a la pintura, prácticamente el 80%; hay que tener en cuenta que dentro de los repertorios de las artes plásticas del siglo XIX, la pintura se convirtió en el género más solicitado, especialmente por los nuevos mecenas de las artes, la burguesía urbana, quien sugirió temas diversos que no fueran los estrictamente religiosos; así, el paisaje, la mitología, el costumbrismo, las escenas familiares, el retrato, que toma un nuevo impulso, las ruinas, los rincones, etc, se convirtieron en demanda de los nuevos gustos, como en Europa. La escultura, en cambio, ocupa sólo un 20%, debido a múltiples razones; una de ellas el apego a la tradición estética anterior, dominada por los temas religiosos, aunque con el esfuerzo del artista por adaptarse a la programación de la Academia. Así, vamos a apreciar una pieza de Fernando Estévez, que perteneció a ese primer grupo de académicos. Se trata de un San Blas, procedente de la iglesia de la Concepción de La Orotava, en la que ya Estévez deja entrever su condición de académico. En ella sólo quedan ecos del Barroco. El nuevo estilo se impone, pues no en vano siempre admiró la obra del escultor neoclásico italiano Antonio Canova.

La escultura, por tanto, estuvo más supeditada a la esfera pública que a la privada. Era una escultura de parques y alamedas. Una escultura cívica y conmemorativa ejecutada en mármol, generalmente importada. De ahí, que a nuestros escultores no le llegaron proyectos de esta naturaleza; fueron las exposiciones los foros más adecuados para tales fines. Obras como La Adolescente, de Cejas Zaldívar, La Dolorosa y El golfo, de Eduardo Tarquis, o Torero, de Márquez Peñate, lo evidencian.

Sin embargo, nos vamos a encontrar con un número de piezas realizadas en yeso, fruto de las adquisiciones de los académicos para las clases de la Academia, también de copias (vacíados) de obras presentadas a exposiciones, de proyectos, etc, como los de Benlliure, Jerónimo Atché. Por la vulnerabilidad del material -el yeso-, gran parte de estas colecciones han desaparecido. Un importante número de ellas estuvo en la Academia, luego en la Escuela de Artes y Oficios, después en la Escuela de Bellas Artes, ahora Facultad de Bellas Artes de nuestra Universidad de La Laguna y en la Escuela Superior de Artes y de Diseño Fernando Estévez, aunque un destacado conjunto se conserva en este Museo Municipal de Bellas Artes.

También vamos a poder contemplar dibujos y grabados de aquella época, materiales que fueron esenciales en el aprendizaje de los alumnos matriculados. Grabados que se adquirían en la Península, o bien fueron donaciones de particulares, como los que Sabino Berthelot donó a la Sociedad de Bellas Artes en 1847.

En la última sala hemos recreado un taller académico, un gabinete de arte, hipotético, por supuesto, con gran dosis de imaginación. El lugar donde el artista materializaba sus ideas, sus proyectos, sus encargos. El olor a las maderas, el ligero sonido de las gubias, los secos golpes de los mazos al percutir sobre la piedra; el siseo de los pinceles deslizándose sobre los lienzos,

la mezcla de los óleos en las paletas, los apuntes, los papeles desordenados, los carboncillos, los modelos de yeso (venus, apolos, amorcillos), las telas encoladas, las arcillas. Y en ocasiones, el modelo en vivo, en el mismo centro de la sala. Una imagen que apenas ha cambiado. Una imagen que muy bien podría ahora mismo referirse al Renacimiento o al Barroco.

Pero la exposición no acaba en esta última sala. La exposición continúa. Y continúa convirtiéndose en Museo. La puerta del fondo es el paso para encontrarnos con la obra, con la producción, con el legado de estos artistas. Con ese conjunto que Pedro Tarquis y Teodomiro Robayna, y buena parte de santacruceros ilustres, supieron seleccionar y reunir para colocar a la capital a la altura de las ciudades europeas. Precisamente por el contenido y el valor de sus colecciones, formadas progresivamente en el transcurso del tiempo, este museo fue declarado monumento histórico artístico el 1 de marzo de 1962 por Decreto recogido en el BOE de igual fecha.

Y no podemos olvidarnos de los monarcas, de Isabel II y su nieto Alfonso XIII, que con sus reales decretos hicieron posible que la actividad artística fuese un vehículo eficaz en la formación de los jóvenes, pues no sólo la Academia se ocupó de la escultura y pintura, básicamente, sino de otras actividades como fueron el grabado, las artes gráficas, la carpintería, el diseño, etc. El retrato de Isabel II, de Federico Madrazo, y el de Alfonso XIII, de nuestro académico Ángel Romero, jalonan la entrada a esta exposición, así como los textos elaborados para este fin por el ya citado Académico de Número, D. Lothar Siemens.

Los comisarios

Gerardo FUENTES PÉREZ y Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS

Isabel II

Federico Madrazo y Kuntz (1815-1902)

Óleo sobre lienzo. 224 x 149 cm

Ca. 1845

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Dentro de la reforma liberal llevada a cabo durante la época de Isabel II se inscribe también la voluntad de impulsar las enseñanzas y el desarrollo de las Bellas Artes. Con una cultura heredada de la Ilustración, en la década de 1840 se fundaron trece academias distribuidas por otras tantas provincias españolas. Una de ellas fue la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Canarias, fundada por Real Decreto del 31 de Octubre de 1849, fijándose su sede en Santa Cruz de Tenerife, capital por aquel entonces del Archipiélago, y abarcando el ámbito de todas las islas. De ahí la presencia del retrato de la reina Isabel II presidiendo la exposición conmemorativa del centenario de la reapertura de la corporación Canaria fundada bajo su reinado.

Este retrato de Federico de Madrazo es una réplica del depositado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y formó parte de la remesa de obras enviadas por el desaparecido Museo Nacional de Arte Moderno al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife por Real Orden de 13 de agosto de 1909. Retratada de cuerpo entero, Madrazo ennoblece la figura de Isabel II con la riqueza y adorno de la riquísima indumentaria resuelta con una gran corrección del dibujo y una acertada aplicación del color, y con los elementos áulicos que rodean al personaje, potenciando su dignidad real. Estos recursos decorativos contrastan con la dulzura del rostro, de mirada limpia y serena, de la joven reina, tratado con delicadeza a través del sutil estudio de la luz, resaltando a la vez su dignidad. Primogénita del rey Fernando VII, asumió la Corona a los trece años de edad y gobernó durante uno de los periodos más convulsos de la política española del siglo XIX, protagonizado por la sucesión de las guerras carlistas, motines y pronunciamientos militares que supusieron una interminable alternancia de conservadores y progresistas en el gobierno de la nación. La revolución liberal de septiembre de 1868 la obligó al exilio en París, concluyendo su etapa real con la abdicación en 1870 en su hijo Alfonso XII. Uno de los pintores más, cercanos a la Corte fue Federico Madrazo y Kuntz., por el que fue retratada en varias ocasiones.

Hijo de José de Madrazo, pintor de Cámara de Carlos IV, Federico obtuvo su formación en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, ampliando estudios en París con Ingres (1832) y posteriormente en Roma. Cultivó principalmente el retrato y como pintor de cámara desde 1857, retrató a los reyes, aristócratas, políticos, alta burguesía y artistas de la corte de Isabel II. Abordó tanto el retrato de aparato, oficial, como el íntimo en el que se acerca al personaje con gran delicadeza y captación espiritual. Precisamente uno de estos retratos íntimos, el de la cantante Sofía Vela y Querol conservado actualmente en el Museo del Prado, formó parte de la selección presentada en la Exposición Universal de París de 1855, donde Madrazo obtuvo una medalla de primera clase. Este pintor, representante más destacado del Romanticismo, gozó de grandes honores, entre los que destacan la condecoración de la Cruz de Isabel la Católica, además del cargo de Director de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el de Director del Museo del Prado entre 1860 y 1868 y a partir de 1881 hasta su fallecimiento.

Este cuadro ha participado en varias exposiciones, entre ellas la *Exposición de Retratos Reales* (1967), *La Mujer y el Arte en Canarias* (1995) y *Canarias: Imagen de la Monarquía*, (1998), celebradas todas en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

A.L.G.R.

Bibliografía: María Elena GÓMEZ MORENO: *La Pintura y Escultura española del Siglo XIX*, Summa Artis, t.XXXV, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1994; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Alfonso XIII (1886-1941)

Ángel Romero Mateos (1875-1963)

Óleo sobre lienzo. 119 x 95 cm

Firmado y fechado en 1901

Gobierno de Canarias (IES Cabrera Pinto)

La Laguna

Este lienzo del rey Alfonso XIII forma parte del conjunto de obras perteneciente al actual Instituto de Enseñanza Secundaria Canarias Cabrera Pinto, que ocupa uno de los edificios religiosos (exconvento de San Agustín) más importante y bellos de Canarias, donde se estableció la primera Universidad del archipiélago (siglo XVIII) y, en 1846, el referido Instituto, por cuyas aulas pasaron destacadas personalidades del ámbito científico, literario, artístico, político, etc., como Benito Pérez Galdós, Adolfo Cabrera Pinto, Francisco Bonnín, José Aguiar, Oscar Domínguez, Juan Negrín, y el autor del referido lienzo, Ángel Romero Mateos (1875-1963), un hombre que nació en un ambiente artístico y creativo, ya que su padre, Ángel Romero Tardido, dibujante y grabador, fue el que estableció en Tenerife (1880) la conocida y emblemática empresa Litografía Romero, convirtiéndose en una de "las más importantes industria del Archipiélago Canario, sin par en la especialidad de las artes gráficas" (Lothar Siemens). Aquí aprendió las técnicas del dibujo y el tratamiento del color. Después de haber cursado estudios de Bellas Artes tanto en Cádiz como en Madrid, termina su formación en manos de los pintores Manuel Domínguez Sánchez (1840-1906) y Joaquín Sorolla y Bastida (1863-1923), de quien heredó el placer de la luz, de los contrastes cromáticos y de la utilización de pinceladas pastosas para producir la sensación de relieve.

Fue uno de los monarcas españoles que más ha sido retratado durante su adolescencia y juventud. Muchos pintores y escultores gustaron en representarlo (Sorolla fue uno de ellos), aunque algunos recurrieron a la fotografía y a la postal como medio para llevar a cabo este tipo de obra, procedimiento que no ayudaba en parte a reflejar con exactitud los rasgos físicos del joven rey, por lo que el pintor se veía con dificultades para lograr el parecido en el lienzo; así, por ejemplo, el realizado por Salvador Martínez Cubells (1845-1914), propiedad del Palacio de Cervelló (Valencia), podría ser cualquier joven levantino menos Alfonso XIII.

En realidad, se trata de un retrato oficial, áulico, del monarca una vez que hubo asumido el poder en 1902, a los 16 años de edad, teniendo únicamente como fondo un amplio cortinaje rojo con desarrollados pliegues, muy decorativo y teatral. Aunque se constata una maestría en el dominio de la técnica, no oculta la preocupación por la luz, como en Sorolla, por los colores intensos, de pinceladas enérgicas que buscan tonalidades en los reflejos. Se trata de una obra de excelente factura y de gran soltura en su ejecución, que sitúa a Romero entre los pintores más destacados de su generación. Hay que tener en cuenta que su ingreso en la Academia Canarias de Bellas Artes, como Académico de Número, tuvo lugar en 1913, año que se obtiene de Alfonso XIII la reapertura de la citada Corporación, formando parte de aquellos artistas que, con ilusión y esfuerzo, trazaron una nueva singladura. Más tarde, desde 1956 hasta la fecha de su óbito (1963) desempeñó el cargo de Presidente, momento en que se logra la distinción de "Real" para la Academia, título con el que hoy se la conoce.

Curiosamente, en Canarias podemos encontrar diversos retratos de este rey representado joven, muy idealizado, entre los que podemos mencionar el perteneciente al Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, un interesante lienzo de Eduardo de la Rocha y González (activo a finales del siglo XIX); también los que se exponen en los Ayuntamientos de La Orotava y Santa Cruz de Tenerife, en la Capitanía General de Canarias, y en otros centros públicos del archipiélago, así como en colecciones privadas.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Gilberto ALEMÁN: *Litografía Romero a través de la historia, 1880-1996*, Ed. Litografía Romero, Santa Cruz de Tenerife, 1996; Lothar SIEMENS: "Ángel Romero Mateos (1875-1963)", en www.racba.es



Molino holandés

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre tabla. 11 x 72 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

De reducidas dimensiones, y protegido por un interesante marco de madera y escayola, cubierto con pan de oro, es esta encantadora obra denominada *Molino holandés*, de formato vertical, que recuerda sobremanera aquellos otros molinos que en su día llevara a cabo Carlos Haes (1826-1898) durante sus viajes a Holanda donde contempló estos emblemáticos edificios, inseparables del paisaje y de la historia de este territorio europeo. Afirma la profesora Conde Martel que no se sabe con certeza si Alfaro visitó en algún momento aquel país o, por el contrario, se inspiró -¿copió?- en los estudios de Haes, muchos de ellos en territorio catalán (Museo de Arte Moderno de Barcelona).

Cuando observamos detenidamente este pequeño óleo sobre madera, no dudamos ni siquiera por un momento de que Alfaro jamás estuvo en Holanda, pues la precisión del dibujo, las soluciones planteadas tanto en la composición de la escena, en la que el molino ocupa el centro de la misma, acentuando su protagonismo por el riachuelo cuyas orillas convergen en la base del mismo, sirviéndole de espejo donde queda reflejado, produciéndose así una doble imagen, parecen indicar, de una manera imperativa, la presencia de este artista tinerfeño en medio de aquel paisaje llano, diluido y vaporoso, donde los cielos siempre se presentan en fuertes contrastes de luces y sombras. Podemos incluso imaginárnoslo al borde mismo del arroyo sentado, frente al caballete, tomando apuntes y captando la gama de los verdes distribuidos por todo el espacio. No en vano el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife posee en sus depósitos otros estudios sobre paisajes holandeses, firmados por Alfaro, donde se hace presente el molino, a lo lejos, intentando superar las masas arbóreas, al otro lado del río.

De lo contrario, tenemos entonces que reconocer la gran capacidad de Alfaro para copiar, para tomar con rapidez apuntes que luego resolvería en el taller. Su formación cultural le permitió conocer no sólo los movimientos artísticos del momento, en los que se encontraba inmerso y comprometido, sino también los entresijos de los pintores, sus técnicas, procedimientos, utilización de la policromía, soluciones para lograr un paisaje realista, etc., como las aplicaciones otorgadas por Carlos Haes a sus obras, así como las de otros tantos (Jenaro Pérez Villamil, David Roberts, Martín Rico, Aureliano de Beruete, la Escuela de Olot) que intentaron alejarse de una naturaleza idealizada. Alfaro se encontraba pues seguro cuando empleaba el procedimiento de la copia. Lo hacía con soltura, sin que se notara, como si de una obra al natural se tratase. Como excelente pintor, de elevada calidad, sigue siendo una negligencia por parte de las enciclopedias de Historia del Arte de no incluirlo dentro de la relación de discípulos de Carlos Haes.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Fernando CASTRO BORREGO: *Antología crítica del arte en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987



Las barcas

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre tabla. 110 x 71 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Es una de las obras más populares y conocidas de Alfaro, a pesar de que el paisaje marino no ocupó un lugar destacado dentro de su programa temático. Hasta ahora, en todas estas representaciones no se registra ni una sola escena de la costa canaria, como llegó a ser en su momento su discípulo Valentín Sanz Carta (1849-1898); el lienzo titulado *Marina*, existente en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, pone de manifiesto ese interés de alejarse de los paisajes del interior. El oleaje, las rocas basálticas, los acantilados, etc., irrumpen con decisión en la paleta de este pintor. En Alfaro, en cambio, es el litoral marino catalán el que adquiere protagonismo, que contempló durante su estancia en la localidad de San Andrés de LLavaneras (provincia de Barcelona), donde residía temporalmente. A pesar de la escasa distancia existente entre la costa y esta población (5 km.), Alfaro se detuvo más bien en la contemplación de sus campos, de sus pequeños arroyos y senderos, que en muchas ocasiones llevó al lienzo. Sin embargo, las aguas mansas del Mediterráneo no pasaron desapercibidas ante su mirada. Abajo en la playa, siempre hay barcas, pescadores que esperan el momento idóneo para salir a faenar. Dos barcas varadas, juntas, con altos mástiles como flechas que se lanzan al espacio, a un cielo nuboso, de inquietos nubarrones que contrasta con la línea de horizonte. El juego de los tonos ocre y amarillos, excelentemente combinados, se mezclan con los colores oscuros de las pequeñas embarcaciones que se reflejan en el sereno y apacible mar. Un escena muy recurrida por buena parte de los pintores del siglo XIX, especialmente por los románticos, dejándose entrever la impronta del maestro Carlos Haes (1826-1898), que fue toda una autoridad en el dominio de este asunto, contando con espléndidos ejemplares (*Costa de Villerville*, *Bajamar*, *Barca de pesca*) en los que a veces las barcas aparecen encalladas o abandonadas entre las rocas.

Desde el espíritu romántico, no siempre el artista representa estas embarcaciones en un ambiente placentero; las encontramos también en medio de un mar embravecido, próximas a la costa, con las velas desplegadas. En los depósitos del citado Museo capitalino de Bellas Artes se custodian dos interesantes muestras firmadas por "N. Alfaro", de mediano formato, en las que varias balandras luchan por escapar del fuerte oleaje reinante.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Retrato de su esposa Adelaida Carlota Leonard

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 117 x 88 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

No ponemos en duda la capacidad de Alfaro para resolver el género del retrato, que según la opinión del Catedrático de Historia del Arte, Castro Borrego, fue uno de los primeros en resolverlo bajo la mirada romántica. Sin embargo, frente al tema del paisaje –su verdadera especialidad-, el retrato no alcanza los recursos técnicos, cromáticos, compositivos, la soltura y el equilibrio de aquél.

Se ajustan a las normativas académicas, recordando sobremanera las soluciones propias de los Madrazos (José y Federico) e, incluso, resabios de Antonio M^a Esquivel (1806-1857), de rostros melancólicos, esquemáticos y soñolientos, pero siempre dentro de una sobriedad y perfecto equilibrio. Muchos son los ejemplos que podemos encontrar en domicilios particulares de la capital tinerfeña, aunque bien es verdad que en algunos Alfaro se vuelve más realista, sin esos toques de afección que tanto caracterizó el retrato de esa etapa. La representación de *Juana Pallasar Alfaro*, perteneciente a una colección particular, es una prueba evidente de esa tendencia objetiva del reclamo estético. De igual manera, es el retrato de su esposa, Dña. Adelaida Carlota, una mujer viuda y madre de una niña, oriunda de Mallorca, que conoció a Alfaro durante su estancia en Barcelona (1873-1875?). En medio de un paisaje idealizado, de luz mortecina y cielo plumizo oscuro, se hace presente el árbol con espesos ramajes casi en penumbra. En el ambiente sombrío del atardecer, las pálidas carnaciones de Dña. Adelaida destacan aún más, acentuándose así su propia personalidad, mientras que los ya apagados amarillos de la pradera ayudan a destacar su negra vestimenta de raso, en la que las joyas subrayan el carácter grave y burgués del personaje.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001;



Olot. Parte alta

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 97 x 56 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

En formato vertical, Nicolás Alfaro resolvió este bello recodo del paisaje de Olot (Gerona), para poder plasmar los empinados árboles que tratan de alcanzar el cielo, en medio de la pradera. El árbol siempre. De una manera o de otra, el árbol es el denominador común del paisaje; es el máximo exponente de cualquier conjunto botánico, y lo que eso representa desde la perspectiva estrictamente industrial, sobre todo la papelera, teniendo en cuenta que uno de estos núcleos estuvo en Cataluña (Barcelona/Gerona).

Fruto de los contactos mantenidos con la llamada "Escuela de Olot", encabezada por el pintor Joaquín Vayreda (1843-1894), que a la manera de la Barbizona daba respuesta así a la demanda de aquella próspera burguesía catalana, convirtiendo la comarca de La Garrocha (Gerona) en el lugar de inspiración y referencia del paisaje, Alfaro llevó a cabo múltiples interpretaciones de estos pintorescos lugares prepirenaicos, muchas de ellas en museos y colecciones particulares de Cataluña, así como en Canarias, concretamente en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y formando parte de los bienes patrimoniales de muchas familias de esta capital. La Garrocha no es sólo patrimonio histórico-artístico (la localidad de Besalú es un ejemplo de ello), sino también un espacio natural de primer orden, distribuido entre la Alta y Baja Garrocha, de diferentes características paisajísticas, siendo la primera más bien abrupta, de estrechas gargantas por donde fluyen los manantiales sorteando pintorescos conjuntos de rocas. Hasta aquí llegó Alfaro, a través de múltiples senderos, para efectuar este lienzo que forma parte de la Exposición.

El leñador, al borde del riachuelo, apenas alcanza protagonismo frente a la inmensidad de la naturaleza, ante su realidad espacial, que no es otra cosa que la defensa del geógrafo de la segunda mitad del siglo XIX por mantener el equilibrio entre el hombre y el medio.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Fernando CASTRO BORREGO: *Antología crítica del arte en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987



El río y la barca

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 45 x 65 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

En general, Nicolás Alfaro concluye esta obra registrando su firma en el borde inferior izquierdo, "N. Alfaro", en color rojizo, como solía hacer. Aunque el título haga referencia a un "río", creemos que es más bien un paisaje propio de un delta, donde el cauce se desborda y amplía, encontrándose con el mar, pues hay que reconocer que los ríos catalanes, como todos los que desembocan en el Mediterráneo, son cortos en su recorrido y escasamente caudalosos, al menos que Alfaro le haya concedido excesiva amplitud al volumen de agua, algo difícil de aceptar si tenemos en cuenta que lo representado (vegetación variada de hierbas, abundantes juncos, escasa presencia arbórea y terrenos bajos y arenosos) corresponde al final del trayecto, donde la práctica de la pesca con barca es más propicia, poniéndolo de relieve no sólo el pescador que intenta preparar los enseres de trabajo sentado en su embarcación, sino incluso la que se halla, con su vela desplegada, a lo lejos, cerca de la orilla.

Sin pretender localizar el lugar -pues lo que interesa, en la mayor parte de los casos es la presencia y el valor adquirido del paisaje,- podría tratarse perfectamente de la desembocadura del río Ter, que atraviesa la ciudad de Gerona. En realidad, no es el único ejemplo de este asunto paisajístico; conocemos otros lienzos existentes en el Museo capitalino en los que Alfaro manifiesta su fascinación por este género, con una vegetación desordenada, de tonos ocres, rota a veces por las pinceladas verdes de los cañaverales. La quietud de las aguas, la barca siempre presente y el cielo plomizo repleto de nubes. Un panorama lejos de los contrastes abruptos de las zonas altas. En este sentido, el dominio del dibujo es evidente, permitiendo un control de la perspectiva a base de líneas que conforman las tierras bajas difuminadas ya en el horizonte.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Los chopos

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 65 x 39 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Este no es único lienzo que plantea la organización del paisaje convirtiendo en protagonista al chopo, uno de los árboles más populares de la geografía española. Es frecuente encontrarlo formando parte de pequeños bosques, llamados comúnmente choperas, o bien protegiendo viviendas rurales, junto a humildes riachuelos. En el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se encuentran depositados varios ejemplos de este tema, todos ellos figurando lugares y rincones de las tierras gerundenses. Su textura, de tronco delgado y espigado, cuya corteza ofrece tonalidades de grises y blancos, de múltiples ramas formadas por pequeñas hojas, permitió que Alfaro obtuviera todos los cursos compositivos y estéticos, convirtiéndolo en un referente de posibilidades artísticas.

Este lienzo es uno de los exponentes más representativos de las cualidades del chopo, perteneciente a la familia de los álamos. Alfaro lo sitúa sobre un pedregal, a manera de acantilado que cae sobre un río. Es un chopo elegante, de amplio follaje, pero ya viejo. Se yergue como una alta columna que deja visible el plateado tronco. Detrás, la espesura de la chopera produce diferentes tonalidades de verdes sobre un cielo grisáceo, todo ello reflejado en las aguas de un río, inseparable ya del omnipresente pescador con su barca.

