

ESTUDIOS CANARIOS

ANUARIO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS



LVII
2013

INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS
Juan de Vera, 4 - Apdo. de Correos 498 - 38201 La Laguna
TENERIFE, ISLAS CANARIAS (ESPAÑA)

Compaginación: C. José Perera
Impresión y encuadernación: Cimapress (Madrid)
Depósito Legal: TF. 203-1958
ISSN: 0423-4804

Ni la dirección ni el consejo editorial de esta revista se identifican necesariamente con las opiniones de los autores, quienes asumen la total responsabilidad de los conceptos vertidos en sus trabajos.

ESTUDIOS CANARIOS (EsCan)

ANUARIO DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS CANARIOS

Director: RAFAEL FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ (Universidad de La Laguna, España)
Subdirector: FRANCISCO GONZÁLEZ LUIS (Universidad de La Laguna, España)
Secretario: ROBERTO GONZÁLEZ ZALACAIN (Universidad de La Laguna, España)

CONSEJO EDITORIAL

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA (Universidad de La Laguna, España). ALEJANDRO NIETO GARCÍA (Universidad Complutense de Madrid y ex Presidente del CSIC, España). EDUARDO AZNAR VALLEJO (Universidad de La Laguna, España). PILAR GARCÍA MOUTON (CSIC, España). JESÚS DÍAZ ARMAS (Universidad de La Laguna, España). MARÍA JOSEFINA RIVERO VILLAR (Benemérita Universidad de Puebla, México). CONSTANZA NEGRÍN DELGADO (Universidad de La Laguna, España). MATILDE ARNAY DE LA ROSA (Universidad de La Laguna, España). ALBERTO BLECUA (Universidad Autónoma de Barcelona, España). ESPERANZA BELTRÁN TEJERA (Universidad de La Laguna, España). JOSÉ ANTONIO GÓMEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Oviedo, España). EMILIO GONZÁLEZ REIMERS (Universidad de La Laguna, España). EMMA PÉREZ CHACÓN (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España). MAURO S. HERNÁNDEZ PÉREZ (Universidad de Alicante, España). SEBASTIÁN NICOLÁS DELGADO DÍAZ (Universidad de La Laguna, España). ALBERTO GALVÁN TUDELA (Universidad de La Laguna, España). EMMA BORGES CHINEA (Universidad de La Laguna, España). RAFAEL PADRÓN FERNÁNDEZ (Universidad de La Laguna, España).

CONSEJO ASESOR

FRANCISCO MARCOS MARÍN (University of Texas at San Antonio, EEUU). MARÍA JOSEFINA TEJERA (Universidad Central de Venezuela, Venezuela). C. B. MORRIS (Universidad de California, EEUU). IRIS M. ZAVALA (Universiteit Utrecht, Holanda). ISTVÁN SZILÁGVI (Universidad de Pannonia, Veszprém, Hungría). PILAR CERECEDA (Universidad Católica Pontificia de Chile, Chile). REINHARD SCHNETTER (Universitat Giessen-Justus Liebig, Alemania). ROCÍO DEL CARMEN MORENO SANABRIA (Universidad de las Américas Puebla, México). JULIA FRAGA VERDUGO (Centro de Investigación y de Estudios Avanzados, México). ANDREA BRITO ALAYÓN (Universidad de La Laguna, España). CARMEN BLÁZQUEZ DOMÍNGUEZ (Instituto de Investigaciones Histórico-Sociales, Universidad Veracruzana, México). EMELINA MARTÍN ACOSTA (Universidad de Burgos, España). MARCOS MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (Universidad Complutense de Madrid, España). ÁNGELA FRANCO MATA (Museo Arqueológico Nacional, España). LUIS FELIPE BATE PETERSEN (Escuela Nacional de Antropología e Historia, México). FRANCISCO JAVIER PÉREZ (Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela). MARÍA FILOMENA GONÇALVES (Universidade de Evora, Portugal). VÍCTOR R. PREEDY (King's College, Londres, Gran Bretaña). MICHEL CONTINI (Centre de Dialectologie, Université Stendhal Grenoble III, Francia). UWE GRUPA (Hochschule Fulda, University of Applied Sciences, Alemania). WOLFREDO WILDPRET DE LA TORRE (Universidad de La Laguna, España). LOUIS JAMBOU (Université de la Sorbonne Paris-IV, Francia).

Periodicidad: una vez al año (octubre)
Dirección de *Estudios Canarios (EsCan)*

Instituto de Estudios Canarios

C / Juan de Vera, 4 - Apdo. de Correos 498 - 38201 La Laguna - Tenerife, Islas Canarias (España)

Tel.: +34 922 25 05 92 - Fax: +34 922 25 15 30

e-mail: iecanarios@gmail.com <http://www.iecan.es>

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

El procedimiento y las normas para la presentación de originales, así como otros datos relacionados con *Estudios Canarios (EsCan)*, pueden consultarse en la página web del Instituto de Estudios Canarios: www.iecan.org, apartado http://www.iecan.org/_archivos/anuarios/normasanuario.pdf

El Anuario *Estudios Canarios (EsCan)* aparece en las siguientes bases de datos:

1. *Latindex*: Información de Revistas científicas de América Latina, El Caribe, España y Portugal <http://www.latindex.unam.mx>

Criterios cumplidos: 32.

2. Sumarios *ISOC* - Revistas de CC Sociales y Humanidades, del CSIC (CIN-CDOC): <http://bddoc.csic.es:8080/isoc.do>

3. *Dialnet*, Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/>

4. *DICE*: Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas. Base de datos del CSIC: <http://dice.cindoc.csic.es>

La revista puede encontrarse en la Red de Bibliotecas Universitarias, catálogo colectivo de *REBIUN*: <http://rebiun.absysnet.com>



Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por medio de ninguna clase, ya sea eléctrico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo y expreso del editor.

Í N D I C E

CIENCIAS DE LA VIDA, LA TIERRA Y EL MEDIO AMBIENTE

- Antonio García Gallo y Francesco Salomone Suárez, *La Glorieta del Brasil (La Laguna, Tenerife): una propuesta de jardín tricontinental*..... 9

MEDICINA Y FARMACIA

- Justo Hernández y Francisco J. Castro, *Peste blanca y montañas mágicas. La tuberculosis en Canarias (1900-1950)*..... 27

ARTES

- Nuria Segovia Martín, *Arte latinoamericano en Canarias: el coleccionismo oficial*..... 45

- Carlos Javier Castro Brunetto, *Aristocracia y caridad seráfica: iconografía de los monarcas y príncipes terciarios franciscanos en Canarias* 63

- Jonás Armas Núñez, *El poder de la luz. La exaltación del gobierno y su lenguaje en las vidrieras de los edificios institucionales de Santa Cruz de Tenerife* 91

- Juan Alejandro Lorenzo Lima, «Reputado militar y amigo de las artes.» *Apuntes para una biografía del ingeniero Gonzalo de Lorenzo Cáceres (1769-1840)* 109

- Ángel Muñiz Muñoz, *Grabados del siglo XVIII en la obra de Juan de Miranda. A propósito de la Virgen de los Dolores y San Nicolás de Bari* 145

- Pilar Carreño Corbella, *Pintores Independientes Canarios (PIC), en busca de la vanguardia* 157

LITERATURA

- Andrés Sánchez Robayna, *Manuel González Sosa como ensayista y crítico* 179

BIBLIOGRAFÍA

- Miguel Martínón, *Andrés de Lorenzo-Cáceres en «Gaceta de Arte». (Siete prosas olvidadas)*..... 203
- Víctor J. Hernández Correa, *Bibliografía de Elsa López* 219

HISTORIA

- Pedro Ontoria Oquillas, *Justificación histórica y documental del topónimo Gran Canaria* 237

ARQUEOLOGÍA

- Gabriel Escribano Cobo y Alfredo Mederos Martín, *En tiempos de Colón. Prospección arqueológica subacuática del Puerto de San Sebastián (La Gomera, Islas Canarias)*..... 265

MUSICOLOGÍA Y ETNOMUSICOLOGÍA

- Rosario Álvarez Martínez, *Historia de los órganos de la iglesia de Los Remedios, hoy catedral de La Laguna*..... 299

DOCUMENTACIÓN

- Manuel González Sosa, *Ángel Alonso en el recuerdo. Eclipse y agnición. (De un epistolario.)* 321

RECENSIONES

- Andrés Sánchez Robayna (Vasco Díaz Tanco de Fregenal, *Viaje a La Gomera. Los tres triunfos canarios de Vasco Díaz Tanco de Fregenal*, edición, introducción y notas de Pedro Nolasco Leal Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2012).—Victoria Galván González (José de Viera y Clavijo, *El segundo Agatocles o Cortés en Nueva España. Poema épico en un canto (1778)*, introducción, edición crítica y notas de Maurizio Fabbri, Rimini, 2012).—Carlos Rodríguez Morales (Juan Alejandro Lorenzo Lima, *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*, Islas Canarias [sic], 2011).—Sergio Barreto (Juan-Noyes Kuehn, *Sin otra luz y guía*, Santa Cruz de Tenerife, 2012).—Jesús Díaz Armas (Manuel González Sosa, *A pesar de los vientos*, Madrid, 2013). 329

La Glorieta del Brasil (La Laguna, Tenerife): una propuesta de jardín tricontinental

Glorieta of Brazil (La Laguna, Tenerife): a Proposal for a Tricontinental Garden

ANTONIO GARCÍA GALLO
FRANCESCO SALOMONE SUÁREZ

Resumen. En el presente trabajo, se aborda una aproximación histórica a la Glorieta del Brasil, uno de los espacios ajardinados con mayor simbolismo de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, pues en esa glorieta se encuentra enclavada la emblemática escultura del Padre Anchieta. Se realiza un inventario botánico actual de este espacio y se avanza una propuesta básica de intervención.

Palabras clave: Flora ornamental, Glorieta del Brasil, Padre Anchieta, La Laguna, Islas Canarias.

Abstract. This paper presents a historical review of the Glorieta of Brasil, as one of the most symbolic gardens in the city of San Cristóbal de La Laguna, where is located the iconic sculpture of Father Anchieta. It includes a botanical inventory and a basic intervention proposal.

Key words: Ornamental flora, Glorieta of Brasil, Father Anchieta, La Laguna, Canary Islands.

INTRODUCCIÓN

La Glorieta del Brasil se encuentra situada al SO de la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en los límites del casco urbano por este sector y al comienzo de la zona de expansión residencial y universitaria. Se construyó en el año 1960 y se configuró desde entonces como un punto de confluencia de caminos y carreteras de entrada y salida de la ciudad. Su nombre le viene dado porque en ella iba a estar enclavada una estatua del Beato José

de Anchieta, regalo del pueblo brasileño, y obra del escultor de ese país Bruno Giorgi, la cual permanece ahí como seña de identidad del lugar a pesar de las diversas remodelaciones efectuadas en sus más de cincuenta años de existencia [fig. 1].

José de Anchieta, el Padre Anchieta, nació en San Cristóbal de La Laguna el 19 de marzo de 1534 y tras realizar estudios de Humanidades y Filosofía en Portugal durante su adolescencia, ingresa en la Compañía de Jesús. En 1553, junto a un pequeño grupo de jesuitas, viaja a Brasil para dedicar el resto de su vida a una intensa labor educativa y de apostolado con los indígenas de ese país. Fundador de la ciudad de São Paulo, se convirtió en un fecundo investigador de la cultura, la historia y la naturaleza brasileñas, escribiendo importantes obras lingüísticas y poéticas, así como tratados de historia natural, medicina y farmacopea por sus conocimientos en el uso y las propiedades de muchas de las plantas autóctonas de esas regiones americanas (González, 1999).

El domingo 27 de noviembre de 1960 fue inaugurada esta escultura en bronce y de 5 metros de altura, que se colocó, como ya hemos dicho, en la recién construida Glorieta del Brasil, en un importante acto que contó con la presencia de autoridades políticas, militares y religiosas, tanto nacionales como locales, así como representantes del gobierno brasileño. La escultura, que se orientó hacia el Sur, muestra al Padre Anchieta sobre un pedestal, caminando con un báculo o cayado y con su cabeza ladeada mirando a la ciudad, en expresión del inicio de su andadura hacia Brasil y de despedida de su ciudad natal, que nunca más volvería a ver [fig. 2].

MATERIAL Y MÉTODO

Se ha procedido a una revisión documental histórica, tanto escrita como gráfica y cartográfica, que ha permitido aproximar la evolución de esta glorieta desde su construcción (fototeca de Cartográfica de Canarias —GRAFCAN— [<http://www.grafcan.es>]; colección de fotos de la Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de La Laguna [<http://www.aaaull.es>]).

Se ha llevado a cabo una labor de observación presencial en la misma glorieta, fotografiado y recogida de muestras, lo cual ha posibilitado realizar posteriormente la identificación de las especies que conforman actualmente este espacio ajardinado, así como evaluar las características del mismo, sus carencias, sus deficiencias, la composición paisajística y el estado de los elementos vegetales.

Simultáneamente, se ha procedido a la consulta bibliográfica correspondiente para obtener la información botánica de las diferentes especies (Acebes *et al.*, 2010; Bramwell & Bramwell, 2001; López, 2006; López

& Sánchez, 2001; Sánchez, 2001; Sánchez (coord.), 2000-2010; Wildpret *et al.*, 2005).

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

En el momento de la construcción de la Glorieta del Brasil confluían, y lo siguen haciendo, varias vías: la Avenida de la Trinidad, en plena ejecución (se culminaría en julio de 1961), de amplio trazado, proveniente del casco antiguo lagunero como prolongación de la calle Tabares de Cala y que conectaría la ciudad con la nueva autopista Santa Cruz-La Laguna; la Avenida Ángel Guimerá Jorge, lateral al antiguo edificio de la Universidad de La Laguna y que desemboca en la Cruz de Piedra; la antigua carretera de La Esperanza (hoy Avenida Astrofísico Francisco Sánchez); el camino de San Miguel de Geneto; y la ya mencionada autopista Santa Cruz-La Laguna, recién construida, cuyo último tramo entre esta ciudad y el aeropuerto de Los Rodeos se abrió a la circulación en enero de 1960.

En esta glorieta inicial, tal y como muestran las fotografías aéreas de GRAFCAN de 1961 y 1962 y de Arévalo Medina en 1963, no se aprecia ajardinado de ningún tipo. La escultura aparece sola, en una superficie de tierra, en medio de una rotonda de forma oval, con su eje mayor alineado con la traza de la autopista Santa Cruz-La Laguna [fig. 3].

Un año más tarde, según fotografía de GRAFCAN de 1964, se observa un ajardinamiento claro y simétrico en la glorieta, que presenta un borde ancho y definido. Cuatro pasillos en forma de cruz, dos más largos y otros dos cortos, siguiendo los ejes mayor y menor del óvalo que forma la rotonda y que confluyen en un círculo central, en el cual se ubica la escultura del Padre Anchieta. En torno a estos cuatro pasillos, se dibujan tres parterres concéntricos, igualmente con un contorno ovalado [fig. 4]. En una postal a color de esas fechas se pueden observar los setos verdes perfectamente recortados (probablemente boj, arrayán...), que delimitan los mencionados pasillos centrales y en primer plano macizos florales en los parterres externos, en los cuales parece apreciarse la presencia de algunos rosales. Lamentablemente, se desconoce la autoría de este proyecto de ajardinamiento, así como la administración que lo ejecutó.

En fotografías aéreas de GRAFCAN pertenecientes a los años 1970, 1972, 1975 y 1977, se puede apreciar que se mantiene el mismo diseño jardinero anteriormente descrito para la glorieta, aunque los accesos a la rotonda que la circunda hayan experimentado diversas remodelaciones. Una fotografía en color de Enrique de Armas, Isidoro Hernández y Adrián Alemán, publicada en el programa de las fiestas del Cristo de La Laguna del año 1971,

muestra un plano completo de la glorieta, en el que se pueden ver perfectamente los pasillos cruzados de acceso al círculo central con la escultura del Padre Anchieta, delimitados por los setos verdes recortados y bajos, así como lo que parece ser una rosaleda concéntrica y el borde exterior con césped. Las cuatro cuñas entre los pasillos están delimitadas por unos aros metálicos y toda la glorieta está rodeada por una acera [fig. 5].

Ya en la fotografía aérea de GRAFCAN de 1977 se observa el trazado de la nueva carretera hacia La Esperanza, que tiene su punto de partida en esta rotonda y discurre, en su primer tramo, por los terrenos existentes entre el camino de San Miguel de Geneto y la antigua carretera hacia este pueblo de las medianías altas tinerfeñas por el camino de San Francisco de Paula [fig. 6].

En 1978 comienzan unas obras de total remodelación de la rotonda que alberga la Glorieta del Brasil, debido a la ampliación de la autopista Santa Cruz-La Laguna, la cual pasará a tener siete carriles (cuatro de subida y tres de bajada), con un paso a nivel inferior y un puente justo por el lugar central en el que se situaba dicha glorieta. Durante el desarrollo de estas obras, la escultura del Padre Anchieta fue trasladada a los jardines del edificio central de la Universidad de La Laguna. En septiembre de 1979 se abre al tráfico rodado el paso por la autopista bajo el nuevo puente que conecta La Laguna con la carretera de La Esperanza.

Casi un año después, el domingo 15 de junio de 1980, en un acto presidido también por las autoridades regionales y locales, se inaugura el nuevo emplazamiento de la Glorieta del Brasil, en la que se vuelve a colocar la escultura del Padre Anchieta, siete días antes de que se celebren en Roma los actos de su beatificación, junto al Hermano Pedro de Vilaflor, por el papa Juan Pablo II. Esta glorieta queda ubicada en el centro de una rotonda, en la que desembocan el mencionado puente construido sobre la autopista y la carretera hacia La Esperanza. En los terrenos próximos se estaba procediendo al desarrollo del campus universitario. Ya estaba en funcionamiento el Instituto de Productos Naturales, se acababa de inaugurar la Facultad de Biología y se procedía a la construcción de la Escuela de Ingeniería Técnica Agrícola [fig. 7].

Se trata de una glorieta circular, más pequeña que la anterior, con un talud de tierra elevado, en cuyo punto más alto se situó el pedestal con la escultura de Anchieta orientada, al contrario que en su ubicación original de 1960, caminando hacia la ciudad de La Laguna, como se puede apreciar en una fotografía en color de Rueda, publicada en el programa de las fiestas del Cristo de 1981 [fig. 8].

Según se observa en las fotografías aéreas de GRAFCAN, en la década de los años ochenta del pasado siglo el talud de la glorieta siempre estuvo

cubierto por diferentes conjuntos florales dispuestos también de forma circular [fig. 9]. Ya en la década de los años noventa, se dibujan sobre dicho talud cuatro triángulos apuntando a la escultura, constituidos por agrupaciones de «agapantos» (*Agapanthus praecox*), con sus hojas en forma de cintas verdes durante todo el año y que al llegar el mes de junio, coincidiendo con la convocatoria de los exámenes universitarios, producían sus densos escapos florales de color violeta, diseño que se mantiene hasta los primeros años del siglo XXI [fig. 10].

Dos décadas y media después, y debido al notable incremento del tráfico rodado que se concentra en este lugar, en el mes de marzo de 2006 se inician las obras de una segunda remodelación y ampliación de esta rotonda de enlace, punto neurálgico en las comunicaciones de la isla. Este proyecto contempla la desaparición del puente y un rebaje o depresión de la autopista por este punto, que aumenta sus carriles hacia el Norte de la isla y que transcurren en este tramo bajo dos túneles. Sobre los mismos se proyecta una gran rotonda, que conecta las vías que aquí desembocan (Avda. de la Trinidad, Avda. Ángel Guimerá, Avda. Astrofísico Francisco Sánchez, carretera de La Esperanza y carretera de San Miguel de Geneto), además de los cuatro ramales que enlazan con la autopista TF-5. Esta rotonda alberga en su parte central una nueva y gran glorieta ajardinada.

Una de las primeras actuaciones que implicó esta gran obra fue el traslado de nuevo, el 18 de marzo de 2006, de la escultura del Padre Anchieta a los jardines del edificio antiguo de la Universidad de La Laguna en su parte inferior, próximo a la Cruz de Piedra lagunera y junto al busto allí existente en memoria del científico Antonio González. Finalizadas las obras de esta última remodelación de la rotonda y Glorieta del Brasil, el 14 de julio de 2007 se volvió a colocar en el punto central de la misma y, antes de proceder a su ajardinado, la escultura del Padre Anchieta, de nuevo orientada hacia el mar y con su cabeza ladeada mirando hacia la ciudad de La Laguna [fig. 11].

Igual que el proyecto de la rotonda inicial, se desconoce la autoría de los proyectos de ajardinamiento de las dos remodelaciones posteriores, los cuales vendrían incluidos en los proyectos de reestructuración viaria de la zona y ejecutados por las administraciones nacional y autonómica competentes en materia de obras públicas e infraestructuras.

RESULTADOS

La actual Glorieta del Brasil es la de mayores dimensiones de las tres que han existido (aproximadamente 4.900 m²), en consonancia con la amplia ro-

tonda que la alberga. Tiene forma elipsoidal y está atravesada por un pasillo central adoquinado siguiendo el eje mayor de la elipse. En su punto medio se ensancha en un círculo, que alberga el pedestal y la escultura del Padre Anchieta. Su perímetro exterior está cerrado por un muro bajo de piedra [fig. 12].

En el aspecto botánico, destacan las palmeras, que en número de cuatro especies diferentes, con varios ejemplares de cada una, adquieren un claro protagonismo en la glorieta: las kentias (*Howea forsteriana* C. Moore & F.J. Muell) Becc.); la palmera de Roebelen (*Phoenix roebelenii* O'Brien); la palmera solitaria (*Ptychosperma elegans* (R.Br.) Blume); y los cocos plumosos (*Syagrus romanzoffiana* (Cham.) Glassman). Estas palmeras y otros elementos de porte arbóreo, como algunos cipreses (*Cupressus sempervirens* L.), magnolios (*Magnolia grandiflora* L.) y macutenos (*Cassia spectabilis* DC.), se disponen en varias alineaciones más o menos paralelas al pasillo central y en torno a la escultura de Anchieta, lo cual dificulta bastante su visión. Diversas agrupaciones de arbustos y especies de porte rastrero salpican el amplio óvalo de la glorieta. Hay que señalar que el estado de bastantes ejemplares de estas especies no es el óptimo, en parte por la falta de mantenimiento de este espacio ajardinado, en parte también por una mala adaptación a las condiciones ambientales del lugar [fig. 13].

El catálogo florístico actual está constituido por un total de 16 especies, pertenecientes a otros tantos géneros y a 12 familias. Dos especies son gimnospermas y 14 angiospermas: 9 dicotiledóneas y 5 monocotiledóneas, las cuales se relacionan a continuación, expresando para cada una de ellas su nombre científico, el nombre común y su origen geográfico. Cinco de estas especies proceden del continente asiático, cuatro son africanas, tres americanas, dos australianas, una es originaria de las islas del Pacífico y otra de origen mediterráneo.

División Spermatophyta	Origen: Japón.
Subdivisión Coniferophytina	Subdivisión Magnoliophytina
Clase Pinopsida	Clase Magnoliopsida
Familia Cupressaceae	Familia Asteraceae
<i>Cupressus sempervirens</i> L.	<i>Gazania rigens</i> (L.) Gaertn. var.
Nombre común: Ciprés común.	<i>leucolaena</i> (DC.) Roessler
Origen: Mediterráneo.	Nombre común: Gazania.
Subdivisión Cycadophytina	Origen: Sudáfrica.
Clase Cycadopsida	<i>Osteospermum fruticosum</i> (L.) Norl.
Familia Cycadaceae	Nombre común: Margarita del Cabo.
<i>Cycas revoluta</i> Thunb.	Origen: Sudáfrica.
Nombre común: Sago.	Familia Caesalpiniaceae

<i>Cassia spectabilis</i> DC.	Cockayne & Allan
Nombre común: Mucuteno	Nombre común: Hebe.
Origen: América.	Origen: Nueva Zelanda.
Familia Caprifoliaceae	Clase Liliopsida
<i>Abelia x grandiflora</i> Rehd.	Familia Arecaceae
Nombre común: Abelia.	<i>Howea forsteriana</i> C. Moore & F.J.
Origen: Asia.	Muell) Becc.
Familia Celastraceae	Nombre común: Kentia.
<i>Euonymus japonicus</i> Thunb.	Origen: Oceanía.
Nombre común: Bonetero del Japón.	<i>Phoenix roebelenii</i> O'Brien
Origen: Asia.	Nombre común: Palmera de
Familia Euphorbiaceae	Roebelen.
<i>Euphorbia milii</i> Desmoul.	Origen: Asia.
Nombre común: Espina de Cristo.	<i>Ptychosperma elegans</i> (R.Br.) Blume
Origen: Madagascar.	Nombre común: Palmera solitaria.
Familia Magnoliaceae	Origen: Australia.
<i>Magnolia grandiflora</i> L.	<i>Syagrus romanzoffiana</i> (Cham.)
Nombre común: Magnolio.	Glassman
Origen: Norteamérica.	Nombre común: Coco plumoso.
Familia Pittosporaceae	Origen: Brasil.
<i>Pittosporum tobira</i> (Thunb.) Ait.	Familia Poaceae
Nombre común: Pitosporo del Japón.	<i>Kikoyuochloa clandestina</i> (Chiov.)
Origen: Asia.	H.Scholz
Familia Scrophulariaceae	Nombre común: Kikuyu grass.
<i>Hebe x andersonii</i> (Lind. & Paxt.)	Origen: África.

En el mes de octubre de 2012, el Servicio de Carreteras del Cabildo Insular de Tenerife acomete una intervención en el ajardinamiento, cuyas líneas principales son la reducción del consumo hídrico, retirando el césped y procediendo a la eliminación o reubicación, mediante su trasplante, de diversos ejemplares, con lo que se ha mejorado parcialmente la visibilidad del monumento [fig. 14].

CONCLUSIONES

El ajardinado de la glorieta no parece haber sido el más afortunado y la elección de determinadas especies exóticas no ha sido la adecuada si se tienen en consideración las características bioclimáticas del lugar. Además, la

composición paisajística obtenida impide la visión del monumento, llegando a ocultarlo por completo en ocasiones y restándole el protagonismo que se pretende que tenga por su carácter simbólico y emblemático para la ciudad. Este aspecto, unido a la falta de recursos económicos para su mantenimiento, hace que este jardín se encuentre en un estado manifiestamente mejorable.

En tal sentido, sería deseable una intervención en la que se recuperen la preponderancia y el significado de la escultura del Padre Anchieta, mediante la elección de unas especies vegetales, en buena medida, de amplio uso ornamental y que permitan la sostenibilidad del espacio ajardinado. Por otra parte, el diseño jardinero más acorde sería el de utilizar especies de porte bajo, que permita la visión del monumento desde cualquier ángulo y, además, dispuestos sus ejemplares en rango de altura descendente desde el centro de la elipse hacia el exterior de la misma, formando agrupaciones homogéneas en textura y color.

Una propuesta que cumpla estos requisitos debería además reflejar el aspecto simbólico y didáctico de estar constituida por especies provenientes de los tres ámbitos geográficos que marcaron la vida y la obra de Anchieta: Canarias, Europa y Sudamérica. De ahí lo de jardín con un concepto tricontinental. Aunque el archipiélago canario no sea un continente, se trata de un territorio caracterizado por su gran biodiversidad vegetal, de niveles continentales o superiores. Siguiendo las pautas del modelo propuesto, los ejemplares de estas especies se deben plantar por sectores dentro de la glorieta, de acuerdo a su origen y distribución natural, para que el conjunto adquiera el significado geográfico buscado.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, las especies que podrían formar parte de un jardín con estas características se recogen en el siguiente catálogo florístico. Se han evitado especies arbóreas y arbustivas de porte alto para no ocultar la escultura del Padre Anchieta. Además, con muchas de ellas se procederá a realizar las tareas periódicas de poda y recorte de mantenimiento. Por otra parte, la selección de las especies endémicas se ha hecho siguiendo los criterios de jardinería ecológica y sostenible (Martín, 2009), es decir, eligiendo aquellas adaptadas a las características bioclimáticas de la zona y que formen parte de las comunidades de la vegetación potencial de esta comarca insular, con lo cual se evita el trasiego de material genético y las posibles hibridaciones con especies de distribución local cercana, que ocasionarían una pérdida de biodiversidad.

División Spermatophyta

Subdivisión Magnoliophytina

Clase Magnoliopsida

Familia Apocynaceae

Nerium oleander L.

Nombre común: Adelfa.

Origen: Región Mediterránea.

Familia Asteraceae

- Argyranthemum broussonetii* (Pers.)
Humphries
Nombre común: Margarita de monte.
Origen: Canarias.
Familia: *Senecio cineraria* DC.
Nombre común: Cineraria
Origen: Región Mediterránea.
Familia: Boraginaceae
Echium virescens DC.
Nombre común: Taginaste azul.
Origen: Tenerife.
Familia: Buxaceae
Buxus sempervirens L.
Nombre común: Boj.
Origen: Europa.
Familia: Caesalpiniaceae
Cassia corymbosa Lam.
Nombre común: Rama negra.
Origen: Brasil, Argentina y Uruguay.
Familia: Celastraceae
Maytenus canariensis (Loes.) G.
Kunkel & Sunding
Nombre común: Peralillo.
Origen: Canarias.
Familia: Convolvulaceae
Convolvulus floridus L. f.
Nombre común: Guaydil.
Origen: Canarias.
Familia: Euphorbiaceae
Euphorbia cotinifolia L.
Nombre común: Lechero rojo.
Origen: Centro y Sudamérica.
Familia: Fabaceae
Adenocarpus foliolosus (Aiton) DC.
Nombre común: Codeso.
Origen: Canarias.
Teline canariensis (L.) Webb & Berthel.
Nombre común: Retamón.
Origen: Canarias.
- Familia: Hydrangeaceae
Philadelphus coronarius L.
Nombre común: Celinda.
Origen: Europa.
Familia: Lamiaceae
Lavandula canariensis Mill.
Nombre común: Mato risco.
Origen: Canarias.
Lavandula dentata L.
Nombre común: Cantueso.
Origen: Región Mediterránea.
Rosmarinus officinalis L.
Nombre común: Romero.
Origen: Región Mediterránea.
Salvia coccinea Etl.
Nombre común: Salvia escarlata.
Origen: Centro y Sudamérica.
Sideritis macrostachys Poir.
Nombre común: Chajorra reina.
Origen: Tenerife.
Familia: Malvaceae
Abutilon pictum (Gillies ex Hook. & Arn.) Walp.
Nombre común: Abutilon.
Origen: Brasil.
Malvaviscus arboreus Cav.
Nombre común: Malvavisco.
Origen: Centro y Sudamérica.
Familia: Melastomataceae
Tibouchina urvilleana (DC.) Cogn.
Nombre común: Planta de la gloria.
Origen: Brasil.
Familia: Myrtaceae
Myrtus communis L.
Nombre común: Mirto, Arrayán.
Origen: Europa y Región Mediterránea.
Familia: Oleaceae
Syringa vulgaris L.
Nombre común: Lilo.

Origen: Europa.
 Familia Rosaceae
Bencomia caudata (Aiton) Webb & Berthel.
 Nombre común: Bencomia de monte.
 Origen: Canarias y Madeira.
 Familia Solanaceae
Brugmansia suaveolens (Humb & Bonpl. ex Willd.) Bercht. & J. Presl.
 Nombre común: Floripondio blanco.
 Origen: Brasil y Bolivia.
Solanum rantonnetii Carrière
 Nombre común: Dulcamara perenne.
 Origen: Sudamérica.
Solanum vespertilio Aiton
 Nombre común: Rejalgadera.

Origen: Canarias.
Streptosolem jamesonii (Benth.) Miers
 Nombre común: Heliotropo amarillo.
 Origen: Sudamérica.
 Familia Verbenaceae
Duranta repens L.
 Nombre común: Flor del cielo.
 Origen: Sudamérica.
Lantana camara L.
 Nombre común: Lantana.
 Origen: Sudamérica.
 Familia Violaceae
Anchietea pyrifolia (Mart.) G. Don
 Nombre común: Cipó-sumá.
 Origen: Sudamérica.

Hemos querido incluir, en este catálogo de la propuesta, una especie sudamericana de uso ornamental perteneciente al género *Anchietea* A. St.-Hil., *Ann. Sci. Nat. (Paris)* 2: 252, 1824 (*Violaceae*). Este género botánico fue dedicado al Padre Anchietea por el naturalista y viajero francés Auguste François César Prouvençal de Saint Hilaire (1779-1853), tras sus expediciones por Brasil y otros países sudamericanos: *In honorem dixi P. Anchietea celeberrimi jesuitae, apud Brasilienses indigenas Evangeliorum praeconis, qui doctissimas pro tempore de historia naturali et praesertim de plantis provinciae S. Pauli literas scripsit* (Dedicado en honor al célebre jesuita Padre Anchietea, predicador de los Evangelios entre los indígenas del Brasil, quien escribió unos, para su tiempo, muy valiosos estudios sobre la historia natural y especialmente de las plantas de la provincia de S. Paulo) (Saint-Hilaire, 1824; Saint-Hilaire, Jussieu & Cambessedes, 1829).

El género *Anchietea* cuenta con 8 especies sudamericanas arbustivas, erectas o volubles, con hojas alternas y flores zigomorfas de pétalos libres, el basal, a modo de labio, mayor que los demás y prolongado en un espolón hueco en forma de bolsa; semillas provistas de un ala membranosa (Novara, 1996).

Anchietea pyrifolia (Mart.) G. Don, *Gen. Hist.* 1: 340. 1831 (= *Noisettia pyrifolia* Mart., *Anchietea parvifolia* Hallier f.), es una planta escandente, de 3-8 m de altura, con hojas simples, alternas, glabras, estípulas filiformes caducas y limbo oval-elíptico de márgenes aserrados. Flores con sépalos lanceolados soldados en la base y pétalos de color blanco cremoso-rosado.

Su área de distribución es por el Sur de Bolivia, Paraguay, Brasil, Uruguay y Argentina (Novara, *op. cit.*; Montes, Guimaraes & Dos Santos, 2002). [fig. 15].

Aunque se trata de una trepadora y en cierto modo no cumple con algunos de los requisitos descritos anteriormente para este modelo de jardín, tiene un simbolismo evidente y se propone su empleo en el entorno inmediato al monumento, bien de forma rastrera o mediante la instalación de una pequeña pérgola, sobre la que pueda crecer y ser apreciada en las visitas más cercanas al monumento.

Por todo lo expuesto, creemos justificada una intervención vegetal, que revierta la ausencia de un criterio jardinero en las últimas transformaciones de la glorieta y le devuelva un valor perdido a un lugar cargado de simbolismo que, después de más de cinco décadas de historia, tiene un significado claro y reconocido en la red de comunicaciones de la isla.



1. Vista aérea de la ciudad de La Laguna, Glorieta del Brasil, carretera hacia La Esperanza y Facultad de Biología, 1977. (Foto: Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de La Laguna-<http://www.aaaau.es>)



2. Escultura del Padre Anchieta por Bruno Giorgi. (Foto: A. García Gallo.)



3. Glorieta del Brasil. 1963.
(Foto: Agustín Arévalo Medina. Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de La Laguna - <http://www.aaaull.es>)



5. Vista de la Glorieta del Brasil en 1971. (Foto: Enrique de Armas, Isidoro Hernández y Adrián Alemán. Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de La Laguna <http://www.aaaull.es>)



4. Fotografía aérea en detalle de la Glorieta del Brasil, 1964.
(Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>)



6. Fotografía aérea de la Glorieta del Brasil, 1977. A la izquierda, la nueva carretera hacia La Esperanza y la Facultad de Biología en construcción
(Foto: GRAFCAN - <http://www.grafcan.es>)



7. Fotografía aérea de la Glorieta del Brasil (1982), después de su primera remodelación.
(Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>)



8. Vista de la Glorieta del Brasil en 1981. (Foto: Rueda. Asociación de Antiguos Alumnos y Amigos de la Universidad de La Laguna-<http://www.aaaull.es>)



9. Fotografía aérea en detalle de la Glorieta del Brasil, 1987. (Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>)



10. Fotografía aérea en detalle de la Glorieta del Brasil, 2003 (Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>)



11. Fotografía aérea de la Glorieta del Brasil (2008), después de su segunda remodelación. (Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>.)



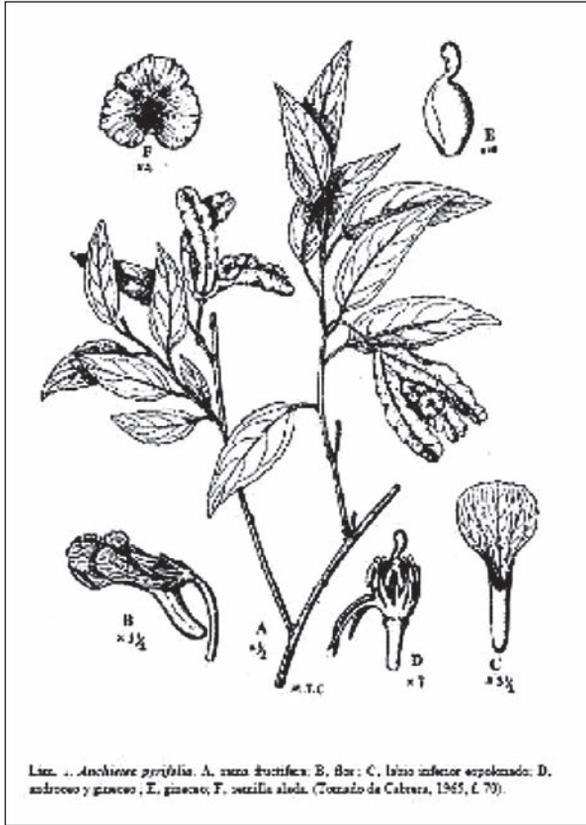
12. Fotografía aérea en detalle de la Glorieta del Brasil, 2011. (Foto: GRAFCAN-<http://www.grafcan.es>.)



13. Aspecto de la Glorietta del Brasil en 2012. (Foto: A. García Gallo.)



14. Intervención en el ajardinamiento de la Glorietta del Brasil. Octubre de 2012.
(Foto: A. García Gallo.)



15. Lámina de *Anchieta pyrifolia* (Mart.)
G. Don, de Cabrera (1965), en Novara (1996).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEBES GINOVÉS, J. R., M. C. LEÓN ARENCIBIA, M. L. RODRÍGUEZ NAVARRO, M. DEL ARCO AGUILAR, A. GARCÍA GALLO, P. L. PÉREZ DE PAZ, O. RODRÍGUEZ DELGADO, V. E. MARTÍN OSORIO & W. WILDPRET DE LA TORRE, 2010. «Pteridophyta y Spermatophyta», en ARECHAVALA, M., S. RODRÍGUEZ, N. ZURITA & A. GARCÍA (coord.): *Lista de especies silvestres de Canarias. Hongos, plantas y animales terrestres. 2009*. Gobierno de Canarias. Pp. 119-172.
- BRAMWELL, D., & Z. I. BRAMWELL, 2001. *Flores silvestres de las Islas Canarias*. Ed. Rueda. Madrid.
- GONZÁLEZ PÉREZ, P. B., 1999. José de Anchieta. Canarias en América. América en Canarias. Entrega 49. La Prensa. *El Día*, 13 de febrero de 1999.

- LÓPEZ GONZÁLEZ, G., 2006. *Los árboles y arbustos de la Península Ibérica e Islas Baleares*. Tomos I y II. 2.^a ed. corregida. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid.
- LÓPEZ LILLO, A., & J. M. SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, 2001. *Árboles en España*. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid. 2.^a ed.
- MARTÍN OSORIO, V. E., 2009. Jardines sostenibles. In BELTRÁN TEJERA, E., J. AFONSO CARRILLO, A. GARCÍA GALLO, & O. RODRÍGUEZ DELGADO (eds.): *Homenaje al Profesor Dr. Wolfredo Wildpret de la Torre*. Instituto de Estudios Canarios. La Laguna (Tenerife. Islas Canarias). Monografía LXXVIII. Pp. 229-244.
- MONTES LUZ, M. C., O. A. GUIMARAES, & E. P. DOS SANTOS, 2002. As espécies de Violaceae Batsch nativas no Estado do Paraná, Brasil. *Acta Biol. Par.*, Curitiba, 31 (1, 2, 3, 4): 1-41.
- NOVARA, L. J., 1996. *Violaceae*, en: NOVARA, L. J. ed., 1991-2012. *Flora del Valle de Lerma*. Volumen 4. Fascículo 10. *Aportes Botánicos de Salta, Ser. Flora*. Buenos Aires.
- SAINT-HILAIRE, A. DE, 1824. *Histoire des plantes les plus remarquables du Brésil et du Paraguay*. Tomo 1.^o Paris.
- SAINT-HILAIRE, A. DE, A. DE JUSSIEU, & J. CAMBESSEDES, 1829. *Flora Brasiliae Meridionalis*. Tomo 2.^o Paris.
- SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, J. M., 2001. *Guía de las plantas ornamentales*. Ediciones Mundi-Prensa. Madrid.
- SÁNCHEZ DE LORENZO-CÁCERES, J. M. (coord.), 2000-2010. *Flora ornamental española*. Tomos I (2000), II (2002), III (2003), IV (2005), V (2007) y VI (2010). Junta de Andalucía. Ediciones Mundi-Prensa. Asociación Española de Parques y Jardines Públicos. Sevilla.
- WILDPRET DE LA TORRE, W., A. GARCÍA GALLO, I. PÉREZ VARGAS, & J. S. SOCORRO HERNÁNDEZ, 2005. *Flora ornamental del casco histórico de La Laguna. Patrimonio de la Humanidad*. Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

A.G.G.—Departamento de Biología Vegetal (Botánica).
Universidad de La Laguna.
agarcia@ull.es

F.S.S.—Ingeniero agrónomo, Santa Cruz de Tenerife.
fcosalsua@gmail.com

Peste blanca y montañas mágicas. La tuberculosis en Canarias (1900-1950)

White Plague and Magic Mountains.
Tuberculosis in the Canary Islands (1900-1950)

JUSTO HERNÁNDEZ
FRANCISCO J. CASTRO

Resumen. Este trabajo estudia el desarrollo de la tuberculosis junto con su prevención y tratamiento durante la primera mitad del siglo xx en las Islas Canarias. Se muestra además cómo la tuberculosis durante esos años pasa de ser una enfermedad característica del turismo médico realizado por enfermos ricos a una verdadera enfermedad social que afecta mayoritariamente a la clase campesina canaria. Esta será una de las ideas fundamentales aportadas por el gran tisiólogo canario Tomás Cerviá que le permitirá enfrentarse a ella con medidas adecuadas de diagnóstico y prevención como fueron los diversos establecimientos que se pusieron en marcha: un dispensario, un sanatorio y un preventorio. La gran aventura de Cerviá y su equipo terminó a mediados de siglo con la aparición de la era antibiótica.

Palabras clave: Islas Canarias, tuberculosis, Tomás Cerviá.

Abstract. This paper studies the development of tuberculosis, its prevention and treatment during the first half of the xxth century in the Canary Islands. Moreover, the change from tuberculosis viewed as a disease belonging to the medical tourism carried out by wealthy sick persons to a true and real social one affecting mainly the Canary peasantry, is shown. This thought will be one of the most relevant ones about tuberculosis adduced by the great Canary specialist Tomás Cerviá, who lanned the fight against tuberculosis by means of idoneous diagnostic and preventive measures and the creation of the following facilities: a dispensary, a sanatorium and a preventive centre. The great adventure of Cerviá and his team finished about the mid xxth century with the arrival of the specific antituberculous drugs.

Key words: Canary Islands, tuberculosis, Tomás Cerviá.

INTRODUCCIÓN

La tuberculosis en los inicios del siglo xx pasó de ser una mera preocupación particular e individualista del campo de la ciencia a una inquietud de la sociedad en general, lo que provocó que ya en 1903 surgiera en España la Asociación Antituberculosa Española. Esto es, se produce una «socialización» de esta enfermedad. Poco a poco, en 1906, se fueron creando juntas provinciales hasta llegar a un total de 32, lo que llevó a la creación de una Comisión Permanente contra la tuberculosis dependiente del Ministerio de la Gobernación, con la que se procuraba «estudiar las medidas propuestas por la Asociación Antituberculosa Española e informar a los poderes públicos respecto a los medios o recursos de eficacia reconocida para disminuir los estragos de la tuberculosis» (*Gaceta de Madrid*, 12 de febrero de 1906). Al año siguiente se crea el Real Patronato Central de Dispensarios e Instituciones Antituberculosas, gestionado por «damas aristocráticas y adineradas» y presidido por la reina Victoria Eugenia. Tras el golpe de Estado y la instauración de un periodo autocrático consolidado en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), se da inicio a una nueva etapa, quedando atrás los modelos previos, poco operativos, que dieron paso a la fundación, en 1924, del Real Patronato de la Lucha Antituberculosa de España (*Gaceta de Madrid*, 5 de junio de 1924). Los problemas internos entre sus componentes, que se originaron en 1926, llevaron a una situación que obligó a que parte de ellos se integraran en una Junta Consultiva Nacional con pocas atribuciones (*Gaceta de Madrid*, 6 de febrero de 1926).

Durante el periodo de la Segunda República (1931-1939), se produjeron modificaciones importantes en este campo y en la concepción que hasta el momento se había tenido sobre la organización de la sanidad, procurando fortalecer la planificación de la política sanitaria con reformas que planteaban la modernización del sistema. Se suprime, en 1931, el Real Patronato, otorgándole sus atribuciones a la Dirección General de Sanidad (*Gaceta de Madrid*, 24 de abril de 1931). Al año siguiente, se crea el Comité Nacional Ejecutivo de la Lucha Antituberculosa, conformado por miembros del Instituto Nacional de Prevención, médicos especialistas en la patología, un arquitecto y un asistente social. Numerosas reformas marcarán el año 1935 en el campo de la lucha antituberculosa que perseguirán la rentabilización del sistema. Con el triunfo del Frente Popular en febrero de 1936, se deroga el Decreto Ministerial «reformista», creando un Comité Central de Lucha Antituberculosa (*Gaceta de Madrid*, 27 de marzo de 1936), al que se le hizo el encargo de la organización de la lucha contra la tuberculosis. Tras el alzamiento del 18 de julio de 1936, en los meses que siguieron, la situación sanitaria general en el territorio republicano no se resintió especialmente.

Esta situación fue diferente en los dispensarios antituberculosos, donde las condiciones para el ingreso o la estancia en sanatorios fueron endureciéndose progresivamente dada la altísima demanda y la carencia de recursos materiales para su sostenimiento. En el lado franquista, a finales del año 36, el Gobierno de Burgos crea el Patronato Nacional Antituberculoso, cuyos objetivos radicaban en la recaudación de fondos, la hospitalización de enfermos y el desempeño de funciones de carácter estadístico (*Boletín Oficial del Estado* del 22 de diciembre de 1936).

En los albores del siglo XX existían tres métodos para el diagnóstico de la tuberculosis pulmonar: la cutirreacción con tuberculina, el estudio radiológico de la zona afecta y el examen bacteriológico del exudado del paciente. Respecto a la prevención, se estaba iniciando la vacunación con bacilo atenuado, denominada BCG o Bacilo de Calmette-Guérin. Para el tratamiento de la enfermedad, se empleaba la técnica del accidente hemoptoico, de difícil aplicación, que se procuraba realizar mediante medicamentos en los que se confiaba poco, dieta, y coagulantes unidos a posturas de drenaje, entre otros.

Quirúrgicamente surge en 1882 el tratamiento con neumotórax, técnica implantada por Forlanini, cuyos beneficios resultaron evidentes en 1912, tras los trabajos expuestos en el congreso sobre tuberculosis de Roma (colapsoterapia). También se efectuaban frenicectomías, o resección del nervio frénico, con o sin neumoperitoneo y toracoplastias. A ellos se les unieron los tratamientos quimioterápicos efectuados con elementos como el arsénico, oro, iodo, calcio o fósforo (González, 1987: 42).

EL «GIRO COPERNICANO» DE TOMÁS CERVIÁ: UNA ENFERMEDAD SOCIAL

La historia de la tuberculosis en Canarias no puede entenderse ni estudiarse cabalmente sin las aportaciones del médico palmero Tomás Cerviá Cabrera (1902-1963), quien dedicó la mayor parte de su vida a esta enfermedad. En su tesis doctoral, defendida en 1936 en la Facultad de Medicina de la Central, expone brillantemente todo lo que será su programa antituberculoso en Canarias tanto para el presente como para el futuro (Cerviá, 1936). Sin duda, ya con este trabajo imprime una novedosa orientación a los estudios sobre la tuberculosis en el archipiélago y en la península, lo que le hará estar también en la vanguardia de la tisiología europea. Esta nueva tendencia consiste en abandonar la vieja idea de la tuberculosis como enfermedad individual de personas más o menos acomodadas que van a sanatorios a recuperarse, y remplazarla por una concepción de la tuberculosis como enfermedad social que afecta a los estratos bajos y proletarios. Este

hecho marcará su actuación: se trata de hacer una profilaxis no individual sino social, por barrios, por colegios, con diversos controles epidemiológicos, entrevistas en los colegios, diseño de las instalaciones adecuadas, etc. A la socialización de la tuberculosis en Canarias contribuye, explica, además de la proletarización de la mujer, las emigraciones «golondrina» (de ida y vuelta) de los varones a Cuba en los periodos de zafra. Estos jornaleros al volver a Canarias tuberculinizan poco a poco el archipiélago, pues Cuba es una isla donde esta enfermedad está ampliamente extendida. Este hecho es capital para Cerviá a la hora de estudiar la epidemiología social de la tuberculosis. Por eso afirmará que las cifras de las tasas de mortalidad por tuberculosis en Santa Cruz de Tenerife se elevan en la curva correspondiente a los varones coincidiendo con los años de mayor emigración de retorno de América. Además, quizá por el mismo motivo, las tasas de mortalidad de las mujeres son significativamente inferiores.

En suma, estas emigraciones, desde principios de siglo, han conseguido que a mediados de los años treinta se pueda hablar de una epidemia tuberculosa en Canarias. Y con esa precisión titula Cerviá su tesis, pues epidemia es una enfermedad que reina habitualmente, o en épocas fijas, en un país o comarca. En este sentido, nos dice que en 1934 la tasa de mortalidad por cada mil habitantes en España fue del 1'11, y en Santa Cruz de Tenerife del 1'55, es decir, la tasa en Canarias está por encima de la media nacional. Para combatir estas tasas negativas, Cerviá propone el funcionamiento eficaz de control, atención y tratamiento del Dispensario Antituberculoso del que él es director. Junto a esto, es importante ampliar el número de camas en el Hospital Civil para tuberculosos que precisen ser ingresados. Además, teniendo en cuenta que ya se ha demostrado la no heredabilidad de esta enfermedad, deben hacerse entrevistas periódicas en los diversos colegios de Santa Cruz. Utiliza la cutirreacción de Pirquet —se hace por escarificación—, pues todavía no se había impuesto la de Mantoux, merced a una inyección intradérmica.

Llama poderosamente la atención que Cerviá considere varias veces en su texto que la climatoterapia está sobrevalorada. ¿Será quizás porque no pueda concebirse como una medida aplicable a todos? Otro punto de vital importancia es su desconfianza en la eficacia de la BCG, que era un hecho general en los principales fisiólogos europeos. Por eso no la utilizará.