Los distintos planos de la composición nos permiten pensar en otras posibilidades pictóricas que Alfaro dominó con maestría, sobre todo aquellas relacionadas con la escenografía. Nos referimos, en primer lugar, a los amplios telones que servían de fondo al Monumento del Jueves Santo, un verdadero alarde de perspectivas arquitectónicas, y también a los teatrales, pues sabemos que llegó a realizar un telón de embocadura para el Teatro Guimerá (el entonces Teatro Principal o Municipal), levantado por Manuel Oráa, e inaugurado en 1851. Por lo tanto, no dudamos en su intervención en montajes de decorados de paisajes, jugando con la sucesión de planos, de luces y efectos. Muchos de sus contemporáneos (Cirilo Truilhé, Ponce de León, Pastor y Castro, Robayna, etc.) también se dedicaron a esos menesteres artísticos, que se detectan fácilmente en la contemplación y observación de sus obras.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Riberas de Llanereras

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 49 x 79 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Este lugar de San Andrés de Llanereras, en la comarca de Maresma (provincia de Barcelona), fue para Alfaro un espacio muy querido y admirado, pues junto con su esposa, Adelaida Carlota, tenía una vivienda en la que pasaba largas temporadas, realizada en 1880 por el arquitecto Eduardo Mercader y Sacanella (1840-1919). Aún hoy existe, convertida en centro cultural. La torre levantada en uno de los extremos es obra posterior. No podemos afirmar que se trate de una población alejada de la costa –sólo 5 km. la separan del mar-, tal y como este concepto se entiende en Canarias cuando pensamos en los llamados “pueblos de medianías”, considerados en relación al espacio insular, como pueblos o localidades de “interior”. Sin embargo, para Alfaro, educado en este ambiente cultural y artístico en el que el mar no tuvo una destacada importancia en los programas pictóricos de Canarias -actitud por otro lado contradictoria-, por lo que tampoco se mostró proclive a representar la costa catalana. Pocas veces se ocupó del litoral de Llanereras, con la playa, sus barcas, el perfil de la costa. El Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña cuenta con varios ejemplos de esta temática marinera. Lo importante para Alfaro fueron sus amplias perspectivas de los alrededores de la localidad, rincones que conocía al dedillo, con sus riachuelos, veredas, los ambientes pastoriles, la luz del Mediterráneo que penetra por entre la desordenada vegetación del lugar. Alfaro parece sentirse realizado ante esta naturaleza resguardada por la modesta cordillera del Montalt, panorama que, como un fotógrafo, quiere plasmar en sus lienzos.

Aquí no se encontró solo, pues era una localidad que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, conoció un importante impulso social y económico que atrajo a un amplio sector de la burguesía catalana, aparte de la fama de sus aguas termales. Entabló relación con numerosos comerciantes, escritores, artistas (José Masriera Videl), viajeros, etc., que disponían también de residencias de verano. Alfaro, con su equipo de pintura, se introdujo por la espesura de la vegetación buscando aquellos rincones de mayor expresión estética natural, tal y como lo defendía la “Escuela de Olot” con la que había establecido contacto. Las rieras (Balís, Caldes, etc.) que corrían apresuradas por las gargantas entre rocas graníticas, o bien tranquilas en su etapa final, de curso desigual, sobre terrenos arenosos. Las rieras se abren entre bosques de pinos, encinas y frondosos arbustos, robledos y alcornoques, en los que no falta la presencia del campesino, del leñador o del pastor que cuida su rebaño, como sucede en este lienzo que nos ocupa, donde quedan integrados los elementos humanos y agropecuarios en el paisaje.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Troncos

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre tabla. 22 x 15 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife custodia dos pequeñas obras ejecutadas al óleo sobre tabla, que representan robustos troncos arbóreos en medio de una frondosa naturaleza. Uno de ellos, quizás el más conocido, recoge dos troncos, que debido a la inclinación del terreno, tienden a perder verticalidad. La aplicación de la policromía, a base de empastes rápidos y prolongados, le otorga una evidente robustez a los mismos, matizados por las incipientes ramas que crecen desordenadamente desde la base.

No parece muy común que los artistas se ocuparan de figurar estos detalles de la vegetación, concediéndoles excesivo protagonismo. Pero hay que tener en cuenta que los estudios de la geografía, del medio y de la botánica a lo largo del siglo XIX fueron realmente asombrosos, incidiendo en la concepción estética que había del paisaje, de modo que se pudo descubrir la belleza de la formación de los troncos, de las distintas texturas de la corteza, de sus colores, aspectos todos ellos que suelen pasar desapercibidos por cualquier espectador e, incluso, por los amantes y defensores de la naturaleza.

En la representación del paisaje, Alfaro nos descubre la fuerza que adquieren los árboles en medio de todo el conjunto botánico, situándolos a veces en un primer plano para destacar la fortaleza de los troncos que se balancean de un lado a otro; ejemplo de ello lo encontramos en el lienzo "*Paisaje con troncos de árboles*", perteneciente a una colección particular de la capital tinerfeña, en el que, a manera de maraña, proyectan una indefinida perspectiva en la ribera.

Podemos afirmar que el árbol fue el protagonista en la obra paisajística de Alfaro. Está presente siempre; lejano o cercano, difuso a veces en la lontananza, creando alineaciones que dividen los campos. Hay como una necesidad de pensar y reflexionar sobre el espacio, que a base de difuminar los colores, se llega a esas perspectivas indefinidas, remotas, de líneas que parecen mantener latente la inmensidad de la naturaleza. La literatura científica, de viajes, la creación de las sociedades geográficas, etc., impulsaron el interés por las ciencias naturales, desarrollándose los estudios dendrológicos, y el significado del árbol como potencial industrial, ecológico y estético.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Paisaje de Gerona

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 68 x 104 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Habiendo nacido en Tenerife, Nicolás Alfaro (1826-1905) fue un gerundense más, identificándose con el paisaje como cualquier otro lugareño, como cualquier otro pintor perteneciente a la llamada "Escuela de Olot", creada e impulsada por Joaquín Vayreda (1843-1894), que descubrieron las posibilidades que la geografía les ofrecía. La naturaleza empezaba a ser descubierta, a ser interpretada según las experiencias de cada uno, en la que se incluía la presencia humana como elemento integrador; de esa búsqueda de equilibrio con nuestro entorno. Aquí, en este lienzo, Alfaro los incluye atravesando un pequeño puente que apenas se dibuja en medio de la maleza. Campesinos, carruajes, animales, etc., que Alfaro les da un carácter secundario, pero fundamental para comprender esa estrecha relación entre el hombre y la naturaleza. Y no una naturaleza enfatizada, de escenas monumentales, sino de esa otra naturaleza al alcance y medida del hombre. No aparecen los grandes ríos, amplísimos, de considerable caudal –tampoco los hay en Cataluña-, sino los arroyos que avanzan por las laderas, superando las zonas boscosas, las praderas hasta su desembocadura. Riachuelos, cuyas modestas dimensiones, adquieren a veces un excesivo protagonismo gracias al dominio de las masas vegetales, prevaleciendo los árboles que originan todo un juego de sombras que dan paso a un cielo casi siempre plomizo.

Este paisaje, centrado sobre todo en el de la comarca de la Garrotxa, lo conoció y lo amó Alfaro, representándolo hasta la saciedad. Es un paisaje elegante, bien estructurado, de una pincelada tersa, sin demasiada pastosidad, que si bien aún se perciben tonos románticos, la tendencia realista es la que define con la mayor veracidad posible la composición. Alfaro demostró una asombrosa personalidad artística, superando incluso, tanto en técnica como en resultados estéticos, a muchos de sus contemporáneos. Es una lástima que no aparezca en los grandes diccionarios de pintores correspondientes al siglo XIX; ni siquiera como alumno de Carlos Haes (1826-1898), uno de los grandes paisajistas españoles.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Paisaje

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 50 x 80 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Pocas veces Alfaro representó un río en su cauce alto, entre gargantas, tramo en el que las aguas van rápidas, impetuosas hasta alcanzar la llanura. Paisajes, casi todos ellos, pertenecientes a las tierras de Gerona, siguiendo los patrones de la Escuela de Olot. Si observamos aquella obra suya expuesta al público, descubrimos que la presencia humana no se prodiga demasiado a diferencia de sus compañeros olotenses, que incluyeron escenas rurales, costumbristas, donde los rebaños se hacen presentes con cierta notoriedad, como en uno de los lienzos de Vayreda (1843-1894), en el que un nutrido rebaño de ovejas recorre todo el camino que zigzaguea por la quebrada, o en "La procesión", de Berga y Boix (1837-1924), que discurre por una empinada pradera, o bien la escena titulada "El almuerzo", de Barrau y Buñol (1864-1932), donde el acento se ha puesto en el grupo de trabajadores reunidos para comer en medio de un paisaje arbóreo. En este sentido, Alfaro está más próximo a las composiciones de Carlos Haes (1829-1898) que de cualquier otro pintor contemporáneo, pues convirtió el paisaje en un género, donde la actuación del hombre en el medio queda reducida, generalmente, a una mera presencia complementaria.

Este cuadro de Alfaro ("Paisaje") recuerda sobremanera a un homónimo de Haes, titulado "Lembranzas", de similar composición. En ambos, el recodo de un río, de verdes orillas, da paso a una sucesión de árboles que se pierden en la lejanía. El lienzo de Haes amplía la panorámica, mientras que el de Alfaro queda reducido sólo al inicio del meandro, con aguas más abundantes. Salvo excepciones, los ríos representados suelen ser poca anchura, sobre todo los pertenecientes a la vertiente levantina, hecho que permite al pintor obtener unos resultados compositivos y estéticos dentro de la tendencia pintoarquista.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Paisaje lacustre con rebaño

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Óleo sobre lienzo. 50,5 x 79 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

En este lienzo Alfaro demuestra todo su conocimiento y profesionalidad en el dominio de las técnicas pictóricas. Es ya un pintor maduro, especialista en las más diversas representaciones sobre el paisaje, especialmente el de Gerona, sin olvidarnos de los que realizó sobre los campos holandeses. El río, pequeño o grande, se hace presente siempre, constituyendo el elemento focalizador de la composición; de igual manera, los lagos, cuyas aguas intentan ocupar mayor espacio, de riberas bajas, coloreadas por múltiples tonalidades de verdes, y salpicadas por grupos de árboles de los que asoma alguna que otra casa e, incluso, el habitual molino con sus aspas desplegadas.

A pesar de que es un paisaje bien construido, en el que el dibujo determina cada uno de los espacios, descubrimos un modelo subyacente, casi estereotipado, que se repite o que se utiliza para otros resultados similares. Hay una predisposición del pintor por buscar ángulos concretos donde el río, por ejemplo, produzca las mismas sinuosidades, sugiriendo un lugar idílico, placentero, donde los rebaños pastan con cierta libertad, evocando la literatura bucólica del poeta Virgilio. En realidad, no es otra cosa que el descubrimiento del paisaje, de todo su potencial natural, humano y animal, invitando al espectador, a través de la percepción, a dejarse llevar por la imperceptible corriente de las aguas, disfrutando de las zonas boscosas y de los cielos siempre plomizos, con nubes que parecen presagiar tormenta.

Ese paisaje que los geógrafos conocían como "producto material", fruto de las revoluciones agrarias producidas en el siglo XIX, gracias en parte a la disponibilidad de capitales, suscitó en el pintor alemán Runge (1777-1810) la idea de que "todo conduce necesariamente al paisaje", por lo que en las décadas siguientes este tipo de representación se convirtió en verdaderas y primeras "guías turísticas" de la Historia. De modo que el paisaje fue la gran creación artística del citado siglo, productor de emociones y de situaciones oníricas.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Gorch Blau

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Acuarela. 24 x 17 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Según la opinión de la profesora Conde Martel, conocedora de la vida y obra de Alfaro, esta acuarela es la única referencia que de Mallorca nos dejó el pintor, por lo que nos hace sospechar que posiblemente jamás estuvo en la isla. Resulta extraño que no sintiera curiosidad por conocer la tierra natal de su esposa, doña Adelaida Carlota, ocasión para descubrir las bellezas naturales, sobre todo las de la zona norte donde se encuentra, en medio de montañas, el conocido "Gorh Blau", que ha sido objeto de visitas por su atractiva composición geológica. Hasta allí se acercaron viajeros, escritores (poetas), fotógrafos, naturalistas, grabadores y pintores, aparte de la afluencia de turistas. Es raro que Alfaro sólo llevara a cabo esta pequeña obra de un lugar concreto de Mallorca, pues para llegar hasta este imponente tajo por donde fluye el torrente, hay que atravesar todo un sistema montañoso repleto de sorpresas paisajísticas, que no pasan desapercibidas ante la mirada observadora del artista. Además, resulta curioso que el referido torrente lo haya representado bajo la técnica de la acuarela, prescindiendo del óleo. Bien es verdad que aquélla es más rápida, capta mejor los momentos e, incluso, fácil de trasladar, pero otros pintores (Antonio Ribas Oliver, 1845-1911) que estuvieron en el "Gorh Blau", prefirieron el óleo para su representación.

De este espectacular rincón del paisaje mallorquín contamos con muchísimos ejemplos pictóricos e, incluso, vítreos, pues Joaquín Mir (1873-1940) dejó un valioso exponente en forma de tríptico, que se puede admirar en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. El grabado primero, y la fotografía después, han sido los que han creado la imagen estereotipo del lugar, reproduciendo la parte más estrecha del torrente por donde un viejo puente forma parte del camino que va Sóller. Tenemos la impresión de que Alfaro se haya inspirado en una postal de la época, en un grabado o en alguna fotografía, pues la acuarela parece copiar la misma panorámica, el mismo ángulo elegido por el fotógrafo. Dos enormes paredes conforman la quebrada; abajo, entre rocas y una vegetación dispersa, intenta abrirse el torrente y, al fondo, frente a un cielo de atardecer, la silueta del viejo puente, sobre el cual dos caminantes tratan de atravesarlo. Aunque la técnica de la acuarela no sugiere la pastosidad y la textura del óleo, si ofrece, en cambio, el encanto producido por la luminosidad, los contrastes cromáticos y el carácter críptico del paisaje.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Acuarelas

Dibujos

Nicolás Alfaro Brieva (1826-1905)

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Hablar del arte de Alfaro, es hablar de sus pinturas al óleo, y más concretamente de sus paisajes. Sin embargo, existen otras facetas de su arte menos conocidas. Nos referimos a las acuarelas, a los dibujos y a todas aquellas manifestaciones de carácter menor (apuntes, bocetos, etc.) que nos permiten conocer los procesos mecánicos y la génesis de su propia obra.

El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife custodia una serie de pequeñas acuarelas y dibujos, de extraordinaria belleza, en las que Alfaro se revela como un verdadero conocedor de estas técnicas realmente difíciles de manejar. El tema preferente es el paisaje. Hasta el momento no hemos podido encontrar retratos u otros ejemplos llevados a cabo bajo este procedimiento. Es muy posible que haya en colecciones particulares, especialmente de Cataluña, donde desarrolló la mayor parte de su producción pictórica. Aunque el número de acuarelas es, sin duda, muy inferior al de los óleos, sin embargo la utilización de los colores, el uso del pincel y de las posibilidades del papel, nos siguen fascinando. Si nos detenemos en las técnicas empleadas, observamos que hay un claro intento de reproducir la pincelada menuda, rápida y segura del óleo sobre el papel, un procedimiento verdaderamente complejo, pues estamos acostumbrados y familiarizados con los trazos del color largo, más bien difuminado, a base de manchas y de marcados contrastes. Aquí, Alfaro, se aproxima bastante al trabajo de los acuarelistas de la Escuela de Barbizón, de toques más precisos, marcados por los claroscuros y la intensidad de la graduación cromática, aunque a veces se manifiesta más suelto en el tratamiento de la policromía, como en la acuarela que representa un muro arruinado en el que aún sobrevive una puerta, rodeada de espesas enredaderas, de arbustos y de hierbas; un tema más costumbrista y doméstico.

Con los dibujos Alfaro pretende reproducir la misma técnica, como si de una acuarela o de una pequeña pintura al óleo, en blanco y negro, se tratara. Son piezas pequeñas, que no superan los 20 cm de altura, pero ejecutados con absoluta precisión. El lápiz (grafito) genera excelentes juegos de matices entre los blancos, los negros, los grises y sus diferencias. Apenas se descubre la línea suelta, abocetada; se pierde entre las sombras casi suscitando el color.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Consuelo CONDE MARTEL: *Alfaro. Nicolás Alfaro*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Fernando CASTRO BORREGO: *Antología crítica del arte en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987



Paisaje con vacas y magos

Cirilo Truilhé Hernández (1813 – 1904)

Óleo sobre lienzo. 86 x 122 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Es un paisaje construido dentro de la estética romántica en el que la figura humana, inserta en la naturaleza, forma parte de la misma. En un plácido escenario rural, envuelto en una neblina vaporosa tamizada por la luz dorada del crepúsculo o del alba, figuras y animales conviven plácidamente en una simbiosis armónica con la naturaleza. Junto con Lorenzo Pastor y Castro, pionero de este género, y Nicolás Alfaro, la contribución de Cirilo Truilhé a la pintura de paisaje en Canarias fue fundamental, potenciando su desarrollo a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX que alcanzó su cima en la producción de su discípulo Valentín Sanz. Con estos pintores el paisaje se elevó a motivo principal de la obra, superando el carácter secundario que hasta entonces tenía como fondo de la representación.

Iniciado en la pintura con Lorenzo Pastor y Castro, la formación posterior de Truilhé en la Academia de Bellas Artes de Burdeos le permitió entrar en contacto con las nuevas tendencias artísticas imperantes en Francia e, imbuido de la sensibilidad romántica, innovar el panorama insular tras su retorno a Tenerife en 1835. Aunque profesionalmente siguió los pasos de su padre como consignatario de buques franceses, tarea desempeñada por su progenitor desde su llegada a Canarias en 1805 proveniente de Francia, destacó especialmente en su afición a la pintura, concretamente como pintor de paisajes románticos, en los que supo trasladar al lienzo el alma y la sensibilidad campesina en escenarios idealizados de factura correcta y gran sensibilidad colorista. Con estas escenas campestres y algunos retratos participó desde 1848 en los certámenes artísticos que se celebraban periódicamente en Santa Cruz de Tenerife, - organizados primero por la Sociedad de Bellas Artes, posteriormente por la Academia y a partir de 1869 por la Real Sociedad Económica de Amigos del País -, y en ocasiones también en Las Palmas de Gran Canaria (1862), recibiendo diferentes galardones. Por sus méritos y cualidades en el campo de la pintura fue invitado a formar parte de la recién fundada Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en cuya segunda sesión, celebrada el 6 de mayo de 1850, fue designado Académico de número, desarrollando a partir de entonces una fecunda actividad en esta corporación, formando parte junto con otros académicos del jurado que premiaba anualmente la producción de los discípulos más aventajados. Tras la supresión oficial de esta corporación prolongó su labor didáctica a partir de 1870 en otros foros pedagógicos, cuando las clases de Bellas Artes se trasladaron a las dependencias del antiguo convento franciscano, sede entonces de los estudios de Segunda Enseñanza, bajo el patrocinio de la Municipalidad. Tuvo numerosos discípulos, entre otros, a Valentín Sanz en quien su magisterio alcanzó una brillante continuación.

Este paisaje con vacas y magos fue probablemente una de las dos escenas campestres con las que Cirilo Truilhé participó en la exposición organizada por la Academia de Bellas Artes en 1854. Cedido por el propio Truilhé ante la petición formulada por sus promotores, este cuadro pasó a formar parte del núcleo inicial de las piezas que integrarían la colección del futuro Museo Municipal de Bellas Artes, reunidas pacientemente por los profesores de la Escuela Municipal de Dibujo Pedro Tarquis Soria y Teodomiro Robayna Marrero a finales de la década de 1890, para lo cual contaron también con las donaciones de los pintores más relevantes del escenario capitalino.

A.L.G.R.

Bibliografía: Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Paisaje con figuras

Cirilo Truilhé Hernández (1813-1904)

Óleo sobre tabla. 48 x 39 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La ascensión y consolidación social de la burguesía incidió de una forma determinante en la temática de la producción artística insular. A lo largo del siglo XIX el paisaje se convirtió en el género más demandado por la alta burguesía para la decoración de sus mansiones y el avance local de este género está estrechamente relacionado con la actividad llevada a cabo en la Sociedad de Bellas Artes, integrada por un grupo de jóvenes con inquietudes artística donde por iniciativa propia y sin maestros, compartiendo experiencias como en un gran taller, se ejercitaban en la pintura y la escultura. Pese a su corta vida, - fundada en 1946 se extinguió con la creación de la Real Academia Provincial de Bellas Artes en 1949 - contó con el apoyo, entre otros, de Sabino Berthelot y la acogida favorable de la prensa cuando mostraron por primera vez sus obras en 1947, incitándoles desde *La Aurora* a la utilización de la naturaleza como fuente de inspiración, lo que determinaría la implantación de la enseñanza de la pintura de Paisaje a cargo de Nicolás Alfaro, formalizada posteriormente en la Academia Provincial de Bellas Artes en el curso 1853-54. Ambos pintores, Alfaro y Truilhé, son los máximos representantes del paisajismo romántico en Canarias.

El paisaje romántico idealizado, reflejo emotivo del que lo contempla, queda materializado en este escenario forestal, cuyos perfiles borrosos nos transmiten la impresión de bosque frondoso y húmedo, con un fondo de montañas, ante el cual dos campesinos, un hombre y una mujer, intentan cruzar un charco, inmersa la composición en una atmósfera poética donde los efectos luminosos están muy logrados. Este cuadro formó parte del conjunto de pinturas y objetos artísticos legados por don Arturo López de Vergara y Albertos (1874-1956) al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife tras su fallecimiento, cumpliendo la voluntad expresada en su testamento de fecha 14 de agosto de 1942, ante el notario Lorenzo Martínez Fuset.

A.L.G.R.

Bibliografía: Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981.



Retrato del Señor de la Cruz

Cirilo Truilhé Hernández (1813-1904)

Óleo sobre lienzo. 53 x 43 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El retrato ocupó un lugar destacado en la producción artística del siglo XIX, como lo evidencia la continua presencia de este género en los certámenes artísticos celebrados periódicamente, tanto en la Península como en el escenario insular. Junto al paisaje fue el género más solicitado por la élite social y las nuevas formas del mismo son el eco de los cambios sociales acontecidos en Europa a partir de la Revolución francesa.

Al socaire de la actividad portuaria y comercial, Santa Cruz experimentó hacia mediados del siglo XIX un crecimiento económico y cultural relevante que le permitió convertirse en el principal enclave urbano de la isla, presidido por un espíritu burgués y cívico. Esta nueva clase dominante necesitó el retrato como un atributo más de su posición social y como medio de perpetuar su imagen y el status económico alcanzado.

La figura de Santiago de la Cruz y González pertenece por méritos propios a los personajes destacados de la sociedad canaria del siglo XIX y su nombre, junto con el de Juan de Megliorini Espíndola, aparece vinculado al negocio de la cochinilla, ya que ambos fueron los primeros en cuidar y asegurar el futuro de la cría de este insecto cuando fue introducido en las islas en la década de 1820. Su nombre está unido a la gloria pero también al fracaso de este ciclo económico que enriqueció a muchos, aunque del cual Santiago de la Cruz obtuvo pocos beneficios, terminando su vida en 1867 en una situación de pobreza. Según la crónica de la época, Pedro Maffiote y Arocha y Francisco de León y Morales solicitaron en 1865 la mediación de la Sociedad Económica de Amigos del País con la Diputación Provincial para que ésta contemplara en sus presupuestos el coste de la realización de su retrato que debería de figurar en la sala de sesiones de la Junta Provincial de Agricultura, Industria y Comercio, con el fin de distinguir su labor y honrar su memoria. Probablemente sea éste el resultado de dicha gestión. Representado de medio cuerpo, el retrato del Sr. de la Cruz, sobrio y severo, de factura meticulosa, con una veraz captación del rostro, centra su atención en su expresión y en el tratamiento de la mirada, perpetuando el ademán distante, la actitud recelosa y la inseguridad que le confiere esa precariedad económica al final de su vida.