Cerviá propondrá como medidas de futuro que la enfermedad sea de declaración obligatoria —en 1935 era opcional—, que se construya un hospital-sanatorio que tendrá las ventajas de ambas instituciones y que será muy eficaz trabajando en conjunto con el dispensario. Y así fue: todavía hoy pervive, aunque ahora con el nombre de Hospital del Tórax. En cuanto a las islas menores, los enfermos pueden desplazarse al dispensario en un

día. Hace una excepción, pues, dice, se podría construir un sanatorio en La Palma: el de Mirca, que se edificaría en la década de los cuarenta. Realmente, desconocemos el motivo, pero, ¿sería aventurado imaginar que la razón no fuera otra que la de que Tomás era palmero?

Por desgracia, dice Cerviá, la situación de la tuberculosis en las islas orientales es muy grave. Explica que en Las Palmas es angustiosa. Esto nos hace pensar que no había ningún centro especializado frente a la tuberculosis en Gran Canaria. Además, allí se han dedicado durante un año (1934-1935) a vacunar en masa a los niños, pero esto no ha variado en modo alguno las tasas de mortalidad.

En suma, Cerviá es optimista. En 1936, Tenerife está a punto de abandonar la llamada fase de tuberculinización para pasar a la fase de destuberculinización, pues empiezan a detenerse las tasas de mortalidad. Sin embargo, las islas orientales están en la fase de plena tuberculinización. Por desgracia no hemos encontrado ningún estudio al respecto, lo que nos hace suponer que los enfermos bacilíferos de Gran Canaria se venían a Tenerife a ser atendidos, controlados y tratados. Finalmente, Cerviá indica que cuando se hagan estudios científicos serios y en profundidad sobre el clima, llegará la hora de establecer sanatorios para turistas y viajeros enfermos.

En conclusión, diremos que todos los proyectos de Cerviá se cumplieron y su «giro copernicano» hizo descender las tasas relativas a la tuberculosis a unas cifras decentemente aceptables.

LOS PRIMEROS ESTABLECIMIENTOS ASISTENCIALES

Aunque nunca se pensó que la enfermedad fuera hereditaria, se consideraba que la infancia suponía el momento clave de adquisición, para después reactivarse en el periodo adulto. Se dio relevancia a la cura climática, terapia que encontró una ubicación óptima en Tenerife debido a sus características geográficas y geomorfológicas. Se prestó marcado interés a las zonas altas de la isla, en concreto a Las Cañadas y a Vilaflor de Chasna, lugares que presentaban temperaturas estables y presiones barométricas bajas, lo que favorecía los procesos «estimulantes», en contraposición a los «sedantes» propios de la zona de costa. Estas propiedades curativas serán defendidas por dos médicos del momento: Tomás Hernández y Tomás Zerolo. El primero emigró a Cuba, donde se instaló prosiguiendo con sus actividades asistenciales; el segundo, desempeñó su actividad en La Orotava y confió en esos dos puntos geográficos de la isla como los lugares óptimos para la curación de los tuberculosos.

Estos planteamientos basados en la climatología eran defendidos por científicos del panorama internacional, destacando dos corrientes fundamentales: la británica, que creía en las propiedades terapéuticas y curativas de la hidroterapia marina, y la alemana, que confiaba en el clima de montaña para el tratamiento de la tisis, ante la ausencia de tal enfermedad entre los habitantes de tales parajes. En 1909 se midió la conductibilidad eléctrica de las zonas altas de la isla, encontrándola muy elevada, a lo que se unieron descubrimientos posteriores, entre los que se encontraba la incapacidad de calcular la ionización con el aparataje que se aportaba. Estas características, propias de Las Cañadas del Teide, eran propicias para la cura de enfermedades como la tisis, lo que llevó a un marcado interés por la isla, que se tradujo en un turismo «curativo» que buscaba la sanación. Prueba de ello fue la defensa que se hizo de Las Cañadas, durante la Novena Conferencia Internacional celebrada en Bruselas el 6, 7 y 8 de octubre de 1910, debido a sus propiedades curativas para el tratamiento de enfermedades respiratorias (González, 1987: 39). Todos estos antecedentes motivaron el intento de construir un sanatorio, de considerables dimensiones, en dicho enclave, solicitándose desde el gobierno alemán los permisos precisos para su construcción y uso durante cincuenta años, pasando posteriormente a pertenecer al Estado español; la petición, sin quedar clara la causa, fue denegada.

Años más tarde, en agosto de 1919, se procuró instalar un dispensario para enfermos pobres en Las Cañadas, iniciativa favorecida por la terminación de las obras de la carretera que unía La Orotava con Vilaflor. Se nombró una comisión formada por galenos tinerfeños con el propósito de designar su ubicación. Según Tomás Cerviá, como deja bien claro en su tesis doctoral, esta «fue la primera obra antituberculosa de Tenerife y creemos que de Canarias» (Cerviá, 1936: 49-50), no llegando a su consumación ante la desaparición de sus impulsores, el Dr. Julián Vanbaumbergen, Inspector Provincial de Sanidad y diputado, y el Dr. Fernández Cruz, este último verdadero instigador de la obra. Nuevamente, en diciembre de 1925, y promovido por el Consejero Juan Rodríguez López, se plantea la reconstrucción del ruinoso Sanatorio Antituberculoso de Las Cañadas, propuesta aceptada e incluida en los presupuestos generales del Estado para ese año, pero que por falta de recursos y algunos intereses, nunca llegó a prosperar (Actas del Cabildo Insular de Tenerife [ACIT], Negociado de Beneficencia, Caja 7182, Expediente 150).

Los profesionales sanitarios de las islas eran conscientes de estas «propiedades curativas» del clima del entorno en el que vivían. Buena prueba de ello fue la adquisición, el 12 de marzo de 1928, de un terreno de considerables dimensiones (7 hectáreas, 65 áreas y 9 centiáreas) que varios galenos, afincados en la isla de Tenerife, compran en Vilaflor de Chasna, en

una zona llamada El Carrillo, por la suma de 300 pesetas. Según figura en la escritura de compraventa, el solar fue vendido por Antonio Pérez Díaz, y adquirido por Tomás Cerviá Cabrera, Tomás Zerolo Fuentes y Juan Friend Martín para la construcción de un sanatorio antituberculoso, edificio que nunca vio la luz.

Tomás Cerviá veía en el clima de Canarias, y en concreto en el de la isla de Tenerife, las condiciones idóneas para la cura de enfermedades como la tisis. Su hipótesis se basaba en los estudios efectuados por el Dr. Tomás Zerolo Herrera, incluidos en una publicación de 1889, *Climatoterapia de la tuberculosis pulmonar en la península española, islas Baleares y Canarias*, obra que se convirtió en un referente primordial para la redacción de su memoria de doctorado. En esa publicación se establecía la idoneidad de Vilaflor y La Orotava como los lugares con las mejores condiciones para el tratamiento de la tuberculosis (Zerolo, 1889: 290-306). Pese a ello, y a los estudios llevados a cabo previamente, aunque no descartó la importancia del clima, vio primordial la prevención como herramienta para la erradicación de la enfermedad.

DISPENSARIO ANTITUBERCULOSO CENTRAL DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Desde la década de 1930, el tratamiento de la tuberculosis se fundamentaba en las curas al aire libre, una alimentación equilibrada (Ibarrola, 1933: 48-52) y el reposo, que procuraba «una óptima distribución de la sangre dentro de los pulmones». Esto motivó la creación de recintos para tal fin, como fueron los sanatorios, donde se asociaba el ambiente rehabilitador con la disciplina del enfermo y el control médico de éste. Debe destacarse la importancia que se le presta a la cuestión de la vivienda como posible foco de contaminación de la enfermedad, situación que se materializa en las diferentes recomendaciones que se le hacía llegar a la población para evitar la propagación de la tisis en los domicilios familiares de los enfermos y la preocupación de las autoridades locales para intentar proveer de viviendas adecuadas, dejando atrás formas arquitectónicas como eran las ciudadelas (Cerviá, 1931: 1061-1070).

Si nos centramos nuevamente en el panorama isleño, es en 1927 cuando dará inicio, en la isla de Tenerife, la Junta Provincial de la Lucha Antituberculosa, presidida por el prelado de la Diócesis, fray Albino González Menéndez-Reigada, a la que se unió el Dispensario General Primo de Rivera, parco en recursos materiales y humanos, que centró su actividad en la educación sanitaria y en la prevención de la enfermedad. Al frente del dispensario se colocará a Tomás Cerviá Cabrera en octubre de 1928, sien-

do nombrado médico numerario de la zona de hombres; cuatro años más tarde, en 1932, ocupará el puesto de director del Centro.

Debe destacarse que, según figura en el acta de sesión de la corporación insular fechada el 20 de junio de 1932, el Ayuntamiento de La Orotava propuso la construcción de pabellones para tuberculosos en los locales del Hospital de la Santísima Trinidad donde estaba establecido el Asilo de Ancianos, procurando así evitar el contagio de muchas familias pobres, ya que el Asilo estaba pendiente de ser trasladado a otras dependencias como proyectaba la Sociedad La Caridad. Ante esta situación, el Cabildo le concedió un año para hacer efectivo el traslado, dando así comienzo a las obras pertinentes para alojar a los tísicos (ACIT, Libro de Actas de Sesiones 11).

La Segunda República Española mostró una destacada preocupación por este problema; prueba de ello fue la modificación de su nombre, iniciativa del Director General de Sanidad, Marcelino Pascua, en abril de 1933, denominándose posteriormente Dispensario Antituberculoso Central, lo que marcó unos objetivos que distaban considerablemente de los que hasta la fecha habían sido la guía en la institución. Quedan recogidos en la introducción de la primera memoria publicada para divulgar sus actividades (*Trabajos...*, 1935: 3-4):

El 24 de abril de 1933 abrió sus puertas al público el Dispensario Antituberculoso Central de Santa Cruz de Tenerife. Desde entonces y hasta la fecha, durante unos 20 meses de funcionamiento, hemos laborado sin descanso primero y constantemente en su organización y rendimiento, tratando de vencer los obstáculos inherentes de esta clase de servicios sanitarios-sociales, acentuados en nuestro caso por nuestras peculiares características geográficas, y buscando siempre en nosotros mismos el estímulo y la preocupación suficientes para no dejar decaer el entusiasmo y cariño por nuestra obra, motores fundamentales de cualquier labor. Y al redactar hoy estas líneas con el propósito de dar publicidad a los resultados de nuestras modestísimas tareas, pensamos, como justificación del mismo, en este estímulo que necesitamos renovar cotidianamente para no dejarnos llevar por la rutina y, al mismo tiempo, para dar razón a nuestra existencia, puesto que entendemos que los Centros públicos, y más cuando tienen un doble carácter científico y social, deben rendir públicamente de manera más o menos periódica cuentas de su labor, para que pueda ser conocido y sometido a crítica...

Como manifiesta su discípulo Enrique González, las ideas que marcarán la trayectoria profesional de Tomás Cerviá están impresas en estas primeras páginas: procura estimular a sus colegas y a la población en general haciendo pública su voz para que no permanezcan inactivos ante la amenaza de la enfermedad e innova la praxis médica de la lucha antitu-

berculosa valiéndose de tres nuevas estrategias innovadoras. En primer lugar, facilitando la coordinación con los centros hospitalarios; en segundo término, estableciendo los servicios de vacunación antituberculosa y finalmente extendiendo la acción médico-social del dispensario por la isla y la provincia (González, 1987: 46). En mayo de este mismo año, la corporación insular propuso instalar en el recién desalojado edificio del Instituto de Higiene una enfermería destinada a tuberculosos graves, propuesta que se desechó al estudiar los gastos que suponía en relación al número de enfermos existentes en ese momento (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7183, Expediente 202).

El edificio del dispensario se ubicó en la calle San Lucas número 46, II Distrito de Santa Cruz, siendo «un moderno edificio de dos plantas, propiedad de la Cruz Roja local» (*Trabajos...*, 1935: 7) rodeado por un paseo-jardín. La planta superior se destinó para el uso de esta organización, lugar donde estaban instalados los despachos directivos, sala de juntas y consultorios médicos; en la planta baja fue donde se ubicó el dispensario, que se articulaba a partir de un patio central. Junto a este espacioso *patio-hall* se encontraba un vestíbulo, que servía de sala de espera, en la que se publicitaba, en sus paredes, propaganda sanitaria. Todas las dependencias, con iluminación propia y amplios ventanales que favorecían la correcta ventilación, se comunicaban con este patio.

Presentaba las siguientes dependencias: un despacho para el director (lugar de todas las actividades administrativas); una secretaría, encargada de la filiación de los enfermos y cuestiones como ficheros, estadísticas, archivo...; un consultorio general de tuberculosis, dotado de dos negatoscopios; un consultorio para ayudantes-especialistas: pediatra y laringólogo; un laboratorio para análisis corrientes, ya que las pruebas especiales se remiten al Instituto de Higiene; una sala para el practicante y desinfecciones; una sala de operaciones; una habitación-enfermería, dotada de dos camas, para hospitalizar momentáneamente a enfermos intervenidos; una sala de rayos X (presentaba dos instalaciones: el modelo Heliodor Standard y el modelo Redeker, el primero fijo y el segundo móvil); un cuarto de fotografía con las herramientas necesarias (destaca una ampliadora-reductora marca Ica); y un almacén multifunción (*Trabajos...*, 1935: 7-8).

La actividad del Centro, como ya se ha expuesto, comenzó el 24 de abril de 1933, con tan sólo el director como personal. Poco a poco se fueron agregando profesionales, como fueron el laringólogo, el ayudante-tisiólogo y la enfermera visitadora titular. Entre abril de 1933 y diciembre de 1934, pertenecieron como personal titular y agregado las siguientes personas: dirección, Tomás Cerviá Cabrera; ayudante tisiólogo, José Domínguez Domínguez; laringólogo, Juan Vidal Torres; médicos asistentes

y colaboradores, Manuel Fernández de Villalta García, Juan García-Talavera Armas, Celestino González Padrón, José G. Martín Herrera, Pablo Maffiotte La-Roche, José Pérez y Pérez, Francisco Suárez Hernández y Francisco Toledo Pérez; farmacéuticos asistentes y colaboradores, Pedro Domínguez Quesada y María Nieves Vidal Torres; estudiantes asistentes, José García López, Fernando García-Talavera Armas, Lorenzo Lladrés Delgado, Cristino Suárez Hernández; practicante y ayudante de radiología, Andrés García Soriano; practicante, Manuel Palacios Barrera; enfermeras interinas, María Luz Sobrón González, Raquel Arocena y Aurea Aguilar; enfermera asistente, Lucrecia Muñoz-Reja; Administrativo, Joaquín Luño Ramira; y como conserje y limpiadora, a Domingo Alberto y Concepción Moreno, respectivamente (*Trabajos...*, 1935: 5).

SANATORIO-ENFERMERÍA ANTITUBERCULOSO DE OFRA

Aunque existía un dispensario para el tratamiento y seguimiento de los tísicos, la provincia carecía de un sanatorio-enfermería u hospital sanatorio, lo que en estas fechas se solventaba con el internamiento de los pacientes en alguna de las pocas camas asignadas en el Hospital Civil de Santa Cruz de Tenerife. Cerviá reclama la creación de un dispositivo asistencial que solucionara el ingreso de pacientes con esta enfermedad, para lo que desecha su anterior idea de los «sanatorios de altura», no por sus características y propiedades, sino por el alto coste que suponía su mantenimiento. Propone la creación de un centro provincial con una triple función: asistencial, terapéutica y profiláctica, asumiendo el Estado el 50 % del coste de la construcción del edificio y el 40 % de su mantenimiento (*Trabajos...*, 1935: 34-36).

La inestabilidad que siguió al conflicto bélico dificultó la creación de este recurso sanitario, de modo que, tras tomar las riendas el Patronato Nacional Antituberculoso, ejecutó el proyecto, ya diseñado por el gobierno republicano. Se establece así la creación, con carácter provincial, de un sanatorio-enfermería con una capacidad de 110 camas, de las que 10 eran de pago, con la intención de aislar, tratar y recuperar a los dolientes. Los gastos para la construcción del edificio corrieron a cargo de cada Comité Provincial y sus Corporaciones, siendo sostenido y mantenido por el Patronato Nacional Antituberculoso. En los primeros meses de 1937 se crea el Comité Delegado, conformado por las autoridades pertinentes y miembros destacados de la sociedad canaria del momento (*Trabajos...*, 1939: 10-11). La comisión permanente que nace de este Comité Delegado crea delegaciones locales en La Laguna, La Orotava, Icod, Granadilla, Santa Cruz de La Palma, Los Llanos, San Sebastián de La Gomera y Valverde.

Pese a ello, el dispensario provincial no perdió su protagonismo, considerándose el eje de la organización antituberculosa. Se establecen tres categorías diferentes dentro de la atención a los tísicos: el central o terciario, secundario y primario, en razón de los medios disponibles. Pero el dispensario estaba dirigido por un solo responsable encargado o «jefe de la lucha», teniendo como funciones las de centro médico-social y de higiene social. En lo referente a la función asistencial, Tomás Cerviá la centra en los establecimientos con este cometido tales como el Hospital, el Sanatorio o la combinación de ambos, lo que denominamos en España sanatorio-enfermería, siendo este último al que se le otorgan las funciones de aislar, tratar y educar a todos aquellos individuos que ingresen él y a los que se les atiende con una perspectiva biopsicosocial (*Trabajos...*, 1942: 65-83).

Ya desde noviembre de 1935 se manifestaba claramente la preocupación de la Corporación insular por dotar a la provincia de un recinto que solventara el problema de la hospitalización y el aislamiento sanatorial, lo que llevó a apelar a la Mancomunidad Sanitaria para «que permitiera la ayuda reglamentaria del Estado, proponiendo una colaboración que estableciera las siguientes bases: 25 por ciento de construcción, la Mancomunidad Sanitaria; otro 25 por ciento, los Cabildos, a prorratio, según sus presupuestos; un 50 por ciento, el Estado». La ubicación se estableció en Tenerife, teniendo la obligación su Cabildo de suministrar los terrenos necesarios para su instalación. En lo referente a su mantenimiento, este se reparte de tal manera que son «los Cabildos los encargados de asumir el 60 por ciento del coste total, según los enfermos que tuviesen, y el 40 por ciento el Estado, por día y plaza (no pudiendo exceder el coste total por día y plaza de 9 pesetas)». El coste del proyecto de construcción para 200 camas se estableció entre 500.000 y 600.000 pesetas, y la cantidad anual aproximada que correspondería al Cabildo de Tenerife abonar durante anualidades consecutivas sería entre 35.000-40.000 pesetas (ACIT, Negociado de Beneficencia, caja 7013, expediente 213).

En agosto de 1936, la corporación insular ve que «construir un hospital de tuberculosos no admite demora en su ejecución», reclamándolo al Inspector Provincial de Sanidad, ya que es el Estado el que, de contribuir en su construcción, aportaría un 45 % del coste de las obras, así como el sostenimiento de éste una vez en funcionamiento. La Jefatura Provincial de Sanidad de Santa Cruz de Tenerife contesta que «al tratar de abordar el problema de la tuberculosis en esta provincia, hemos de tener en cuenta la distancia a la península, que hace improbable prácticamente para los enfermos de Tenerife los grandes centros de especialización antituberculosa», situación que lleva a que se planteen las autoridades sanitarias dotar a la isla de todos, o por lo menos, de los más importantes elementos para

la lucha, siempre enfocados desde la prevención individual, tratamiento y aislamiento del foco, lo que denominan «equipo nosocomial antituberculoso»: preventorio infantil, sanatorio infantil marítimo, sanatorio de altura y hospital sanatorio de tuberculosos.

En este momento se establece un aumento de los dispensarios, hasta dos o tres en la isla, así como la ampliación del ya existente. Esta idílica situación supondría un coste elevado a las corporaciones, por lo que las autoridades sanitarias optaron por un «centro de aislamiento y tratamiento antituberculoso que pueda acoger los enfermos más necesitados de él bajo los puntos de vista social y epidemiológico y situación apropiados le diesen carácter en cierto sentido sanatorial». Igualmente agrega:

el emplazamiento y condiciones del edificio deben de ser de acuerdo con lo dispuesto en la Real orden de 1 de agosto de 1928 (Gaceta del 3) recomendando por mi parte en términos generales que se instale entre los 400 a 800 metros de altura, preferiblemente a la vertiente Sur de la Isla (o por lo menos, no en el Norte) en lugar no muy lejano de la Capital, aunque esto no es de mucha importancia, próximo a carretera así como a conducción de agua potable o de fácil traída.

No sólo se abordó la ubicación, sino que se recomendó el modelo de construcción, aconsejándose «el tipo moderno de hospitales italianos», que permitan ampliaciones sin interrumpir la actividad sanitaria; realizar una construcción del edificio en dos fases, donde una vez concluida la primera, sea esta independiente de la segunda, garantizando el funcionamiento de las 100 camas del total de 200; dos salas deben ser destinadas a niños y niñas; debe haber el número reglamentario de camas de pago; la dotación de recursos humanos y materiales debe ser la justa para la aplicación de tratamientos reconocidos como eficaces, estando presente en todo momento la condición insular y la distancia de la península (ACIT, Negociado de Beneficencia, caja 7084, expediente 331).

Dos años más tarde, en noviembre de 1937, la Junta Provincial de Sanidad de Santa Cruz de Tenerife solicita a la Corporación insular los créditos necesarios para la construcción del edificio del «nuevo Sanatorio-Enfermería», recordando las obligaciones que en materia sanitaria y de dispensarios tenía la Corporación local, recomendando montar y sostener dos dispensarios dotados del personal competente y especializado, con aprovechamiento de los recursos materiales existentes. A su vez, propone, como medida suplente, conceder, con carácter de preferencia, una fuerte subvención al Patronato Provincial Antituberculoso, para que este pueda ampliar en la Isla la labor dispensarial (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7017-7018; Oficios..., Negociado de Beneficencia, 1937).

Clara queda la indecisión sobre el lugar de ubicación para el Sanatorio-Enfermería, cuando en sesión extraordinaria de la Comisión Gestora de 12 de marzo de 1938, se decidió emplear (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7087, Expediente 99)

una porción de terreno a que se refiere el anterior apartado e) un pabellón destinado a los servicios antituberculosos de la Beneficencia Insular, a cargo del Excmo. Cabildo por ministerio de la ley, con capacidad para sesenta camas de enfermos pobres y cinco más de enfermos de pago, ampliable según las exigencias de la realidad lo vayan adquiriendo, a cuyo efecto deberá redactarse el oportuno proyecto por el Arquitecto Insular señor Marrero Regalado y solicitarse el auxilio económico de la Junta del Paro Obrero.

La construcción del Sanatorio-Enfermería se aceleró ante el cambio de Gobernador Civil, que se produjo en este momento. Daniel Arraiza resultó ser médico, situación que favoreció considerablemente los trámites de construcción del Sanatorio proyectado por el arquitecto Domingo Pisaca. Para su ubicación, se decantaron por la zona de Ofra. Entre tanto, Sixto Machado, en abril de 1938, cedió, momentáneamente, la finca El Palomo ubicada en las afueras de Santa Cruz, para alojar, en una especie de «pre-sanatorio», a los enfermos tuberculosos mientras se concluían con las obras del Sanatorio-Enfermería. Al ofrecimiento de Sixto Machado, se le unió otro de unos terrenos en el Valle de Cueva Bermeja por Efraín Albertos Luis y avalados por el Dr. R. Castelo (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7017-7018; *Oficios...*, Negociado de Beneficencia, 1937), que no se tuvieron en cuenta. El dispositivo accidental de la finca El Palomo era el resultado de una adaptación de edificios ya existentes, obras adjudicadas al contratista Francisco Larrarte Ferrán, procurando las mejores condiciones para el tratamiento y cuidado de los enfermos alojados en él, cuya cifra ascendía a un total de 64. Paulatinamente fueron aumentando hasta un total de 98. Además, se unían las 50 camas del Hospital Civil Insular (*Trabajos...*, 1938-1941: 13). En este momento, existían tantos enfermos tuberculosos que el Hospital de los Desamparados en Santa Cruz y los Hospitales de La Orotava y Puerto de la Cruz prestaron su ayuda en la asistencia y tratamiento de los enfermos.

El 13 de marzo de 1938 la comisión gestora de la corporación insular abrió concurso para la

adquisición de una finca rústica, de secano, destinada al cultivo ordinario, [...], en el término municipal de San Cristóbal de La Laguna, donde dicen «El Cardonal», que mide, según la respectiva titulación, diecinueve fanegadas, un

almud, ciento dieciocho brazas, equivalente a diez hectáreas, [...], hallándose atravesada de Norte a Sur por la Carretera General del Sur de la Isla, [...], como precio de adquisición de dicha finca, la suma total de sesenta mil pesetas, [...], de cuyo precio se abonarán treinta y cinco mil pesetas tan pronto se habilite el crédito correspondiente, [...], revocar el acuerdo de esta Comisión, fecha primero de los corrientes, sobre apertura de un concurso para la adquisición de solares con destino a la Leprosería Insular en proyecto, y en su lugar, construir, a su tiempo, dicho Establecimiento en la parte alta del inmueble descrito en el apartado a) precedente, situada al Poniente o derecha de la carretera general del Sur de la Isla.

Este proyecto, pese a que fue avalado por el Inspector Provincial de Sanidad, Dr. Ángel Vinuesa, por el Arquitecto provincial, Domingo Pisaca Burgada, y por el Arquitecto insular, José Enrique Marrero Regalado, no llegaría a ejecutarse en su totalidad, ubicando tan solo las dependencias para el Sanatorio-Enfermería Antituberculoso en esta finca y en otra diferente, en el sur de Tenerife, la Leprosería Provincial (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7023-7024, Expediente 263).