Precisamente en este género, que permitió fijar la fisonomía de los personajes protagonistas de la vida socio-económica y cultural de Canarias, perviven junto a la opción romántica los códigos estéticos clásicos, lo que dota de un cierto eclecticismo a la producción artística de Cirilo Truilhé, cuya dilatada vida le permitió recibir también el influjo del Realismo en cuanto al tratamiento técnico y del Impresionismo en cuanto a la valoración de la luz. Truilhé representa además el prototipo del artista del momento, involucrado activamente en la vida cultural de su ciudad como lo demuestra su vinculación al Liceo Artístico y Literario, fundado en 1942, como director de su sección de pintura, o su participación junto con otros artistas plásticos en la orquesta de cuerda fundada por Carlos Guigou y Poujoul, que en 1851 desembocaría en la Sociedad Filarmónica. Este carácter interdisciplinar de los pintores decimonónicos, con incursiones en otros campos artísticos, literarios y musicales, evidencia una vida intelectual activa que sin duda engrandeció el panorama cultural del momento. Fue la generación del Gabinete Instructivo y de numerosas sociedades culturales, insuflada de ciudadanía, espíritu innovador y progresista que ordenó la vida y construyó la ciudad de Santa Cruz de Tenerife apoyándose en la enseñanza y la cultura, contribuyendo en esta labor de forma muy destacada Patricio Estévez desde la fundación del Gabinete en 1877 y especialmente bajo su presidencia en 1898.

A.L.G.R.

Bibliografía: Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Tomo IV, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008; Francisco MARTÍNEZ VIERA: *El Antiguo Santa Cruz. Crónicas de la Capital de Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, 2003.



Paisaje de La Laguna

Filiberto Lallier y Aussell (1844-1914)

Óleo sobre lienzo. 107 x 14,8 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Fue precisamente el artista viajero, el visitante extranjero, el primero en descubrir y valorar la belleza peculiar de nuestra tierra, y entre éstos Alexander von Humboldt (1769-1859) el primero en despertar la curiosidad no solo científica sino también paisajística de nuestras islas. Con una visión científica de naturalista, pero también con la emoción poética de raíz romántica que sentía por la naturaleza, descubrió el lado estético y exótico de estas tierras. Sus observaciones sin duda dieron paso al descubrimiento de la naturaleza como fuente de inspiración y al desarrollo del paisaje en la pintura canaria, en el que también influyó el interés de ilustres visitantes ingleses por la vegetación autóctona de los parajes naturales, plasmando sus impresiones con la técnica de la acuarela. Por influencia del Naturalismo y del Positivismo científico, la observación atenta y detallada de la naturaleza permitió una representación más fiel y veraz de nuestro entorno, muy lejana de los escenarios idealizados del periodo romántico.

Este cuadro ejemplifica este nuevo acercamiento al paisaje llevado a cabo por Filiberto Lallier, nacido en La Laguna pero de origen suizo por vía paterna e inglés por herencia de su madre. Iniciado en la pintura por Lorenzo Pastor y Castro, continuó su formación con Gumersindo Robayna y Nicolás Alfaro, época en la que tuvo como condiscípulo a Valentín Sanz y Manuel González Méndez. Recibió posteriormente la influencia del Realismo de Carlos Haes a través del magisterio de Pedro Tarquis Soria cuando éste llegó a Tenerife en 1870 y durante sus viajes a Sevilla y Madrid. Con Lallier la naturaleza, atentamente observada, es mostrada en toda su grandeza y objetividad, resaltando las particularidades del entorno escogido, la calidad matérica de la piedra, el color rojizo de la tierra o los elementos autóctonos de la vegetación. Las formas nítidas, perfectamente definidas por una brillante e intensa luminosidad, contrastan con el inmenso cielo azul surcado de nubes y su veracidad nos permite reconocer un rincón de la vega lagunera. Junto con Valentín Sanz, autor también de paisajes laguneros, y Pedro Tarquis Soria, Lallier contribuyó de forma decisiva al desarrollo de este género en la segunda mitad del siglo XIX, incorporando al mismo elementos identitarios de la región.

A.L.G.R.

Bibliografía: Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Tomo IV, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008; Federico CASTRO MORALES; "Teoría y momentos del paisaje", en VV. AA: *Islas Raíces. Visiones insulares en la vanguardia de Canarias*, Fundación Pedro García Cabrera, Gobierno de Canarias, 2005, pp.149-394.



Estudio de paisaje

Filiberto Lallier Aussell (1844-1914)

Óleo sobre lienzo. 87 x 62 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El respeto y la objetividad frente a la naturaleza del paisaje realista es evidente en la representación de este paraje natural con una ladera rocosa en cuya cima restos de un muro construido con hileras de piedras reflejan la intervención humana, probablemente la construcción de bancales para la explotación agrícola del terreno. Entre las rocas asoman tuneras y otras especies de la vegetación autóctona junto con árboles, cuyas ramas casi ocultan el mar en la lejanía. Un inmenso cielo atravesado de nubes tormentosas configura un paisaje aéreo de gran dinamismo que contrasta con el terreno pedregoso inferior. Una vez más la presencia del *Hinterland* en el paisajismo canario demuestra la predilección del campo frente al mar en una pintura demandada por el habitante urbano, por la burguesía asentada en ciudades costeras, con nostalgia quizás de la vida campesina y de la naturaleza relegada a un segundo plano.

Este cuadro fue donado por Filiberto Lallier al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife cuando sus promotores solicitaron la colaboración de los pintores canarios para la creación de sus colecciones, participando junto con doce piezas más de su producción en la exposición organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País en 1900 donde se le distinguió con una medalla de segunda clase. Como hombre de su tiempo, Lallier participó del carácter polifacético del pintor del siglo XIX y, como Alfaro o Robayna, le interesó la política, ostentando el cargo de cónsul de los Estados Unidos de América y de Dinamarca a partir de 1898. Imbuido de los valores cívicos del momento, intervino activamente en la vida cultural de la ciudad asistiendo a las tertulias organizadas en la farmacia de Eduardo Rodríguez Níñez a la que también concurrían personalidades relevantes de las artes y de las letras, promoviendo la fundación de entidades culturales de la ciudad. Desde 1888 desarrolló una fecunda labor docente en el Instituto de Enseñanza Media, como profesor de lengua inglesa, contabilidad y dibujo y de Concepto del Arte e Historia de las Artes Decorativas en la Escuela de Artes y Oficios a partir de diciembre de 1913. En julio de ese mismo año había sido elegido Académico de número de la sección de Pintura en la Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, fecha en la que esta corporación reanudó su actividad.

A.L.G.R.

Bibliografía: Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Tomo IV, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Isabel II en su madurez

Luis de la Cruz y Ríos (1766-1853)

Pigmento sobre placa de marfil. 10 x 7 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El término miniatura se utiliza para designar pequeños retratos realizados a la aguada sobre finas placas de marfil, práctica iniciada en Inglaterra en el siglo XVIII desde donde se extendió rápidamente por Europa, gozando de gran aceptación por la mayor transparencia conseguida en las carnaciones y en los delicados matices de los adornos de la vestimenta. Encastradas en pequeños cofres de carey o enmarcadas en oro y diamantes, las miniaturas se convirtieron en obsequios oficiales para distinguir a los representantes diplomáticos en sus despedidas o en la firma de tratados internacionales, usadas también como presentes para intercambiar en las visitas entre las familias reales o con motivo de la celebración de una boda.

El temprano dominio de esta técnica por Luis de la Cruz y Ríos, - probablemente adquirida durante su periodo de formación con su padre el pintor Manuel Antonio de la Cruz y a partir de 1780 con Juan de Miranda cuando éste trasladó su taller al Puerto de la Cruz, junto con la influencia de la importante colonia inglesa afincada en esa localidad -, le permitió competir en 1815, cuando se trasladó a Madrid, con los miniaturistas que gozaban de mayor preferencia en la Corte: José Delgado Meneses, el alemán John Bauzil y el holandés Willem Duker. Su habilidad para captar el parecido del retratado, la distinción y elegancia con que presenta a sus personajes, siempre dentro de la sobriedad característica de su estilo en el que interactúan pautas neoclasicistas y prerrománticas, hizo de este portuense uno de los caricaturistas más valorados de la Corte. Retrató a la familia real en múltiples ocasiones, tanto al óleo como en esta modalidad, labor que mereció ser distinguida con el nombramiento honorario, aunque sin derecho a sueldo, de pintor de cámara. Su triunfo y el reconocimiento de su valor artístico en las altas esferas de la capital motivaron su nombramiento de socio de honor de la recién creada Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (1850), ciudad a la que no retornó pese a su ofrecimiento a dicho centro como profesor de pintura en los últimos años de su vida, cátedra que con tal motivo fue creada en febrero de 1853, solo cinco meses antes de su fallecimiento en Antequera. Efectivamente, el sur de España fue el escenario de la última etapa de su existencia donde desempeñó los únicos cargos retribuidos que consiguió en pago a sus servicios. Por orden real fue nombrado en 1834 Fiel Administrador de la Puerta de Mar de Cádiz, fijando su residencia en esa ciudad y posteriormente en Málaga donde desarrolló una considerable actividad pictórica y docente, en la que tuvo como discípulo al futuro paisajista Carlos Haes. Además de su trayectoria artística y docente, iniciada oficialmente en 1812 como profesor de la Escuela de Dibujo del Consulado del Mar en La Laguna, desde muy joven participó en actividades patrióticas y cívicas como miembro de las Milicias Canarias, pronunciándose ya a favor de Fernando VII durante su etapa de alcalde de Puerto de la Cruz (1808-1814), opción que defendió a lo largo de su vida y que le hizo formar parte de aquellos grupos que conspiraron en la Corte contra el régimen liberal en 1822, con su consecuente exilio en Francia durante la Regencia de Urgel, regresando a Madrid incorporado al ejército de la Santa Alianza al año siguiente.

Esta miniatura, que figura catalogada dentro de su producción, entró a formar parte de los fondos del Museo con el Legado del Marqués de Villasegura, don Imeldo Serís Granier y Blanco, jefe de la Casa de Isabel II, de la que llegaría a ser su secretario particular, según testamento otorgado en Madrid, el 11 de abril de 1902 ante el notario Manuel de Boraful y de Palau.

A.L.G.R.

Bibliografía: Antonio RUMEU DE ARMAS: *Luis de la Cruz y Ríos*, Biblioteca de Artistas Canarios 33, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1999; María Emilia GONZÁLEZ BAUTISTA: *Catálogo de los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife desde su fundación hasta 1993*, Tesis Doctoral (inérita), Facultad de Geografía e Historia, Universidad de La Laguna, Tenerife, 1995



La primera misa en Tenerife

Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898)

Óleo sobre lienzo. 46 x 69 cm

1892

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La producción artística es el reflejo de los ideales y planteamiento sociales, políticos y económicos del momento en que se forja. En este caso, la ideología romántica subyace en la acción del artista que debe representar los valores del ciudadano burgués y la representación del asunto histórico cumple la misión de exaltar las virtudes cívicas de la comunidad y contribuir a la formación de la conciencia histórica del pueblo vinculándolo al pasado de su propio escenario, iniciando en este sentido las bases del regionalismo posterior.

Se vivían momentos de interés por el conocimiento y reflexión sobre la historia y el pasado de las islas: Sabino Berthelot, conocedor del poema de Antonio de Viana sobre la conquista de Tenerife ya desde 1824 fomentaba su reedición; en la revista *La Aurora, Semanario de Literatura y Artes* se publicaban con frecuencia relatos sobre el desembarco de Nelson y noticias sobre los guanches (1847-48); se rindió homenaje póstumo al Adelantado Fernández de Lugo con la exhumación de sus restos en el convento franciscano y su posterior traslado, rodeado de gran solemnidad, a la Catedral de La laguna (1881); y en 1892 se organizaron las primeras Fiestas de Mayo, cuyo acto principal lo constituía la procesión de la Cruz de la Conquista. En este ambiente el cuadro de historia, tema predilecto en los certámenes nacionales que desde 1856, con *Don Pelayo en Covadonga* de Luis Rosales, acaparaba los máximos galardones, era el género oportuno para instruir y concienciar históricamente al pueblo. El modo escenográfico y grandilocuente de representar la escena tiende a magnificar el hecho de la conquista y el espíritu patrio, y la amalgama entre lo foráneo y lo autóctono en esa reconciliación entre vencedores y vencidos refleja en cierta medida la idiosincrasia de la realidad canaria. Siguiendo las pautas del Realismo, en el paisaje donde se desarrolla la escena Robayna reprodujo con gran veracidad la bahía de Santa Cruz con la cordillera de Anaga al fondo, incorporando cardones, tabaibas y piteras de la vegetación autóctona en la explanada del primer plano.

La actividad política y los distintos cometidos públicos desempeñados por Robayna - miembro de la Junta Superior de Gobierno de Canarias en 1868, Concejal del Ayuntamiento, gerente de la Sociedad Constructora entre 1870 -71, Director de Caminos vecinales y Vocal de la Junta Provincial de Agricultura, Industria y Comercio (1874) - motivaron sin duda su predilección por la temática histórica. Iniciada su formación con Lorenzo Pastor y Castro, continuó estudios en Francia con Garnier y La Salle, culminándola en Madrid bajo el magisterio de Eugenio Lucas Padilla, pasando por Sevilla antes de su regreso definitivo a Tenerife en 1854, año en el que presentó en la exposición celebrada en la Junta de Comercio su primer gran lienzo de carácter histórico sobre el desembarco del Adelantado en la isla de Tenerife. Al año siguiente entró a formar parte de la Academia de Bellas Artes donde desarrolló una importante labor docente que a su cierre continuó hasta su fallecimiento en la Escuela Municipal de Dibujo, de la que llegó a ser director.

A.L.G.R.

Bibliografía: María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Biblioteca de Artistas Canarios 18, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993.



Retrato de don José Murphy Meade

Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898)

Óleo sobre lienzo. 110 x 80 cm

1895

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El ímpetu, la fuerza y el espíritu de lucha del personaje queda perfectamente reflejado en el retrato de este político que encarna los ideales románticos y los valores cívicos de la sociedad burguesa del Santa Cruz decimonónico, cuya trayectoria estuvo siempre marcada por su compromiso con las ideas liberales.

El emplazamiento espacial del personaje y todos los elementos que le rodean subrayan la importancia del retratado. Ante un cortinaje verde destaca la postura gallarda de José Murphy (1774-1841) que aparece de perfil, con casaca negra y pantalón amarillo, portando los guantes en la mano izquierda y sujetando una misiva con la derecha que apoya sobre una mesa, recursos utilizados como atributos de autoridad y poder. Para su ejecución se basó probablemente en una medalla o en una miniatura con su efigie propiedad de la familia Estévez Murphy, destacando el anacronismo en cuanto a la vestimenta, más propia del XVIII que del momento en que está fechada. Con este retrato Robayna dejó constancia de su admiración por el político que luchó valientemente y desde su cargo de Diputado en Cortes logró para su ciudad la capitalidad del Archipiélago. Junto con *La fundación de Santa Cruz de Tenerife*, *La primera misa en Tenerife* y *La Batalla de Acentejo*, este cuadro fue donado al Museo Municipal por el nieto del pintor, Gumersindo Robayna Galván, entonces alcalde de Santa Cruz de Tenerife, con motivo de la reapertura de las salas de esta institución en abril de 1959, tras las reformas llevadas a cabo por Enrique Rumeu de Armas.

Este género formó parte importante de la producción artística de Gumersindo Robayna y con sus pinceles, basándose en grabados previos, fijó la imagen de ilustres personajes históricos como Juan de Iriarte o Alonso de Nava y Grimón, así como los rostros de muchos personajes contemporáneos protagonistas de la vida socioeconómica y religiosa de la isla, realizando además muchas copias de retratos salidos de la mano de maestros de épocas anteriores como Rafael, Velázquez o Murillo. Cultivó también la pintura decorativa, religiosa, mitológica y, en menor medida, el paisaje, destacando especialmente su predilección por la pintura de historia, puesta de manifiesto también en los trabajos de restauración realizados en la iglesia de San Francisco de su ciudad natal o en la de los Remedios de La Laguna. Su carácter polifacético le permitió afrontar también la plástica escultórica especialmente como ornato de la arquitectura, evidente en el escudo de armas que corona el Teatro Guimerá, el tímpano del Hospital Civil o en el grupo alegórico de Mercurio y Minerva que remata la fachada de la antigua Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, sede actual de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias. Esculpió también escultura exenta de temática religiosa como la imagen de San Juan Evangelista adquirida por la Iglesia de Ntra. Sra. del Pilar en 1886, expresando también su creatividad en el terreno de la orfebrería para la que utilizó el estilo neogótico, siguiendo la moda impuesta por el Romanticismo.

A.L.G.R.

Bibliografía: María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Biblioteca de Artistas Canarios 18, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993. Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



La vuelta del mercado

Ángel Romero Mateos (1875-1963)

Óleo sobre lienzo. 186 x 120 cm

1904

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La estética costumbrista hunde sus raíces en la sensibilidad romántica, en la nostalgia del hombre urbano por la vida campesina cuando el desarrollo de su profesión comercial le obliga a alejarse de la naturaleza y constreñirse a la ciudad. Surge ahora un interés generalizado por todo lo popular, por el folklore y lo vernáculo, por la cultura campesina, por sus fiestas y romerías, contemplado todo desde un punto de vista pintoresco. Estos nuevos gustos y valores se reflejan en todos los campos de la creación artística, por ejemplo en la música con los *Cantos Canarios* de Teobaldo Power, o en la poesía de Nicolás Estévez y Murphy. El espíritu romántico desembocó en el cultivo de una pintura pintoresquista y popular que en Canarias tuvo una vez más la contribución del extranjero en la valoración de lo vernáculo, como lo confirma la edición del libro *Costumes of the Canary Islands* en 1829, con seis litografías basadas en láminas del pintor inglés residente en Puerto de La Cruz Alfred Diston (1793-1861).

Esta pintura costumbrista corresponde al segundo periodo de la producción de Romero, cuando de la gama de claroscuros de su formación inicial en la Academia de Bellas Artes de Cádiz y en la de San Fernando en Madrid, a partir de 1902 por influencia de Sorolla aclara su paleta y demuestra una especial preocupación por la luz. Con una pintura suelta, más de mancha que de dibujo, de colores rutilantes, el tema alude al regreso del mercado, reducto de la vida y cultura agraria en la ciudad, en el que la campesina idealizada, vestida con el traje típico, representa la esencia de lo popular. Con este cuadro Romero obtuvo la tercera medalla en la Exposición Nacional de 1904, género muy valorado en esos momentos en los que se cultivaba en Madrid una pintura pintoresca, heredera de la tendencia castiza iniciada por Goya. Hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX las islas se plantearon su incorporación al movimiento regionalista que se desarrollaba en el contexto peninsular, no demandado con anterioridad en Canarias por carecer hasta entonces de conciencia regional.

Esta obra fue donada al Museo de Bellas Artes por el propio autor que ya en los inicios de la formación de las colecciones había cedido el lienzo *El gladiador vencido*, referenciado por primera vez en el catálogo de los fondos realizado por Teodomiro Robayna en 1901.

Nacido en Cádiz, desde 1880 residió en Tenerife donde su familia instaló una empresa litográfica a cuya gestión dedicó toda su atención desde 1909 hasta 1949, retomando la paleta a partir de entonces solo de forma ocasional. Ángel Romero combinó esa actividad artística con una fructífera labor en la Academia de Bellas Artes de la que formaba parte como socio de número desde su reapertura en 1913, asumiendo la presidencia desde 1956 hasta su fallecimiento, periodo en el que logró para la corporación su condición de Real Academia concedida por decreto y luchó por cubrir algunas vacantes, sin lograr la autorización gubernativa para las de música, aunque sí para la propuesta de cinco nuevos miembros, entre ellos Pedro Tarquis Rodríguez.

A.L.G.R.

Bibliografía: Fernando CASTRO BORREGO: *Ángel Romero Mateos. Análisis del costumbrismo en la pintura canaria*. Santa Cruz de Tenerife, 1976; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Campesinos

Teodomiro Robayna Marrero (1864-1925)

Óleo sobre lienzo. 22 x 47 cm

Colección particular

Santa Cruz de Tenerife

Aunque no fue una figura relevante en el ámbito pictórico de Canarias, su labor como docente y colaborador en actos sociales, culturales y artísticos de la capital tinerfeña, fue sobresaliente, recibiendo por ello los aplausos de sus conciudadanos, honores y condecoraciones.

El mejor y principal maestro fue su padre, Gumersindo Robayna Lazo (1829-1898), personaje igualmente destacado en las Bellas Artes, y del que no sólo heredó las técnicas y procedimientos artísticos, sino también la capacidad para involucrarse en proyectos pedagógicos que contribuyeron al enriquecimiento cultural de la citada ciudad capitalina, destacando como profesor de *Dibujo de Adorno* de la Escuela Municipal de Dibujo primero, y Catedrático, después. Colaboró en la fundación del actual Museo Municipal de Bellas Artes, del que fue su primer director.

Aparte de sus conocidos retratos (*Francisco Hernández de Bethencourt, Dña. Rosa Balaguer, etc.*), Teodomiro también se ocupó del paisaje, un género ya consolidado dentro de los repertorios de las artes plásticas. Uno de ellos es el titulado "*Campesinos*", representación un tanto idílica y fantástica de la naturaleza, en la que los árboles dominan todo el espacio, dando lugar a un juego de luces que sorprenden a los campesinos que cuidan el ganado. Si bien hay un conocimiento y dominio del color, así como del dibujo, la pastosidad de los pinceles resulta bastante apurada. Es un repertorio muy similar al lienzo que se encuentra en una colección particular de Santa Cruz de Tenerife, en la que las variantes de la composición se reducen a la ubicación de los personajes.

G.F.P.

Bibliografía: Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Biblioteca de Artistas Canarios 18, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993; Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981



Luz de mediodía

Manuel López Ruiz (1869-1960)

Óleo sobre lienzo. 96 x 145 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La visión del mar, elemento tan identitario de la condición insular, no fue sin embargo un tema frecuente en el género paisajístico canario en el que desde sus inicios con Cirillo Truilhé, Nicolás Alfaro y posteriormente Valentín Sanz, se prefirió representar el campo y la naturaleza boscosa o agreste del interior de la isla, para satisfacer la demanda del cliente burgués habitante de la ciudad. El protagonismo del mar, utilizado solo ocasionalmente por Eduardo Rodríguez Núñez o Valentín Sanz, tuvo lugar principalmente con la llegada a Santa Cruz de Tenerife del gaditano Manuel López Ruiz en 1895 quien, cautivado por la belleza y el movimiento de nuestro Océano, se convertiría en el primer marinista de Canarias. De hecho, su cuadro *Barca volcada*, fechado en 1898, fue la primera marina que figuró en el Museo cuando en 1900 Pedro Tarquis y Teodomiro Robayna solicitaron la aportación de los artistas locales para engrosar la colección inicial.

Siguiendo las pautas del realismo y basándose en los principios del *plein air*, observó atentamente, - muchas veces desde la cubierta de la pequeña embarcación que unía las islas-, el movimiento continuo, las formas cambiantes, las múltiples facetas de la superficie líquida, con su gama de verdes o azules, profundos o transparentes por la incidencia de la luz en función de las diferentes horas del día. Supo trasladar al lienzo los diferentes matices y estados del mar, recreados con gran verismo en sus marinas, convertidas pronto en un referente cultural de la burguesía local, su principal clientela. Esta amplia panorámica del mar, de la masa de agua llena de fuerza y movimiento, fue adquirida por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1952. Además del paisaje, género en el que también representó escenarios de tierra adentro, bajo el seudónimo de "El Afilador" cultivó la caricatura y el dibujo de humor publicados en la revista *Gente Nueva* con un trazo rápido y muy expresivo que refleja su facilidad para el dibujo. Se inició en esta técnica con apuntes de campaña realizados durante la Guerra de África en la que tomó parte, perfeccionando posteriormente su formación en la Academia de Bellas Artes de Cádiz y en Madrid. Vinculado al ambiente artístico santacruceño, entre 1925 y 1942 desempeñó el cargo de Secretario del Museo Municipal de Bellas Artes, con Eduardo Tarquis Rodríguez en la dirección, desarrollando además una fecunda labor docente como profesor en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos desde 1917, año en el que fue nombrado académico de número de la Academia Provincial de Bellas Artes. En su ingente producción abordó por encargo la pintura decorativa en edificios públicos, como el fresco del techo del patio de butacas del Teatro Leal en La Laguna que conserva actualmente dos lienzos encargados en su día para la decoración del cine Los Ángeles de Güímar, el techo del baptisterio de La Concepción de La Laguna, el salón noble del Ayuntamiento de Los Silos, dejando también su impronta en la decoración del Centro Gallego y el Teatro Nacional de La Habana durante su viaje a Cuba y otros países americanos. Participó en numerosas exposiciones, alcanzando su momento cumbre con la muestra celebrada en 1946 en el Museo Naval de Madrid bajo el título *Mares y costas de Canarias*.

A.L.G.R.

Bibliografía; Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO: *La modernidad y las vanguardias en Canarias. 1900-1939*, Historia Cultural del Arte en Canarias VII, Gobierno de Canarias, 2008; Carmen FRAGA GONZÁLEZ: "Dos pintores gaditanos en Tenerife", *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, nº3 (1985), pp.7-16; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Dolorosa

Eduardo Tarquis Rodríguez (1882-1948)

Yeso. 70 x 54 x 37

Museo Municipal de Bellas Artes
de Santa Cruz de Tenerife

Perteneció a una familia acomodada y de altos vuelos culturales y artísticos, lo que le permitió estudiar en Madrid, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, bajo la dirección de José Alcoverro (1835-1928), especializado en la escultura conmemorativa. Aquí tuvo la ocasión de conocer de cerca no sólo la producción artística del momento, sino toda una serie de personalidades con las que mantuvo constantes vínculos que fueron determinantes para organizar lo que más tarde sería el actual Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña. Su labor fue realmente valiosa, continuando con el proyecto iniciado por su padre, Pedro Tarquis, y contando con la colaboración de otros artistas y próceres de la sociedad de Santa Cruz, como Teodomiro Robayna y Nicolás Estévez.

A partir de aquí, se consiguió reunir piezas procedentes de diferentes museos madrileños, aunque ya se disponía de algún que otro ejemplar escultórico ofrecido por artistas académicos que habían obtenido premios en las diversas exposiciones de carácter regional. No es común encontrar esculturas realizadas con materiales nobles en el archipiélago, refiriéndonos, naturalmente, al mármol y a las técnicas del vaciado (bronce); lo habitual es la escultura en yeso, arcilla o de otros componentes más vulnerables. De ahí que el referido Museo Municipal de Bellas Artes ofrezca un alto porcentaje de piezas que fueron ejecutadas a través de estos procedimientos, teniendo en cuenta que muchas de esas esculturas pertenecieron a las aulas de la Academia, cuando entonces desempeñaba docencia artística. Gran parte de las mismas fueron solicitadas tanto a talleres madrileños como catalanes, perdiéndose muchas de ellas debido a su reiterada utilización en las clases de la Escuela de Bellas Artes, hoy Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna.

Una de estas piezas que ha podido sobrevivir y que se halla en los fondos del ya citado Museo tinerfeño, es esta "*Dolorosa*" resuelta con verdadera maestría por Eduardo Tarquis. Se trata más bien de un estudio en el que queda probada su capacidad para modelar, su conocimiento de la Historia del Arte y el valor adquirido por la copia, ya que esta representación mariana, de busto, se halla inspirada en la imaginería tradicional barroca, sobre todo en las realizadas por Pedro de Mena (1628-1688), muy proclive a este tipo de realización escultórica, contando con muchos ejemplos dispersos por iglesias, conventos y oratorios privados de Andalucía, sobre todo. La obra de Tarquis se aleja ya de la fuerza y emoción de aquella escuela tan fecunda en áreas católicas; a pesar del material, el yeso, Tarquis ha hecho una atrevida traducción a las ideas académicas, tal y como lo habían planteado otros escultores como Fernando Estévez. Aunque el yeso se ha utilizado para bocetar y llevar a cabo obras de otro significativo alcance, no por ello el escultor deja de tener crédito en la creación artística. No hay que pensar que Eduardo Tarquis era incapaz de trabajar el mármol o la madera, pues su formación en la Academia de San Fernando supuso, al menos teóricamente, el dominio de estos materiales, su obtención, conocimiento y aplicación de las herramientas. La obra en yeso permitía al alumno –recordemos una vez más la función docente de la Academia de Bellas Artes- una comprensión de las formas, de los relieves, de la intervención de la luz, del dibujo y de los volúmenes. Son obras testimoniales que bien reproducen esculturas célebres, especialmente greco-latinas, o son de creación propia.

G.F.P.

Bibliografía: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Golfo

Eduardo Tarquis Rodríguez (1882-1948)

Yeso. 55 cm

Museo Municipal de Bellas Artes
de Santa Cruz de Tenerife

Este busto conocido como el "*Golfo*" se encuentra en los depósitos del Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña, junto a otros tantos, como la "*Dolorosa*" realizada también por Eduardo Tarquis Rodríguez (1882-1948). Se trata de un retrato que, a tenor del título asignado, muy bien podría tratarse de un mozalbeta que deambulaba por la citada ciudad, con el pelo desaliñado, de mirada perdida, y vestimenta desgastada.

La representación de estos personajes, que fueron muy solicitados por la pintura de género, se convirtieron en una "*obsesión por lo irrelevante, tanto del tema elegido, que ya ni siquiera aludía a una costumbre concreta, como de quienes lo protagonizaban, cuyo nombre o referente espacial desconocemos, aunque eventualmente se recurrió a tipos regionales o nacionales*" (Carlos Reyero/Mireia Freixa), de tal manera que podemos encontrar algunos ejemplos de ellos llevados a cabo por artistas notables, como Aurelio Carretero (1863-1917) de quien contamos con un bronce suyo, "*Lamentos*", de marcado lirismo, que llega al citado Museo Municipal de Bellas Artes en 1908. De este escultor vallisoletano podemos citar, entre otras realizaciones, la denominada "*Fraternidad*", perteneciente a este mismo tema.

El busto en yeso del "*Golfo*" no permite ir más allá del espacio permitido por la materia, imaginándonos, pues, el resto de la hipotética ejecución. Cada espectador organizará en su mente la imagen que desea ver en esta obra de Tarquis; un joven que mendiga por las calles de Santa Cruz, que permanece sentado contemplando la ciudad, que extiende su mano o, simplemente, de pie, como censura de las desigualdades sociales.

Aunque el estudio es correcto, se advierten, en cambio, ciertas irregularidades en su ejecución, sobre todo en la falta de seguridad en el momento de resolver el trazado de los ojos y los pómulos, que no muestran el mismo volumen, observación que no se produce en otra obra suya, también en el mencionado Museo Municipal, bajo el nombre de "*Dolorosa*", cuya elaboración es de mejor calidad tanto desde el punto de vista formal como académico.

G.F.P.

Bibliografía: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



San Blas

Fernando Estévez del Sacramento (1788-1854)

Madera policromada y telas encoladas. 73 cm

Hacia 1820

Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción

La Orotava

Este escultor canario, nacido en La Orotava en 1788, fue uno de los primeros componentes de la actual Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, fundada el 31 de octubre de 1849, junto a otros destacados artistas y personalidades de la cultura de entonces, como Lorenzo Pastor (1784-1860), Pedro Maffiote (1816-1870), Cirilo Truilhé (1813-1904) o Nicolás Alfaro (1826-1905). Su ingreso en la misma se produjo el 18 de agosto de 1850, cuando ya contaba con 62 años de edad.

Antes de esta fecha, Estévez había realizado la mayor parte de toda su producción, entre ellas el "*San Blas*" perteneciente a la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de su Villa natal. Corresponde a ese grupo de obras de medianas dimensiones que se hallan esparcidas por los templos insulares y colecciones particulares ("*San Isidro*", "*Santa María de la Cabeza*", "*Santa Rita de Casia*", "*Sagrada Familia*", etc.). Si comparamos este "*San Blas*" con su homónimo de Candelaria, salido asimismo de su gubia, nos percatamos que, a pesar de su clara intención de plasmar la corriente académica que se imponía en el occidente europeo, no deja de reflejar aún la impronta barroca, tal vez por contaminación del arte de su maestro Luján Pérez (1756-1815). No así en la mencionada imagen de *San Blas* venerada en la Cueva que lleva su nombre, próxima a la Basílica de la Patrona de Canarias, en la que las ideas clasicistas parecen apoderarse de ella, reflejando el estilo depurado, sosegado, atemperado y, a veces, almibarado, de Estévez.

Es una obra bien solucionada, a pesar de su convencionalismo, pues no aporta ninguna novedad en cuanto a planteamientos formales e iconográficos, acudiéndose a viejos y repetidos modelos tomados de grabados y de los diseños establecidos por los maestros de la pintura. El cuidado por el dibujo determina su ordenación compositiva, tanto de la anatomía como del manejo de los pliegues, de los que Estévez fue realmente hábil. No es precisamente en esta escultura donde se manifestó abierto a las tendencias académicas, a pesar de que ya hay un atisbo de lirismo en ella, al menos un cierto alejamiento del sentimiento tradicional. Este esfuerzo por adaptarse a la nueva estética, es ya una realidad en obras como la "*Virgen de Candelaria*" (Candelaria, Tenerife), "*San Pedro Apóstol*" (La Orotava, Tenerife), "*San Juan Bautista*" (Telde, Gran Canaria), "*Nazareno*" (Santa Cruz de La Palma), entre otras. Esfuerzo que se hace patente en otros escultores contemporáneos, como Francisco Elías Vallejo (1782-1858), que se manifestó barroco al comienzo, clasicista luego, y con aires románticos, después.

Analizando en conjunto su producción, podemos afirmar, sin ánimo a equivocarnos, que Estévez es el escultor del siglo XIX en Canarias, que fue capaz de encauzar la imaginería de raíz barroca a los dictámenes de la Academia, de la que fue Catedrático de Dibujo Lineal y Adorno, aceptando y valorando a los grandes maestros del mármol, entre los que se encontraba Antonio Canova (1757-1822), su favorito, y a quien ponía de ejemplo en sus clases.

G.F.P.

Bibliografía: Sebastián PADRÓN ACOSTA: *El escultor canario D. Fernando Estévez (1788-1854)*, Santa Cruz de Tenerife, 1943; Gerardo FUENTES PÉREZ: *Canarias: el clasicismo en la escultura*, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, 1990



Amorcillos

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)

Grisalla y aguatinta. 26 x 21 cm

Ca. 1830

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El provechoso estímulo llegado del exterior a través de los viajes de formación del artista canario ha sido fundamental para la renovación de la producción artística insular a lo largo del siglo XIX. En este sentido, el viaje de Lorenzo Pastor en los inicios del siglo XIX a Inglaterra le permitió entrar en contacto con escenarios europeos y conocer los nuevos gustos estéticos, fruto sin duda de los cambios sociales y de mentalidad acaecidos tras la Revolución Francesa, alineando así su producción con lo que hacían otros artistas continentales. A través del empleo de un nuevo estilo que permitía la superación de las formas barrocas y rococó, insertaban su trabajo en una nueva escala de valores en las que el pensamiento ilustrado ya había preparado el terreno. Basándose en grabados se pintaban temas de la Antigüedad clásica con los que se intentaba recuperar los valores cívicos del mundo romano, especialmente de la República, desarrollándose así la estética del neoclasicismo que alcanzó su cumbre con el pintor francés David (1748-1825), estética que a su vez se convirtió en moda y signo externo de la burguesía. Opuesto al preciosismo del siglo XVIII, este nuevo estilo contenido se adaptaba además perfectamente a la organización oficial de la enseñanza artística. Como había hecho Jacques –Louis David con el *Juramento de los Horacios* en 1781, la copia de los temas de la Antigüedad basándose en grabados fue una práctica que incorporaron los artistas del siglo XIX, utilizada también académica y didácticamente como adiestramiento en el dibujo y la composición, desprovisto ya este nuevo lenguaje de las connotaciones críticas y políticas que motivaron su origen.

Ejemplo de esta nueva disciplina es esta grisalla y aguatinta con una representación temática cercana a la mitología clásica: un grupo de puttis o angelotes retozan en un escenario campestre ante un fondo boscoso de arbustos y helechos, cuyas hojas, minuciosamente detalladas, reflejan su talento como dibujante en el trazo preciso y el tratamiento de los volúmenes.

Este método de enseñanza y la técnica dibujística propia del clasicismo donde Pastor y Castro permaneció anclado fue criticada desde las páginas de *La Aurora* a la vista de las numerosas copias con las que los artistas concurrían a las exposiciones públicas celebradas periódicamente en Santa Cruz de Tenerife desde 1847 -a partir de 1845 en Las Palmas de Gran Canaria- aconsejando a los expositores que dejaran de copiar y se inspirasen en la naturaleza. Lo tedioso de este método impulsó la asociación de los jóvenes más inquietos del escenario artístico en la Sociedad de Bellas Artes (entre 1847 y 1852) donde, de forma corporativa y por iniciativa propia, se ejercitaban en la pintura y escultura, en tendencias menos estrictas y con una proyección hacia actividades de más interés, experiencia que dejaría sus frutos en la generación de pintores de la segunda mitad del XIX.

A.L.G.R.

Bibliografía: Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de la enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.



Árbol (1)

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)
Grisalla y aguatinta. 16 x 10 cm
Ca. 1840
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Árbol (2)

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)
Grisalla y aguatinta, 24,5 x 21,5 cm
Ca. 1840
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El árbol constituye el objeto de observación y se convierte en el protagonista de la representación en estos dibujos con los que Lorenzo Pastor y Castro inicia en Tenerife la pintura de paisaje, subsidiario hasta entonces del retrato y del tema religioso o mitológico. El paisaje adquiere así la autonomía de género propio. En estos dos dibujos el árbol es la verdadera figura del paisaje, ante el cual las vacas o el pastor quedan totalmente eclipsados.

La admiración por el árbol proviene del campo de las ciencias naturales y una vez más en el escenario insular el visitante extranjero es el pionero en esta valoración. El descubrimiento del drago de la Orotava por Humboldt en 1799 fue descrito bajo una óptica científica que reflejaba a la vez la emoción romántica del viajero, la misma que preside las observaciones recogidas por Sabino Berthelot en sus dibujos sobre la foresta canaria que pasados a las litografías de J.J. Williams ilustran su *Histoire Naturelle des Isles Canaries*, publicado en París en 1839. Para Berthelot el árbol es el gigante del reino orgánico, un ser vivo lleno de fuerza creado por Dios para deleite de la humanidad y le interesa por su estructura, la belleza de su porte y la serenidad que desprende. La importancia del árbol como recurso natural, fundamental en la historia de Canarias, había sido destacada con anterioridad por Viera y Clavijo en su *Diccionario de Historia Natural de las Islas Canarias* (concluido hacia 1810), en el que se advierte su preocupación por la conservación del patrimonio, la misma que motivó la protesta de Eduardo Rodríguez Núñez en la prensa cuando en 1891 se quiso arrancar el baobab del callejón del Judío por reestructuración urbanística de esa zona. Junto a la sensibilidad romántica, que estará presente a lo largo del siglo XIX, a muchos pintores, siguiendo también la tradición ilustrada, les interesó el coleccionismo vinculado con las ciencias de la naturaleza, fomentado en tertulias interdisciplinares que se celebraban en los domicilios particulares de los propios artistas. Una de las más concurridas, frecuentada también por Sabino Berthelot, era la que tenía lugar en la rebotica del farmacéutico y también pintor Eduardo Rodríguez Núñez, entre cuyas aficiones se encontraba la botánica, dejando un herbario y una colección de apuntes sobre la flora canaria, la cual, por mediación de su amigo Patricio Estévez, fue ofrecida por su viuda al ayuntamiento capitalino. Similar suerte corrió la importante colección de mineralogía de Lorenzo Pastor y Castro, que por donación de su propietario pasó en 1859 al Instituto de Segunda Enseñanza de La Laguna. El carácter interdisciplinar del artista decimonónico, sus incursiones en diferentes campos artísticos, y su compromiso cívico y participación activa en la vida cultural convirtió a los pintores en los elementos dinamizadores del proceso cultural tinerfeño. El dibujo de un árbol puede reflejar no solo su aspecto sino la vida interior que contiene. La reflexión puede dar lugar a la contemplación del resultado de una pequeña semilla, a la vitalidad que este elemento vegetal esparce o, dentro de una óptica religiosa, concederle el significado de eje representativo de la eterna existencia espiritual que desde una vida subterránea se eleva hasta el cielo. Con este protagonismo concedido al árbol en estos dibujos realizados con una gran corrección y minuciosidad en el trazo, Pastor se anticipó al lugar privilegiado que este elemento ocuparía en la producción de Alfaro, su discípulo en la Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio, la antigua Escuela del Real Consulado del Mar de La Laguna donde Pastor y Castro inició su labor docente en 1827 y continuaría hasta su jubilación en la Academia Provincial de Bellas Artes, siendo deudores de su magisterio todos los pintores tinerfeños que ejercieron su profesión hacia mediados y segunda mitad del siglo XIX.

A.L.G.R.

Bibliografía: VV. AA.: *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la Modernidad*. Cabildo de Gran Canaria, Caja General de Ahorros de Canarias, 1998; Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; Alejandro CIORANESCU: *Historia de Santa Cruz de Tenerife*, Tomo IV, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1998; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.



Desnudo femenino

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1904)

Dibujo a lápiz sobre papel. 19,5 x 11 cm

Ca. 1820

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Desde finales del siglo XVIII existían en Canarias proyectos de organización de las enseñanzas artísticas promovidas principalmente por las Reales Sociedades Económicas de Amigos del País, principales impulsoras del espíritu de la Ilustración. Consistía en la creación de centros oficiales en los que, como reflejo de lo que se imponía en Europa, se trataba de instalar dos vías de enseñanza: las Bellas Artes y las Artes Industriales con la doble finalidad de instruir con el aprendizaje artístico la educación estética de los amantes de las Bellas Artes y además acrecentar la formación del artesano, potenciando de este modo el desarrollo industrial. La presencia en Las Palmas de Gran Canaria del arquitecto Diego Nicolás Eduardo de Róo y Villarreal y su experiencia en el método docente aprendido como alumno de la Academia de San Fernando permitió la materialización de este proyecto bajo los auspicios del obispo Antonio Martínez de la Plaza, presidente a su vez de la Sociedad ilustrada de esa ciudad. Bajo su patrocinio se inauguró una Escuela de Dibujo el 7 de diciembre de 1787, cuya sede inicial ocupaba una sala del hospital de San Martín donde se impartían clases nocturnas para facilitar la asistencia del alumnado, entre los que figuraron los imagineros Luján Pérez y Fernando Estévez. El mismo modelo fue implantado en la Escuela de Dibujo del Real Consulado del Mar, inaugurada en La Laguna en 1810, con clases nocturnas de carácter gratuito destinadas a aprendices y artesanos a los que se les facilitaba el material y se les estimulaba con premios metálicos.

En este centro inició su labor docente Lorenzo Pastor y Castro en 1827 como profesor de dibujo, actividad desempeñada con anterioridad por Luis de la Cruz y Ríos en 1812, sustituido por José Ossavarry en 1814, y por Luis Gros a partir de 1815, cuyo mantenimiento corrió a cargo de la Junta de Comercio a partir de 1830. Trasladada la Escuela a Santa Cruz de Tenerife en 1835, cuestiones económicas relacionadas con el pago del alumbrado en su nueva sede impidieron continuar las clases nocturnas, soslayando la situación Pastor con el establecimiento en ese horario de clases particulares gratuitas para aquel alumnado que por cuestiones laborales sólo podía asistir una vez finalizada su jornada. Posteriormente, con la creación de la Academia Provincial de Bellas Artes en 1849, la Escuela de Dibujo fue integrada en esa corporación y Pastor pasó a ser director de la misma y profesor de Dibujo de Figura hasta su jubilación en abril de 1860, compartiendo la enseñanza con Fernando Estévez al frente de la asignatura de Dibujo Lineal y de Adorno en el primer curso impartido en ese centro.

El método de enseñanza llevada a cabo en esos primeros momentos, siguiendo el modelo europeo, era el de la copia a lápiz de grabados y litografías con temas de la Antigüedad clásica, recibiendo especial atención los dibujos del cuerpo humano como medio para lograr el dominio de la anatomía. La imagen de este desnudo femenino es muy elocuente al respecto. Uno de los primeros desnudos del siglo XIX, es sin duda un ejercicio académico, probablemente una copia, sujeto aún a ciertas incoherencias en lo referente a la proporción anatómica, en el que emplea la banqueta como elemento de apoyo de la figura, con cierta rigidez en el tratamiento del plegado de la túnica que cubre parte de su cuerpo. Con este dibujo Pastor se adelantó a lo que sería el tratamiento de este tema en la segunda mitad del siglo, especialmente con González Méndez quien durante su estancia en Francia hizo copias del natural de desnudos femeninos, tema entonces de actualidad en el escenario artístico del Segundo Imperio y la Primera República.

A.L.G.R.

Bibliografía: Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de la enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.



Retrato de don Antonio de Ulloa

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)
Grisalla y aguatinta. 14 x 9,5 cm
Ca. 1840
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Retrato de don Jorge Juan

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)
Grisalla y aguatinta. 14 x 9,5 cm
Ca. 1840
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El siglo XIX es el escenario del surgimiento de las ciencias geográficas que tiene su antecedente en Humboldt y Ritter, partidarios de la conexión y explicación de todos los fenómenos geográficos, relacionando aspectos botánicos y geológicos de las ciencias naturales y destacando la importancia de las actividades humanas sobre el espacio. En el desarrollo de la Geografía como ciencia influyen dos corrientes filosóficas; el darwinismo con la influencia del medio sobre los seres vivos y el positivismo de Comte dirigido al mundo material, a los hechos y fenómenos que pueden ser observados y explicados mediante la aplicación de un método objetivo y racional, que permita determinar leyes generales de validez universal. La incorporación en la segunda mitad del siglo de la Geografía a los estudios universitarios implica el acercamiento entre las ciencias sociales y las empíricas, a la vez que refleja la importancia que en su desarrollo tuvo la Revolución Industrial. El desarrollo y la relevancia que adquiere la Geografía en estos momentos en España materializados en la creación del Instituto Geográfico y Estadístico en 1830, en la iniciación de la elaboración del Mapa Topográfico Nacional y en la edición del Diccionario Geográfico de Sebastián Miñano, explican la presencia de estos dos personajes en la producción retratística de Pastor y Castro, un pintor con gran curiosidad científica, experto coleccionista de mineralogía.

Dentro de un lenguaje clasicista, con un dibujo preciso, muy minucioso, cercano a la modalidad del retrato miniaturista, el pintor aborda la representación de dos marinos de la Armada española, científicos muy destacados del siglo XVIII que, representando a España, participaron en la expedición científica internacional de 1735. Se trata de *La Misión Geodésica a la Real Audiencia de Quito*, gestada por la Academia de Francia y financiada por el rey Luis XV, con el objetivo de medir con la mayor exactitud posible un grado de longitud del ecuador terrestre lo que, unido a los datos obtenidos por la otra parte de la expedición enviada a Laponia, permitiría determinar las medidas y formas reales del planeta. Con estos retratos Pastor rindió homenaje a Jorge Juan (1713-1773) y Antonio de Ulloa (1716 -1795). El primero fue un insigne matemático y marino ilustrado que dedicó su vida a la Armada, llegó a ser Ministro de Comercio, publicó obras científicas sobre geografía y fue fundador del Observatorio Astronómico de Cádiz. El segundo personaje, también marino y hombre de ciencias, fue el fundador del Museo de Ciencias Naturales de Madrid y miembro de importantes sociedades científicas, desempeñó además el cargo de embajador de Luisiana y fue la primera persona en el mundo que describió un nuevo elemento químico conocido actualmente como platino. Ambos son retratos de más de medio cuerpo, cuya postura levemente girada no impide que el rostro se dirija frontalmente al espectador con una expresión franca y directa, en la actitud serena del hombre culto e ilustrado. Ambos visten ricas vestimentas características del Setecientos: labradas casacas, blusas con cuellos y puños de encajes y se cubren la cabeza con pelucas. Su mano señala el globo terráqueo, alusión a la importante misión realizada que ha perpetuado su nombre en la Historia. Todos los detalles realizados con gran precisión pretenden fijar un ambiente cultural y científico y, pese a la frialdad clasicista, logra dotar a estos retratos de cierta intensidad psicológica y expresiva.