Dentro del proyecto del Sanatorio Antituberculoso-Leprosería que se pensaba instalar un este solar se encontraba la iniciativa de dotarlo de un parque-jardín para el esparcimiento de los enfermos en él alojados, al cual en agosto de 1938 se le dio inicio a su construcción con la plantación de árboles en la que se denominó «Fiesta del Árbol», iniciativa del Gobernador Civil a la que se sumó Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. con la cesión de los árboles desde el Vivero Municipal (ACIT, Negociado de Beneficencia, caja 7023-7024, Expediente 263). En septiembre de 1939 se concluyen las obras de construcción de la Estación de Transformación y la instalación del tendido de línea cuyo coste fue de 5.268 pesetas y 80 céntimos (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7040).

En abril de 1939, se solicitó presupuesto para las obras necesarias para el riego de los Jardines de los Sanatorios Antituberculosos, elaborado por el ingeniero Andrés Pintor y González, por un importe de 14.343 pesetas y 65 céntimos, de los que 6.671 pesetas con 47 céntimos correspondían a material preciso para la ejecución de la obra, y 7.672 pesetas y 18 céntimos para la contrata y mano de obra, realizada por la empresa Entrecanales y Távora S. A. (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7184-7185, Expediente 96). Una vez finalizada la obra, la corporación insular entregó al Comité Delegado Provincial del Patronato Nacional Antituberculoso las plantaciones de árboles y plantas realizadas, junto al edificio en construcción para el Sanatorio-Enfermería Antituberculoso, habilitando «contratar los servicios de arboricultura y jardinería precisos para la conservación de todos los dichos árboles y plantas de la mencionada finca y los de vigi-

lancia y cuidado de los mismos» (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7184-7185, Expediente 96, 1939: 84-88).

Habrà que esperar hasta el 8 de agosto de 1944 para consumir el traslado de los 96 enfermos que estaban ingresados en El Palomo al nuevo Sanatorio-Enfermería Antituberculoso de Ofra con 225 camas, aunque inicialmente eran 125, dirigidos ambos como Director Interino por el Dr. Ramón Luelmo. A finales de diciembre de este mismo año se nombra director al Dr. Tomás Cervià de los dos dispositivos que atienden a este tipo de pacientes: el Sanatorio-Enfermería y el Dispensario Antituberculoso Central del Estado, situación por la que había luchado arduamente. En la inauguración oficial, realizada el 16 de agosto de 1945, estuvieron presentes las más destacadas autoridades regionales y nacionales, como el Director General de Sanidad, el Dr. José Alberto Palanca, junto al Capitán General de Canarias, el General Francisco García-Escàmez, entre otras autoridades (*ABC*, 23 de agosto de 1944: 5).

El nuevo edificio se ubicó a 350 metros sobre el nivel del mar, a 7 kilómetros al sur de la capital, en una finca de seis fanegadas de extensión. Se articulaba a partir de tres plantas, en las que la enfermería con sus terrazas estaba orientada hacia el este-sureste, ya que la orientación directa hacia el sur hubiera provocado situaciones demasiado «calurosas» en los pacientes alojados en el Sanatorio. Al lado contrario se alzan la fachada principal con su puerta principal, a la que se unían los servicios generales del establecimiento. Junto al gran edificio se construyeron garajes y cuartos destinados a las lavadoras, a los que se les unieron las viviendas destinadas al director, administrador, enfermeras, conserje y empleados masculinos.

A todo ello hay que agregar los diferentes proyectos que fueron surgiendo a medida que el Sanatorio comenzó su andanza: aumento del personal subalterno; incluir 60 camas más mediante pequeñas reformas sobre la estructura y distribución del edificio («... mover algunos tabiques...»); creación de talleres de reeducación y readaptación, como trabajos agrícolas efectuados por los enfermos; construcción de almacén, que estará concluido a finales de 1949; ampliación de la vivienda para empleados masculinos y enfermeras; construcción de un alojamiento para animales de experimentación; y la instalación, con las consiguientes obras, del servicio de tuberculosis osteoarticular en la azotea del Sanatorio, con un total de 30 camas (*Trabajos...*, 1946: 33).

En el momento de su inauguración, la plantilla que prestaba asistencia a los enfermos era la siguiente: director, Tomás Cervià; cirujano, José Domínguez; becarios, Virgilio Gutiérrez y Javier Samitier; practicantes interinos y voluntarios, Jesús Vinuesa, Federico González Moradillo, Manuel Beltrán, Vicente Núñez y José María Gutiérrez; enfermeras interinas, Ma-

ría Fernández, M.^a Dolores Pérez Isaba, Aurora Martínez, Olimpia Sans Sebastián, Modesta Ruiz, Dolores Morell, Amparo Gómez, Rita Suárez; ayudantes de enfermeras encargadas, Isabel García, Felisa de Cándido, Carmen Rodríguez, María Cubas, Dolores Delgado, Susana Cano, Guadalupe Pineda, Ifigenia Rodríguez, Pilar de León; capellán, Miguel Caballero; auxiliar de oficina, Arsenio Rodríguez; conserje, Antonio Hernández; Jefe de cocina, José Navarro; y como guarda, Romualdo de León. A finales de 1947, las Hermanas Mercedarias de la Caridad asumirán la Mayordomía del Centro, incorporándose ocho monjas bajo la dirección de Sor Isabel Iraeta como Madre Superiora y Enfermera-Jefe (*Trabajos...*, 1948: 27), aumentando hasta trece a finales de 1949.

Junto a estos dispositivos, se estableció la creación de un Sanatorio-Enfermería Antituberculoso en Santa Cruz de La Palma, necesidad ya descrita en 1936 por Tomás Cerviá (Cerviá, 1936: 47-52), en el barrio de Mirca, próximo a la capital. Con semejantes características que su homólogo de Tenerife, su capacidad fue menor, no concluyéndose sus obras hasta 1948, para las que se destinó un total de 1.614.000 pesetas.

PREVENTORIO INFANTIL ANTITUBERCULOSO EN LA ESPERANZA

Basándose, como ya se ha comentado anteriormente, en el altísimo número de casos de tisis infantil, unido a la consideración de que la enfermedad no era hereditaria, pero sí solía ser la infancia el momento de contraerla, reactivándose posteriormente en el periodo adulto, en octubre de 1944 se plantea, por parte del Jefe Provincial de Sanidad accidental, Antonio Bencomo Macías, y del Director del Dispensario Antituberculoso, la construcción de un Preventorio Infantil Antituberculoso. El edificio se proyectó para unos terrenos ubicados en La Esperanza, por encima del pago llamado «Panasco», ya que presentaba todas aquellas condiciones que en aquel momento se consideraban óptimas: se encontraba a suficiente altura; con buena orientación; protegido de los vientos; con fácil abastecimiento de agua, pureza, sequedad y ozonización óptima del aire por falta de polvo y contaminación del terreno; de corrientes aéreas calientes y de la niebla baja; estar los alrededores cubiertos de pinos, y ligera oscilación entre el día y la noche.

Los terrenos estaban divididos en dos partes: el trozo A, ocupando una superficie de 70.520 metros cuadrados, mientras que el B una superficie total de 16.670 metros cuadrados, «comprendiendo límites del Monte de Propios de aquel Municipio», los cuales se propone que sean cedidos por la corporación municipal de El Rosario. La Jefatura de Montes Provincial

autorizó el acuerdo del Ayuntamiento ante el fin al que iban a ser destinados los terrenos, aportando el abastecimiento de agua (ACIT, Negociado de Beneficencia, Caja 7186, Expediente 498, 1944: 1-5) merced a un proyecto de elevación de aguas, cuyo importe ascendió a 1.361.672 pesetas y 10 céntimos, al Ingeniero Director Juan La-Roche Izquierdo en 1949 (ACIT, Expediente 499, 1944: 1-25); a éste se le unió la carretera de acceso al complejo, para la que se presupuestó un total de 510.592 pesetas y 75 céntimos, entre material y contrata, proyecto diseñado por el mismo ingeniero y en igual año (ACIT, Expediente 240, 1944: 35-37). En abril de 1950, ni uno ni otro todavía estaban terminados, lo que muestra un desinterés en esta empresa desde los organismos gubernamentales, desviando su atención a otros problemas presentes en ese momento en la isla (ACIT, Expediente 240, 1944: 46).

El 16 de diciembre de 1952, por Orden del Presidente del Patronato Nacional Antituberculoso, la dirección del Dispensario y del Sanatorio-Enfermería se dividen, asumiendo la del primero el Dr. Ramón Luelmo. Estos primeros años de esa década supondrán el punto de partida de la introducción de la «nueva farmacología», efectuándose un giro en el tratamiento de la tuberculosis, situación que favorecerá la evolución y el estado físico de los dolientes. Esta nueva fase «antibiótica» de la medicina hará superfluos todos los proyectos de lucha antituberculosa que hasta ahora se habían llevado a cabo con tanto interés y brillantez por Tomás Cerviá y los demás tisiólogos canarios. Comenzaba una nueva era en la medicina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abc (Madrid), 23 de agosto de 1944.

ARCHIVO DEL CABILDO INSULAR DE TENERIFE (ACIT). Negociado de Beneficencia.

Boletín Oficial del Estado (BOE), 22 de diciembre de 1936.

CERVIÁ, T., 1931. «Vivienda y lucha antituberculosa», *Práctica Médica*. 42: 1061-1070.

—, 1936. *Estudio sobre la endemia tuberculosa en Santa Cruz de Tenerife*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Central.

Gaceta de Madrid, 12.II.1936; 5.VI.1924; 6.II.1926; 24.IV.1931; 27.III.1936.

GONZÁLEZ, E., 1987. *Tomás Cerviá Cabrera, un médico en la Historia de Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Colegio Oficial de Médicos de Santa Cruz de Tenerife.

IBARROLA, F., 1933. «Alimentación», en *Asociación Nacional de Médicos de la Lucha Antituberculosa: II Asamblea Antituberculosa MédicoSocial. 15 a 18 junio 1931*. Libro de actas. Madrid, PlusUltra, 48-52.

- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central de Santa Cruz de Tenerife.* Tomo I, abril 1933-diciembre 1934. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Instituto de Higiene de Tenerife, Librería y Tipografía Católica, 1935.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central del Estado de Santa Cruz de Tenerife.* Fascículo II, 1935. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Instituto de Higiene de Tenerife, Librería y Tipografía Católica, 1936.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central del Estado de Santa Cruz de Tenerife.* Fascículo III, 1936-1937. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Instituto de Higiene de Tenerife, Librería y Tipografía Católica, 1939.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central de Santa Cruz de Tenerife.* Fascículo IV-V, 1938-1941. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Patronato Nacional Antituberculoso, Librería y Tipografía Católica, 1942.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central de Santa Cruz de Tenerife.* Fascículo VI, 1942-1943. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Patronato Nacional Antituberculoso, Librería y Tipografía Católica, 1944.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central y del Sanatorio Antituberculoso de Ofra de Santa Cruz de Tenerife;* fascículo VIII, 1946-1947. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Patronato Nacional Antituberculoso, Librería y Tipografía Católica, 1948.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central y del Sanatorio Antituberculoso de Ofra de Santa Cruz de Tenerife;* volumen IX, 1948-1949. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Patronato Nacional Antituberculoso, Librería y Tipografía Católica, 1950.
- Trabajos del Dispensario Antituberculoso Central y del Sanatorio Antituberculoso de Ofra de Santa Cruz de Tenerife;* volumen X, 1950-1951. Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones del Patronato Nacional Antituberculoso, Librería y Tipografía Católica, 1952.
- ZEROLO, T., 1889. *Climatoterapia de la tuberculosis pulmonar en la Península Española, Islas Baleares y Canarias.* Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Vicente Bonnet, 1889.

J. H.—Unidad de Historia de la Medicina.
Universidad de La Laguna
justoh79@hotmail.com

F. J. C.— Servicio de Psiquiatría.
Hospital Universitario de Canarias
tenerifejavier@gmail.com

Arte latinoamericano en Canarias: el coleccionismo oficial

Latin American in the Canary Islands: the Official Collecting

NURIA SEGOVIA MARTÍN

Resumen. El presente artículo pretende analizar la existencia de obras de arte realizadas por artistas latinoamericanos conservadas en las colecciones de arte públicas de Canarias, en donde la irrupción de las colecciones latinoamericanas en las instituciones culturales arranca a finales de la década de 1980, a partir de la creación del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en Las Palmas de Gran Canaria, y de TEA (Tenerife Espacio de las Artes), en Santa Cruz de Tenerife. A través de ambos centros de arte se analizará la evolución del coleccionismo público en Canarias en los últimos treinta años, teniendo en cuenta que España se ha convertido en los últimos años en un polo de atracción para artistas de América Latina.

Palabras clave: Coleccionismo, arte, América Latina, Canarias, España, CAAM, TEA.

Abstract. This article analyses the existence of art works by Latin American artists curated in public art collections in the Canary Islands. Latin American collections first made their appearance at cultural institutions in the late 1980s with the creation of two important art centres: the CAAM and the TEA, in Las Palmas de Gran Canaria and Santa Cruz de Tenerife, respectively. Through both art institutions, we examine the development of the institutional art collecting in the Canaries over the past thirty years, bearing in mind that Spain has become a powerful magnet for artists from Latin America in recent years.

Key words: Collecting, Art, Latin America, Canary Islands, Spain, CAAM, TEA.

INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS: LATINOAMÉRICA Y EL COLECCIONISMO
PÚBLICO EN CANARIAS

En la actualidad, las obras de arte realizadas por artistas latinoamericanos conservadas en museos, centros de arte y galerías españolas presentan

un denominador común: afrontar nuevas vías de estudio y un futuro esperanzador en todo lo que tiene que ver con la investigación y la divulgación del arte latinoamericano en España. La relación del arte latinoamericano y el vínculo existente entre los artistas y la crítica de arte parten de una perspectiva que valora el tiempo histórico en el cual llegaron las obras a España, especialmente a finales de la década de 1950, y más concretamente a Canarias, donde la irrupción de las colecciones latinoamericanas en las instituciones ocurre a finales de la década de 1980. Varios son los factores que determinan esta irrupción, pero el principal motor de arranque supone la creación de dos centros de arte: uno a finales de los ochenta, el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), en Las Palmas de Gran Canaria, y otro creado en 2008, TEA (Tenerife Espacio de las Artes), en Santa Cruz de Tenerife.

Entre los objetivos que nos trazamos en este trabajo debemos centrarnos en el análisis de la evolución del coleccionismo artístico latinoamericano en Canarias en los últimos treinta años, ya que éste constituye la principal aportación de estas líneas, ceñidas en esta ocasión al papel que han desempeñado las instituciones culturales en Canarias, tales como el CAAM y TEA, entendidas como entes canalizadores y comunicadores del hecho artístico latinoamericano proveniente de las líneas de trabajo de dichos centros de arte, a los cuales estamos muy agradecidos por haber podido acceder a sus fondos. Debatir cuáles han sido las directrices que han motivado las diferentes colecciones, especialmente las de arte latinoamericano, nos permite entender el *modus operandi* de la adquisición de las obras de arte, los canales del mercado artístico (Montero Muradas, 2005: 65-79) que han generado la inclusión en Canarias de piezas procedentes de artistas latinoamericanos.

La escasez de bibliografía previa sobre este patrimonio específico del CAAM y de TEA nos ha exigido la consulta directa de las fichas de catálogo de ambos centros para poder desarrollar nuestro estudio; es decir, que el artículo que ahora redactamos es producto de un trabajo basado en la documentación de los archivos respectivos y, como es obligatorio en cualquier trabajo de arte, en las obras artísticas que citaremos a continuación. Por ello, son pocas las notas a pie de página al no existir análisis concretos de las piezas latinoamericanas, más allá de su inclusión en los catálogos de las exposiciones; en cambio, nos parece muy útil aportar referencias bibliográficas que abordan la creatividad de esos países bajo la perspectiva crítica. De esa manera, esperamos contribuir a una mejor percepción sobre el interés paulatino que en Canarias ejerce la plástica latinoamericana, cuyo conocimiento es imprescindible para establecer masa crítica comparada entre ese contexto y el canario.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: CONTEXTUALIZACIÓN Y DIAGNOSIS

En la actualidad, América Latina avanza con fuerza en el mercado del arte, ofreciendo piezas a determinados compradores dispuestos a invertir y difundir en una industria creativa cada vez más conocida en Europa, tal y como evidencia la presencia de artistas en ferias y bienales internacionales, centrandó así la atención en la escena latinoamericana. De este modo, el interés por el arte de esta procedencia va creciendo en España, y a la emergencia económica de América Latina hay que añadir un aumento de los eventos artísticos internacionales y de las exposiciones que promueven la producción artística en todas sus vertientes, así como una progresiva incorporación de propuestas artísticas latinoamericanas en las programaciones de los más relevantes museos y centros de arte españoles, entre los que podemos destacar el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) y el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM).

Ambas instituciones destacan por la labor de difusión del arte latinoamericano desarrollada en los últimos veinte años. En particular, merecen ser destacados los discursos artísticos dirigidos por el escritor y crítico de arte Juan Manuel Bonet, quien no sólo dirigía el MNCARS cuando se inauguró la exposición *Versiones del sur: cinco propuestas en torno al arte en Latinoamérica*, que coincidió con la celebración de la XVI edición de ARCO, dedicada a Latinoamérica, sino que desarrolló también una labor crucial en el IVAM, como director de la institución, donde organizó importantes exposiciones con una marcada presencia de las vanguardias históricas. Entre algunas de las exposiciones más relevantes podemos destacar *El ultraísmo y las artes plásticas, Brasil 1920-1950: de la antropofagia a Brasilia* o las exposiciones individuales de los artistas brasileños Cildo Meireles (Mosquera, 1999: 29-39) y José Guedes, y de los creadores argentinos Eduardo Stupía y Carlos Alonso.

Debemos destacar que numerosos museos internacionales, tales como el Museum of Modern Art (MOMA) o la Tate Modern, están aumentando visiblemente sus colecciones de arte latinoamericano (Vetesse, 2002: 189-296). Este gran cambio, acaecido en los últimos quince años, tiene como resultado la exhibición de artistas de esos países en sus exposiciones permanentes, lo cual demuestra un reconocimiento importante de ese arte, su conservación y su divulgación. Sin embargo, y teniendo en consideración otros canales de exhibición y comercialización, podemos destacar el protagonismo que adquiere ARCO, la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, entendida como principal receptor de los flujos artísticos extranjeros. Esta cita anual se ha instituido como uno de los principales foros internacionales para el mercado del arte. De este modo, cabe mencionar

el interés que ha suscitado en los últimos años Latinoamérica debido a un proceso de redescubrimiento y de estudio de su creatividad, pero también a un proceso de valoración de ésta en el mercado del arte. Así, en la siguiente tabla, citamos las ediciones en las que dichos países fueron protagonistas en esta feria en calidad de invitados:

Tabla I. Países latinoamericanos invitados por ARCO

EDICIÓN	PAÍS INVITADO	N.º DE GALERÍAS
XVI ARCO '97	LATINOAMÉRICA (en conjunto)	34 /Brasil, Colombia, México, Argentina, Perú, Venezuela, República Dominicana, Uruguay, Puerto Rico, Bolivia y Guatemala.
XXIV ARCO '05	MÉXICO	17
XXVII ARCO '08	BRASIL	30
XXX ARCO '11 XXXI ARCO '12 XXXII ARCO '13	Sección en ARCO madrid: SOLO PROJECTS: FOCUS LATINOAMERICANO	29 países 3.000 artistas

Por consiguiente, la trascendencia de estos países va creciendo en España, y a la emergencia económica de Latinoamérica hay que añadir un aumento de las ferias y exposiciones que promueven la producción artística en todas sus vertientes. La situación socioeconómica internacional y la crisis en la que están sumidos algunos países latinoamericanos influyen de manera directa en la compra de obra artística (Díez, 2000: 56-90). Actualmente, es un buen momento para la inversión, ya que según las casas de subastas y las galerías consultadas, los precios de las obras se mantienen, así como las cotizaciones. Las galerías también apuestan por representar a autores jóvenes de América Latina y del Caribe. De este modo, cabe mencionar las galerías de arte españolas que han mostrado interés especial en la muestra y venta de sus obras: Elba Benítez, Oliva Arauna, Fernando Pradilla o Marlborough, entre otras. Por tanto, la irrupción del arte latinoamericano en las instituciones museísticas demuestra que la cultura y el arte latinoamericanos se incorporan cada vez más a ámbitos de la vida y del consumo en España, y los artistas adoptan actitudes interdisciplinarias en la búsqueda continua de nuevas estructuras de producción, nuevos hábitos de consumo cultural, con el objeto de gestionar y comercializar de un modo más eficaz los resultados, tanto bajo la perspectiva económica como ideológica (Grampp, 1991: 78-99). Así pues, el arte proveniente de tierras

americanas crea imaginarios y formas altamente reconocibles, aunque también aprovecha para sacar a la luz problemas socioculturales del contexto nacional, que, a veces, generan un discurso alternativo al arte europeo.

En el caso de Canarias, el arte latinoamericano nunca tuvo una presencia explícita en los museos de las Islas, y la política de exposiciones solo incluía tangencialmente algún pintor, escultor o grabador de esa procedencia. A raíz de la «transición» política española y la creación del llamado Estado de las Autonomías, el papel geoestratégico de Canarias en la política nacional se vio impulsado, en los aspectos culturales, por una mayor aproximación a los mundos *vecinos* del canario, es decir, África y América. Advertir hasta qué punto en Canarias se desconocían esas culturas artísticas animó el deseo de organizar exposiciones de artistas de ambos continentes de forma coordinada y favoreciendo mayoritariamente el arte actual. Esas premisas presidieron el espíritu del CAAM, primero, y de TEA, después, en lo que a Latinoamérica se refiere. Y como veremos, la política de adquisiciones está directamente relacionada con las donaciones y oportunidades de mercado, más que por el deseo de seguir trayectorias artísticas concretas o de países determinados. En cualquier caso, podemos concluir que hasta 2013 nos hallamos en un periodo de despertar en lo vinculado con el arte latinoamericano en Canarias, que deberá abordar nuevos perfiles en el futuro.

RÉGIMEN JURÍDICO Y PLAN OPERATIVO: EL CAAM Y TEA

Bajo la denominación de Fundación Canaria Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), se constituye en 2010 una fundación pública a propuesta del anterior director de la institución, Federico Castro Morales, profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Carlos III de Madrid. El CAAM se creó en 1974, cuando se decidió instituir un museo de arte contemporáneo, encargándose la restauración del edificio de la calle León Joven al arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza e inaugurándose en 1989. Esta institución se caracteriza por la recuperación histórica de temáticas americanas vinculadas a producciones de similares características en el ámbito canario, especialmente temas de vanguardias, como el «indigenismo» y el surrealismo. Entre las premisas programáticas con las que se fue dotando de contenido cabe destacar el fundamento conceptual de la *tricontinentalidad*, base fundamental que rige la adquisición de obras de artistas latinoamericanos; es decir, que este espacio aspira a servir como foro, punto de encuentro y puente entre los entornos culturales de Europa, América y África.

Otro de los entes canalizadores y comunicadores del hecho artístico latinoamericano en Canarias le corresponde a TEA. Promovido por el Cabildo de Tenerife, es obra de los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, y del canario Virgilio Gutiérrez. Esta superficie cultural fue inaugurada en 2008 y alberga diversas salas de exposiciones, una gran biblioteca y el Centro de Fotografía Isla de Tenerife. Con relación a su naturaleza jurídica, el Cabildo Insular de Tenerife, al amparo de lo establecido en el artículo 85.2.A),c) de la Ley 7/1985, de 2 de abril, reguladora de las Bases del Régimen Local, señala que los servicios públicos de la competencia local podrán gestionarse mediante distintos procedimientos, entre los que podemos destacar la gestión directa a través de una entidad pública empresarial local. En la organización de esta entidad destacamos la figura del director artístico, Javier González de Durana, quien desde su apertura hasta 2011 desarrolló un proyecto artístico y un programa de actividades que sostiene los principios básicos de TEA, relativos a la promoción y difusión del arte y la cultura contemporáneas, tanto locales como foráneas. Así mismo, aspira a fomentar dentro y fuera de nuestras fronteras insulares la creación cultural contemporánea y su intercambio constante, conformando un punto de encuentro y puente entre los lugares expositivos y la creación artística contemporánea de Europa, América y África. De este modo, TEA, desde su inauguración, ha mantenido una línea programática y de adquisiciones que pretende enriquecer el conocimiento artístico y promover una actitud creativa en la sociedad, así como el debate sobre los procesos artísticos que se desarrollan en la actualidad. Por otro lado, debemos resaltar que es competencia del director artístico la protección de la colección y la adquisición de las obras de arte.

LA IRRUPCIÓN DE LAS COLECCIONES LATINOAMERICANAS EN EL CAAM Y EN TEA

Los centros de arte contemporáneos son conscientes de la importancia de organizar exposiciones temporales y de participar con el préstamo de sus piezas en exposiciones de otros museos y entidades. Esta temporalidad de las exposiciones y de los departamentos que las gestionan actúan teniendo en consideración uno de los objetivos principales del museo o centro de arte: generar ingresos y difundir el arte y la cultura en la sociedad. No obstante, es necesario resaltar el papel desempeñado por las Islas Canarias en la vinculación entre España y América. Estas relaciones culturales comienzan poniendo su atención en la época contemporánea a partir de la gestación del CAAM y posteriormente de TEA. En el primero de los casos, a lo largo de estos años se ha ido conformando una colección que refleja

los derroteros del centro, acercándose a las adquisiciones considerando el aludido concepto de *tricontinentalidad*. Las orientaciones que han ido surgiendo los directores artísticos a lo largo de la trayectoria del CAAM, y que podemos observar en el siguiente gráfico, han sido determinantes en la política de adquisiciones o aceptación de depósitos y donaciones, lo que beneficia la diversidad de las incorporaciones propiciadas por las desviaciones sobre el eje inicial del proyecto museístico.

Tabla II. Resumen de los directores artísticos del CAAM.

1989-2002 Martín Chirino <i>Escultor</i>	2002-2004 Frank González <i>Crítico de arte</i>	2004-2006 Alicia Chillida <i>Comisaria de arte</i>
2006-2007 Álvaro Rodríguez Fominaya <i>Conservador</i>	2007-2010 Federico Castro <i>Profesor</i>	2010-[...] Omar Pascual Castillo <i>Crítico y comisario</i>

La colección del CAAM (Zaya, 2002: 56-80) está originariamente conformada por obras de artistas canarios, fruto de cincuenta años de coleccionismo público en las Islas, iniciado con la puesta en marcha de un plan de museos por parte del Cabildo de Gran Canaria que se manifiesta en la apertura de la Casa de Colón, espacio donde se ubicarían los primeros fondos públicos y donde se desarrollarían las primeras muestras expositivas patrocinadas desde la institución insular. En los años noventa, las exposiciones celebradas en el Museo, apoyadas en la tesis fundacional de la *tricontinentalidad*, abrieron los fondos de la institución al arte creado en África y en Latinoamérica, con la finalidad de mostrar en Canarias los movimientos y personalidades más significativas que emergían desde esas latitudes. De esa década son las adquisiciones de obras de los artistas latinoamericanos Kcho, Marcos Lora Read, Manolo Ocampo, Miguel Rio Branco, Santiago Rodríguez Olazabal, Jesús Soto y José Ángel Toirac. Por otro lado, destacamos la Colección APM, adquirida por el centro de arte en 2002, y de la que forman parte tres obras del artista chileno Juan Castillo con los títulos *Las tentaciones de San Antonio*, *El rostro que cae es el ajeno* y *Sangre, sudor y lágrimas*. Estos fondos, que se verán enriquecidos por incorporaciones de piezas de creadores de producción más reciente, sirven de nexo con la producción plástica de Canarias a lo largo de este siglo y su contextualización nacional e internacional,

aportando la singularidad del arte latinoamericano contemporáneo. De este modo, como podemos ver en la tabla II, la colección de arte latinoamericano del CAAM camina hacia un mayor enriquecimiento con piezas procedentes de adquisiciones, en el contexto de producciones de exposiciones temporales, compras en galerías y ferias, además de depósitos y donaciones. Así, el Cabildo de Gran Canaria, a través de sus instituciones, en especial la Casa de Colón y el CAAM, ha ido adquiriendo y promoviendo con firmeza esta tendencia, expresándose a través del arte latinoamericano desde la época de las vanguardias hasta la actualidad. De este modo, las premisas programáticas con las que se ha ido dotando de contenido a esta compleja colección museológica son el resultado de décadas de una actividad museográfica eficaz y mensurable. Si tenemos en consideración las líneas de adquisición de obras de arte latinoamericano según las direcciones artísticas de este centro, destacamos una época dorada correspondiente a su primera etapa, gestionada por Martín Chirino. Esta fase estuvo marcada por dos hechos históricos: la recuperación del mercado del arte (Vozmediano, 2007: 69-77) tras la recesión económica de la década de 1970, donde es perceptible la presencia de un mercado en crecimiento con una demanda y una situación de precios al alza, y la oportunidad que se presentaba ante los centros de arte de España para apreciar y adquirir con destino a sus colecciones la inagotable creatividad latinoamericana. De este modo, gran parte de las compras de arte latinoamericano por parte de este centro de arte fueron realizadas en ferias, concretamente en ARCO, debido a la presencia de artistas de estas nacionalidades; es decir, que el encuentro anual de esta muestra ha sido una plataforma muy atractiva para reflexionar sobre el sentido del arte, además de un excelente escaparate del arte contemporáneo internacional. Así, fue fundamental para el encuentro con comisarios, galerías y museos, adquiriéndose piezas de Roberto Matta, Marcos Ricardo Barnatán y Kcho, entre otras obras que interesaron en esta etapa de la institución. Una segunda etapa de adquisiciones vino marcada por los primeros años del nuevo siglo, ahora bajo la dirección de Frank González Guerra, centrándose en España, y concretamente en Canarias, pero organizando exposiciones de arte latinoamericano contemporáneo. En 2002 podemos mencionar la muestra celebrada en el CAAM bajo el título *Mesoamérica. Oscilaciones y artificios*, en la cual se reflejaron las tensiones causadas por la adopción de tendencias internacionales en el ámbito artístico de Centroamérica, marcado hasta entonces por la tradición, y compuesta por setenta y cinco pinturas, grabados, esculturas, fotografías e instalaciones de veintitrés artistas de cinco países centroamericanos. De este modo, esta institución adquirió una de las piezas de la exposición del artista mexicano Joaquín Rodríguez del Paso. Sin duda, el arte de América Latina está despertando curiosidad y entusiasmo por profesionales del campo del

arte, que dedican numerosos estudios e investigaciones a esta materia. Un segundo momento significativo surge con la adquisición de la colección APM, integrada por más de 1.600 obras, muchas de ellas procedentes de ese ámbito, objeto de la premisa de *tricontinentalidad* que sigue el centro. Y un último estadio lo ocupa el protagonismo de Brasil en ARCO'08. No cabe duda de que esta feria facilita la exposición de las últimas tendencias del arte y el consiguiente comercio artístico, ya que es una oportunidad única para dar a

Tabla III. Resumen de los artistas latinoamericanos más representativos y obras en el CAAM.

DIRECTOR ARTÍSTICO	ARTISTA / OBRA	AÑO / FORMA DE ADQUISICIÓN
Martín Chirino	Jesús Soto (Ciudad Bolívar, 1923- París, 2005) <i>Virtual Verdaccio</i> , 1977. Técnica mixta sobre madera.	1989- Ingres a fondos del Cabildo de Gran Canaria con la inauguración del CAAM.
	Marta M. Pérez Bravo (Cuba, 1959) <i>Serie: Me pongo en tus manos</i> , 1996 Fotografía b/n.	1996- Donación de la artista. Proyecto para <i>Revista Atlántica</i> .
	José Ángel Toirac (Guantánamo, 1966) <i>La maison. Casa cubana de modas</i> , 1995. Caja lumínica.	1997- Adquisición. Exposición. <i>Cuba Siglo XX. Identidad y Sincretismo</i> .
	Marcos R. Barnatán (Buenos Aires, 1946) <i>La Hora Roskopf</i> , 1998. Técnica mixta sobre caja.	1999- Adquisición en ARCO'99.
	Arturo Elizondo (Ciudad de México, 1956) <i>You don't know what love is. Rimbaud-Portrait</i> , 1999. Óleo sobre tela.	1999- Adquisición en ARCO'99.
	Kcho (Cuba, 1970) <i>Sin título</i> , 1999. Tinta china sobre papel.	2000-Adquisición en ARCO'00.
	Miguel Rio Branco (Las Palmas de Gran Canaria, 1946) <i>El Dorado</i> , 1999. Fotografía.	2000- Donación. Exposición. <i>Aires. Luz y sombras de Las Palmas de Gran Canaria</i> .
	Roberto Matta (Chile, 1911-Italia, 2002) <i>Sí Mismo</i> , 1993. Pastel y óleo sobre papel entelado.	2001-Adquisición en ARCO'01.

Frank González Guerra	José Rodríguez del Paso (México, 1961) <i>Tierra fértil</i> , 1992. Instalación. Juan Castillo (Chile, 1952) <i>Sangre, sudor y lágrimas</i> , 2001. Instalación. Ana Mendieta (Cuba, 1948-Italia, 1985) <i>Untitled (From The Silueta Series)</i> . <i>July</i> 1976- Fotografía. Vik Muniz (Brasil, 1961). <i>Cárcere VI, The smoking fire, after Piranesi, Prison 3</i> , 2002. Impresión digital.	2001-Adquisición. Exposición <i>Mesoamérica. Oscilaciones y artificios</i> . 2002. Adquisición. Colección APM. 2002-Adquisición. 2003- Adquisición en ARCO'03.
Omar Pascual Castillo	José Bedia (Cuba, 1959) <i>Malos pensamientos</i> . 1989-2011- Instalación. Marlon de Azambuja (Brasil, 1978). <i>La construcción del icono</i> , 2011. Fotografía.	2011-Donación del artista. Exposición: <i>José Bedia. Nomadismos</i> . 2011-Donación del artista. Exposición: <i>Marlon de Azambuja. La construcción del icono</i> .

conocer el arte actual y los caminos por los que transitan artistas y galeristas. Por ello, la adquisición de una obra de arte de un artista brasileño como Vik Muniz pone de manifiesto el protagonismo excepcional que adquiere la fotografía en Brasil, entendida como un lenguaje que facilita la organización de las exposiciones y hace posibles su difusión y comunicación con el público. Por último, y si nos centramos en el momento presente, Omar Pascual Castillo dirige las políticas de adquisición del CAAM, conservando el espíritu originario de la institución, abogando por la idea de *tricontinentalidad*, entendida como plataforma, como espacio conceptual desde el que mirar hacia otras realidades emergentes. En este sentido, priman las donaciones de arte latinoamericano procedentes de las producciones realizadas por el centro de arte en el marco de las exposiciones temporales, tales como *José Bedia. Nomadismos* y *Marlon de Azambuja. La construcción del icono*, incorporando varias piezas de estos artistas en concepto de donación. Con respecto a la adquisición de obras de arte latinoamericano durante los periodos de dirección de Alicia Chillida, Álvaro Rodríguez Fominaya y Federico Castro Morales, debemos indicar que en cada una de las etapas han primado las líneas prioritarias de gestión que cada director ha estimado convenientes, estableciendo en cada uno de los casos un programa de exposiciones que respondie-

se a la naturaleza y a los objetivos del centro de arte. De este modo, destacamos que durante la breve gestión como directora del CAAM de Alicia Chillida, se abordaron proyectos que sobresalían por el lenguaje multidisciplinar de las propuestas expositivas seleccionadas, subrayando el papel de la literatura y la escenificación en cada proyecto artístico que ejecutaba. Por otro lado, citamos un período de profusa actividad expositiva, correspondiente a la etapa de responsabilidad de Rodríguez Fominaya, en la que se expuso a artistas internacionales en las salas del CAAM sin relegar la práctica artística de Canarias, que también ocupó un papel prioritario. Con respecto a las donaciones en esta época, estuvieron marcadas por la prevalencia de adquisiciones y donaciones de obras de artistas nacionales, principalmente de canarios, así como portugueses y africanos, respondiendo en este último caso al objetivo de *tricontinentalidad* del centro. La trayectoria de éste bajo la dirección de Federico Castro Morales se caracterizó por reforzar las cuestiones museológicas que afectaban a la institución, las cuales requerían de una sistematización que permitiese abordar nuevas funciones del museo. De este modo se incorporaron dos centros: el de Creación Visual José Jorge Oramas y el de Diseño Avanzado, ambos emplazados en los espacios del Hospital de San Martín. En este contexto de cambios que hemos descrito se optó por una programación de transición, centrada en la revisión de los lenguajes visuales contemporáneos en cuyas premisas ha prevalecido más el paradigma africano que el latinoamericano, así como las temáticas que propician las coordenadas de género, las relaciones entre territorio, diseño, arquitectura, sostenibilidad, redes globales, así como nuevas formas de narrar la producción artística y el ámbito 2.0. En definitiva, a lo largo de la evolución del CAAM no hay una lectura de estricto carácter generacional, ni tendencias preestablecidas, ya que se persigue la búsqueda de nuevos lenguajes, acordes con la hibridación de materiales y técnicas, formas de expresión artística que son baluartes de la creación contemporánea.

Una de las colecciones más ricas en arte contemporáneo latinoamericano es la que conserva TEA, cuyo resultado artístico y patrimonial es fruto de las adquisiciones realizadas desde finales de los noventa hasta la actualidad por el Cabildo Insular de Tenerife y TEA, así como por los depósitos a largo plazo pactados con diversos coleccionistas públicos y privados. Por tanto, podemos destacar el protagonismo que han suscitado para los fondos de TEA los depósitos de las colecciones de arte de la Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo—ACA y de la Fundación Ordóñez Falcón, de fotografía, en la que abundan piezas de artistas latinoamericanos de reconocido prestigio internacional. ACA fue fundada en 1978, siguiendo la estela de la celebración en Santa Cruz de Tenerife de la *I Exposición Internacional de Esculturas en la Calle* de 1973, en la que participaron ar-

tistas como Henry Moore, Joan Miró y Martín Chirino, entre otros. Originariamente, esta asociación fue presidida por diversas personalidades de la cultura, entre las que se encontraban el crítico de arte Eduardo Westerdahl, el escritor Domingo Pérez Minik y el arquitecto Vicente Saavedra. Por otro lado, destacamos la Fundación Ordóñez Falcón de Fotografía, creada por el empresario Enrique Ordóñez y su esposa Isabel Falcón, que desde finales de los años setenta ha reunido unas 1.500 obras de fotografía y video, que abarcan desde 1920 hasta la actualidad, parte de las cuales estaban en depósito en los museos ARTIUM, MACBA, IVAM y CGAC. Desde 2009 toda la colección se halla en depósito, durante diez años, en TEA. La colección tiene un fuerte componente internacional, ya que el 80% de las obras corresponde a artistas extranjeros. Asimismo, y teniendo en consideración la joven existencia de la colección de TEA, los fondos de arte latinoamericano de esta institución son fruto de adquisiciones y donaciones procedentes la gran mayoría de colecciones públicas y privadas, y fondos particulares en régimen de depósito que responden, en gran medida, a las premisas del centro de arte relativas a la promoción y divulgación de la cultura foránea contemporánea. Desde la inauguración de TEA en 2008, hemos asistido a una serie de exposiciones consecuentes con los fines de la institución, cuyos principios radican en la exposición y difusión de producciones artísticas foráneas, y en este caso que analizamos, latinoamericanas. De este modo destacamos la exposición *Indagaciones y miradas*, celebrada en 2009, muestra contenida en los fondos de la COFF, la cual nos ofrece la posibilidad de contemplar algunas de las fotografías que han hecho historia a lo largo del último siglo, destacando piezas de los artistas Tiago Carneiro da Cunha, Graciela Iturbide y Ana Mendieta. Ese mismo año se presentó en TEA la muestra *México: Expected / Unexpected*, una producción del centro de arte en colaboración con la Colección Coppel, una de las colecciones de arte contemporáneo más importantes de México, compuesta por pintores y fotógrafos mexicanos tales como Enrique Guzmán, Julio Galán y Mariana Yampolsky, entre otros.

Otra exposición que ha insertado a artistas latinoamericanos, quizá por la empatía artística en sus formas, ha sido *En obras. Arte y arquitectura en la coleção Teixeira de Freitas*. Esta exposición, celebrada en 2011, constituye la primera muestra pública de la Coleção Teixeira de Freitas, de Lisboa. El carácter singular de esta colección reside principalmente en la solidez y coherencia de su enfoque: obras de arte contemporáneo que guardan relación con la arquitectura y que reúne a un conjunto de artistas cuyas obras despuntan en el mercado artístico actual. En este sentido, nos referimos a Cildo Meireles y Gabriel Orozco. No obstante, si atendemos a la adquisición de fondos de arte latinoamericano por parte de TEA, estos se han ido

gestando a partir de su enriquecimiento con piezas procedentes de adquisiciones gracias a la producción de exposiciones temporales, compras en subastas, galerías y ferias, además de depósitos y donaciones. En resumen, que el arte de esos países se ha ido incorporando a TEA gracias a las colecciones en régimen de depósito dentro del marco temporal correspondiente de cada propietario, con independencia por parte de la institución de promover su conocimiento y difusión a partir de la organización de exposiciones temporales, en las que la acción del comisario apunta cierta coherencia con las obras de la colección. Eso favorece que TEA continúe promoviendo la incorporación de piezas de arte latinoamericano de las últimas tendencias, con el objeto de convertirse en un espacio de referencia para el conocimiento de los movimientos artísticos de América Latina en Canarias.

En definitiva, conformar una rica colección de arte contemporáneo latinoamericano por parte de TEA, siguiendo criterios estilísticos coherentes, constituye un objetivo singular de este centro de arte en el contexto español, cuyos fines se enmarcan como punto de encuentro de la creación artística contemporánea de América, África y Europa. Sin embargo, cabe mencionar que esta compleja colección se ha configurado a lo largo de varias etapas, desde su gestación hasta la actualidad, a partir de unas líneas de adquisición. La primera fase se inicia a finales de los noventa y comienzos del presente siglo, cuando el centro de arte se denominaba IODACC (Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea), estando su comisión asesora compuesta por técnicos y profesionales de reconocido prestigio en el ámbito del arte y la cultura, una comisión que trataba de definir las directrices generales de actuación del proyecto museológico, sus contenidos y colecciones, así como sugerir las adquisiciones de las obras de arte. Por lo tanto, un número representativo del conjunto de obras de arte contemporáneo latinoamericano fueron adquiridas entonces. Es el caso de una pieza firmada por los artistas Wilfredo Lam, Óscar Domínguez y André Breton, que realizaron conjuntamente a lápiz y tinta sobre papel la obra titulada *Flores*, de 1940, adquirida en 2006, dos años antes de la inauguración del centro. Unos años más tarde, en 2008, y tras el nombramiento como director artístico de Javier González de Durana, se iniciará un nuevo período que vendrá determinado por un rico proceso de adquisición de obras de arte latinoamericano, que tendrá su mejor momento en 2009, gracias al ya mencionado depósito de la colección de obras por parte de la Fundación Ordoñez Falcón de Fotografía.

Este es, así pues, el resumen que nos habíamos propuesto hacer del arte latinoamericano en las colecciones públicas de Canarias, al menos en sus dos principales centros de arte contemporáneo, teniendo en consideración que España se ha convertido en los últimos años en un polo de atracción

para artistas de América Latina. De este modo se descubren señas de identidad que son propias y originales. Además, se reconoce el papel de determinados artistas en el impulso de los movimientos internacionales. Y, hoy en día, en las más importantes ferias de arte contemporáneo tienen cabida los museos y centros de arte que están empezando o completando sus colecciones de arte latinoamericano. Por tanto, la intensa actividad artística del continente americano, unida a la mejora económica y estabilidad política de muchos de esos países, han propiciado que aparezca una nueva y nutrida generación de coleccionistas, muchos de ellos brasileños. Dicho de otro modo: la idea de América Latina y su cultura no han sido el objetivo fundamental de las colecciones públicas y privadas canarias, sino que la presencia en éstas de arte latinoamericano se ha conformado gracias a la idoneidad de los artistas y al gusto particular o las oportunidades del mercado del arte, lo que finalmente sí ha conseguido focalizar el interés actual en el entorno latinoamericano.

Tabla IV. Resumen de la selección de artistas latinoamericanos y obras en la colección de TEA.

DIRECTOR ARTÍSTICO	ARTISTA/ OBRA	AÑO/ FORMA DE ADQUISICIÓN
PERIODO ANTERIOR A LA DIRECCIÓN ARTÍSTICA JAVIER GONZÁLEZ DE DURANA	Óscar Domínguez, Wilfredo Lam, Breton (Cuba, 1902-1982) <i>Flores</i> , 1940- Lápiz y tinta sobre papel.	2006- Adquisición. Col. TEA.
	Jorge Camacho (La Habana, 1934-París, 2011) <i>Huecos</i> , 1984- Óleo sobre lienzo.	2007- Adquisición. Col. TEA
	Héctor Hyppolite (Haití, 1894-1948) <i>Sin título (I)</i> , 1945- Óleo sobre cartón.	2007-Adquisición. Col. TEA
	Federico Assler (Santiago de Chile, 1929) <i>No identificado</i> , 1974-Hormigón gris.	2008- Depósito. Asoc. ACA
	Jesús Soto (Venezuela, 1923-Francia, 2005) <i>Sin título</i> , 1978. Técnica mixta sobre madera.	2008- Depósito. Asoc. ACA
	Luis González de Palma (Guatemala, 1957) <i>El silencio</i> , 1994. Fotgrabado.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Graciela Iturbide (México, 1942) <i>Duelo, Méjico</i> , 1975. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Agustín Jiménez Espinoza (México, 1901-1974) <i>Ritmo</i> , 1931- Fotografía	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Ana Mendieta (Cuba, 1948-1985) <i>Sandwoman</i> , 1983. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Vik Muniz (Brasil, 1961) <i>Chuck</i> , 2001. Fotografía. <i>The Steerage (After Alfred Stieglitz)</i> , 2000. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Gabriel Orozco (México, 1962) <i>Matches</i> , 2004. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Humberto Rivas (Argentina, 1937-España, 2009). <i>Barcelona</i> , 1982. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Sebastião Salgado (Brasil, 1944) <i>Gujarat, India. Construction of the Sardan</i> , 1990. Fotografía.	2009- Depósito. Fund. COFF.
	Tiago Carneiro da Cunha (Brasil, 1973) <i>Low Attention Span-High Curiosity Rate</i> , 2000. DVD	2009- Depósito. Fund. COFF.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSHULER, B. (ed.), 2005. *Collecting the New Museums and Contemporary Art*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey: 29-43.
- ARAMBURU, N., «Arte, tecnología y cambios sociales». *Art Tech Media 06* (71). http://www.artechmedia.net/libro_Art-tech_Media06.pdf [19-05-2012].
- AA.VV., 1988. *El espíritu latinoamericano: arte y artistas en los Estados Unidos, 1920-1970*. Museo de Bellas Artes del Bronx, Nueva York: 89-118.
- BALLART HERNÁNDEZ, J., 2010. *Gestión del Patrimonio Cultural*. Ariel Patrimonio, Barcelona: 67-89.
- BARKER, E. (ed.), 1999. *Contemporary Cultures of Display*. Yale University Press, New Haven: 29-38.
- BESSET, M., 1993. *Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo*. Arquitectura y Vivienda, Madrid.
- BOUQUET, M., 2012. *Museums: A Visual Anthropology*. Berg, Londres-Nueva York: 29-27.
- CASTRO BRUNETTO, C., y N. SEGOVIA MARTÍN, 2008. *Arte brasileño en España. Pintura y fotografía*. Fundación Cultural Hispano-Brasileña. Embajada de Brasil en España, Madrid: 14-33.
- CREPALDI, G., 2006. *El arte moderno: 1940-1945. La época de las vanguardias*. Electa, Barcelona: 200-228.
- DÍEZ PRIETO, F., 2000. *La guía del inversor en arte. Una referencia imprescindible para todos los coleccionistas de arte: la obra gráfica, moderna y contemporánea como modelo*. Arte 10, Madrid, 56-90.
- GARCÍA BLANCO, A., 2009. *La exposición, un medio de comunicación*. Akal, Madrid: 39-56.
- GRAMPP, W., 1991. *Arte, inversión y mecenazgo*. Ariel, Barcelona: 100-170.
- EISNER, E., 2000. *Educación la visión artística*. Paidós, Barcelona: 56-67.
- MONTEJO NAVAS, A., 2007. *Joven arte chileno*. Lápiz, Madrid.
- MONTERO MURADAS, I., 2005. *Estrategias de distribución comercial en el mercado del arte*. Obra Social y Cultural de CajaCanarias, Las Palmas de Gran Canaria: 65-79.
- MOSQUERA, G., (ed.). 1996. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. The Institute of International Visual Arts/MIT Press, Londres-Cambridge (Mass.): 50-54.
- PEÑUELAS I REIXACH, Ll., 2008. *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos*. Fundación Gala- Salvador Dalí. Figueras: 29-45.
- RICO, J. C., 2006. *Manual práctico de museología, museografía y técnicas expositivas*. Silex, Madrid: 33-47.
- RAMÍREZ, M C., y T. PAPANIKOLAS, 2002. *Collecting Latin American Art for the 21st Century. Museum of Fine Arts*. Houston, Texas: 39-54.
- SULLIVAN, E., 1996. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Nerea, Madrid: 287-193.
- SANTANA MESTRE, J., 2001. *Introducción a la comunicación institucional*. Ariel, Barcelona: 19-31.

- VETESSE, A., 2002. *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*. Pirámide, Madrid: 189-296.
- VOZMEDIANO, E., 2007. «¿El arte como inversión?». *Revista de Occidente*, 309: 69-77.
- ZAYA, A., 2002. «La Colección del CAAM-Centro Atlántico de Arte Moderno. Una elección». *Atlántica. Revista de arte y pensamiento*, 33: 56-80.

nsegovia@ull.es

Aristocracia y caridad seráfica: iconografía de los monarcas y príncipes terciarios franciscanos en Canarias

Aristocracy and Seraphic Charity: Iconography of the Monarchs and Franciscan Tertiary Princes in the Canary Islands

CARLOS JAVIER CASTRO BRUNETTO

Resumen. Este trabajo muestra la evolución de la iconografía de algunos santos que tuvieron en común ser reyes o príncipes y estar relacionados con la orden franciscana. Todos vivieron entre los siglos XIII y XIV; sin embargo, desde el siglo XVI sus vidas y obras comenzaron a tener un nuevo interés al ser utilizadas para la mejor defensa de la ideología del Antiguo Régimen. El conocimiento visual de la iconografía de estos santos nos permite una meditación sobre el cambio de significado que sufrió el arte desde el medievo hasta los tiempos del Barroco.

Palabras clave: Arte franciscano, arte barroco, iconografía franciscana, arte en Canarias, Barroco en Canarias.

Abstract. This work shows the evolution of the iconography of some Saints who had in common be Kings or Princes and been linked to the Franciscan order. All lived between 13th and 14th centuries; however, since the 16th century their lives and works began to have a new interest to be used for the best defense of the ideology of the *Ancien Régime*. Visual knowledge of the iconography of these saints allows us a meditation on change of meaning that suffered the art from the Middle Age until the times of the Baroque.

Key words: Franciscan art, baroque art, Franciscan iconography, Baroque in the Canary Islands.