A.L.G.R.

Bibliografía: María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008. VV. AA. *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la Modernidad*. Cabildo de Gran Canaria, Caja General de Ahorros de Canarias, 1998.



Ramo de flores con papel de seda

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)

Acuarela sobre papel. 21 x 26 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Ramo de flores

Lorenzo Pastor y Castro (18784-1860)

Acuarela. 23 x 30 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La influencia del viaje a Inglaterra de Pastor y Castro en su juventud y del aprendizaje que en ese país realizó es evidente en estas imágenes de flores, tanto por la técnica empleada, cuyo conocimiento adquirió probablemente en ese periodo de formación, como por el tema escogido. Así como el paisaje y el retrato, junto a la pintura de costumbres, fueron los temas más abundantes de la producción artística del XIX y gozaron de mayor demanda en la clientela del momento, el tema del bodegón con autonomía de género solo fue abordado ocasionalmente por Ponce de León en algunas pinturas, como *Bodegón con liebre*, y en composiciones con elementos frutales de González Méndez, como *Uvas y granadas*, autor que también incluye la representación floral en su acuarela *Malvas*. En general el bodegón con flores, los llamados *floreros*, aparecen en la pintura decimonónica subordinados al retrato como elemento de realce de la condición femenina, recurso utilizado con frecuencia por Nicolás Alfaro en la representación de sus familiares femeninos. La flor aparece en forma de ramilletes de rosas en las manos de sus retratadas o en búcaros o floreros sobre el mobiliario que rodea al personaje, únicamente como protagonista en el óleo titulado *Rosal florido*, actualmente en el Museo Municipal de Bellas Artes. Probablemente la inclusión de flores en la producción artística de Pastor y Castro sea deudora de la experiencia vivida en Inglaterra, ya que sintió siempre admiración por las tendencias más estilísticas del academicismo cercanos al dibujo ornamental, sin desestimar la posible influencia de la colonia inglesa de Puerto de la Cruz y del viajero ilustrado, en su mayoría de nacionalidad británica, que desde finales del siglo XVIII y a lo largo del XIX con la acuarela trasladaba al papel los parajes naturales y la vegetación descubierta en su periplo por el territorio insular. Además de Alfred Diston, se incluyen aquí personajes como John H. Edwards, Elizabeth Murray, o Marianne North, cuyas bellísimas acuarelas sobre la flora canaria se conservan en el Kew Garden de Londres.

En la primera de estas obras un pequeño ramo de flores, cubierto con un papel de seda a través del cual se transparentan, ocupa la composición, mientras que dalias, rosas, margaritas e hibiscos formando un pequeño ramillete protagonizan el tema del segundo cuadro, del cual se conserva en los fondos del Museo Municipal otra versión que incluye hojas verdes. Todas formaron parte de la *Exposición la Acuarela en Tenerife*, celebrada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1962.

Al inicio de su labor docente junto al dibujo Pastor y Castro transmitió también a sus discípulos algunos conocimientos sobre pintura al óleo y a la aguada, técnica esta última que pronto tuvo muchos adeptos. La enseñanza de la acuarela quedó instaurada de forma oficial en la Academia Provincial de Bellas Artes en el curso 1853-54 con la clase de Paisaje y Acuarela impartida gratuitamente por Nicolás Alfaro, antiguo discípulo suyo en la Escuela de Dibujo de la Junta de Comercio.

A.L.G.R.

Bibliografía: Consuelo CONDE MARTEL: *Nicolás Alfaro*, Biblioteca de Artistas Canarios 14, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992; Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de la enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987; María de los Reyes HERNÁNDEZ SOCORRO, Gerardo FUENTES, Carlos GAVIÑO DE FRANCHY: *El despertar de la cultura en la época contemporánea. Artistas y manifestaciones culturales del siglo XIX en Canarias*, Historia Cultural del Arte en Canarias V, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008.



Paisaje con molinos

Lorenzo Pastor y Castro (1784-1860)

Acuarela. 15,5 x 24,5 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Dentro de los inicios de la pintura de paisaje se sitúa esta acuarela con la representación de una vasta llanura, limitada al fondo con un caserío de paredes blancas y tejados rojos a dos aguas entre árboles y suaves colinas que, recortadas en el cielo, cierran la composición. Los tres molinos situados en diferentes perspectivas contribuyen a crear el efecto de lejanía, con un grupo de campesinos con carretas y animales en primer plano que, de espaldas al espectador, realizan labores de recolección. La estructura cuadrada de los molinos construidos en madera y asentados sobre pequeños muretes de piedra, la vestimenta de los campesinos de camisas azules y pantalones bombachos, la vegetación de tipo lacustre destacada en primer plano y la presencia del caballo, en sustitución de los bueyes o del burro, como animal de faena nos trasladan a escenarios europeos, ya que no se reconoce ningún elemento vernáculo que aluda al paisaje insular.

El viaje de Lorenzo Pastor y Castro a Inglaterra en la primera década del siglo XIX le permitió el aprendizaje de la acuarela, técnica introducida en las islas por los viajeros ingleses y la colonia británica de Puerto de la Cruz, y el conocimiento a la vez del paisajismo inglés que ya en el siglo XVIII había iniciado un importante desarrollo, con figuras tan destacadas como John Constable (1776-1835), para quien ya el paisaje en sí mismo tenía un valor pictórico, limitándose a expresar su simplicidad sin artificios.

Este paisaje realizado con cierta ingenuidad, tiene el encanto de un cierto pintoresquismo y aunque las referencias con el paisajismo holandés han sido destacadas por algún estudioso de este género, existe la probabilidad de que sea un paisaje imaginado, influido por grabados o ilustraciones, limitado a una simple copia, tan frecuente en la época, puesto de manifiesto en los catálogos de las exposiciones que iniciadas en Tenerife en 1847 proliferaron de forma periódica a lo largo del XIX. La técnica minuciosa y la precisión en el detalle establecen también ciertas concomitancias con las vistas sublimizadas de los grabados de J.J. Williams para la ilustración de las obras de Sabino Berthelot.

Considerado el iniciador de este género en un estilo clasicista, desarrollado posteriormente por sus discípulos Nicolás Alfaro y Cirilo Truilhé ya dentro de pautas románticas, Pastor y Castro desplegó durante toda su vida una intensa actividad profesional en la que más que como artista destacó por la labor docente y por la desarrollada en aquellas actividades, cuyo desempeño exigía una preparación cultural y profesional como la suya. De ahí su participación en la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos desde 1837 hasta su fallecimiento, con el objetivo de inventariar los libros, las pinturas y objetos artísticos de los conventos suprimidos por la Desamortización de Mendizábal, piezas con las que se intentó crear las bases de un Museo y una Biblioteca provincial en 1844, bajo el mando del gobernador Miguel Díaz.

A.L.G.R.

Bibliografía: VV. AA. *La pintura del siglo XIX en las Colecciones Canarias. Los cimientos de la Modernidad*. Cabildo de Gran Canaria, Caja General de Ahorros de Canarias, 1998; Domingo MARTÍNEZ DE LA PEÑA, Manuel RODRÍGUEZ MESA y Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *Organización de la enseñanzas artísticas en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1987; Santiago de LUXÁN MELÉNDEZ: "Desamortización eclesiástica y patrimonio cultural. La Comisión de Monumentos de Canarias durante el reinado de Isabel II", *IX Coloquio de Historia Canario – Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990.



Desnudo (de espaldas sentado en hamaca)

Pedro de Guezala García (1896-1960)
Dibujo. Lápiz compuesto sobre papel. 46 x 61,5 cm
1948
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Desnudo (de espaldas)

Pedro de Guezala García (1896-1960)
Dibujo. Lápiz compuesto sobre papel. 45 x 53,5 cm
1948
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Desnudo (fragmento de torso sentado de frente)

Pedro de Guezala García (1896-1960)
Dibujo. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel.
62 x 47,5 cm
1951
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Desnudo (Torso frontal)

Pedro de Guezala García (1896-1960)
Dibujo. Carboncillo y lápiz compuesto sobre papel.
62 x 47 cm
Ca. 1950
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El desarrollo del desnudo en la producción de Guezala está estrechamente vinculado a su labor docente como profesor de Dibujo del natural iniciado en 1948 como profesor ayudante de Dibujo lineal en la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Santa Cruz de Tenerife y desempeñada a partir de 1949 como profesor de Dibujo de Desnudo del natural en la recién creada Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Gran pedagogo, supo transmitir a sus alumnos todos los secretos de la técnica y del tratamiento de este género. El cuerpo humano es motivo inagotable de representación ya que permite captar las texturas, valorar la luz, acentuar la línea o resaltar los volúmenes, lo que convierte al desnudo en modelo académico indispensable en la formación artística. Desde muy joven Guezala mostró una especial atención por el desnudo como lo atestiguan los numerosos dibujos que se conservan fechados en 1920 cuando en el estudio de Aguiar en Madrid descubrió este género, enfrentándose al estudio del cuerpo humano con apuntes realizados en trazos rápidos y expresivos, dibujos académicos donde priman el canon y la línea, práctica que mantuvo a lo largo de su producción y que se intensificó a partir de 1948. Su interés por lograr el dominio de la anatomía le llevó a realizar numerosos bocetos previos cuando recibía encargos de obras de mayor envergadura. En éstos ejercitaba el dibujo, ensayaba posturas en escorzos pronunciados, estudiando el ritmo y el poder del trazo que fija las formas, envuelve a la figura y crea volúmenes bañados de luz. A carboncillo y lápiz o con técnica mixta numerosos bocetos precedieron a las obra de gran formato, como las alegorías musicales representadas por semidesnudos femeninos para el proyecto no realizado de la decoración de los techos del Teatro Real, o los bocetos para la decoración mural en la Iglesia de Santo Domingo de La Laguna, expuestos por primera vez al público en la Exposición Antológica de 1961, celebrada en el Museo Municipal de Bellas Arte donde se conservan actualmente. Sintió auténtica pasión por la pintura del desnudo del natural y así lo manifestó públicamente con motivo de la recepción del premio Don Luis de la Cruz: "...yo amo al desnudo de la misma manera que Valéry la idea. Como cosa limpia y pura, sin aditamento alguno, pleno de la mayor plasticidad".

A.L.G.R.

Bibliografía: Pilar TRUJILLO LA-ROCHE: *Pedro de Guezala*, Biblioteca de Artistas Canarios 13, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992.



Bañistas

Pedro de Guezala García (1896 - 1960)

Oleos sobre lienzo. 168 x 186 cm

1955

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Con *Bañistas*, obra cumbre de su producción pictórica en el género del desnudo, obtuvo Guezala en 1955 el premio Don Luis de la Cruz, instituido por el Cabildo Insular de Tenerife. En esta representación la belleza, delicadeza y sensualidad del desnudo femenino contrasta con la aspereza geológica y la vegetación seca y espinosa de cactus, piteras y tabaibas, pero a la vez aún la figura humana con la tierra, en esa identificación del hombre con el paisaje que, resultado de las reflexiones durante su breve exilio en Fuerteventura, Miguel de Unamuno dio a conocer en su ensayo *Alrededor del estilo* en 1924, objeto de atención inmediata por la intelectualidad de esa generación de la que Guezala formó parte activa.

Con un dibujo de trazo seguro y expresivo resuelve el violento escorzo del primer plano y el ritmo de líneas y diagonales que atraviesan la composición, construida con valoraciones cromáticas y lumínicas muy acertadas. Los blancos paños donde descansan las figuras femeninas expuestas sin pudor al sol rompen la uniformidad de los tonos ocres semejantes en cuerpos y rocas, hábil recurso plástico utilizado para subrayar la unión e identificación del ser humano con su entorno. La joven mujer morena, de mirada absorta y rasgos faciales típicos canarios, se identifica plenamente con el paisaje rocoso y desolado que la rodea, en una representación idealizada donde la luz le confiere permanencia y atemporalidad. Distanciándose del realismo decimonónico, Guezala desarrolló un nuevo realismo y ensayó una nueva estética que determinó su propia concepción pictórica de la identidad en la que el ser humano se refunde en la naturaleza circundante. La visión idealizada y la sensualidad de sus desnudos tiene paralelismo con *Mujeres del Sur* de Aguiar y el *Poema de la Tierra* de Néstor, cuya estética modernista compartió en la década de 1920 en su faceta de ilustrador de la revista *Castalia* con imágenes femeninas ataviadas a la turca de gran sensualidad, en las que consiguió el máximo erotismo con la representación de *Leda* acompañando al poema de Rubén Darío. La estética modernista sería también utilizada en su colaboración con la revista *Hespérides* que vio la luz en 1927 y refleja su transición hacia un lenguaje más depurado materializado en la cubierta del nº 13 (1926) con *Serenidad*, en la que un rostro femenino domina asimétricamente un paisaje diseñado en formas geométricas, esquematización también evidente en el tema de Salomé de la revista *Arlequín* y en la portada del nº1 de *La rosa de los vientos*. En este dibujo la rosa con sus picos de estrella abiertos a todos los puntos cardinales refleja la tensión expresada en los debates intelectuales del momento entre aislamiento y cosmopolitismo, lo insular *versus* lo universal. Ya en la revista *Castalia*, fundada en 1917, coexistían posturas regionalistas folcloristas con otras modernistas alineadas con la modernidad exterior, apoyando esta publicación tanto el regeneracionismo canario como el ideal universalista. En *La rosa de los vientos* se logró una perfecta conciliación entre la voluntad de modernidad y el interés regional, las dos tendencias en las que se ha apoyado el progreso vanguardista en Canarias: apertura a la diversidad de las corrientes estéticas internacionales e investigación y recreación de lo canario, lo que explica este diseño dentro de planteamientos cosmopolitas.

Este periodo entre 1925 y 1936 de activa participación en la vida intelectual capitalina, contribuyó a su formación integral y a la consecución de un lenguaje propio. Guezala optó por una dicción realista, nutrida por el arte italiano conocido a través de Aguiar cuando frecuentaba su estudio en Madrid, influido probablemente también por las nuevas corrientes de la pintura realista europea y latinoamericana que penetraron en las islas a través de revistas y publicaciones (*Magischer Realismus* de Franz Roh, 1925), y por la renovación realista de la propia pintura española. La sólida estructuración geométrica, el color y la luz, cuya valoración se intensificó a través del aprendizaje con Sorolla en 1920, son factores fundamentales en la construcción pictórica de Guezala.

A.L.G.R.

Bibliografía:

Pilar TRUJILLO LA-ROCHE: *Pedro de Guezala*, Biblioteca de Artistas Canarios 13, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992; Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO: *La Modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*, Historia Cultural del Arte en Canarias, tomo VII, Gobierno de Canarias, 2008; Federico CASTRO MORALES: "Modernidad y Vanguardia", en *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 425-483.



Autorretrato

Pedro de Guezala García (1896-1960)

Óleo sobre tabla. 60 x 47 cm

Ca. 1920

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

En el conjunto de la creación artística de un pintor es frecuente la presencia, escalonada en el tiempo, del autorretrato, incluso cuando el retrato no entre dentro del terreno profesional de su especialidad. Esto ocurre con Guezala que reservó este género solo al ámbito íntimo de la familia y de algunos amigos, potenciando al retratado con amplios panoramas de fondo, parcela artística en la que el autorretrato constituyó una parte importante de su producción. Con el autorretrato el artista, sujeto pasivo de su propia mirada, manifiesta el orgullo de su profesión y, a la vez que demuestra la capacidad expresiva del género, éste se convierte en la narración biográfica de su trayectoria vital y testimonio de su evolución.

Este retrato sin fechar que, junto a otros, se conserva en el Museo Municipal, es una obra íntima, de pequeño formato que lo representa de medio cuerpo, impecablemente vestido de oscuro, con chaqueta negra y camisa de cuello blanco. En esta imagen la elegancia y los signos de distinción de un joven intelectual centran más la atención que la faceta de pintor resaltada en autorretratos posteriores donde aparece frente al caballete ante un paisaje abierto (1931), o con mirada escrutadora observando al espectador, materializando así el aspecto intelectual de la pintura en el momento de su concepción (1945). En este autorretrato juvenil lo que le interesó fue la captación vital y psicológica del personaje, fijando toda la atención en el rostro y en la expresión de la mirada, revelando en detalles como el acicalamiento del peinado o la vestimenta una juvenil preocupación por el aspecto.

Probablemente este retrato corresponda al primer periodo de Guezala cuando, como ilustrador de *Castalia* o *Hespérides*, participaba activamente en los cenáculos artísticos y literarios del momento, y recibió la influencia del simbolismo y modernismo nesoriano así como la del poeta Tomás Morales en la faceta literaria. Las imágenes de Salomé iniciadas en la portada de *Arlequín* en 1920 o la *Leda* de la ilustración del poema de Rubén Darío (*Castalia* nº 5, 1917), son muestras elocuentes de la influencia de estas corrientes estéticas, donde el concepto de la moda es además un elemento fundamental. De hecho, el dandismo introducido por Néstor Fernández de la Torre hacia 1900 influiría posteriormente en la imagen de la elegancia masculina, donde el atuendo sobrio, negro y austero se convierte en signo de distinción, evidente en este autorretrato, tendencia que alcanza su cima con la representación de *Mi sobrino Andrés* de Alfredo Torres Edward en 1932. Este retrato participa en gran medida de ese ambiente en el que Guezala recibió su formación intelectual y las influencias de distintos lenguajes estéticos que determinarían un posterior lenguaje plástico propio a partir de 1935.

A.L.G.R.

Bibliografía: Pilar TRUJILLO LA-ROCHE: *Pedro de Guezala*, Biblioteca de Artistas Canarios 13, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992. Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO: *La Modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*, Historia Cultural del Arte en Canarias, tomo VII, Gobierno de Canarias, 2008.



Carretera de Geneto

Nicolás Oliva Blardony (1891-1957)

Óleo sobre tabla. 33 x 41,5 cm

Museo municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Las enseñanzas de la pintura de paisaje iniciadas en 1848 en la Sociedad de Bellas Artes santacrucera bajo el magisterio de Alfaro, impartidas posteriormente en la Academia Provincial de Bellas Artes cuando en 1853 quedó instaurada la clase de Paisaje y Acuarela, formó parte desde entonces no solo de la formación artística profesional sino también de la educación complementaria de la alta clase social. La aportación del visitante extranjero a la valoración plástica de nuestro entorno motivó el descubrimiento y la definición del paisaje canario, resaltando los rasgos peculiares de su escenario. Como género independiente alcanzó su plenitud a lo largo del siglo XIX, logrando con el Impresionismo la máxima consideración, momento en el que a la pintura de la existencia del paisaje realista le sucedió la pintura de la apariencia que persigue la fugacidad del instante, materializada por ejemplo en la producción de Nicolás Massieu y Matos, caracterizada por su frescura y espontaneidad. Contribuyeron a definir la imagen de las islas con este lenguaje artistas peninsulares de paso por Canarias en las postrimerías del siglo, como fue el caso de Eliseu Meifrén. No obstante, la pervivencia de la estética realista bajo la influencia de Tarquis Soria, González Méndez o Francisco Bonnín determinó la continuidad de los modelos decimonónico a lo largo del siglo XX, con vistas que recrean la imagen de las islas como un vergel, al gusto de los antiguos viajeros ingleses, o con representaciones de parajes más recónditos de montañas, barrancos y cañaverales.

La topografía de un enclave lagunero ha sido trasladada al lienzo en este paisaje de Oliva Blardony que, como su título indica, reproduce fielmente un rincón de Geneto. El dominio del dibujo es evidente en este alumno de Tarquis Soria (1849-1940) que posteriormente impartió la docencia en esta disciplina en el colegio de los Escolapios (1940-47), en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, donde ingresó como académico numerario en 1924. Combinó su carrera docente con las gestiones de secretario del Museo Municipal, desempeñando el cargo de director desde 1948 hasta su fallecimiento. Junto con Miguel Tarquis García, secretario del centro y profesor también en Artes y Oficios, organizó la celebración del cincuenta aniversario de la fundación del Museo que bajo su mandato y fruto de su hábil gestión vio engrosadas sus colecciones con un número importante de obras procedentes del Museo del Prado, enviadas en calidad de depósito por el Marqués de Lozoya, Director General de Bellas Artes. A esta remesa se sumaron adquisiciones de la producción artística local como los lienzos de Juan de Miranda del antiguo palacio de Carta, diez acuarelas de Francisco Bonnín y el legado de don Arturo López de Vergara en 1957. Siguiendo la tradición decimonónica de muchos pintores, su espíritu cívico y preocupaciones políticas le hicieron participar en el gobierno de su ciudad, desarrollando una fructífera labor como Presidente del Patronato de Parques y Jardines Municipales que refleja a su vez su interés por el mundo de la botánica.

A.L.G.R.



Patio de La Laguna

Antonio González Suárez (1915-1975)

Acuarela sobre papel. 56 x 76,7 cm

Ca.1960

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

El tratamiento de la naturaleza heredero de los pleinaristas se prolonga en la pintura de paisaje del siglo XX y alcanza un gran protagonismo tras el periodo de la Guerra Civil. Apagadas las voces de la vanguardia por forzoso exilio o ausencia de las islas de sus protagonistas y fracasado el intento de creación de un arte de estado, prolifera este género ya que, además de ser inofensivo al Régimen, se sigue entendiendo como expresión de la tierra en una visión amable y optimista que destaca la luz y el colorido de su vegetación.

Frente a la imagen estereotipada y florida de la isla vergel, opción abanderada principalmente por Francisco Bonnín, en el escenario artístico de los años cuarenta se alzó el estilo íntimo y sobrio de González Suárez que ofrecía en sus acuarelas imágenes otoñales de rincones laguneros, con cielos grises, atmósferas húmedas y calles mojadas por la lluvia. Su estilo personal se puso de manifiesto en la Exposición de Artistas Tinerfeños celebrada en Madrid (1943), a la que concurrió con seis obras que reflejaban la herencia de una tradición paisajística con referencias a Lallier, Alfaro y especialmente a Eduardo Rodríguez Núñez (1857-1899), su antecesor más directo por la técnica utilizada, la armonía de matices y la sencillez de motivos. Con una paleta escueta y sobria, sus paisajes destacaron por el vigor de su construcción demostrando que, entablado el diálogo directo con la naturaleza, cualquier elemento por modesto que fuera, contemplado con emoción, podía convertirse en motivo artístico.

Alejado de la eterna confrontación entre lo nuevo y lo viejo, debate que dominaba el ambiente artístico de la capital, este palmero inició su formación en La Laguna sintiendo desde niño un gran amor por el espectáculo de la naturaleza que de forma autodidacta trasladaba al papel. Tras la contienda civil en la que se alistó voluntario, profundizó su aprendizaje con Mariano Cossío, quien le animó a cursar estudios superiores de Bellas Artes después de haber mostrado su producción en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en la que se valoró la espontaneidad del trazo y su tendencia universalista. Participó en las exposiciones de los acuarelistas canarios y su inscripción en la Agrupación Española de Acuarelistas le permitió concurrir por cuenta propia a muestras celebradas en Madrid, Londres y Portugal (1946). Ya en 1948 su obra obtuvo la Segunda Medalla en el Concurso Regional de Pintura y Escultura, en el que contó con el apoyo de Eduardo Westerdahl como miembro del jurado. Consciente de la necesidad de evolucionar y afianzar su estilo por influencias foráneas, inició un periodo de formación visitando la Península (1952), Inglaterra (1953) y Noruega (1954), alcanzando con su Vista de Oslo y el fiordo la Primera Medalla en el Salón Nacional de la Acuarela (Barcelona, 1954), galardón que también obtuvo con Remanso de Telemark en Madrid (1957). En la I Exposición Regional de Pintura (1960), Patio de La Laguna mereció ser premiada en la modalidad de la acuarela, certamen en el que Pedro González obtuvo el primer premio en pintura con una obra informalista. A partir de ese año esta acuarela pasó a formar parte de los fondos del Museo Municipal, en cuyo catálogo figura como Rincón de La Laguna. Es una imagen opuesta a los patios con buganvillas y geranios de las casonas nobles de Bonnín, en la que se resalta la humildad del escenario: una explanada con una carreta en primer plano, circundada de casas terreras y tapias de huertos, donde destaca la superficie acharolada de la lluvia, la humedad del ambiente y las reminiscencias rurales del paisaje urbano lagunero con el perfil de la catedral al fondo. Esta imagen pictórica invernal de La Laguna tiene su paralelo literario con la ciudad melancólica recogida en la producción del poeta regionalista Antonio Zerolo.