LA VENERABLE Orden Tercera Franciscana, según la tradición, fue fundada por el propio Francisco de Asís hacia 1221 como manera de extender la forma de vida revolucionaria que él proponía a la sociedad medieval de su

tiempo. Aprobada por el papa Nicolás IV en 1289, se extendió considerablemente entre los admiradores y seguidores de los frailes menores por dos razones: la primera, por haberse generalizado la bula de la Porciúncula, que concedía gracias especiales a quienes recibiesen sepultura en suelo franciscano. En segundo lugar, según consta en las *Floreccillas* o vidas de los santos, los principales monarcas europeos desde el siglo XIII se interesaron por la vida seráfica e ingresaron en la Venerable Orden Tercera, asumiendo los votos seculares. Gracias a su notoriedad social, el pensamiento franciscano rápidamente se expandió por Europa durante la Baja Edad Media y entre los reyes que profesaron como terciarios se encuentran Blanca de Navarra, madre de San Luis rey de Francia, Santa Isabel de Portugal, esposa del rey Don Dinis de Portugal, la princesa Santa Isabel de Hungría y otros tantos.

El éxito fue tan grande y la propagación del mundo terciario tan extenso, que el santoral poco a poco fue poblándose de estos santos reyes terciarios y en los inicios de la Edad Moderna se generalizaron tanto efigies esculpidas como ciclos pictóricos o en lienzos aislados, en las capillas exentas de los terciarios, o anejas a los propios conventos franciscanos. Canarias no fue una excepción. Durante el siglo XVI nos consta la devoción a algunos de estos santos reyes. Ahora bien, si en otros lugares de España y de las demás naciones católicas su devoción fue más amplia, en las Islas fue más discreta. Como es lógico, no existe ningún documento que explique que entre una docena de grandes monarcas solo se escogiese a cuatro santos para recibir culto. Probablemente la justificación se halle en que durante el siglo XVI la fama de esos cuatro santos, San Luis rey de Francia, San Luis Obispo, Santa Isabel de Hungría y Santa Isabel de Portugal se había extendido, los dos primeros como santos que animaban a la nobleza más excelsa y a la burguesía comercial de Canarias a seguir su ejemplo en la vida franciscana, es decir, que actuaban como un refuerzo en su afirmación como clase social privilegiada, que en un alarde «democrático» podía ejercer el liderazgo en las hermandades terciarias. En el segundo caso, las dos santas de nombre Isabel —una princesa de Hungría y marquesa de Turingia, la otra, reina de Portugal— estimulaban de otra manera: ambas representan la caridad franciscana y daban tranquilidad a esas mismas clases privilegiadas porque metafóricamente garantizaban que también los ricos podrían entrar en el reino de los cielos si ejercían la caridad.

El culto a los santos reyes estaba claramente dirigido a la nobleza terrateniente, a la burguesía comercial que vivía en ese régimen de casi democracia que suponía la simple existencia de las hermandades terceras. Por otro lado, no podemos olvidar que los estados, desde la Edad Media y a lo largo de la época moderna, trataron de exaltar la institución monárquica, valiéndose de aquellos recursos eficaces para la consolidación del

Estado absoluto como opción natural de gobierno; lógicamente, el elogio de la vida modélica de estos santos, que aunaban su condición de reyes o príncipes con el valor de la caridad y la humildad, ganó nuevo impulso con las guerras de religión que asolaron Europa durante el siglo *xvi* y que tuvieron como consecuencia, entre otras cosas, la convocatoria del Concilio de Trento. Dicho de otro modo, la exaltación de los santos reyes estaba de acuerdo con la nueva ideología política inspirada desde tiempos de Carlos *v* y consolidada por Felipe *ii*, monarca austero y terciario franciscano que en El Escorial insistía en el papel piadoso y caritativo de los reyes como cristianísimos adalides del ideario religioso. Es decir, religión y política de manos entrelazadas.

Los frailes franciscanos no desperdiciaron la oportunidad de exaltar a estos santos reyes en sus conventos, sumándose al nuevo impulso de la monarquía católica de los Austrias, de modo que a lo largo del siglo *xvi* hicieron suyo un culto que hasta entonces estaba en manos casi exclusivamente de los hermanos terciarios seculares. Su fama en Canarias fue más limitada; pese a ello, por ejemplo, se puso el convento de frailes menores de Grana-dilla de Tenerife bajo la protección de San Luis Obispo. En el conjunto del arte franciscano español, las representaciones de los santos reyes terciarios tuvieron gran importancia por mostrar el lado laico y privilegiado de la familia franciscana. Sin embargo, y aunque no podamos demostrarlo de forma contundente, la presencia de capillas terciarias e incluso de templos anexos terciarios, frecuente en los conventos peninsulares, en Canarias es mayoritaria, lo que facilitaba el culto a los mismos y la consecuente ejecución de piezas artísticas para favorecer su devoción.

La documentación franciscana que se ha conservado sobre los conventos es escasa, esto es bien conocido, y se encuentra dispersa entre varios archivos, despiezada, y muchos legajos, sobre todo del Archivo Histórico Nacional, son inservibles. No obstante, conservamos registros de los capítulos provinciales e intermedios de la provincia franciscana de San Diego de Canarias, así como los inventarios de algunos conventos, que nos permiten extraer referencias sobre imágenes de estas advocaciones, reflejo de su culto en las Islas. No obstante, muchas de las imágenes referidas en los documentos han desaparecido o se hallan en paradero desconocido, algo común tras la brutalidad del vendaval desamortizador del proceso de 1835-1836. Este análisis artístico forma parte de una línea de investigación sobre la iconografía franciscana que iniciamos en 1988, tuvo su manifestación más clara en la lectura de nuestra tesis doctoral en 1993 y ahora continuamos, aportando tiempo y experiencia para la lectura iconográfica más correcta de las imágenes artísticas franciscanas que abordaremos a continuación.

SAN LUIS OBISPO (1274-1297)

Comenzamos el estudio iconográfico por este santo dado que se trata del único que verdaderamente profesó como religioso de San Francisco. Luis de Anjou renunció al trono de Nápoles, ingresó en la orden en 1296 y decidió entregar su vida a la pobreza. Contra su voluntad, fue hecho obispo ese año, pero a los pocos meses murió y fue enterrado en los franciscanos de Marsella. Ganó tal popularidad que fue canonizado en 1317, y su fama se extendió por Francia e Italia en los dos últimos siglos del Medievo. Su ejemplo de renuncia conmovió siempre a los franciscanos y eso pudo pesar en que se le dedicase el convento de Granadilla de Abona, cuyo proceso de fundación fue narrado de la siguiente manera por el historiador —clásico e indispensable— José de Viera y Clavijo (1971, II: 734-735):

El lugar de Granadilla pidió al provincial fray Diego Grimaldo que solicitase fundar un convento de su orden en aquel pueblo, dedicado a San Luis, obispo. Representolo el provincial al ilustrísimo don fray Juan de Toledo, quien proveyó en Garachico, en 23 de diciembre de 1664, que informasen al cura, alcalde y consejo y ancianos del lugar. Todos dieron informe favorable, en cuya virtud el obispo, a 3 de febrero de 1665, concedió la licencia y comisión al licenciado Lucas Rodríguez del Castillo, cura de la parroquia, para que en el paraje que señalasen los vecinos se pusiese una cruz y se echase la primera piedra con las ceremonias del ritual.

Carmen Fraga González ha señalado la relación familiar entre Diego Grimaldo y Luis Riso Grimaldo Benítez de Lugo, que había costado la ermita de San Felipe Neri en La Orotava (Fraga González, 1982: 50). Por lo tanto, pudo producirse algún contacto entre ambos miembros de familias principales, con intereses económicos en esa zona del sur de la isla, para la elección del patrocinio del convento dedicado a San Luis por Luis Riso Grimaldo Benítez de Lugo, lo que asociaría la elección del santo franciscano aristócrata con el deseo de afirmación social y la preeminencia de esa familia en la comarca de Abona.

Por aquellas fechas debió esculpirse una primera imagen del santo titular que contó con el fervor de algunas personas piadosas como

Domingo [roto] Matamoros y Nicolasa de la Torre vezinos de este lugar tex-taron simplemente en veinte y quatro y en una de sus clausulas manda se le digan perpetuamente en cada un año en este convento once misas resadas y una cantada esta a san Bartholome y de las resadas a Nuestra Señora del Rosario,

otra a Nuestro Padre San Francisco, otra a San Antonio de Padua y otra a San Luis Obispo (...)¹.

Pero esa supuesta primera representación —no sabemos si escultórica o pictórica— se perdió en el incendio acaecido el 3 de enero de 1745, pues según informa el propio Viera y Clavijo (1971, II: 735) «solo se salvó el Santísimo y la imagen de San Francisco con el archivo, el cual ciertamente no encerraba ningunos códices curiosos». La capilla mayor se reconstruyó hacia 1748, cuando fue otorgada la escritura de patronato², lo que indica que la escultura conservada en la iglesia parroquial de San Antonio de Granadilla fue realizada por un autor anónimo durante la segunda mitad del siglo. A ello debe añadirse que el Archivo Histórico Nacional guarda otra copia del documento de patronato que añade la obligación de colocar junto al Santísimo Sacramento «las ymagenes del señor San Luis Obispo y demás que se allavan antes del insendio y otras cualesquiera que se acordaren (...)³ [fig. 1].

Debido al proceso desamortizador de 1822, la imagen pasó a formar parte del patrimonio del templo parroquial, junto con otros objetos⁴, habiendo permanecido allí hasta la actualidad. Con todo, no puede decirse que San Luis Obispo fuese una advocación que suscitara un fervor religioso sensible en la comarca, puesto que del libro de memorias de misas conservado en el Archivo Histórico Provincial de Tenerife se deduce que las gentes del lugar protocolaban capellanías a San Francisco, San Antonio, la Virgen en sus advocaciones del Carmen y los Dolores, e incluso a las Ánimas, antes que al titular del convento. Si bien este argumento es de una cientificidad discutible, sirve al menos como una orientación para entender su escaso impacto devocional.

El análisis iconográfico de esta imagen, así como de las restantes que se veneran en Canarias, responde al esquema tradicional proveniente del Medievo español, es decir, revestido como obispo, con la mitra, el báculo, y ceñido el cordón de la Orden. Por otro lado, hemos de destacar que a veces es difícil identificar a este santo, puesto que fue frecuente en el arte español

¹ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (AHPST), Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 523, *Libro de capellanías del convento de San Luis Obispo de Granadilla*, fol. 54.

² AHPST, Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 523, *Libro de capellanías del convento de San Luis Obispo de Granadilla*, fols. 68-68v.

³ Archivo Histórico Nacional (AHN), Instituciones eclesiásticas. Clero regular, leg. 1.774. *Patronato de la capilla mayor del convento de San Luis Obispo*, sin paginar.

⁴ Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna (AHDSCLL), signatura antigua, caja 2 documento 9, fols, 44-45.

desde el siglo XIV representarlo únicamente vestido de obispo, omitiéndose la relación directa con la orden seráfica; un detalle obviado por un pintor o un escultor, a veces copiando una pieza anterior, supone un dolor de cabeza para el iconógrafo.

Lo más interesante es comprender el simbolismo que la representación del santo francés encierra. En primer lugar, ha de considerarse su origen de estirpe real (su tío fue San Luis rey de Francia). Abandonó cualquier puesto relevante en la corte para dedicarse a la vida religiosa, una opción que el jesuita Pedro de Ribadeneyra, autor de *Flos Sanctorum* (publicado entre 1599 y 1600), que recogía diferentes fuentes hagiográficas del santo, definió de la siguiente forma: «[trocó cetro y corona] por un saco vil y un pedazo de cuerda» (Ribadeneyra, 1761, III: 553). Habiendo sido nombrado obispo, se resistió a aceptar el cargo y solo una orden papal le convenció, aunque «guardó siempre la misma humildad, procurando ser, y parecer, fraile menor en todo» (Ribadeneyra, 1761, III: 553). De esta forma, en San Luis Obispo se quiso ejemplificar la humildad franciscana.

Sin embargo, desde la perspectiva artística, el mejor ejemplo es un lienzo que cuelga en la ermita de Nuestra Señora de la Concepción en Tigaiga (Los Realejos), que según Carlos Rodríguez Morales pudo pertenecer al convento realejero de Santa Lucía y lo atribuye al pintor Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725), el mejor representante del pleno barroco hispano en Canarias (Rodríguez Morales, 2003: 98-99). No podemos estar más de acuerdo en la atribución y en la aproximación al convento de Santa Lucía. Ese cenobio fue la sede de los capítulos intermedios de la provincia seráfica de San Diego, al menos, durante el siglo XVIII; es decir, que el padre provincial se reunía en ese convento de la recolección para tomar cuenta de la Orden cada dos años, entre los capítulos generales. Esto justifica el que, a pesar de no haber contado con muchos frailes (según se deduce de la información capitular), siempre tuvo buena presencia en la vida franciscana. Fueron muchas las efigies escultóricas y pictóricas realizadas para este convento de la reforma recoleta; entre ellos podemos destacar la talla pequeña pero exquisita de San Buenaventura (hoy en la parroquia de Santiago Apóstol) o este lienzo de San Luis Obispo. Su iconografía es convencional, revestido de obispo, aunque bajo el sobrepelliz muestra el hábito franciscano; de hecho, el fragmento del hábito con dos de los nudos de la cuerda nos recuerda su filiación seráfica. En cuanto a la actitud, Quintana prestó al santo y rey que abdicó las características de los místicos del Barroco: un haz de luz que se abre en el ángulo superior derecho de la composición y que representa el favor divino. En realidad, la composición recuerda en todo a cómo el mismo pintor retrató a San Buenaventura, Doctor Seráfico, lienzo que pudo pertenecer al mismo convento.

De mucho menor envergadura y bajo la influencia de Quintana es el tondo en el que figura este santo en la viga que cierra el coro bajo del convento de San Juan Bautista de religiosas de Santa Clara en La Laguna. La pintura forma parte de un conjunto de representaciones de santos franciscanos, que subrayan el carácter seráfico del monasterio, y San Luis Obispo figura revestido con ropas episcopales acompañado de las palabras «S. Luis». Este conjunto pictórico fue efectuado probablemente en la primera mitad del siglo XVIII, atendiendo al estilo y las obras que se practicaron por entonces en el convento.

El convento capitular de la provincia franciscana de San Diego de Canarias, el de San Miguel de las Victorias, contó con una imagen suya, pues en 1732, entre otros objetos que son de interés artístico, se anota «Ytem. Una imagen nueva de talla del Señor San Luis Obispo con sus andas sobredorada; a cuya devoción, y culto, se ha dedicado el señor Don Luis de Messa con el costo de sus limosnas»⁵. La imagen recibió culto en el convento hasta al menos 1835, pues en el inventario elaborado ese año consta «sobre dicho ropero [de la sacristía] dos efigies de más de vara de alto de gloria, la una de san Luis obispo y la otra de san Francisco (...)»⁶. Pero esta imagen se halla en paradero desconocido o desapareció. En la misma ciudad se conserva una pintura del santo ejecutada sobre el dintel de la reja del coro bajo de la iglesia del convento de clarisas. Figura en un medallón y no se diferencia en su iconografía de piezas anteriores.

Existieron otras tres imágenes que corrieron la misma suerte que la del convento lagunero. La referencia documental más antigua está relacionada con el cenobio de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico. En 1777 se le rendía culto, pues ese año recibió dos capas, por lo que podría suponerse que se trataba de una imagen de vestir⁷. De hecho, su imagen sería anterior a 1748 ya que ese año se elaboró una tabla de documentos que alude a «ymposicion de la fiesta de san Luis»⁸. Sin embargo, con posterioridad se perdería esa devoción e incluso la imagen, porque los inventarios desamortizadores del siglo XIX no indican su existencia.

El convento de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de La Palma contaba con otra; en 1826 se hallaban en el altar del sagrario las imágenes

⁵ AHPST, Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 1.949, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias*, 1732, fol. 409v.

⁶ AHDSCLL, *Inventario del convento de San Miguel de las Victorias efectuado con motivo del proceso desamortizador*, 1835, fol. 5v.

⁷ AHPST, Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 377. *Libro de registro de la sacristía del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico*, sin foliar.

⁸ AHPST, Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 375. *Tabla de papeles que contenía el archivo del convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Garachico*, fol. 1.

del «Señor del Huerto, un ángel, Santa Apolonia, San Blas, San Caietano, San Carlos y un San Luis Obispo»⁹. Desconocemos su paradero, aunque podría tratarse de alguna de las esculturas retiradas al culto cuya identificación resulta muy difícil.

El convento de los Santos Reyes de San Sebastián de La Gomera poseyó una escultura, pero Alberto Darias Príncipe (1986: 81) ha señalado que ese San Luis desapareció por completo pese a existir en el pasado. De lo hasta aquí reseñado se deduce que su iconografía fue la tradicional de su figuración surgida en la Edad Media aunque aplicando recursos barrocos, como la búsqueda de un tímido dramatismo. Lo cierto es que la devoción que despertó no fue notoria, salvo en el caso de Granadilla y aun así, limitada. La razón podría hallarse en que para los frailes, por muy respetable que fuese este santo, pertenecía a una espiritualidad más remota y se preferían devociones más cercanas en el tiempo y el pensamiento contrarreformista.

SANTA ISABEL DE PORTUGAL (1271-1337)

Esta santa de origen aragonés y reina lusitana entró en el mundo franciscano por su vínculo con la Orden de Santa Clara y alcanzó gran popularidad durante el Medievo, especialmente en toda la Península Ibérica. Su canonización se produjo en 1625 por Urbano VIII, justo cuando despertaba el espíritu devoto que caracterizaría la producción artística barroca. Pero, al igual que sucedió en el caso anterior, no fue muy representada por los artistas que trabajaron en Canarias, lo que manifiesta su discreta aceptación devocional. Se la relaciona con los franciscanos porque

Entre las muchas fabricas, que la gloriosa Reyna Sacta Isabel hizo, fue una el Monasterio de Sancta Clara junto a Coymbra, el qual acabo con mucha suntuosidad de edificios, y doto de muchas posesiones, y rentas, porque era muy deuota esta sancta (...) sucedió, que en este tiempo murió el sobredicho Rey don Donis [su marido], que fue a ocho días del mes de Henero del año de mil y trescientos y veynte y cinco, y en esa hora la sancta Reyna (...) al punto se recogio en una recamara, y se corto los cabellos, y vistió el hábito de la gloriosa virgen Sancta Clara (...). (Miranda, 1610: 167).

Sin embargo, no llegó a profesar como religiosa, aunque vivió hasta su muerte procurando observar la regla de la Segunda Orden e incluso, se-

⁹ Archivo Parroquial del Salvador de Santa Cruz de La Palma (APSSCP), papeles sueltos. *Inventario de posesiones del convento de San Francisco de Santa Cruz de La Palma*, 1826, fol. 5v.

gún su propia voluntad, fue amortajada como clarisa (Macedo, 1986: 160). Todo ello invitó a los franciscanos a considerarla como si realmente hubiese pertenecido a la comunidad. A ese fin contribuyeron las hagiografías publicadas desde el siglo XVI, tanto en Portugal como en España, siendo conocidas algunas de ellas en Canarias.

Julián Gállego efectuó hace algunos años un estudio sobre su iconografía, en el que señalaba la dificultad inherente a los análisis de las imágenes, dada la similitud que presenta con Santa Isabel de Hungría. Como característica general, en lo relacionado con el hábito, «cabe, pues, hallar a la santa vestida de Reina, en vida de su esposo Don Dionís, o, más frecuentemente, con hábito de viuda terciaria franciscana» (Gállego, 1972: 9). También señala otros aspectos relevantes de su figuración, tanto en España como en Portugal; en el presente trabajo se tratará de establecer las pautas que rigen su iconografía en las Islas, de escasa variación con la Península. En efecto, vemos a Santa Isabel portando unas rosas en el regazo de su vestido y ciñendo la corona que la identifica como reina lusitana. El origen está vinculado a la piadosa caridad que caracterizó su vida, despuntando la anécdota del día en que, a escondidas de su esposo, salió del palacio con unas monedas escondidas en su vestido para repartirlas entre los pobres como limosna. Fue sorprendida por él, quien la increpó preguntándole qué era aquello que portaba oculto entre sus ropas; a ello respondió que eran rosas, y al desplegar el vestido un mar de rosas cayó a sus pies. Era obvio, se había producido un milagro (Ribadeneyra, 1761, II: 346).

Este acontecimiento fue el que los artistas españoles tomaron como principal motivo iconográfico. En Santa Cruz de La Palma se conservan dos pinturas. En uno de los retablos de la nave de la iglesia del Hospital de los Dolores, antiguo convento de clarisas de Santa Águeda, se halla un lienzo portando como atributos la corona, el manto de armiño, el cetro y un libro en la mano izquierda. Es una obra anónima fechada entre 1771-1777 y colocada en el retablo de San José (Pérez Morera, 2000: 144). La presencia del libro es infrecuente en el nacimiento de su iconografía, que, como muestra su sepulcro en Santa Clara de Coimbra, la muestra vestida de peregrina con el bordón y la concha. Sin embargo, las imágenes del mundo moderno obvian cualquier referencia jacobea y «modernizan» el esquema compositivo incluyendo el libro como atributo de la sabiduría y la espiritualidad; de hecho, algunos grabados portugueses muestran a Santa Isabel de Portugal con un libro entre las manos.

En la misma ciudad encontramos un lienzo que pinta a la santa terciaria franciscana en el segundo cuerpo del retablo mayor de la capilla de la Venerable Orden Tercera, datado en 1747 y pintado por Juan Manuel de Silva (Pérez Morera, 2000: 82). El modelo iconográfico se ciñe estrictamente al

señalado para el periodo barroco, con las flores características en el regazo de su túnica, capa real de armiño para reforzar su posición social y la corona. Un suave paisaje dulcifica que seamos testigos de un tierno milagro, común en otros santos franciscanos [fig. 2].

También la encontramos en uno de los retablos laterales del convento de religiosas dominicas de Santa Catalina de Siena de La Laguna, concretamente en el de la Virgen de los Dolores, datado en el siglo xvii, aunque la pintura sea posterior. En este caso lleva en una de las manos la palma y en la otra una vara de rosas, mientras viste el hábito de las clarisas y una corona real. Este esquema no es frecuente, pero se desarrolló desde el siglo xvii, como en el grabado tallado por María Eugenia de Beer, hija del grabador holandés Cornelio de Beer, asentado en Madrid desde 1620. La obra a que nos referimos es la portada de los *Discursos espirituales de D. Juan de Palafox y Mendoza*, recopilados por Juan Antonio Velázquez y publicados en Madrid en 1641. Sin duda, fue este grabado el que inspiró al anónimo artista autor de esta pintura, porque la santa, que no era mártir, adquiere ese valor debido a que, según las hagiografías, sufrió las infidelidades de su esposo y una vida de renuncia constante.

Por ello, la piedad popular ha llevado a confundir esta representación de Santa Isabel con Santa Delfina, un error cometido por el artista que deseaba figurar a esa santa terciaria franciscana, esposa de San Eleazario de Sabarán, que mendigaba por las calles como ejemplo de penitencia y que suele ser figurada con un huérfano cogido de la mano. Incluso una pequeña cartela loa a Santa Delfina, por lo que para los laguneros siempre será santa Delfina. Pero no: iconográficamente, es Santa Isabel de Portugal.

En la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios, catedral de La Laguna, existe un lienzo de Santa Isabel de Portugal que hace pareja con un San Fernando Rey, pintados en 1819 por el sevillano Antonio Quesada y enviados a la catedral por iniciativa de Cristóbal Bencomo para recordar a los patronos de los reyes Fernando vii e Isabel de Braganza, bajo cuyo reinado se instituyó la diócesis de La Laguna (Darias Príncipe & Purriños Corbella, 1997: 171-172). La composición de la imagen presenta en este caso una ligera variante: aunque viste el manto de armiño y usa cetro y corona, prescinde de las rosas en el regazo y lleva la mano izquierda al corazón. En definitiva, la alusión regia es superior a la tradición de terciaria franciscana.

Podemos concluir que la escasez de representaciones está relacionada con una devoción contenida; el silencio de los documentos sobre su culto y efigies, la ausencia de misas o fiestas encargadas en su honor y otros detalles nos permiten entender la cortedad de piezas iconográficas. Pero en nada desdice del fervor que los terciarios tienen a la santa reina portuguesa, que en la tradición franciscana era tenida como una de las campeonas de la caridad.

SAN LUIS REY DE FRANCIA (1215-1270)

Es otro de los monarcas que por la santidad de su vida fue canonizado con celeridad, en 1297, por el papa Bonifacio VIII. Pese a no haber profesado como religioso de San Francisco por su aceptación del trono de Francia, la Tercera Orden lo tiene por patrono y se cuenta entre los santos franciscanos. Pero lo singular es que las crónicas de su tiempo, como la de Guillaume de Saint Pathus, no especifican que ingresase en la Orden Tercera; sin embargo, todas ellas destacan que trajo valiosas reliquias de las cruzadas, como la corona de espinas venerada en la Sainte Chapelle de París y que él, junto con Santa Isabel de Hungría, recibió de las manos de San Francisco la regla de la Orden Tercera, convirtiéndose en los santos terciarios por excelencia. Lo que más destacan esos libros piadosos es el ejercicio de la virtud y la caridad, dando ejemplo a toda la corte francesa. Los sermones publicados a lo largo de los siglos XVII y XVIII lo resaltan de forma especial; entre ellos podría citarse el incluido en la compilación de sermones impresa en Lisboa, y conocida en Canarias, que destacaba su importancia de la siguiente forma:

Dotado de huma caridade sem limites, e inimigo do fasto, e do excessivo luxo, soube remediar as calamidades de todos; sem que esta profussão fosse jamais pezada a seus Póvos. Caritativo, mas justo ao mesmo tempo (...) para socorrer os necessitados não fazia outros infelizes (...) as suas rendas particulares (...) lhe formarão em todo o tempo hum fundo abundante para as esmolas, que costumava distribuir (...) a veneração, como que reverenciava as Santas Relíquias, a qual fez que a França fosse depositária dos mais Illustres Instrumentos da salvação dos homens (...) (Anónimo, 1780, I: 186-194.)