Desde 1955 González Suárez ejerció una fecunda labor docente en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos que, siguiendo la tradición pleinairista, continuaba fuera de las aulas, a la intemperie, en la vega lagunera, enseñando a sus discípulos a contemplar el paisaje desde una perspectiva pictórica. Ajeno a todo dogmatismo, renovó la técnica de la acuarela con la práctica del frotado y rascado, recursos que le permitieron conseguir efectos estéticos superiores a la simple mancha, ampliamente explotados posteriormente por Martín Bethencourt, uno de sus discípulos más aventajado. En 1957, bajo la presidencia de Ángel Romero, fue nombrado Académico de Número de la corporación canaria de San Miguel Arcángel y posteriormente, en 1974, entró a formar parte de la de Artes y Ciencias de Puerto Rico.

A.L.G.R.

Bibliografía: Carmen GONZÁLEZ COSSÍO: Antonio González Suárez, Biblioteca de Artistas Canarios 37, Gobierno de Canarias 2000; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Cumbres de Anaga

Manuel Martín González (1905-1988)

Óleo sobre lienzo. 68 x 93 cm

1969

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Los postulados de la escuela de Barbizon ligados a una observación respetuosa y ferviente de la naturaleza como fuente de emoción, que influyeron la producción de Nicolás Alfaro durante su estancia en Olot, innovaron la pintura de paisaje en Canarias durante la segunda mitad del siglo XIX. A esta corriente se sumó el Realismo de Carlos Haes introducido en las islas a través de los pintores canarios que recibieron su enseñanza en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y especialmente con la llegada a Tenerife en 1870 de su discípulo Pedro Tarquis Soria. Ambas tendencias prolongan su influencia en la paisajística canaria del XX.

La toma de apuntes en pleno campo, en contacto directo con la naturaleza, buscando su expresión en plena identificación con el entorno, fue el método de trabajo escogido por Manuel Martín González cuando regresó de Cuba en 1932 y convirtió el paisaje insular en el motivo único de su pintura.

Iniciada su formación en la academia del escultor Guzmán Compañ Zamorano (1878-1944) de La Laguna y en la de Teodomiro Robayna (1864-1925) en Santa Cruz de Tenerife, su trabajo en la Litografía Romero le proporcionó el conocimiento del grabado y la estampación, técnicas que le permitieron desempeñar las tareas de dibujante publicitario durante su estancia en Cuba entre 1923 y 1932, sin abandonar su producción pictórica con la que participó en diversas exposiciones de la Asociación Canaria de La Habana, merecedoras de buena acogida por la crítica local. De vuelta a su ciudad natal, Guía de Isora, incorporó a su repertorio el paisaje agreste del sur y la pétrea estructura de sus barrancos y laderas. Supo trasladar al lienzo la grandiosidad de Las Cañadas en amplias panorámicas donde las masas rocosas del primer plano conducen a la monumentalidad geográfica del majestuoso Teide, inmerso en una atmósfera azulada característica de ese paisaje a determinadas horas del día. Con su traslado a Santa Cruz de Tenerife en 1942, ciudad donde transcurrió el resto de su vida, nuevas vistas ocuparon sus cuadros, prestando especial atención al conjunto montañoso del macizo de Anaga, desde entonces recreado en varias ocasiones, protagonista de esta pintura. Las escarpadas cimas y barrancos de este conjunto geológico se prolongan en el acantilado cuyas paredes se hunden en un mar en calma que se expande en un espacio abierto e ilimitado. La presencia humana solo queda reflejada en las humildes construcciones del primer plano perfectamente integradas en el entorno, testigos de la intervención del hombre en su configuración. Con una pincelada muy suelta, la expresión prevalece sobre el color en la pétrea y silenciosa inmovilidad de las montañas inmersas en una tenue calma, consiguiendo una perspectiva espacial mediante planos cromáticos donde a los ocres le suceden los grises y los blancos azulados del fondo. La representación se prolonga con el mar en la lejanía y la soledad del Atlántico recorta el perfil de la isla envuelta en una atmósfera vibrante, en la que el paisaje se llena de religiosidad. El espíritu romántico se percibe en este paisaje, "la parábola ininterrumpida del romanticismo" aludida por Octavio Paz, que conduce la manifestación artística desde el siglo XIX a las vanguardias del XX. Esta obra formó parte de la *Exposición Martín González*, celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en el mes de julio de 1969, fecha en la que fue adquirida por el Ayuntamiento para el Museo Municipal. En atención a los méritos que concurrían en su persona Martín González fue nombrado académico correspondiente de la Academia de Artes y Ciencias de San Juan de Puerto Rico (1971) y Académico de número por la de San Miguel Arcángel de Canarias en julio de 1984, cuyo ingreso oficial tuvo lugar el 18 de julio de 1988, coincidiendo con la conmemoración del setenta y cinco aniversario del restablecimiento de la Corporación por Alfonso XIII en 1913.

A.L.G.R.

Bibliografía: María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Manuel Martín González*, Biblioteca de Artistas Canarios 36, Gobierno de Canarias, 2000; Carmen Nieves CRESPO DE LAS CASAS: *El paisajista canario Martín González*, Aula de Cultura, Cabildo Insular de Tenerife, 1980. Federico CASTRO MORALES: "Modernidad y Vanguardia", en *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 425-483.



El expolio

Francisco Borges Salas (1901-1994)

Dibujo. Lápiz sobre papel. 37,5 x 52 cm

1976

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Contemporáneo de Pedro Guezala en la faceta de ilustrador de revistas en la década de 1920, Francisco Borges Salas desarrollaría una labor muy importante en la gráfica nacional durante su colaboración en la revista *La Esfera*, entre cuyas ilustraciones figuraban también sátiros con fantásticas cornamentas y rostros femeninos de largas y trenzadas cabelleras resultados de la colaboración de Néstor Fernández de la Torre (1887-1938) con dicha publicación desde 1915. La presencia de Borges en Madrid en 1920 para continuar su formación con los escultores Mateo Inurria (1867-1924) y Victorio Macho (1887-1966), iniciada anteriormente en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife bajo el magisterio de Tarquis Soria (1849-1940) y Guzmán Compañ Zamorano (1878-1944), le facilitó el encuentro con la revista cuyos directivos solicitaron su colaboración materializada en dibujos publicados a toda página a partir de 1923. Las características escultóricas y la monumentalidad están presentes ya en las primeras imágenes de esta modalidad a las que en estos momentos se añade la influencia de la estética modernista por su contacto con la obra de Macho, evidente en algunos de ellos, aunque la volumetría, plasticidad y el gigantismo domina la composición de la mayoría, especialmente en los desnudos que anticipan los relieves del monumento al Doctor García Sanabria. La vigorosa y profunda caligrafía es notoria ya en estos primeros dibujos donde junto a la estética simbolista también introduce matices expresionistas, que permanecerán en su producción. La fantasía y la espiritualidad aflora también en los escenarios de grutas acuáticas y laberintos rocosos o en las formas antropomórficas que constituyen la orografía de escenas como *La Montaña*, fechada en Madrid en 1923 y publicada en 1927 en *Hespérides*, revista que alcanzó su máxima calidad gráfica con su colaboración. Durante su formación posterior en el estudio de Emile- Antoine Bourdelle (1861-1929) en París a partir de 1925 ahondará en la trayectoria iniciada, avanzando en el dominio de la perspectiva y en la valoración volumétrica, con un lenguaje que aunaba el simbolismo con el *Art déco*. Sus dotes de dibujante le permitieron acceder a la plaza de profesor de dibujo en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, a su vuelta a Tenerife en 1930, y llevar a cabo una actividad artística tanto en el campo de la pintura como en el de la escultura, bruscamente interrumpida al finalizar la contienda civil por expediente político en el que se le vinculaba con la masonería. El exilio forzoso a Caracas en 1941, que le mantuvo ausente de las islas durante 20 años, constituyó una etapa de gran plenitud en la que realizó murales, retratos, grabados, dibujos y esculturas que quedaron en tierras americanas a su retorno en 1962. Desarraigado del mundo artístico insular, la producción de esta última etapa de su vida está marcada por el desencanto y la soledad intensificada con el fallecimiento de su esposa en 1975. Este dibujo de tema religioso, fechado en 1976, - con esta técnica figura en la catalogación del Museo, firmado y fechado en el ángulo inferior derecho: "B.5.76" - de un Cristo adolescente, despojado de todas sus vestiduras, sobrecogido ante el abandono, podría ser el reflejo del sufrimiento y aislamiento al que se vio sometido durante ese último periodo de su vida, en el que solo en escasas ocasiones fue valorado, una de ellas cuando en 1972 entró a formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel bajo el impulso renovador de su presidente don Pedro Suárez y otra en 1993 cuando se le concedió la Medalla de Oro de Canarias, el mismo año en que la corporación de Santa Cruz de Tenerife tomó el acuerdo de concederle el Título de Hijo Predilecto de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife, cuya entrega con carácter póstumo tuvo lugar el 6 de abril de 1994. De esta imagen el propio Borges dijo lo siguiente: "Cristo está totalmente desnudo, hasta ese punto es un expolio". Esta obra fue adquirida por el Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife en 1992, año en el que se celebró una Exposición - homenaje en el Círculo de Amistad XII de Enero.

A.L.G.R.

Bibliografía; Jonathan ALLEN HERNÁNDEZ, Fernando CASTRO BORREGO: *La Modernidad y las vanguardias en Canarias 1900-1939*, Historia Cultural del Arte en Canarias, tomo VII, Gobierno de Canarias, 2008; Eliseo IZQUIERDO: "Borges Salas, Francisco", en *Gran Enciclopedia Canaria*, Ediciones canarias, 1995, Tomo III, p. 638; Carlos PÉREZ REYES: *Escultura Canaria Contemporánea 1918-1978*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984. Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Leandra ESTÉVEZ: *La Estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de Autores*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias nº 218, CajaCanarias Tenerife y Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 1999.



Naturaleza muerta con violín

Cristino de Vera (1931)

Óleo sobre lienzo. 70 x 100 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

La aparente sencillez de la representación esconde una complejidad compositiva donde la convivencia de distintos puntos de fuga crea un espacio ambiguo y fracturado. Una composición geométrica de planos cromáticos reduce el conjunto a la bidimensionalidad, contrapuesta a la espaciosidad sugerida por el dibujo en la construcción de los objetos, dibujo que sin embargo queda oculto por la aplicación del color como la trama de un tejido en cortas y secas pinceladas, creando una textura homogénea donde no hay perspectiva atmosférica ni distancia. Esa ambigüedad se ve acentuada por la luz que no pone al servicio de la realidad sino a la transfiguración de la misma y es el fondo blanco del cuadro el que aligera la masa cromática y hace surgir la luz del interior, subrayando el silencio y el vacío en que ha quedado suspendida la imagen. En un estilo eminentemente figurativo, el relato quebrado necesita del espectador, incitándole a penetrar en su misterio.

Al poco tiempo de su primera exposición en la Galería Estilo de Madrid (1954), su estilo y su temática estaban ya configurados. Por indicación de Mariano de Cossío, su maestro en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife, Cristino de Vera se trasladó a Madrid en 1951 para continuar su formación con Daniel Vázquez Díaz, preparación que incluyó una estancia posterior en París becado por la Fundación Juan March. Con una técnica muy peculiar, Vera ha hecho del bodegón el tema fundamental de su pintura, género que podría aplicársele a todo el conjunto de su producción ya que toda goza de esa inmovilidad y atemporalidad característica de las naturalezas muertas, la *still life* que tan acertadamente destaca en su obra *Lázaro Santana, la vida versus muerte silenciosa*. Profundizando en el precedente más antiguo del significado del término: la bandeja de frutos que en el mundo grecorromano se ofrecía al invitado como muestra de hospitalidad al entrar en la casa, su biógrafo Ramón Salas ve en su pintura "la espiritualización simbólica de la ofrenda que se debe al espectador". Debido a la interpretación que exige su obra en todo el conjunto de signos que reitera, se la ha vinculado también con el contenido espiritual oculto en el bodegón del barroco español, con el contenido religioso y místico del bodegón austero de Zurbarán. Esta *Naturaleza muerta con violín* entró a formar parte de las colecciones del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en enero de 1969.

Con un estilo iconográfico configurado, Cristino de Vera ha conseguido la fusión entre arte y vida, y su obra adquiere una coherencia que mantiene a lo largo de su trayectoria en la que también su coherencia vital ha encontrado el modo de expresarse en una identificación plena. Su producción artística ha merecido ser premiada con la Medalla de Oro de Canarias en 1996, el Premio Nacional de Artes Plásticas en 1998 y la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 2002. Designado Académico de Honor de la Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel, en 2005 se oficializó el nombramiento en el acto de apertura del curso académico de la RACBA celebrado en el Salón de Plenos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.

A.L.G.R.

Bibliografía; Ramón SALAS LAMAMIÉ DE CLAIRAC: *Cristino de Vera*, Biblioteca de Artistas Canarios 41, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2002.; Federico CASTRO MORALES, Yolanda PERALTA SIERRA, Ana María QUESADA ACOSTA: *Tradición y Experimentación Plástica. Dinámicas Artísticas 1939-2000*, Historia Cultural del Arte en Canarias, Tomo VIII, Gobierno de Canarias, 2008.



Figura

Jesús Ortiz Fernández (1922-2013)

Técnica mixta sobre lienzo. 98 x 79 cm

Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Santa Cruz de Tenerife fue el primer destino de Jesús Ortiz en su carrera docente tras superar la oposición a Catedrático de Dibujo de Enseñanza Media, instalándose en la ciudad de La Laguna con taller propio en 1961. La muestra institucional celebrada dos años antes, *La semana de Canarias en París (1959)*, promovida por el Círculo de Bellas Artes y el Cabildo de Tenerife, en la que participaban artistas canarios de diferentes generaciones y tendencias contrapuestas, reflejaba el carácter ecléctico del panorama artístico insular. Tras los años de silencio de posguerra, la confrontación entre tradición y modernidad cobraba virulencia inusitada. El combate maniqueo entre lo figurativo y lo abstracto en el marco capitalino del Café el Águila era continuado en la prensa por los críticos Vicente Borges y Francisco del Toro enfrentados a Eduardo Westerdahl. Éste seguía defendiendo las propuestas abstractas y había tratado de conectar a las islas con las tendencias renovadoras de la Península y del extranjero, proyecto materializado en el primer museo de arte contemporáneo fundado en España: La Sala –Museo Eduardo Westerdahl del Instituto de Estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz que abrió sus puertas al público en 1953 y funcionó con ciertos altibajos hasta 1965. Clausurado el Círculo de Bellas Artes por obras de remozamiento en su sede, esta Institución portuense albergaría muestras que animaban el debate entre lo viejo y lo nuevo, especialmente entre 1954-1965, compartiendo esta actividad con el Círculo tras su reapertura en 1960 y con las salas del Museo Municipal de Bellas Artes. Precisamente en la sala de Puerto de la Cruz celebró Ortiz su primera exposición en 1961, el mismo año de su llegada a la isla, repitiéndolas anualmente hasta 1965 durante el mes de diciembre. En esta primera muestra se hizo evidente todo el bagaje contenido ya en su producción pictórica iniciada en contacto con las corrientes artísticas de Barcelona en cuya Escuela Superior de Bellas Artes había recibido su formación en diferentes facetas artísticas, galardonada con el Premio de Grabado Calcográfico en 1954.

En este panorama artístico insular Ortiz supo mantenerse alejado de las confrontaciones maniqueas ahondando en su propio itinerario plástico, con un espíritu de investigación y experimentación que le llevaría a continuos replanteamientos de sus bases teóricas y estéticas. Su inquietud y talante investigador le hizo experimentar con recursos formales y técnicos variados, enriqueciendo su trayectoria en la que destaca en ocasiones la versatilidad creativa que de terrenos más ortodoxos y figurativos se adentra en representaciones puntuales más abstractas, como lo fueron los monotipos a partir de 1970, conseguidos por su investigación en el procedimiento del grabado. Miembro activo de la Agrupación de Acuarelistas de Tenerife desde 1963, experimentos con esta técnica hicieron de sus paisajes mundos particulares, enigmáticos objetos de su reflexión. Desnudados de toda anécdota, rozando casi la abstracción, sitúa al ser humano en solitario, formando parte de muchedumbres y a la vez rodeado de un silencio sobrecogedor. El derrotero innovador de su obra ya fue apreciado por la crítica en 1965, elogiando posteriormente Eduardo Westerdahl (1968) la realidad desvanecida de esos paisajes y el carácter mágico de su concepción. Su presencia en el escenario canario concluiría con su marcha a Granada en 1978 donde continuó ejerciendo la docencia en el Instituto Ángel Ganivet y desarrollando una intensa actividad creadora, profundizando en la pintura de tierras inhóspitas, de personajes enigmáticos perdidos por desiertos físicos, sobrecogidos en la solitaria e inmensa llanura del silencio. Su paso por Tenerife le hizo merecedor de formar parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel como Académico de Número, oficializando su ingreso con una exposición antológica en la Sala La Recova de Santa Cruz de Tenerife, en octubre de 1992. Con anterioridad su obra había sido galardonada con el Primer premio de Pintura en la XI Exposición Regional de Santa Cruz de Tenerife de 1970, año en que este cuadro entró a formar parte de los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes.

A.L.G.R.

Bibliografía:

Ana Luisa GONZÁLEZ REIMERS: *La Colección de arte de Jesús Hernández Perera y María Josefa Cordero en la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, 2013; Eliseo IZQUIERDO: "Jesús Ortiz", Catálogo de la Exposición Jesús Ortiz, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1992; Alfonso TRUJILLO RODRÍGUEZ: *Agrupación de Acuarelistas Canarios, Santa Cruz de Tenerife, 1978*; Leandra ESTÉVEZ: *La Estampa en Canarias: 1750-1970. Repertorio de Autores*, Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias nº 218, CajaCanarias Tenerife, Casa de Colón, Cabildo de Gran Canaria, 1999.



Torero

Miguel Márquez Peñate (1911-1980)

Madera vista. 74 cm

1960

Museo Municipal de Bellas Artes.

Santa Cruz de Tenerife

Interesante pieza escultórica realizada en madera vista por el grancanario Juan Márquez Peñate (1911-1980), que representa la figura de un "Torero", y depositada en una de las dependencias del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Siguiendo la opinión de González Reimers, pertenece a la etapa en la que "se observa esa nueva manera más simplificada, una estilización y simplicidad volumétrica junto a una valoración del hueco que en muchos ocasiones funciona de eje de gravedad o como origen de la forma", lejos de la tendencia figurativa de los primeros momentos ("Máter Insula", Las Palmas de Gran Canaria).

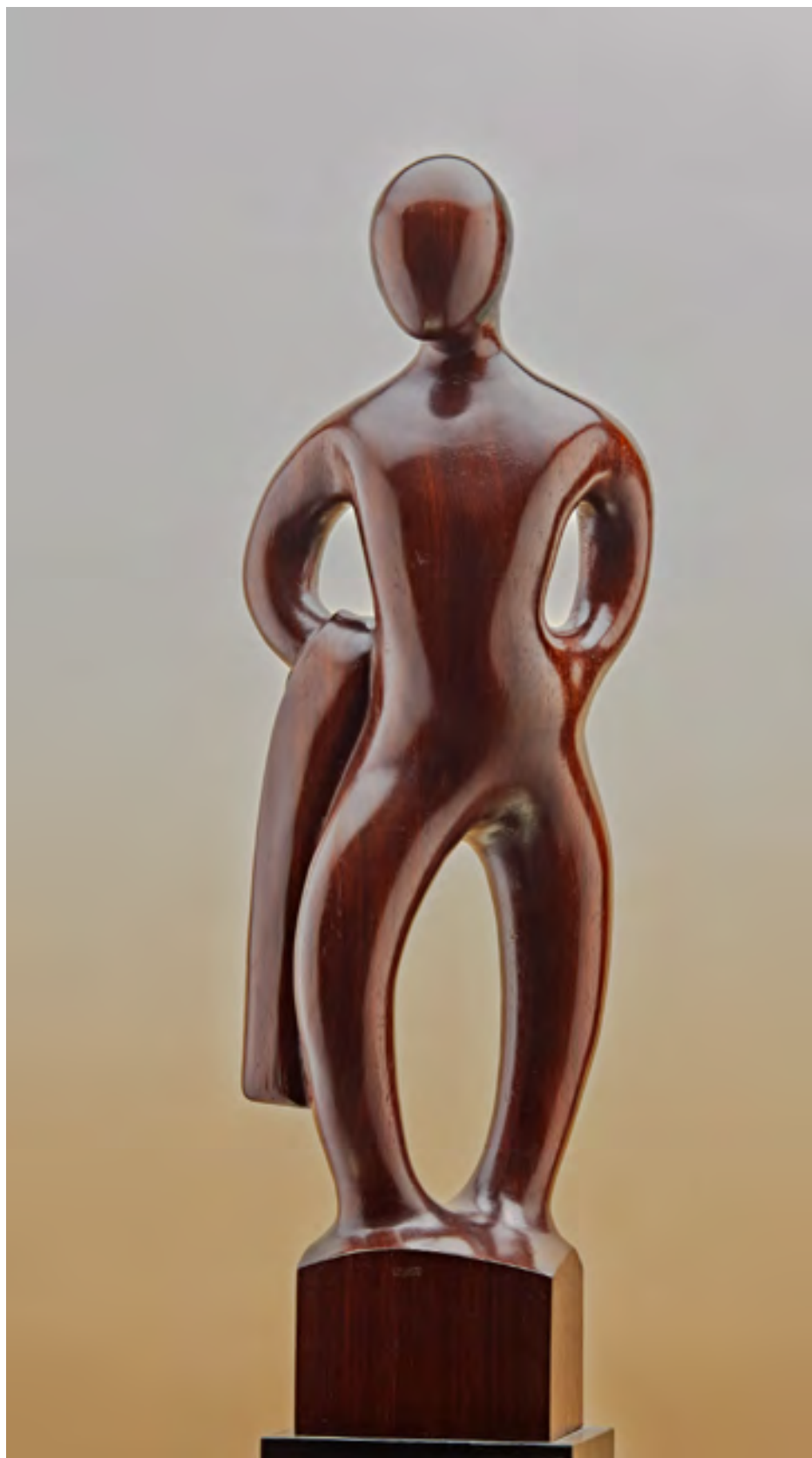
No cabe duda de que sus conocimientos de la madera, adquiridos en el taller paterno, y el dominio de la ebanistería, dejaron amplia huella en sus obras escultóricas, aun habiendo empleado otros materiales para las mismas; la suavidad, la textura, la morbosidad de la madera se percibe en todas y cada una de sus realizaciones. Técnica que potenció y la convirtió en docencia durante los años que ejerció como Profesor de *Ebanistería*, y más tarde de *Modelado, Vaciado y Talla* en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife. En la serie llamada "Toreros" (años sesenta), así como en otras ejecuciones ("*Bailarín*"), Márquez Peñate demuestra ser todo un profesional del empleo de materiales lígneos, enfatizando las tonalidades, los brillos, las vetas, las superficies, haciendo de todo ello una estética.

A pesar de la simplificación de las formas, el "Torero" no ha perdido en absoluto la fuerza, el movimiento, el brío y la tensión producidos por diestro cuando se encuentra frente al animal.

Esta obra obtuvo el Primer Premio en la Primera Exposición Regional de Pintura y Escultura de Santa Cruz de Tenerife, que tuvo lugar en 1961, y adquirida por el Excmo. Ayuntamiento de la citada Ciudad por valor de 7.500 ptas.

G.F.P.

Bibliografía: Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen: *Guía didáctica del Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1980; NAVASCUÉS, Pedro, PÉREZ, Carlos y COSSÍO, Ana María: *Del Neoclasicismo al Modernismo*, Historia del Arte Hispánico V, Ed. Alhambra, Madrid, 1978; M^a Emilia GONZALEZ BAUTISTA: *El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (inédita), tomo II, Universidad de La Laguna, 1995.



Teobaldo Power

Enrique Cejas Zaldívar (1913-1986)

Yeso. 132 cm

1975

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Es una de las pocas esculturas realizadas de este máximo representante de la música canaria, Teobaldo Power (1848-1884), conocido especialmente por sus *Cantos canarios*. Esta obra que se mantiene custodiada en los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, fue planteada y modelada en yeso por Enrique Cejas Zaldívar (1913-1986) con objeto de convertirla en la escultura definitiva que hoy forma parte de los jardines que rodean el Instituto de Enseñanza Media que lleva su nombre, de la referida ciudad capitalina. Aunque realmente se trate de un boceto, de un estudio, no debe de mantenerse aislada del conjunto artístico del citado Museo, olvidándonos de su justa valoración, pues es una suerte contar con este tipo de piezas que rara vez ha podido sobrevivir a la obra concluyente, ya que la mayoría se ha perdido o destruido. No es otra cosa que el comienzo de un proyecto, de la gestación de una escultura, del planteamiento de la tridimensionalidad.

Comentan los biógrafos y estudiosos de la producción de Cejas Zaldívar, que la mayoría de sus obras tienden a lo estático, a una aplomada serenidad; es verdad, pues si analizamos la mayor parte de las mismas, descubrimos esta característica que domina, en general, a sus esculturas, de correcto acabado, de volumetría bien planteada y de un elegante dibujo, pues su paso como estudiante por la Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid) fue decisivo para que quedara su impronta en cada uno de los trabajos realizados, en los que se observan también la influencia de los maestros parisinos, Maillol (1861-1944) y Bourdelle (1861-1929), cuya obras, impregnadas de fuerza y solidez, no dejan de transmitir el sentido de monumentalidad. En este estudio del célebre compositor canario, se advierte esta realidad estilística. Concebido de una manera tubular, cerrada, adquiere importancia el retrato, los rasgos psicológicos, por encima del resto de la composición. En ella hay firmeza, aunque carente de gracia, pero sin dejar de transmitir los valores esenciales del discurso estético. Su mirada dirigida hacia abajo nos habla de un hombre que piensa, que medita, que reflexiona. No es una actitud pasiva, ausente. Todo lo contrario; desde su interior fluye un impulso que invade al espectador. Su mirada parece iniciar una nueva composición musical.

Esa fuerza oculta en el yeso también se manifiesta en otras obras suyas, como en el Crucificado que aparece expuesto en el Salón de Actos de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, incorporada después de su ingreso como Académico de Número, el día 11 de marzo de 1986; de igual manera, en el conjunto escultórico de la Plaza de España de Santa Cruz de Tenerife o en la figura del Obispo nivariense Pérez Cáceres, en Güimar (Tenerife), con claros visos de monumentalidad.

Esta obra fue donada personalmente por Cejas Zaldívar a este Museo Municipal de Bellas Artes, en 1985

G.F.P.

Bibliografía: Carlos PÉREZ REYES: *Escultura canaria contemporánea*. Las Palmas de Gran Canaria, 1983; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Adolescente

Enrique Cejas Zaldívar (1915 – 1986)

Yeso patinado. 126 cm

1961

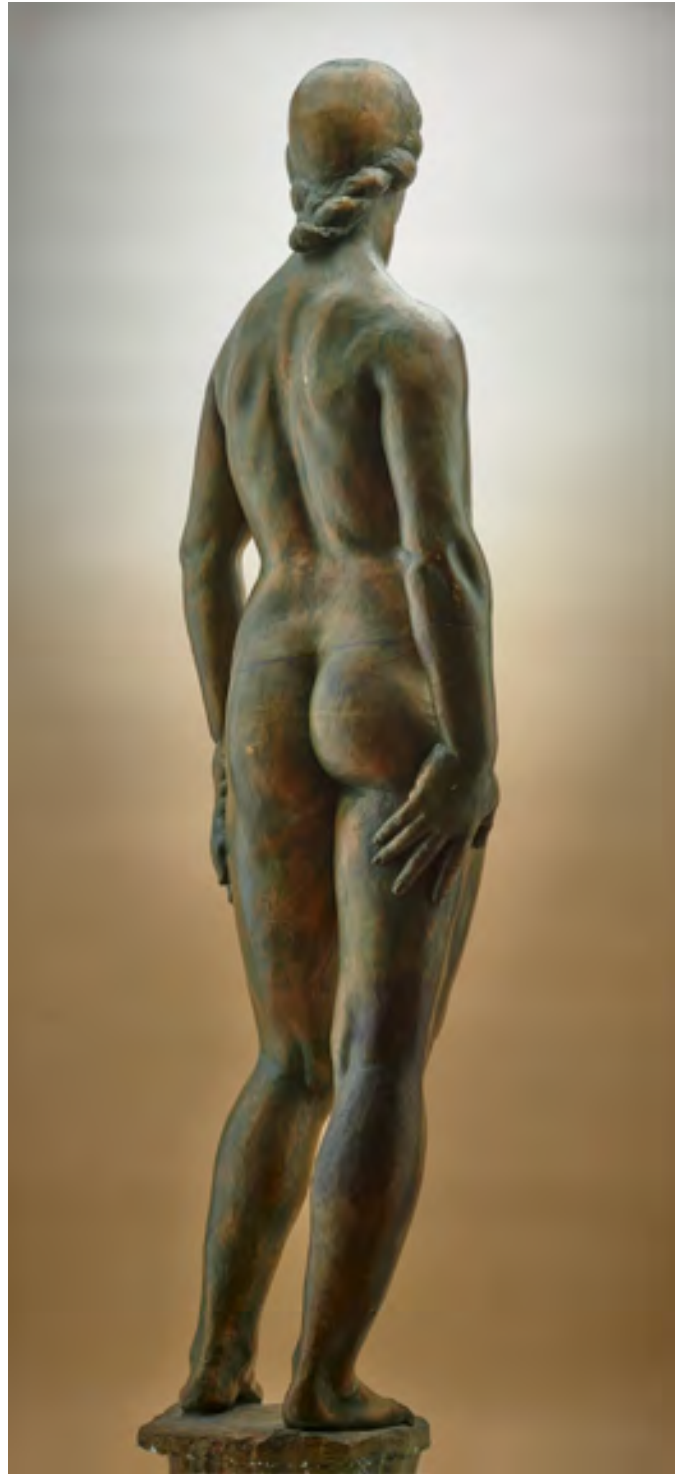
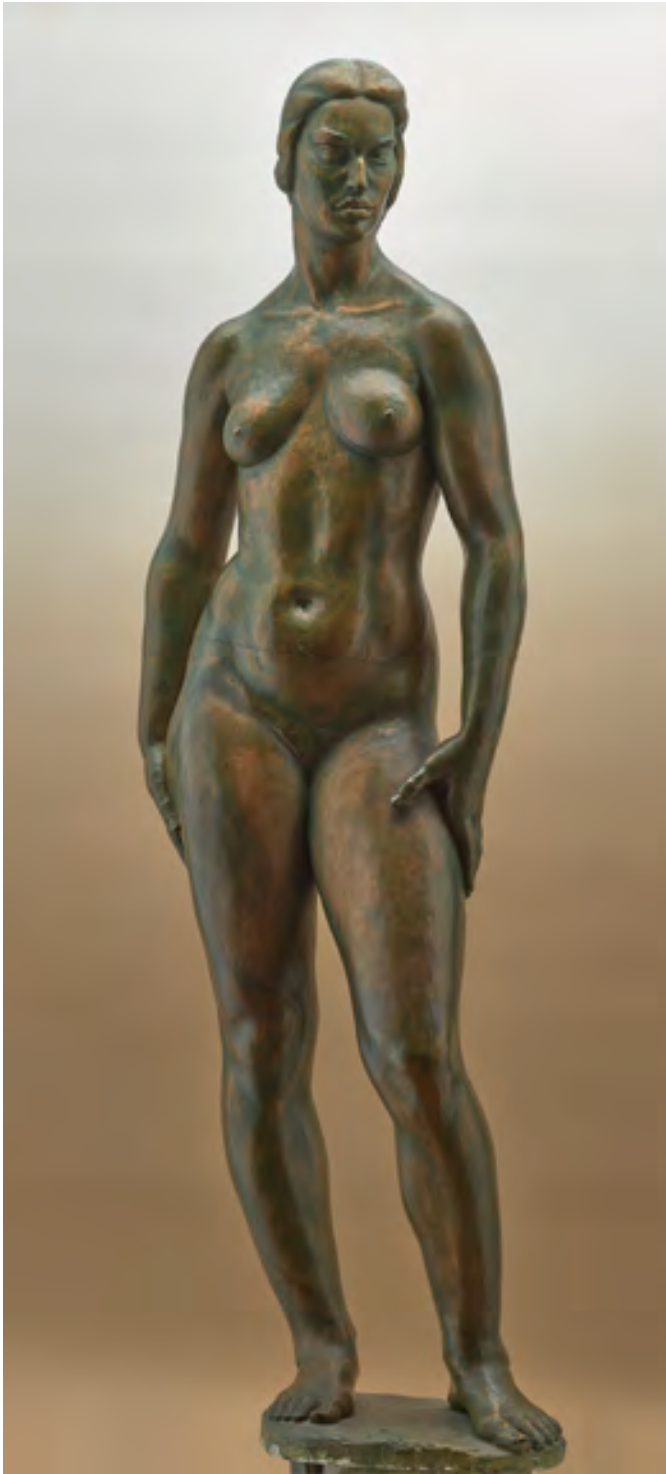
Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife

Con esta pieza participó Enrique Cejas Zaldívar en la II Exposición Regional de Pintura y Escultura y obtuvo el Primer Premio de Escultura en 1961. Modelada en yeso patinado, es una figura exenta de cuerpo entero, un desnudo femenino resuelto con gran aplomo y contundencia, donde el juego de líneas y los ritmos curvilíneos engendran las formas y los volúmenes en un conjunto equilibrado que incorpora también la oquedad. Rompe su frontalidad el adelantamiento de la pierna izquierda y el giro de la cabeza, logrando con ese contraposto la oposición armónica de las distintas partes del cuerpo y a la vez, en el reposo, la sensación de movimiento. La anatomía musculosa y atlética, de miembros largos y robustos, restan feminidad a la representación de la adolescente, no exenta de cierta sensualidad conseguida a través del acabado pulido y la importancia concedida a la luz. Destaca el tratamiento geometrizable del rostro, de ojos rasgados y facciones esquematizadas que, lejano y misterioso, aparece sumergido en la reflexión. El resultado es un desnudo sereno y majestuoso, que destila reposo y serenidad, con una monumentalidad que refleja la influencia de Maillol. De formas precisas y esenciales, se ha suprimido todo lo innecesario y superfluo, en busca de un ideal alejado del estereotipado academicismo y de la belleza clásica.

Con una sólida formación obtenida inicialmente en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y posteriormente en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, Enrique Cejas Zaldívar llevó a cabo una amplia labor en la realización de monumentos públicos en la isla, destacando entre otros el *Monumento a los Caídos* en la Plaza de España (1945), el de *Teobaldo Power* en la explanada de los Institutos de Santa Cruz de Tenerife (1975), y el monumento al *Obispo don Domingo Pérez Cáceres* en Güimar (1965). Fue además profesor de modelado y dibujo en la Escuela de Bellas Artes y de Artes y Oficios Artísticos de Santa Cruz de Tenerife, docencia que prolongaba en su propio taller al que acudían numerosos discípulos iniciados por su magisterio en el lenguaje de la plástica escultórica, siendo uno de los más destacados la escultora María Belén Morales. En 1983, bajo la presidencia de Pedro González, entró a formar parte como Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Canarias de San Miguel Arcángel.

A.L.G.R.

Bibliografía: Carlo PÉREZ REYES: *Escultura Canaria Contemporánea (1918-1978)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1984; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.



Retrato de Gumersindo Robayna

Manuel González Méndez (1843 – 1909)

Óleo sobre lienzo. 42 x 37 cm

Colección particular. Santa Cruz de Tenerife

Es un retrato de busto corto que dirige el rostro hacia el espectador y fija la mirada lejana y ensimismada, en la que se ha concentrada toda la expresión. La efigie refleja las dotes de pintor, las excepcionales condiciones de dibujante de Manuel González Méndez para captar los rasgos del modelo al que aborda de forma sencilla y directa. Viste chaqueta oscura, camisa blanca y lazo negro anudado al cuello. Su cabeza de pelo corto, frente ancha y despejada, luce barba y bigotes recortados. Una leve luminosidad perfila la imagen diferenciándola del fondo neutro sobre el cual se recorta. El refinamiento calculado de la técnica, el toque de pincel tan certero con el que recrea la imagen evidencia la formación académica del autor que resalta el volumen de esta cabeza, con poderosa plasticidad en las carnaciones y en el modelado del rostro matizado por la luz. González Méndez ha ahondando en la penetración psicológica del representado y toda la atención se ha centrado en el gesto reflexivo, dando corporeidad a los silenciosos pensamientos que esconde su mente. El retrato desprende una atmósfera romántica que envuelve al personaje y a su vez se proyecta en el espectador, subrayando así la condición del pintor representado, Gumersindo Robayna.

Discípulo del neoclásico Lorenzo Pastor y Castro, Gumersindo Robayna pertenece a la misma generación romántica de Nicolás Alfaro, aunque dirigió su expresión artística a terrenos más afines a su espíritu cívico y social, resaltando principalmente en su pintura la historia local como elemento formativo de la conciencia de un pueblo. De ahí que sea el pintor más destacado del género histórico en el panorama artístico canario del siglo XIX, abordando también en su producción la pintura religiosa y decorativa de edificios públicos y especialmente el retrato, género en el que se percibe las enseñanzas recibidas de Emile Lassalle en su estancia formativa en París tras permanecer en Madrid con Lucas Padilla por un corto periodo (1952-54). Se le estima también por su carácter polifacético con incursiones en la práctica escultórica y en la restauración, destacando además por su actividad señera en la sociedad tinerfeña del siglo XIX a través de los diversos cargos públicos y políticos desempeñados. Académico Numerario desde 1855, desarrolló una importante labor docente en esa institución de Bellas Artes, que tras su cierre en 1869 continuó en la Escuela Municipal de Dibujo, de la que fue director hasta su fallecimiento en 1898.

Posiblemente este retrato, – catalogado con anterioridad como *Retrato de un desconocido* y tras el estudio de la doctora Fraga González sobre los Robayna como la representación de Gumersindo Robayna, y así reconocido por sus herederos, actuales propietarios de esta pintura – haya sido realizado aprovechando una de sus estancias en la isla durante el periodo intermitente de Manuel González Méndez entre París y Tenerife. De hecho, ya en 1874 González Méndez pasó una temporada en Güimar tomando apuntes para los magníficos personajes populares que eternizó en sus cabezas de estudio y en 1880 participó con retratos en la magna Exposición de Bellas Artes celebrada en el Teatro Municipal de Santa Cruz de Tenerife, retornando a las islas para exponer en el Gabinete Instructivo de Santa Cruz de La Palma en 1885 y participar en la Exposición de Arte e Industria organizada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santa Cruz de Tenerife en 1892. Del mismo modo que retrató en uno de esos viajes al insigne músico Camille Saint-Saëns (1900), con anterioridad pudo haber retratado, a un personaje ilustre en el ámbito artístico y social de Canarias, del que probablemente recibió enseñanzas durante su breve periodo de aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife entre 1866 y 1867. Supondría su homenaje a la praxis artística de Gumersindo Robayna en un retrato similar en cuanto a formato, aunque distante en el tiempo y en el lenguaje artístico utilizado, del que realizaría posteriormente a su amigo Teodomiro Robayna.

A.L.G.R.

Bibliografía: Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Biblioteca de Artistas Canarios 18, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993; Manuel Á. ALLOZA MORENO: *Manuel González Méndez*, Biblioteca de Artistas Canarios 6, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.



El pintor Teodomiro Robayna Marrero

Manuel González Méndez (1843-1909)

Óleo sobre lienzo. 43 x 32 cm

Colección particular. Santa Cruz de Tenerife

Este retrato de Teodomiro Robayna probablemente fue realizado hacia 1906, cuando ambos pintores coincidieron en la Escuela Municipal de Dibujo de Santa Cruz de Tenerife, transformada al año siguiente en Escuela de Artes Industriales por Real Decreto de 6 de agosto de 1907. Desde 1904 Manuel González Méndez había solicitado la cátedra de Modelado y Composición y formaba parte del claustro de profesores entre los cuales Teodomiro Robayna impartía la asignatura de Dibujo de Adorno desde 1898, designado posteriormente profesor de Composición en enero de 1910. En 1906 González Méndez estableció definitivamente su residencia en Santa Cruz de Tenerife, en una bella mansión construida por Mariano Estanga y Arias Girón (1867-1937) situada en el antiguo Camino de los Coches, actualmente desaparecida, donde el pintor montó su estudio en una estancia de amplios ventanales, adornada con magníficos tapices, trofeos, panoplias y armaduras, antiguos bargueños, algunos instrumentos musicales y numeroso cuadros en las paredes que denotaban el refinado gusto del artista educado en ambientes parisinos. La valentía con que aborda este retrato, la reciedumbre de esta pintura, donde destaca la soltura de ejecución, la plasticidad de la figura que rodeada de luz y de aire se desprende del fondo, la exactitud con el parecido físico del retratado, cuya alma vive y aflora a través de la mirada penetrante, nos habla del perfecto dominio alcanzado por González Méndez al final de su vida. Es ya un lenguaje artístico muy personal en el que conjuga la elegancia técnica de la escuela francesa con el realismo de la escuela española que alcanzó su cima en la grandeza de Velázquez.

Nacido en la capital de la isla de La Palma, en el seno de una familia artesana, Manuel González Méndez fue el primer pintor canario cuya proyección rebasó las fronteras insulares. Tras un primer aprendizaje en la Academia de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife marchó a París en 1870, donde completó su formación y se dio a conocer en los ambientes artísticos de la ciudad del Sena. En este sentido, González Méndez es un precursor de la proyección parisina emprendida posteriormente por Néstor Martínez de la Torre y otros pintores canarios, solo precedido por el triunfo de Luis de La Cruz en la corte de Madrid. Tras un primer periodo con el escultor Amado Millet (1819-1891) en la Escuela de Artes Decorativas de París, González Méndez continuó su aprendizaje con el pintor de la Academia francesa Léon Gérôme (1824-1904), quien condujo sus pasos en el dominio de un lenguaje academicista y una técnica preciosista con la que comenzó a destacar en los ambientes artísticos parisinos. Este reconocimiento le permitió consolidar su posición y participar desde 1875 en el Salón de París y en certámenes internacionales, con grandes elogios de la crítica. Vivió treinta años en la capital de Francia con estancias intercaladas en Canarias y frecuentes visitas a Andalucía y Madrid, en cuyo Museo del Prado descubrió a los grandes genios de la pintura española que influyeron notablemente en su formación, especialmente Velázquez al que consideró siempre el maestro supremo. Esta influencia reforzaría el realismo de su arte y la solidez de su paleta, que mereció ser distinguido con los máximos galardones (la Cruz de La Legión de Honor concedida en 1898, y el nombramiento de Caballero de la Real Orden de Isabel la Católica en 1889 y Comendador de la Reina Isabel la Católica en 1894). Cuando fijó su residencia en Tenerife, siguió vinculado al ambiente artístico parisino, realizando viajes periódicos a Francia y otros países europeos y fue precisamente en el regreso de una de esas visitas a París cuando le sobrevino la muerte, falleciendo en Barcelona a consecuencia de una pulmonía el 9 de septiembre de 1909.

Con Teodomiro Robayna le unían lazos de amistad, como lo atestigua la dedicatoria de este retrato, establecidos no solo través de la Escuela Municipal de Dibujo sino especialmente por su relación con el Museo Municipal de Bellas Artes. Cofundador con Pedro Tarquis Soria y director a partir de 1903, Teodomiro Robayna había solicitado su contribución para la naciente institución, materializada en la pintura de gabinete *Caballero Antiguo*, la catalogada actualmente como *Lectura interesante*, donada por su autor en los inicios de la colección. Posteriormente, por iniciativa del director y amigo, se engrosaron los fondos del museo con la adquisición de la colección de objetos artísticos traídos de París tras el fallecimiento de este pintor palmero, el máximo representante del costumbrismo en Canarias en el último tercio del siglo XIX.

A.L.G.R.

Bibliografía: Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Manuel Ángel ALLOZA MORENO: *La Pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura, Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1981; María del Carmen FRAGA GONZÁLEZ: *Gumersindo y Teodomiro Robayna*, Biblioteca de Artistas Canarios 18, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993; Manuel Á. ALLOZA MORENO: *Manuel González Méndez*, Biblioteca de Artistas Canarios 6, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1991.



Paisaje

Óleo sobre lienzo, 130 x 190 cm

Valentín Sanz Carta (1849-1898)

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

En esta exposición sobre "Artistas de la Academia en el Museo", no podía faltar la figura del pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898), uno de los grandes representantes del paisaje insular, siguiendo las huellas de sus maestros Nicolás Alfaro (1826-1905), Cirilo Truilhé (1843-1904), durante su paso por las aulas de la entonces Academia Provincial de Bellas Artes. Una vez en Madrid, la influencia de Carlos Haes (1826-1898) se dejó notar en sus composiciones. Los habituales riachuelos, la vegetación determinando los espacios, la presencia de algún que otro molino, los personajes, los campesinos que atraviesan un puente o cuidan sus rebaños, etc, lo desvelan.

Como todos ellos, Valentín Sanz se mostró romántico en sus primeros momentos para tornarse más realista ya en su etapa de madurez. Un ejemplo de ello lo encontramos en este lienzo que representa un paisaje de La Laguna, al borde mismo de las laderas que forman la vega. Comenta el Dr. Castro Borrego que es muy probable que se trate de un rincón del Camino de las Gavias, donde sus padres tenían una casa, en los inicios de la Mesa Mota. De alguna manera, Sanz Carta ha pretendido reproducir esos modelos casi estereotipados de los paisajes de Alfaro y de Haes, en los que siempre hay un arroyo que intenta abrirse paso entre la vegetación, y que aquí sólo es un alargado charco perdido en medio de los matorrales, creando la ilusión de que es un manantial que discurre por las faldas de la montaña, después de las intensas lluvias que parecen no haber finalizado aún, sugeridas por los intensos nubarrones que se arremolinan en la cima de la Mesa Mota.

No es un paisaje copioso de vegetación, como los que llevó al lienzo durante su estancia en Cuba, donde había ganado, en 1886, la Cátedra de Paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro (La Habana). Aquí, en esta naturaleza lagunera, Valentín Sanz no idealiza nada, ni siquiera ha buscado otro lugar con mayor espesura de árboles, abundantes en esta zona; ha instalado, en cambio, el caballete frente a un lugar abierto dominado por la amplia llanura, en la que los ocreos del verano dan paso a la incipiente hierba después de las primeras lluvias del otoño. Los colores se avivan con mucha intensidad, cálidos y brillantes, para proporcionar a la escena una evidente fidelidad a la observación del espectador. Un recurso que se mantiene en otras composiciones similares como, por ejemplo, en la llamada "Riberas del Manzanares", existente también en este Museo Municipal de Bellas Artes, de gran panorámica.

Podemos afirmar que Valentín Sanz no tuvo reparos en llevar al lienzo el paisaje de Canarias, rompiendo así con esa visión particularista que tenían del mismo los pintores que le precedieron. Podemos encontrar escenas de campesinos atravesando las cumbres de Anaga, de sosegados rincones de las medianías y de plácidas olas que bañan los callaos de nuestras costas.

G.F.P.