El texto también menciona la recuperación, para Francia, de algunas reliquias de los Santos Lugares. Santiago de la Vorágine, en la *Leyenda dorada*, alude especialmente a este aspecto de su vida y a cómo el santo monarca adoraba fervientemente todo lo relacionado con ello:

Nunca les permitió [a sus hijos] que en día de viernes llevaran guirnaldas de flores ni adornos en la cabeza, por reverencia a la corona de espinas que en un viernes colocaron los gayones sobre la del Señor (...). Profesaba singular devoción a las sagradas reliquias y venerábalas con profundo fervor (...). En el palacio real de París hizo construir una hermosísima capilla en la que colocó la Sacrosanta corona de espinas del Señor, la mayor parte de la Santa Cruz, el hierro de la lanza con que fue atravesado el corazón del Salvador y otras muchas reliquias importantes que no sin grandes trabajos y a cambio de elevadas sumas de dinero obtuvo del emperador de Constantinopla (Vorágine, 1989, II: 926-927).

La acción caritativa, su veneración por las reliquias de la pasión y el supuesto nexos con la Orden Tercera son las claves de su biografía resaltadas por los artistas. En una pintura atribuida a Giotto, conservada en la iglesia de Santa Croce de Florencia, San Luis aparece cubierto por el manto real en el que se ha pintado la flor de lis, sosteniendo en una mano el cetro real y en la otra el cordón franciscano.

Ya en la época moderna y en España, Luis Tristán lo pintó ejerciendo la caridad al repartir limosnas —de la forma comentada en el texto portugués—, una imagen que se diferencia de la que años más tarde ejecutaría sobre tabla Francisco Pacheco (hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla), donde el rey sostiene la espada y el cetro en sus manos, atributos propios de un guerrero en lucha por los Santos Lugares, pero bajo el manto asoman el hábito franciscano y el cordón de la Orden, sin duda, un exceso piadoso.

De Pedro de Mena la catedral malagueña posee una escultura en la que, sin embargo, viste el manto real y un ropaje propio de los seglares, lo que no impide que el artista haya ceñido su cintura con la cuerda franciscana. Este último esquema será el que se contemple en las iglesias canarias sugiriendo una fuente común a todos los artistas, que no visualizaban sus ejercicios de caridad u otros elementos biográficos, sino su majestad, la exhibición de las santas reliquias y su pertenencia a los terciarios, gracias al cordón que cuelga de su cintura.

Así pues, los atributos presentes en las efigies isleñas son corona, manto y cetro, referencias a las reliquias, especialmente a la corona de espinas, frecuentemente colocadas sobre un paño de pureza blanco, o con los clavos de la cruz, como veremos en un ejemplo de La Laguna. El cordón de la orden culmina el proceso identificativo; por eso, la presencia más común de la imagen de este santo se relaciona con los antiguos conventos franciscanos. Sin embargo, el hábito de la orden bajo la capa del monarca no fue usado, lo que señala una ruptura con el modelo medieval y la adopción exclusiva de su iconografía habitual en el mundo moderno.

La mayor parte de las efigies de San Luis fueron realizadas en el siglo XVIII, aunque existen algunos ejemplos anteriores, si bien otras aún más antiguas pudieron perderse con los años, o ser sustituidas por piezas más recientes (del siglo XVIII), algo que era muy común en los conventos por considerar las obras con mejor acabado técnico más aptas para promover la devoción. La escultura en madera policromada y estofada de San Luis que se venera en la ermita de su nombre en Santa Úrsula (Tenerife), es la que podríamos considerar como la más antigua, pues tras ser estudiada por los especialistas en el patrimonio histórico-artístico del lugar, llegaron a la conclusión de que se ejecutaría hacia finales del siglo XVII (Alloza Moreno y Rodríguez Mesa, 1983: 71-73).

Lo cierto es que reproduce el modelo que veremos en otras tallas de las Islas. En primer lugar, su pertenencia a la estética del siglo XVII es innegable, pues como corresponde a la tradición artística del Renacimiento en cuanto a la actualización de las modas a la hora de vestir las efigies —y de la que tan buenos ejemplos dieron maestros del Barroco español, como Velázquez o Zurbarán—, la talla de San Luis luce el característico jubón sobre el que se ciñe una estrecha casaca, y sobre las calzas que cubren sus piernas luce el célebre *greguesco* o calzón ancho ceñido al muslo, que denotaba distinción. Como es lógico, en la efigie de San Luis rey de Francia vemos el rango de este terciario que se enriqueció en esos años con la proclamación como patrón de los franceses por Luis XIV.

Por ello, su imagen es distinguida, elegante, y tanto los pintores como los escultores del orbe católico —Canarias incluida— resaltaron cierta coquetería al vestirlo, y presentarlo joven, hermoso y con una apariencia física especialmente cuidada. Pero no pierde los atributos tradicionales de su iconografía: la corona de espinas en la mano derecha, en alusión a las santas reliquias, y la espada ceñida en la cintura como recuerdo de su participación en las cruzadas. No obstante, hemos advertido el peligro de confundir —por los artistas, y luego confundirnos a nosotros— la iconografía del santo francés con la de otro santo, en este caso español, canonizado en el siglo XVII: San Fernando III, que comparte algunos atributos y vestimentas con el terciario franciscano. Tal cruce iconográfico ha propiciado engaños que son, a veces, difíciles de desentrañar.

Es el caso de otra imagen notoria que se conserva en la capilla de su nombre en Charco del Pino (Granadilla). Fundada por los hermanos Luis, Ana e Isabel García del Castillo hacia 1690, el nombre del varón de los hermanos justifica el culto, y la imagen sería tallada por un artista anónimo entre 1700-1710 continuando esquemas figurativos claramente barrocos (Castro Brunetto, 2010: 327-339). Esta efigie, atribuida por Pablo Amador y Carlos Rodríguez Morales al escultor Lázaro González de Ocampo (Amador Marrero & Rodríguez Morales, 2011: 339), sigue la moda señalada en el caso anterior, viste el manto de armiño y porta las santas reliquias como atributo identificativo. Pero si eliminamos las reliquias, la composición y la propia concepción de la talla se confunde con San Fernando, de tanta devoción en la España barroca; de hecho, en Granadilla, en la iglesia parroquial se venera una efigie del sevillano, tal vez esculpida por quien hizo la de San Luis, con idénticas características [fig. 3].

Sin embargo, es en la isla de La Palma donde encontramos la efigie más antigua del santo rey francés. Se trata de una talla en madera llegada a la parroquia del Salvador de Santa Cruz de La Palma como importación flamenca, próxima a los talleres de Malinas, entre 1585 y 1599 (Pérez Morera, 2000:

60). El planteamiento iconográfico de esta pieza de extraordinaria de calidad diverge de las anteriores, pues presenta un esquema aún medieval: viste con túnica y capa ornada de flores de lis y porta en las manos el cetro y la mano de la justicia con los tres dedos de la bendición divina, un atributo usado por los reyes de Francia desde Hugo Capeto (940-996), que recordaba la unción divina del poder de los monarcas galos. Esta escultura inspiró la que corona el segundo cuerpo del retablo de Santo Tomás en la iglesia de Santo Domingo de Santa Cruz de la Palma, situado en una capilla fundada a finales del siglo XVI por el comerciante flamenco Luis Van de Walle. El retablo y la pintura fueron hechos hacia el último tercio del siglo XVII (Pérez Morera, 2000: 110), pero lo singular es que mantiene esa iconografía por fidelidad a la propia imagen llegada de Flandes y por la familia Van de Walle, siendo el artista y el cliente poco sensibles a su forma de representación barroca.

Pero retornando al modelo barroco antes comentado, el retablo mayor de Santo Domingo de Las Palmas de Gran Canaria sí muestra, en cambio, el esquema que podemos considerar más común en Canarias. En el segundo cuerpo, tallado en la primera mitad del siglo XVIII (Trujillo Rodríguez, 1977, 154), se contempla una escultura de esa época, coronado como rey y portando como atributos el cetro, la corona de espinas sobre el pañuelo de reverencia y la cruz de Jerusalem colgando de una cadena sobre el pecho. Por lo tanto, San Luis simboliza al perfecto rey cristiano que lucha contra los infieles para recuperar las reliquias y a la vez propagar el amor a la obra de San Francisco.

Hace ya muchos años que Buenaventura Bonnet señalaba la presencia en la ermita de Nuestra Señora de la Caridad en La Geria (Lanzarote) de una escultura que representa a San Luis y que la relaciona con la fundación del convento franciscano de Nuestra Señora de Miraflores en Teguiise, hecha, según la tradición, por el sevillano Gonzalo Argote de Molina (Bonnet Reverón, 1942: 187); sin embargo, el inventario desamortizador del convento de 1835, fuente fidedigna, no dice nada al respecto de esta talla¹⁰, por lo que es de suponer que desaparecería en el ataque pirático argelino de 1618. Lo importante de esa pieza es que garantizaba no solo el culto al santo terciario, sino su papel como protector de los soldados y de los ejércitos en la lucha contra los infieles, al igual que acontecía con San Fernando III, como es el caso de la imagen citada en Charco del Pino de Granadilla (Tenerife). También desapareció en el incendio del Palacio Episcopal de La Laguna, en 2006, una imagen suya de vestir que portaba en sus manos la

¹⁰ Archivo Histórico Diocesano del Obispado de Canarias, papeles sueltos del convento de San Francisco de Teguiise. *Sobre la supresión de los conventos de Santo Domingo y San Francisco de la villa de Teguiise*, sin foliar.

reliquia de los clavos y cuyo origen era desconocido, aunque la suponemos de algún convento desamortizado.

Sin embargo, fue en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife donde la devoción al santo francés adquirió mayor importancia. A ello debió de contribuir la relevancia de los comerciantes de esa nacionalidad, sobre todo tras la destrucción del puerto de Garachico con el volcán de 1706 que, indirectamente, favoreció a Santa Cruz. Por otro lado, la Guerra de Sucesión española, con la alianza hispano-francesa en defensa de la flamantemente establecida dinastía de Borbón en la persona de Felipe V, unido a la vieja tradición devocional terciaria franciscana, situarían a San Luis rey de Francia como uno de los santos de conveniencia tanto para la Orden como para la política del momento. Desde la fundación del convento en 1680 se introduciría su culto en la ciudad, pero con el afianzamiento de la Orden Tercera hacia 1713 se consolidaría un sentimiento religioso acorde con el espíritu militar de una España en guerra.

La familia Porlier, establecida en la ciudad, sería la introductora del culto de forma específica, pues Esteban Porlier (1682-1722), cónsul de Francia desde 1709, se encargó de entronizarlo en una capilla del convento santacruztero, que sería conocida como la de San Luis de los Franceses desde 1721. Según consta en la documentación consultada por Diego Inchaurre, en ese año «hiciéronse las paredes de la capilla de San Luis a solicitud del Sr. cónsul don Esteban Porlier» (Inchaurre Aldape, 1966: 130). Más adelante, durante el provincialato de fray Andrés de Abreu (1723-1724) dice el mismo autor que «se han acabado de paredes, madera y encalado las dos capillas colaterales de los hermanos terciarios y de San Luis rey de Francia y se están terminando de perfeccionar a todo costo» (Inchaurre Aldape, 1966: 140-141).

Sin embargo, nada sabemos sobre las piezas artísticas que albergaría esa capilla durante casi cincuenta años, pues la única referencia cierta data de 1772, cuando un documento conventual nos advierte de la construcción del retablo: «(...) todo a solicitud del padre guardián se hizo en la capilla colateral de san Luis un Retablo: el que se comenzo con 150 pesos doce tablas de cedro y una poca madera que dexo don Henrique Casalon: y se acavo a solicitud del dicho padre guardián»¹¹. En este caso, la continuidad del culto estuvo en manos de la familia Casalón, por muchos años detentadora del consulado de Francia; de hecho, el mencionado Enrique Casalón fue cónsul entre 1750 y 1767 y, por tanto, a él debemos suponer el esfuerzo por la erección de este retablo con el fin de promover con más decoro la de-

¹¹ AHPST, Delegación Provincial de Hacienda, Conventos, 3.714. *Inventario del convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz para el capítulo provincial*, sin foliar.

voción al santo, aunque, como consta de su testamento, quiso ser enterrado en la iglesia matriz de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife, legando interesantes joyas y otras pertenencias a sus descendientes, pero ninguna información artística sobre la capilla de San Luis, más allá de haber fabricado su retablo (Concepción Rodríguez, 1955: 158-160).

Por otro lado, teniendo en cuenta la cronología y la proximidad de Enrique Casalón a la Orden Tercera, no sería descabellada la suposición de que la imagen del Señor del Huerto, que hacia 1750 se veneraba en la capilla colateral del Evangelio, dedicada a la Virgen del Retiro, por entonces capilla terciaria del convento, fuese mandada a traer de Sevilla siguiendo el modelo de la imagen del Señor del Huerto de la capilla de Monte Sión, tallada por Pedro Roldán hacia 1675-1680. En el caso de la tinerfeña, el trabajo de talla se limitó a la cabeza, manos y pies, por lo que, como escultura, sería fácil de exportar y bien pudo ser esculpida por un seguidor del maestro sevillano y comprada en la ciudad hispalense por algún agente comercial del cónsul de Francia.

Pero nada sabemos de la imagen del titular. Los documentos señalan el retablo, pero no la imagen. Apenas distinguimos en el ático una tarja con las lises de Francia, pero no hay constancia de una imagen de talla, que, seguro, debió existir, aunque no aparece consignada en ningún inventario del convento y, en cualquier caso, se perdería durante el siglo XIX. La razón podríamos buscarla en el hecho de que este culto encarnaba desde tiempos de Luis XIII de Francia los ideales del Estado Absoluto, combatidos por la España liberal decimonónica y cuyos procesos desamortizadores fueron devastadores con el patrimonio. De hecho, las imágenes de este santo, por muy pías que fueran las intenciones, no quedaron en poder de los ex conventos, sino de ermitas marginales, como hemos señalado.

En el mismo templo, en la cubierta del presbiterio, aparece representado en la forma más tradicional de la España barroca, con el cetro en una de sus manos, la corona de espinas en la otra y la cintura ceñida por el cordón terciario. Estas pinturas fueron realizadas por encargo de fray Jacob Antonio Delgado Sol, estudiado por fray Diego de Inchaurre (Inchaurre Aldape, 1966: 250-251). Delgado Sol tuvo varios cargos en la vida franciscana, entre ellos el de ministro de la Venerable Orden Tercera, guardián del convento de San Pedro de Alcántara de Santa Cruz, y de carácter general, provincial, y vice comisario general de Tierra Santa. Según Inchaurre, era de Tenerife, con posibles orígenes de Güímar, y su cronología abarcaría entre 1719-1782. Es decir, que fue un hombre del pleno Barroco canario que desde Santa Cruz vivió el progreso portuario de la ciudad, el asentamiento de muchas familias burguesas, las más notorias de origen extranjero, y el fortalecimiento de la cultura en torno a la rica

biblioteca del convento de San Pedro de Alcántara. Todo ello le empujaría a un plan de reformas para la conventual, primero alargando las naves y luego sugiriendo la elaboración de un programa de pintura conmemorativa para que los grandes adalides franciscanos, amparados en referencias bíblicas pintadas en las paredes, ganasen protagonismo en la cubierta de la nave mayor. También prestó atención a los arcos de las naves principal y laterales, donde se despliega un aparato intelectual ejecutado por un artista anónimo dedicado a la exaltación de la Inmaculada y la defensa de su dogma por el rey Carlos III. Estas pinturas de la capilla mayor datan de 1777 (Castro Brunetto, 2009: 213), y la presencia de San Luis rey de Francia tiene la doble función que hemos mencionado: su carácter de patrono terciario y, por ello, referencia en la unión entre Iglesia y Monarquía o, lo que es lo mismo, Iglesia y Estado.

En la catedral de La Laguna se conserva una pintura de buen formato que corresponde a lo que podríamos considerar la transición entre el fin del Barroco en tránsito hacia el pensamiento romántico. Nos referimos a San Luis rey de Francia, fechado hacia 1828 (Darias Príncipe & Purriños Corbella, 1997: 183) y aproximado al arte del pintor cortesano Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853). En este caso, el lirismo romántico se impone sobre la iconografía tradicional hasta entonces e incluso sobre sus hagiografías. Como si se tratase de un caballero medieval recién llegado de las cruzadas, viste armadura y el manto azul con las lises de Francia. Pero lo singular es que se abraza a la cruz como en arrobamiento místico, mientras los atributos tradicionales —la corona, el cetro y la corona de espinas— descansan sobre una mesita engalanada por un terciopelo que luce, asimismo, la lis de Francia. Una y otra vez encontramos el mismo recurso, el empleo, a veces abusivo, de los atributos regios y la heráldica como señas distintivas del santo, casualmente en el momento en el que se había instaurado nuevamente la política absolutista de los últimos años de Fernando VII. En realidad, los autores mencionados señalan que ya existió en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios una escultura anterior del santo monarca, que ha sido datada en el siglo XVII, pero de la que nada sabemos. No obstante, sería plausible que se aproximase a la de Charco del Pino y las otras efigies señaladas, vestido a la manera del tiempo de los Austrias.

Podrían citarse algunos ejemplos más de imágenes de San Luis que han sido localizadas en la documentación de los conventos o parroquias, pero que no hemos podido identificar con imágenes conservadas, o se hallan en paradero desconocido. En cualquier caso, relacionarlas con el santo monarca francés es muy complicado porque, en ocasiones, los documentos solo hablan de «San Luis» y en un entorno franciscano podría tratarse igualmente de San Luis Obispo.

Ejemplo de obra no localizada hasta ahora es el San Luis rey de Francia que los hermanos de la Venerable Orden Tercera del convento de San Francisco de Las Palmas de Gran Canaria «pagaron al maestro pintor y dorador Jerónimo de Acosta noventa pesos por pintar las efigies de S. Pedro, S. Luis y Ntro. Padre San Francisco» (Inchaurbe Aldape, 1966: 293). Asimismo, el convento de clarisas de Santa Águeda en Santa Cruz de La Palma poseía una pintura que efigiaba al santo, según informa el inventario realizado con motivo de la desamortización de 1836¹², aunque no lo hemos podido identificar.

Como conclusión, podemos decir que la devoción a San Luis rey de Francia se extendió por Canarias conforme crecía el número de hermanos de la Venerable Orden Tercera, lo cual aumentó su culto de forma especial desde el último cuarto del siglo xvii. Pero coincide la vida de este santo, campeón de las cruzadas que aportó algunas de las santas reliquias más importantes traídas de Jerusalem, con los avatares políticos de la monarquía española. Como santo y como rey fue inconscientemente —o conscientemente— identificado e incluso «confundido» con el rey español Fernando iii el Santo, cuya guerra fue contra el musulmán en la Península. En realidad, es la trasposición del santo guerrero medieval a una España sacudida por las guerras de religión en Europa contra la herejía luterana, los conflictos con los turcos, la guerra de Flandes y ya, en el siglo xviii, la entronización de los Borbones en España. ¡Qué bien vino a Felipe v y la ideología de su corte fomentar el culto al rey francés!

Quizás el sentido simbólico, acrecentado desde el siglo xvi, hizo olvidar pronto el esquema medieval que muestra la talla flamenca de San Francisco de Santa Cruz de La Palma; San Luis es un guerrero moderno, defensor de las causas de la Religión Católica y del Estado Absoluto. Él se transformó en un santo de la Contrarreforma, en un santo del apasionamiento barroco.

SANTA ISABEL DE HUNGRÍA (1207-1231)

Esta santa es una de las mujeres más célebres de la Edad Media. Como princesa de Hungría y marquesa de Turingia-Hesse, fue famosa en su tiempo como modelo de caridad, servicio a los pobres y devoción absoluta por su marido, el *margrave* Luis de Turingia-Hesse, quien siempre la apoyó en sus múltiples obras de caridad. Por su condición de mujer casada, al enviudar en 1227, recién creada la Venerable Orden Tercera y habiendo llegado los primeros hermanos terciarios al corazón de Alemania, decidió ingresar

¹² APSSCP, papeles sueltos. *Inventario de los ornamento del convento de Santa Clara de La Palma*, 1836, sin foliar.

en los seculares franciscanos y, como aplicación del espíritu de Francisco, fundar un hospital en Marburg (Hesse) donde ejercer la caridad. Muerta en 1231, fue rápidamente canonizada por Gregorio IX en 1235 y declarada patrona de la Venerable Orden Tercera. En realidad, su vínculo a los terciarios pertenece al mundo de la suposición, porque sus hagiógrafos nada señalan al respecto; sin embargo, a finales de la Edad Media ya era tenida por santa franciscana, y eso acaba siendo más fuerte que la realidad misma.

Santiago de la Vorágine, el hagiógrafo medieval por excelencia, refiere cómo entre sus virtudes, además de la caridad, se hallaba la humildad, pues tras su viudedad fue sometida a vejaciones por su cuñado, que ella tomó con gran alegría y «se dirigió al convento de los religiosos menores y encargó a los frailes que cantasen un *Te Deum*» (Vorágine, 1979, II: 736). El mensaje de esta santa húngara está claro para los franciscanos: el hecho de ser hija de reyes no solo no la apartó de la fe verdadera, sino que empleó esos recursos económicos para el ejercicio más extenso de la caridad. Los grabadores de los siglos XV y XVI tuvieron buen cuidado en mostrarla siempre portando en una mano el libro de oraciones, sobre él la corona, mientras que con la otra entrega a un pobre una limosna.

Cuando el grabador Israel van Mecknem (1450-1503) realizó un grabado xilográfico que la representaba, añadió en la composición a un lisiado en busca de amparo bajo el manto de la princesa. Prácticamente lo mismo puede decirse de la serie de grabados sobre cobre que Hyeronimus Wierix (1575-1625) talló y que se conservan en la Biblioteca Real Alberto I de Bruselas. En todos ellos el mendigo recibe una moneda que le entrega la santa vestida de forma sencilla y portando los atributos señalados.

Sin embargo, alejándose de este imaginario inicial, el arte barroco español optará por otros modelos de representación más acordes a la época, puesto que con la inclusión de un mayor número de personajes en la escena se enriquecía la composición. Es el caso del lienzo pintado por Bartolomé Estaban Murillo (1617-1682) para el Hospital de la Caridad de Sevilla. Aquí está rodeada por un numeroso grupo de mendigos que reciben sus amorosos cuidados, pues llega a lavarle las pústulas, un acto de extrema caridad dado el carácter infeccioso que provocaban las enfermedades, y el peligro de contagio era uno de los horrores tanto para el hombre medieval como para el moderno.

Un antecedente puede ser el grabado que Nicolás Beatrizet (1540-1565) ejecutó años antes, donde la princesa entregaba limosnas a un grupo de enfermos en el interior de un edificio, que puede identificarse con el hospital que fundó. El texto que da origen a este tipo de representaciones lo podemos leer también en la compilación de hagiografías de Vorágine, que tanto influyó en el arte, dada su difusión e influencia en futuros hagiógrafos:

(...) Soportó sin la menor manifestación de repugnancia, incluso en las calurosas jornadas de los veranos, el hedor que procedía de las heridas y pústulas de los enfermos, a quienes haciendo caso omiso de la desaprobación de sus criadas, lavábales sus llagas, limpiándoles el sudor con el velo que habitualmente llevaba sobre su cabeza (...) en el mencionado hospital [que ella mandó a construir] recogía a los hijos pequeños de los mendigos, y cuidaba de ellos con tal esmero, humildad y ternura, que tales niños la llamaban espontáneamente madre, y en cuanto la veían asomar por las salas corrían precipitadamente hacia ella (...). (Vorágine, 1979, II: 735.)

Otro modelo iconográfico desarrollado en el Barroco español es aquel que la muestra con un ramo de rosas en el regazo, al igual que Santa Isabel de Portugal. De tal forma aparece figurada en algún ejemplo canario. Precisamente el caso isleño es bastante curioso, puesto que, así como la representación de su homónima portuguesa tuvo escaso eco en España, pese a ser aragonesa de nacimiento, la princesa húngara, dado su patrocinio sobre la Orden Tercera, fue pintada o esculpida en muchas ocasiones; sin embargo, en Canarias sucede lo contrario, y son más los ejemplos de Santa Isabel de Portugal.

Los mejores ejemplos los encontramos en el conjunto franciscano de Santa Cruz de Tenerife y en el periodo 1770-1780, coincidiendo con la construcción del retablo de San Luis rey de Francia del convento de San Pedro de Alcántara. Como ya hemos señalado, sería en 1772 cuando tenemos datos sobre la existencia de ese retablo. En el segundo cuerpo, rodeando la tarja con las lises de Francia, encontramos dos lienzos: en uno figura Santa Rosa de Viterbo, la santa niña terciaria, subida sobre una roca, con el velo de pureza cubriendo su cabeza y predicando, cruz en mano, a los vecinos de Viterbo las excelencias de la orden franciscana. Al otro lado, un segundo lienzo nos muestra a Santa Isabel de Hungría lavando las heridas a una tiñosa, con pústulas en sus manos, ante la presencia maravillada de dos ángeles. No cabe duda de que la fuente de inspiración, de forma indirecta, fue el cuadro de Murillo, que ya había sido copiado y divulgado, sobre todo en el entorno sevillano, tan conectado con Canarias. En cuanto a la autoría, por qué no remitirnos a Juan Bautista de Cárdenas, que tantos trabajos hizo en el convento por esos años, y cuyo estilo de figuras ampulosas y de dibujo grueso está presente por toda la iglesia y la vecina capilla de los terceros.