Bibliografía: Manuel ALLOZA MORENO: *La pintura en Canarias en el siglo XIX*, Aula de Cultura de Tenerife, 1981; Fernando CASTRO BORREGO: *Antología crítica del arte en Canarias*, Consejería de Educación, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1987; Manuel ALLOZA MORENO y Manuel RODRIGUEZ MESA: *El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)*, Caja de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1986



San Jerónimo

Rafael Atché y Farré (1853-1923)

Yeso. 53 cm

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

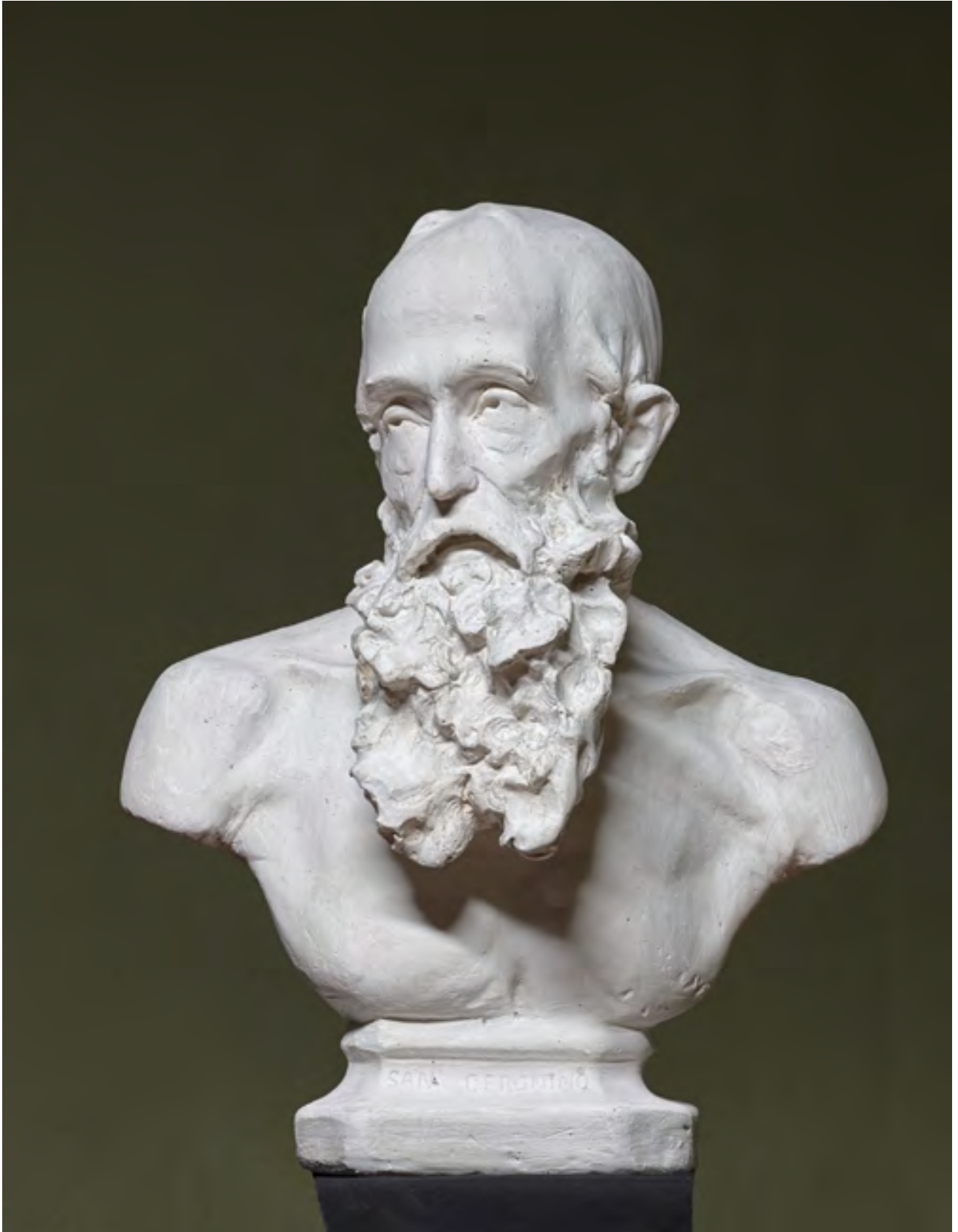
Es una de las pocas representaciones de San Jerónimo (h. 340-420) en busto que poseemos en Canarias, y más aún realizada en yeso, cuando lo habitual es encontrarlo de cuerpo entero, en madera policromada, como ermitaño o Doctor de la Iglesia, escribiendo en su despacho, escena esta última más solicitada por pintores, grabadores y dibujantes, debido a sus recursos compositivos. De enorme popularidad, se convirtió en un personaje muy solicitado por los artistas de todas las épocas, especialmente por los del Renacimiento y Barroco. La etapa que nos ocupa ofrece una visión muy distinta de estos temas de carácter religioso. Asistimos ahora a una sociedad secularizada, pérdida del mecenazgo de la Iglesia a favor del control burgués de la cultura, desamortizaciones, cambios de mentalidad, nuevas propuestas artísticas, etc., que frenaron este tipo de escultura, tan en boga en épocas anteriores, como las que llevaron a cabo Pietro Torrigiano (1472-1528) o Martínez Montañés (1568-1649), por ejemplo, quienes representaron a San Jerónimo penitente, semidesnudo, en plena oración. Fueron muy pocos los escultores que lo concibieron de medio cuerpo; sólo recordar a los realizados por Alonso Berruguete (1489-1561) y Juan Alonso Villabrille y Ron (1663-1732).

Con la llegada de las Academias y de los centros de estudios de las Bellas Artes, cuyos programas planteaban una revisión de los postulados artísticos y, sobre todo, de la implantación de las enseñanzas regladas por parte del Estado, la capacidad gremial se diluye, reduciéndose su demanda, aunque no definitivamente. La escultura finisecular, como la de nuestro *San Jerónimo*, tiende a ser más decorativa que devocional, efectista y pictórica, que busca el sentido simbólico y no tanto el contenido moral y religioso, es decir, se trata de un estudio, de un ensayo por parte del artista, Atché y Farré, como proyecto más ambicioso, tal vez en mármol o madera, para cumplir con algún encargo particular, posiblemente de Cataluña, pues el referido escultor estudió y se formó en la Escuela de La Lonja (Barcelona). Aunque su labor no fue excesivamente amplia, dejó, sin embargo, interesantes y significativas obras conmemorativas, como la de *Cristóbal Colón* que remata el monolito de la plaza que lleva su nombre de la Ciudad Condal.

Esta obra sólo se reduce al rostro y a la desnudez del torso. Un rostro enjuto, de amplias y desarrolladas barbas, cuya mirada está dirigida a lo infinito, de actitud contemplativa, ensimismada, exégesis del verdadero ermitaño. Contamos pues, con un proyecto de este escultor catalán, en yeso –eso sí-, que no merece desprecio alguno sólo por la calidad del material utilizado.

G.F.P.

Bibliografía: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995; Leticia AZCUE VREA: *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y Estudio*, Ed. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



El trovador

Antonio Pérez (activo a finales del siglo XIX)

Yeso. 52 cm

Hacia 1908

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Este busto de "*El trovador*", realizada por el escultor cubano, nacido en Matanzas, Antonio Pérez, pertenece a esa serie de obras formales, prosaicas y eruditas, de marcado acento académico, en la que se intenta demostrar la capacidad en el dominio del retrato, de la volumetría y del tratamiento de las superficies, pues no en vano fue realizada para formar parte de la Exposición Nacional de Bellas Artes que tuvo lugar en Madrid, en 1908. Gran parte de las mismas fueron adquiridas por museos regionales, algunas de ellas sólo en su material de modelado (yeso/arcilla), destacando el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife que dispone "*del más numeroso de los depósitos de esculturas del siglo XIX ... sin haber sufrido ninguna pérdida*", según opinión del Catedrático de Historia del Arte, Carlos Reyero Hermosilla. No todas se encuentran en el citado Museo, sino repartidas por otros centros oficiales y espacios públicos.

Con independencia de su valoración, Antonio Pérez sigue planteando una escultura de tradición decimonónica, muy ajustada a los cánones establecidos, sin aportar novedad alguna, pues ya escultores de la talla de Juan-Baptiste Carpeaux (1827-1875) y Auguste Rodín (1840-1917), le habían concedido otra proyección estética, rompiendo con sus justos límites, proyectándola hacia fuera, de manera que el espectador, con su observación, completara la obra. En realidad, ofrecían más efectos que emociones contenidas.

Antonio Pérez parece conocer el contexto histórico en el que se mueven, o se movieron, estos personajes, ya que expresa con todo detalle la vestimenta y objetos particulares. Podríamos admitir, contemplando la obra que nos ocupa, que no le fueron ajenos sus conocimientos sobre simbología e iconografía tradicional, sin embargo creemos que más bien ha recurrido a viejos modelos, incluso religiosos, para su composición, recordándonos, sobremanera, la representación del San Juan Evangelista dentro del tema de La Pasión, pues el resultado no es tanto el de un joven que recita, como de expresar un dolor contenido, a veces indefinido.

Este busto fue un regalo del autor a Eduardo Tarquis (1882-1948), según inscripción indicada en el hombro derecho.

G.F.P.

Bibliografía: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Conchita Figuerola

Mariano Benlliure y Gil (1862-1947)

Yeso. 49 cm

Museo Municipal de Bellas Artes
de Santa Cruz de Tenerife

En los fondos del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife se encuentra este interesante busto de la niña Conchita Figuerola, realizada por una de las figuras más destacadas del panorama escultórico español a caballo entre los siglos XIX y XX, Mariano Benlliure (1862-1947), uno de los últimos representantes del realismo decimonónico. Entre los materiales utilizados por este artista valenciano, nos encontramos, aparte de los estrictamente académicos (mármol, metales, etc.), la arcilla y el yeso, que sabía utilizarlos con extraordinaria pericia, demostrándolo en la referida obra, de tanta viveza y espontaneidad que impide que el espectador se detenga en la aspereza del material empleado. En este sentido, Benlliure ha dignificado el yeso, otorgándole categoría artística.

Forma parte de esa serie de retratos que el escultor llevó a cabo para familias de clase burguesa que deseaban perpetuar su poder y su condición de vida. Es muy característico de estas representaciones, tanto de niños como de adultos, la tendencia de girar la cabeza a un lado, de una manera muy enfática, insistiendo en los detalles para imprimir así vida a la materia (*Cléo de Mérode*, bailarina belga; la niña *Rosario de Silva*; el pintor *Joaquín Sorolla*, la actual *Duquesa de Alba* a los dos años de edad, perteneciente a la colección de la Casa de Aba, etc.). Lo mismo ocurre con la pequeña "Conchita", que muy bien podría tratarse del boceto previo a la escultura definitiva. Desconocemos su presencia en este Museo Municipal de Bellas Artes, pues no ponemos en duda de que la fama adquirida por Benlliure como uno de los mejores escultores del momento, diera lugar a la demanda de obras suyas e, incluso, de estas características. En Canarias, aunque la escultura realista o figurativa contemporánea contó con representantes acreditados, dispuestos a resolver, por ejemplo, imágenes religiosas, como Manuel Ramos (1899-1971) que llevó a cabo, entre otras, el *Señor Yacente* de la iglesia de San Juan Bautista (Aruca, Gran Canaria), su estancia fuera de las islas, sus continuos viajes a otros centros artísticos (País/Roma) y la búsqueda de nuevos procedimientos y encauces para la llamada escultura finisecular, impidieron, en cierta medida, a cumplir con encargos de esta naturaleza. Por eso se acudió a otros maestros, como Benlliure, con quien Santa Cruz de Tenerife, concretamente, mantenía una cierta relación con su taller, de manera que la iglesia de San José de la citada ciudad capitalina, cuenta con dos interesantes esculturas suyas, de talla completa (*Cristo atado a la columna* y *Santo Tomás de Aquino*), que fueron adquiridas en su etapa de madurez, aparte del busto de *Simón Bolívar*, también en yeso, que se encuentra en los fondos del referido Museo.

Es una suerte disponer de una obra como la niña "Conchita Figuerola" en el repertorio escultórico insular, ampliándose así la geografía creativa de Belliure. Y es una lástima también que esta atractiva pieza, de evidente plasticidad pictórica, no la pueda contemplar ni disfrutar el público que cada día visita este Museo Municipal de Bellas Artes, pues en ella se descubre la presencia de este escultor, la utilización y la habilidad para trabajar el yeso y, en general, los recursos pedagógicos en el proceso artístico.

G.F.P.

Bibliografía: Carlos REYERO y Mireia FREIXA: *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995; Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001



Las exequias de Julio César

Grabado calcográfico

Papel: 534 x 904 mm

Mancha: 520 x 890 mm

Ángulo inferior izquierdo: "J. Lanfranco lo pintó"

Ángulo inferior derecho: "Blas Ametller lo grabó en Madrid, 1822"

Parte central: "Agustín Esteve lo dibujó"

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

Si uno de los propósitos del grabado era la multiplicación de la imagen, corremos el riesgo de reducirlo sólo a un recurso didáctico, propio de los centros de estudios artísticos. Hasta el siglo XIX no gozó de independencia, considerándose como un producto individual, gracias en cierta manera a los planteamientos de las Academias de Bellas Artes, a los planes de estudios de las universidades y a la amplitud conceptual de muchos artistas, especialmente dibujantes y grabadores. Esta es una de las razones por las que la mayor parte de las láminas (80%) existentes en Canarias, proceden del exterior, especialmente las producidas en la etapa moderna, a lo que hay que añadir los interminables repertorios contenidos en los libros, amén de las estampaciones sueltas. Aunque nuestras instituciones docentes y culturales (Sociedad Económica de Amigos del País, escuelas de Dibujo, academias, etc.) hicieron enormes esfuerzos por conseguir un arte del grabado propio, jamás pudo competir ni suplir la apabullante producción foránea.

Bien es cierto que muchos de los grabados estaban en manos de particulares, formando parte del coleccionismo privado, una actividad promovida por la burguesía urbana, dedicada especialmente a los negocios, que se hacía ahora, en pleno siglo XIX, detentora de las artes. El trasiego de los grabados fue realmente perjudicial, pues su soporte, el papel, es bastante débil, susceptible a deteriorarse y perderse. Por eso, su número es bastante escaso frente al resto de las artes plásticas, sobre todo, la pintura. De ahí la importancia que adquiere la existencia de un grabado y la necesidad de mantenerlo en excelente estado de conservación. Uno de esos grabados que el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife conserva en sus dependencias, es esta interesante lámina al buril que representa un tema histórico, "*Las exequias de Julio César*", llevado a cabo por Blas Ametller (1768-1841), discípulo de uno de los grandes grabadores de aquel momento, Manuel Salvador Carmona (1734-1820), del que también cuenta el referido Museo con algún que otro ejemplo calcográfico suyo. Ametller, que estudio en la Real Academia de San Fernando de Madrid, llegó a ser "Grabador de Cámara", desempeñando importantes cargos en esta institución. En su amplio catálogo destacan las reproducciones de temas pictóricos, como el que nos ocupa, un lienzo de Lanfranco (1582-1647) que se encuentra en el Museo del Prado, y que denota clara influencia de Caravaggio (1569-1610) y Ludovico Carracci (1555-1619). Desplegando una complicada escena repleta de personajes, sitúa en el centro, a manera de altar, la pira con el cuerpo del emperador romano. Los escorzos del primer plano fueron llevados al buril magistralmente por Ametller, logrando efectos de sombras de gran virtuosismo. Sin embargo, no debemos de ignorar la labor desempeñada por el dibujante, el célebre Agustín Esteve (1753-1830), quien también supo captar la fuerza y el movimiento concedido por Lanfranco, así como el significado que estas escenas ofrecían a la política, al honor y a la dignidad de las personas de poder.

En el Catálogo de la Calcografía Nacional (Madrid) también se puede leer la siguiente inscripción: "*Con este nombre es conocido el cuadro original pintado por Juan Lanfranco, que existe en el Real Museo de Madrid: tiene de largo 17 pies y 6 pulgadas castellanas y de ancho 12 pies y 5 pulgadas*". Según comenta la Dra. María Emilia González Bautista, este grabado, antes de ser depositado en los fondos del citado Museo capitalino, "*estuvo situado en el castillo de Paso Alto, pasando después de su limpieza, conservación y enmarcado al Parque Cultural Viera y Clavijo*".

G.F.P.

Bibliografía: Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Jaime PLA: *Técnicas del Grabado calcográfico y su estampación*, Ed. Omega, Barcelona, 1986; AA. VV.: *Historia de un arte. El grabado*. Ed. Skira, Barcelona, 1981; M^a Emilia GONZÁLEZ BAUTISTA: *El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (obra inédita), tomo II, Universidad de La Laguna, 1995



LAS ENEQUIAS DE JULIO CESAR.

En un ámbito se muestra el master en el punto por Juan Lantieri, que está en el Museo de Madrid con de largo 12 pies y 6 pulgadas castellanas y de ancho 12 pies y 3 pulgadas.

Sagrada Familia del roble

Grabado calcográfico

Papel: 694 x 564 mm

Mancha: 680 x 550 mm

Ángulo inferior izquierdo: "Giulio Romano lo pintó"

Ángulo inferior derecho: "Girolamo Carattoni lo grabó"

Parte central: "León Bueno lo dibujó"

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

No es extraño encontrar todo tipo de grabados en los centros de enseñanzas artísticas, ya que constituían uno de los medios didácticos y pedagógicos del aprendizaje de los alumnos, independientemente de estar considerada una obra de arte. La presencia y utilización de los mismos en las aulas y gabinetes de estudio, se debió a la actuación del profesorado que siempre requirió de estas ilustraciones, pues ofrecían asimismo la posibilidad de conocer las obras de los grandes maestros del Arte. Gracias a los grabados se pudo divulgar el conocimiento de la ciencia artística, de modo que muchos defensores y amantes de la plástica donaron colecciones que habían adquirido durante sus viajes; asimismo interesantes libros que contenían espléndidas imágenes calcográficas y xilográficas. Hasta la llegada de la fotografía, el grabado constituyó el medio visual más eficaz en el conocimiento de las artes.

Sin embargo, su fragilidad (el papel), los descuidos, el escaso valor concedido y los nuevos métodos de enseñanza, trajeron consigo que gran parte de estas estampaciones, desaparecieran. Sólo un reducido número ha podido sobrevivir. La Academia Canaria de Bellas Artes dispuso en su momento de valiosos ejemplos que fueron utilizados por sus profesores; el escultor Fernando Estévez (1788-1854), por ejemplo, reclamaba con frecuencia la compra de grabados para enseñar anatomía a sus alumnos. Y precisamente, a través de estos grabados, Estévez descubrió la producción marmórea del célebre Canova (1757-1822), a quien siempre lo anunció como paradigma de la escultura.

En general, el grabado durante la etapa moderna, solía ofrecer en su parte inferior los nombres del grabador, dibujante y pintor, siempre y cuando fuera un trabajo de reproducción, como el que nos ocupa, disponiendo el Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña de una serie de calcografías de gran calidad artística con estos registros. La *Sagrada Familia del roble*, que traduce una de las grandes obras del pintor renacentista Rafael Sanzio de Urbino (1483-1520), existente en el Museo del Prado (Madrid), suele también atribuírsele a uno de sus más destacados discípulos, Giulio Romano (1499-1546), ya que fue éste quien parece que lo terminó, a pesar de que la firma de Rafael se registra en la parte baja de la cuna del Divino Infante: "Raphael pinxit" ("Rafael lo pintó"); también colaboró activamente en esta obra el pintor Gianfrancesco Peni (1488-1528). En ocasiones el grabador era a su vez el dibujante, pero en función de las circunstancias (imposibilidad de conocer in situ la obra propuesta para grabar, la lejanía del grabador con respeto a esa obra, etc., o, simplemente, como colaborador) se hacía necesario la actuación del dibujante. De su trabajo dependía en cierta medida los resultados del grabado. Si comparamos esta lámina calcográfica con el óleo original de la *Sagrada Familia*, descubrimos que la reproducción se ha efectuado con enorme exactitud, casi fotográfica. En este sentido la intervención del grabador es trascendental, pues es el responsable del resultado último. Aquí, Girolamo Carattoni ha demostrado una asombrosa habilidad en el manejo de los buriles, logrando a la perfección el trazado de las líneas, el tratamiento de las tintas, los claroscuros, las perspectivas y, sobre todo, la capacidad para suscitar el color a través de una técnica tan limitada en el campo cromático.

G.F.P.

Bibliografía: Pedro TARQUIS RODRÍGUEZ: *Desarrollo del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, (Edición, Introducción y Notas de Ana Luisa González Reimers), Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001; Jaime PLA: *Técnicas del Grabado calcográfico y su estampación*, Ed. Omega, Barcelona, 1986



Este cuadro de la Santa Familia, pintado por Julio Romano, Discipulo de Rafael de Urbino, tiene quatro pies de rey y quatro polgadas de alto y de ancho tres pies y cinco polgadas. Está en el Real Palacio de Madrid.

Desnudo masculino

Miguel Martínez Jerez (+ 1928)

Óleo sobre lienzo. 18 x 12 cm

Firmado "Martínez Jerez" y fechado "1909"

Museo Municipal de Bellas Artes

Santa Cruz de Tenerife

A juzgar por lo representado, se trata de un estudio académico, convencional, propio de las escuelas o centros de enseñanza de Bellas Artes o, simplemente, una obra de taller, rutinaria, de la representación del cuerpo humano tomado del natural. No es extraño que los pintores, sobre todo aquellos que pasaron por las aulas de las Academias e, incluso, los que se formaron –y se forman- en las actuales Facultades universitarias de Bellas Artes, ejercitaran más de una vez la práctica del desnudo con el fin de descubrir, como lo hicieron los artistas del pasado grecolatino, el más alto ideal de la belleza y perfección. Muchas veces no son óleos los que plasman este tema, sino que encontramos múltiples dibujos, bocetos, etc., que formaron parte del aprendizaje de los alumnos.

Tradicionalmente, han sido las esculturas de personajes mitológicos, en yeso, los modelos a reproducir. En medio de las aulas se colocaban las venus, los apolos, los sátiros, para que cada uno de los alumnos, desde su caballete, los reprodujera. Pero también fueron los modelos vivos, "*la única fuente de verdad y belleza, ante la cual –sean personas, animales, paisajes o cosas- se sitúan pacientemente el artista para arrancarle sus secretos*" (Garcerán Piqueras). El análisis anatómico, la estructura muscular, los escorzos y todas las posibilidades ofrecidas por el desnudo humano, fueron como un examen constante a lo largo no sólo del periodo de aprendizaje, sino también de la etapa profesional.

Este desnudo, llevado a cabo por Miguel Martínez Jerez, nacido en la localidad de Garrucha (Almería), es realmente el prototipo de estudio académico. No valoramos tanto su calidad artística, pues descubrimos a simple vista el extraño tamaño de la cabeza del modelo en relación a su cuerpo, sino más bien la suerte de contar con este tipo de representación, al menos como expresión pedagógica, fruto de los programas impartidos en los centros de enseñanzas artísticas. En realidad, la referida cabeza parece un añadido posterior, una intervención desafortunada que nada tiene que ver con el correcto tratamiento de la anatomía.

Son pocas las obras que se conocen de este autor almeriense, alumno de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid donde optó por el cultivo del paisaje y los temas costumbristas. Hacia 1899 aparece como un pintor maduro, habiendo concurrido ya a varias Exposiciones Nacionales de Bellas Artes; en la de 1904 obtuvo una Mención de Honor por el lienzo denominado "*Del tablado*". Sin duda alguna, en este "*desnudo*", Martínez Jerez demuestra un conocimiento del dibujo, de la línea y, sobre todo, de la utilización de los colores.

G.F.P.

Bibliografía: Bernardino PANTORBA: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España (1948)*, Madrid, 1980; M^a Emilia GONZÁLEZ BAUTISTA: *El Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife* (inédita), tomo II, Universidad de La Laguna, 1995; Carlos CASTRO BRUNETTO: *Guía del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife*, Excmo. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 1991





Ayuntamiento
Santa Cruz de Tenerife
Cultura



REAL ACADEMIA CANARIA DE BELLAS ARTES ARTES
DE SAN MIGUEL ARCANGEL