Otra pintura de interés, de nuevo vinculada a la Venerable Orden Tercera, es el lienzo que se encuentra en el retablo de su capilla junto al ex convento de la Inmaculada Concepción en Santa Cruz de La Palma. En este caso, la princesa húngara está representada en su esquema primero,

tradicional y medieval, entregando una limosna a un enfermo que se halla arrodillado a sus pies, y en esto sigue el esquema de los grabados que antes mencionamos. Hace pareja, en la otra calle del segundo cuerpo del retablo, con la efigie de Santa Isabel de Portugal y, como ya se señaló, es obra del pintor palmero Juan Manuel de Silva en 1747.

También en Santa Cruz de La Palma, concretamente en la capilla del actual Hospital de Dolores, antigua iglesia conventual de Santa Lucía, de la Orden de Santa Clara, se halla un lienzo en el retablo de San José, que Jesús Pérez Morera ha datado entre 1771 y 1777, cuando se fabricó dicho retablo a expensas de Ambrosio Rodríguez de la Cruz (Pérez Morera, 2000: 144). Según este investigador, las pinturas situadas a ambos lados del nicho central representan a San Ambrosio y Santa Isabel de Hungría, pues Isabel se llamaba tercera esposa del mencionado Ambrosio Rodríguez. Nada que objetar, pero en realidad lo que vemos es una santa que también es reina, porque, como atributos, porta una corona, cetro, manto de armiño y libro de oraciones. Ninguno de los atributos característicos de la princesa de Hungría o de la reina de Portugal está presente en el cuadro. Es decir, que el pintor quiso, con toda probabilidad, pintar a una santa Isabel, pero no sabía cómo hacerlo, de ahí la complejidad que entraña la interpretación iconográfica de este lienzo, pues partimos del error del artista.

En definitiva, que las imágenes de la santa conservadas son muy escasas, y quién sabe si algunas efigies se han perdido, no han dejado rastro documental, o existen, pero en paradero desconocido o en manos particulares a las que muchas veces no acceden los investigadores. No obstante, los inventarios elaborados con motivo de la desamortización fueron muy rigurosos a la hora de señalar pinturas y esculturas por ser un bien económico. Y son muy pocas las referencias a Santa Isabel de Hungría.

LAS PINTURAS EN LA CUBIERTA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

Ya hemos mencionado el poder de los hermanos terceros de este convento, que tuvieron entre sus miembros a la familia Porlier, como señalan Inchaurre, ya mencionado, y autores posteriores, el más reciente Manuel Jesús Hernández González (2006: 69-78). Serían dos familias irlandesas, los hermanos Tomás Juan y Andrés Gregorio Rusell, y luego Pedro Fors-tall, quienes desde 1760 fabricarían y adornarían a su costa la capilla del Señor del Huerto para la Venerable Orden Tercera. La cubierta de la capilla

mayor, formada por ocho faldones de una armadura octogonal separada por pares, fue pintada hacia 1780, habiendo sido atribuidas las pinturas por Margarita Rodríguez González (1983: 158-163) a Juan Bautista de Cárdenas (1735-c.1781); más recientemente, Juan Alejandro Lorenzo Lima (2010: 1.124-1.220) atribuye las pinturas del conjunto franciscano de San Francisco al pintor Cristóbal Afonso. En cualquier caso, su autor se inspiraría en algún libro de grabados que no hemos podido identificar con exactitud. No sugerimos que el pintor fuese el autor intelectual, un hombre instruido con cultura artística y literaria amplia. No. Lo normal era que los clientes del artista sugiriesen las fuentes que debían consultarse. Sabemos que la iniciativa económica para ornar el retablo vino de Pedro Forstall, pero no tenemos ninguna duda de que el programa sería inspirado por un verdadero intelectual que dominase la historia franciscana y sus devociones. Y ese no era otro que fray Jacob Antonio Delgado Sol, tantas veces mencionado, quien señalaría un programa donde en cada faldón se pintase a un santo terciario franciscano, acompañado de una alegoría alusiva a las virtudes del santo y una cartela en sugerentes trajes de rocalla que recogen un párrafo de diferentes libros de la Biblia para reforzar el sentido simbólico de la composición, que en realidad nos muestra un recorrido emblemático dedicado a la caridad.

Lamentablemente el estado de conservación de estas pinturas es pésimo y buena parte de la información iconográfica se ha perdido irremediablemente. No obstante, creemos imprescindible presentar este programa porque se relaciona directamente con este trabajo de investigación. El faldón central advierte: «Sumus septem qui stamus ante Dominum», es decir, somos siete los que nos hallamos ante Dios, o más concretamente, parece decirnos, *seguid nuestro ejemplo y estaréis ante Dios*. Por ello no cabe duda de que el mensaje es aleccionador, con el fin de fomentar la vida franciscana entre los seglares como vía segura para la salvación.

San Luis rey de Francia [fig. 4] se halla en el primer faldón del lado derecho ante el espectador. Viste ropas militares del color franciscano, ciñe su cintura con el cordón de la Orden, sostiene el cetro en su mano mientras un ángel le ofrece la corona de espinas sobre el habitual paño de pureza. La alegoría que le acompaña es la Justicia, confirmando todas las teorías antes expuestas sobre su interpretación por la sociedad de su tiempo. La cartela dice: «Edvict me super Semitas Justitiae. Psmo 22». Es decir, que el salmo *Dios mío, por qué me has abandonado* tiene por objeto final destacar a Dios como el Todo. Los versos «Ante Él se postrarán los grandes de la tierra / Ante Él se inclinarán todos los mortales / Yo viviré para el Señor» (Sal 22: 30) resume la función de San Luis.

Dos santas terciarias vienen a continuación: Santa Rosa de Viterbo, nuevamente pintada por Ubaldo Bordanova en 1892, y Santa Margarita de Cortona, la santa terciaria anacoreta, que está acompañada por una alegoría que serenamente cruza sus brazos, mientras junto a ella pace un cordero, símbolo de la pureza y la inocencia. Le sigue en el cuarto faldón una representación de difícil interpretación, dos monarcas terciarios que, arrodillados, sostienen una cruz. La fuente que inspiró esta obra es desconocida, por lo que la suponemos inventada para este conjunto artístico, y tras mucho estudio iconográfico de los terciarios franciscanos, creemos que se trata de San Eleazario de Sabarán, conde de Ariano y su esposa Santa Delfina de Signé. La corona que portan es más pequeña, de ahí la alusión a una supuesta corona condal. Les acompaña una alegoría coronada de azucenas, porta un flagelo y pisa a un *putto* que lleva los ojos vendados y sostiene en su mano lo que parece un arco. Tal vez la alegoría aluda al triunfo del amor sacro sobre el profano: el flagelo de la penitencia es el contrario a la representación clásica del amorcillo, que aludiría al amor profano o carnal. Esta teoría se refuerza con la cartela del *Libro de Judit*, 15; aquí el pueblo de Israel celebra el triunfo de Judit, que cortó la cabeza al asirio Holofernes, imagen sin duda del triunfo de Dios a través de la casta Judit que derrota al símbolo de la carnalidad y el vicio [fig. 5].

La siguiente efigie es la de San Roque, terciario que aparece acompañado de un ángel, que introduce la mano en la herida de su pierna, aludiendo a la caridad divina, mientras un perro con un pan en la boca nos recuerda el papel protector de Dios. La cartela alude al *Libro de Oseas*, 11, donde Dios se presenta como un padre para Israel. A continuación, Santa Isabel de Hungría, la princesa caritativa de la Orden Tercera, entrega una moneda a un pobre; la alegoría, muy destruida, parece sostener en sus manos una cruz, el símbolo máximo de Cristo, es decir, Santa Isabel, perfecta discípula del Maestro. La cartela ha desaparecido. Por último, el faldón que cierra el conjunto representa a San Ivo de Bretaña, abogado, sacerdote y defensor de los pobres, canonizado por Clemente VI en 1317. Atendía a estos con encendida caridad, aproximándose los miserables a su cuerpo llagado para obtener milagros. La alegoría, lujosamente vestida, porta en la mano derecha el caduceo, símbolo de las fuerzas encontradas y el triunfo de la virtud, y en la izquierda un cuerno de la abundancia, con rosas, claveles, espigas de trigo, cerezas. Hacia su oído vuela una paloma que lleva en el pico una rama de olivo. La interpretación es evidente; San Ivo prefiere el mensaje divino a las tentaciones del mundo. El mensaje queda reforzado por la cartela que alude a la *Carta de San Pablo a los Romanos*, 10, que nos recuerda que Cristo es la salvación para todos.

En conclusión, que este conjunto de la capilla de la Venerable Orden Tercera es uno de los mejores conjuntos artísticos de Canarias en cuanto a la defensa de la caridad como virtud suprema, presente desde el Antiguo Testamento y reforzado por las enseñanzas de la Iglesia. Esta lección visual del templo santacrucero es, por tanto, uno de los más notables conjuntos de la retórica barroca en Canarias.



1. *San Luis Obispo*. Escultura tallada y policromada, anónimo canario hacia 1750. Iglesia de San Antonio, Granadilla (Tenerife).

2. *Santa Isabel de Portugal*. Pintura sobre lienzo en el retablo mayor de la capilla de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de La Palma. Juan Manuel e Silva, 1747.



3. *San Luis rey de Francia*. Escultura tallada y policromada, anónimo canario hacia 1700-1710. Iglesia de San Luis en Charco del Pino (Granadilla-Tenerife).



4. *San Luis rey de Francia*. Pintura sobre tabla de la cubierta de la capilla mayor de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife. Atribuida a Juan Bautista de Cárdenas, 1780.



5. *San Eleazario de Sabarán y Santa Delfina de Signé*. Pintura sobre tabla de la cubierta de la capilla mayor de la Venerable Orden Tercera de Santa Cruz de Tenerife. Atribuida a Juan Bautista de Cárdenas, 1780.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLOZA MORENO, M., y M. RODRÍGUEZ MESA, 1983. *Santa Úrsula: el calvario y la ermita de San Luis*. Ayuntamiento de Santa Úrsula.
- AMADOR MARRERO, P., y C. RODRÍGUEZ MORALES, 2011. «San Marcos de Tegueste y Lázaro González de Ocampo», *Actas de las IV Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica*, Ayuntamiento de Tegueste, pp. 333-364.
- ANÓNIMO, 1780. «Sermão para o dia de São Luis», *Panegyricos e Discursos evangélicos, recopilados e traducidos dos melhores oradores francezes e italianos*. Typografia Rollandiana, Lisboa. 2 vols.
- BONNET REVERÓN, B., 1942. «Notas sobre algunos templos e imágenes de Lanzarote y Fuerteventura», *Revista de Historia Canaria*, LIX, pp. 183-197.
- CASTRO BRUNETTO, C.J., 1993. *Iconografía franciscana en Canarias (escultura y pintura)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de La Laguna.
- , 2009. «Pintura», en F. Castro Borrego y J. Allen Hernández (dirs.), *Historia cultural del arte en Canarias IV: Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, pp. 153-240.
- , 2010. «San Luis rey de Francia versus San Fernando rey de Castilla. Problemas iconográficos a partir de la escultura de Charco del Pino», *II Jornadas de Historia del Sur de Tenerife*. Ayuntamiento de Arona, pp. 327-338.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J., 1995. *Patronazgo artístico en Canarias en el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria.
- DARIAS PRÍNCIPE, A. 1986. *Lugares colombinos de la villa de San Sebastián*. Cabildo Insular de La Gomera.
- DARIAS PRÍNCIPE, A., y T. PURRIÑOS CORBELLA, 1997. *Arte, religión y sociedad en Canarias: la catedral de La Laguna*, Ayuntamiento de La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. 1982. *Aportaciones a la historia artística de la comarca de Abona*, Instituto de Estudios Canarios. La Laguna.
- GÁLLEGO, J. 1972. *Santa Isabel y San Jorge. Reflexiones sobre la iconografía de la Reina Santa y el Caballero a lo Divino*, Institución Fernando el Católico. Zaragoza.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.J., 2006. «La Orden Tercera Franciscana de Canarias. El programa iconográfico y ornato de la Capilla de la VOT de Santa Cruz de Tenerife», en *El franciscanismo en Andalucía: la Orden Tercera Seglar*, Cursos de Verano de Priego de Córdoba, pp. 69-78.
- INCHAURBE ALDAPE, D. 1966. *Noticias sobre los provinciales franciscanos en Canarias*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- LORENZO LIMA, J.A., 2010. *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1810)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Granada.
- MACEDO, F. 1986. «Isabel de Aragão, Rainha de Portugal e a arte em Coimbra», en *Relaciones artísticas entre Portugal y España*. Junta de Castilla y León, pp. 155-163.

- MIRANDA, L. de. 1610. *Vida de la Gloriosa Virgen Santa Clara*, Imprenta de la Viuda de Artus Taberniel, Salamanca.
- PÉREZ MORERA, J. (textos), 2000. *Magna Palmensis: Retrato de una ciudad*. CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife.
- RIBADENEYRA, P. de. 1761. *Flos Sanctorum*. Imprenta de Joachim Ibarra, Madrid, 4 vols.
- RODRÍGUEZ MORALES, C., 2003. *Cristóbal Hernández de Quintana*. Biblioteca de Autores Canarios, n.º 42, Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic].
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. 1983. *Panorama artístico de Tenerife en el siglo XVIII: Santa Cruz de Tenerife a través de sus escribanías*. Cabildo Insular de Tenerife.
- TRUJILLO RODRÍGUEZ, A. 1977. *El retablo barroco en Canarias*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2 vols.
- VIERA Y CLAVIJO, J. 1971. *Noticias de la historia general de las Islas Canarias*, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2 vols.
- VORÁGINE, S. de la. 1989. *La leyenda dorada*. Alianza Editorial, Madrid, 2 vols.

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de La Laguna.

El poder de la luz. La exaltación del gobierno y su lenguaje en las vidrieras de los edificios institucionales de Santa Cruz de Tenerife

The Power of Light. The Exaltation of the Government and Its Language in the Glass Windows of Santa Cruz de Tenerife's Institutional Buildings

JONÁS ARMAS NÚÑEZ

Resumen. La elección de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife como capital de Canarias y posteriormente como capital de su provincia hizo posible la creación de importantes edificios destinados a administraciones públicas. En ellos se muestra un discurso principalmente del poder y del buen gobierno, en el que las vidrieras, objetos artísticos sin tradición en el archipiélago canario, desempeñaron un importante papel.

Palabras clave: Santa Cruz de Tenerife, vidriera, edificio institucional, gobierno, alegoría.

Abstract. The choice of the city of Santa Cruz de Tenerife as capital of Canary Island and after capital of Santa Cruz de Tenerife province made possible the creation of public important buildings. Those buildings show mainly discourse of power and good governance; the stained glass (without tradition in Canary Island) played an important role denoting their status.

Key words: Santa Cruz de Tenerife, stained glass, institutional buildings, government, allegory.

INTRODUCCIÓN

Con el cambio de residencia de los capitanes generales de Canarias desde la ciudad de San Cristóbal de La Laguna a Santa Cruz de Tenerife, anteriormente su puerto, se inició el camino de esta población a ciudad. Los esfuerzos de los militares, unidos al importante comercio portuario, al

ser este puerto el único de primera clase del archipiélago durante el siglo XIX, hicieron de la urbe la gran metrópoli canaria. Esta se vio ennoblecida con los títulos concedidos por la corona en 1803 como «Muy leal, noble e invicta ciudad de Santiago de Santa Cruz de Tenerife» a raíz de su victoria frente a la escuadra inglesa dirigida por Horacio Nelson, el cual pretendía tomar la isla.

El proceso de conversión de Santa Cruz de Tenerife de sencilla población a capital de la isla, del archipiélago y posteriormente de la provincia que lleva su nombre, se inicia durante el primer tercio del siglo XVIII. El desarrollo urbano y comercial de Santa Cruz de Tenerife y la habilidad de sus representantes debieron pesar para que la ciudad fuese elegida como capital de Canarias en 1833 frente a sus competidoras, San Cristóbal de La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria.

El ennobramiento como capital de la provincia obligó tanto a la burguesía como a las instituciones a mejorar y embellecer la urbe canaria. Debieron elevarse nuevos inmuebles que cubriesen las necesidades administrativas, emanadas de la modernización burocrática española tras abandonar el Antiguo Régimen, así como la necesidad de la nueva clase, la burguesía, por mostrar su nuevo estatus. Frente a la ciudad de La Laguna, residencia de la hidalguía, Santa Cruz de Tenerife se convirtió en la metrópoli de los empresarios y comerciantes. Por ello se erigieron nuevas y bellas obras arquitectónicas que hablasen de la importancia social, política, económica, administrativa e incluso militar de la misma como capital del archipiélago.

Santa Cruz de Tenerife es una ciudad nueva, contemporánea, convertida en capital en el momento de auge de la burguesía y de sus nuevas necesidades. Una población que quiso plasmar ese poder recién obtenido, especialmente frente al resto de competidoras canarias. La creación de nuevos y emblemáticos edificios llevaba consigo la idea de ciudad moderna, no solo en sus conceptos e ideales arquitectónicos de vanguardia, sino también en la satisfacción de las nuevas necesidades de sus ciudadanos. Por ello se mejoró y amplió el entramado urbano, donde se ubicasen y significasen los edificios gubernamentales.

Dentro de esa intención de una arquitectura que mostrase las maravillas de la ciudad desempeñaron un papel esencial las otras artes. Los edificios tomaron la pintura mural, la ebanistería, los relieves escultóricos, etc., con este fin. Entre estas obras artísticas destacaron las vidrieras. Ellas aunaron la intención iconográfica a la vez que, como objeto de lujo (frágil e importado), eran un reflejo del poder económico de la misma.

La vidriera en Canarias cuenta con la idea intrínseca de modernidad, de novedad. La coincidencia histórica de la conquista de Canarias con el fin del periodo gótico e inicios del Renacimiento privó a las Islas de

determinados lenguajes propios de este primer estilo. La construcción de nuestros templos y edificios representativos hasta el siglo XIX con arquitectura mudéjar, de gruesos muros y pequeños vanos, privó de este arte al archipiélago. Son la burguesía canaria y el enorme contacto con Europa en el XIX, siglo de resurrección del arte de la vidriera, así como el asentamiento de europeos en las Islas, los que permitieron que las residencias de la burguesía, casas comerciales, iglesias y edificios representativos utilizaran este arte como signo de poder económico y prestigio social a través de la importación.

A pesar de lo expuesto, y de la imagen de innovación que transmitía este arte novedoso para el canario, fueron los templos los primeros inmuebles en custodiar estas obras artísticas durante el último cuarto del siglo XIX¹. Santa Cruz de Tenerife pretendió mostrar una nueva imagen del poder, el que ella representaba, a través de un lenguaje inusual en Canarias; un singular medio de expresión fruto del pedido, especialmente de la importación internacional. Es esta una idea original utilizada por primera vez en Canarias en esta urbe.

El uso de este lenguaje de la luz como expresión del poder, no solo por lo que en él se representa, sino también por lo novedoso y costoso de su arribada a las Islas, se corresponde con un periodo cronológico muy concreto y corto. Así, las primeras vidrieras aparecen con los más importantes inmuebles de la capitalidad de Canarias y desaparecen tras la caída del lenguaje imperialista de la autarquía llevada a cabo en el archipiélago bajo el Mando Económico. Por tanto, la recreación del poder a través de este singular arte en la ciudad se constriñe a poco más de un siglo. A partir del decenio de 1950 se hace difícil el encargo de estas obras para edificios institucionales. Por un lado, los nuevos lenguajes arquitectónicos de la segunda mitad del siglo XX no resultan los más apropiados para albergar este tipo de arte, y por otro lado, en este periodo ya se encontraban en pie los más importantes inmuebles gubernamentales.

El empleo de la vidriera tiene que ver con la importante función simbólica de la misma. En primer lugar, se va a colocar en una nueva arquitectura, aquella que ha sustituido durante el XIX a la tradicional canaria. En segundo lugar, la vidriera lleva consigo la idea de impresionara al espectador, de sorprender a éste. La sorpresa y la impresión hacen que nos detengamos y deleitemos sobre las formas que dibuja la luz, grabando así en él los mensajes iconográficos e iconológicos de la misma. Es por ello

¹ Los ejemplos más antiguos datados hasta el momento se encuentran en la isla de Tenerife, siendo los de la Catedral de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna en 1886 y la Iglesia anglicana de All Saints en el Puerto de la Cruz en la última década del siglo XIX.

por lo que estas obras de arte se situarán en un lugar privilegiado dentro del espacio institucional del edificio, generalmente en sus zonas más nobles. Los salones nobles, y el arranque de las escaleras de los *halls* de entrada suelen ser sus localizaciones destacadas, ambas con una doble función: la de iluminar el espacio y la de sorprender y ornar. Así, el color, la luz y el símbolo atraparían al espectador nada más flanquear los principales edificios. La idea tiene que ver con la usual colocación de la vidriera en las iglesias, haciéndonos creer aquí que nos encontramos ante un nuevo espacio sagrado, los modernos templos de la nueva sociedad.

La antigua capital muestra en este caso una originalidad sin parangón en el archipiélago. Se trata de una urbe que se reinventa a sí misma durante el siglo XIX, pasando de una pequeña población a ciudad-capital. En ella se asentaron las principales instituciones políticas, militares y económicas de las Islas, algo sin antecedentes a esta escala, al ser la primera capital de Canarias. Se trata de un ejemplo singular en el territorio nacional. Frente al resto de capitales provinciales, con una trayectoria política de mayor cronología, y que habían levantado sus edificios gubernamentales con anterioridad a la época en estudio, Santa Cruz de Tenerife parte de cero, debiendo crear y ornar sus nuevos edificios representativos. Sirva como ejemplo la ciudad de Barcelona, paradigma de la modernidad de los siglos XIX y XX, y principal punto de resurgimiento de la vidriera contemporánea, donde no se realizaron vitrales para los inmuebles gubernamentales². Tampoco Madrid hizo un especial uso de la vidriera en este sentido, aunque sí recurrió a ella en dos de los edificios más representativos de finales del siglo XIX: el Banco de España y la Academia de la Lengua³.

Mayores similitudes presenta la ciudad de Santa Cruz de Tenerife con aquellas de la *Île de France*, territorio circundante a la capital gala. El gran crecimiento poblacional de la región llevó a la creación y mejora de

² A pesar de ello, Lluís Domenèch i Montaner diseñó vidrieras para los arcos góticos del patio del Ayuntamiento de Barcelona en 1888. Este mismo arquitecto ideó vidrieras para otros edificios institucionales: el Hospital de San Pau (1902-1930) y el Palau de la Música Catalana (1905-1908); todas ellas fueron realizadas por el taller Rigalt. Para más información véase Gil, Domínguez y Cañellas (2009: 1-15).

³ Para ambos edificios se crearon conjuntos alegóricos. En el Banco de España trabajó el taller Mayer (Múnich) entre 1889 y 1890, y posteriormente el hispano-francés Mauméjéan, quien finalizó sus obras en estilo *déco* en 1932. La Real Academia de la Lengua hizo su pedido al taller francés de Dagrant (Burdeos) en torno a 1893. A ellos se debe unir la vidriera instalada en la cubierta del patio del Ayuntamiento de Madrid, a modo de cerramiento acristalado, y representa el escudo municipal; aunque fue encargada con antelación, hubo de rehacerse en 1939 tras los destrozos ocasionados por la Guerra Civil. Para completar esta información, véase Nieto Alcaide (1998: 258-267) y Nieto Alcaide, Aznar Almazán y Soto Caba (1996: 25-47 y 238).

muchas de sus poblaciones que, como la canaria, hubieron de levantar nuevos edificios gubernamentales e institucionales en la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Entre los múltiples ejemplos cabe citar las casas consistoriales de las poblaciones de Drancy, Vincennes, Levallois-Perret, Asnières-sur-Seine, Val-de-Marne, Kremlin-Bicêtre, etcétera, donde la vidriera desempeñó un importante papel simbólico y ornamental⁴.

CAPITAL DE CANARIAS

La recién creada Provincia de Canarias se significó en su capital, Santa Cruz de Tenerife, la cual debió en muy poco tiempo mostrarse como la más importante urbe del archipiélago. No sólo se pretendía un embellecimiento de la ciudad, sino que este nombramiento exigía la erección de nuevos edificios institucionales, todos ellos de nueva planta, ya que era San Cristóbal de La Laguna quien había ejercido como metrópoli insular anteriormente. Por tanto debieron crearse en la ciudad inmuebles de la administración local como las propias Casas Consistoriales, insulares como el Cabildo Insular de Tenerife, y de las instituciones nacionales como el Banco de España. Es en este momento cuando se utiliza por primera vez la vidriera en Canarias en un edificio institucional, siendo el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife el lugar que la alberga.

Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife (1916)

El actual edificio se inicia tras la adquisición del solar en el año 1894, ejecutándose las obras en el interior del inmueble en el periodo comprendido entre 1903 y 1916, donde desempeñó un papel primordial la decoración del salón de actos⁵. Para este salón se importaron los más refinados materiales y objetos decorativos venidos de España, Hungría, Italia o Alemania. Pero si la riqueza de los materiales habla del poder y prestancia de la ciudad, son las vidrieras las que al mismo tiempo buscan impresionar al espectador y narrarle las glorias de la población. Las obras fueron en-

⁴ Entre estas destaca la de Kremlin-Bicêtre, cuya vidriera representa acontecimientos de la Primera Guerra Mundial. También el ayuntamiento de la ciudad de París encargó vitrales en esta época, pero se trata de obras ornamentales, desprovistas de cualquier connotación política, que se ubicaban en el antiguo guardarropa del edificio. Estos salieron del taller de Henry Cariot en 1895. En caso de desear ampliar los conocimientos sobre este tema se recomienda VV.AA. (2003).

⁵ Archivo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. *Ornato Público*. Legajo 1. Para más información véase Cioranescu (1979, III: 76-78), Darías Príncipe (1985: 70-71 y 211-218; 2004: 206-209), Gallardo Peña (1991: 535-538) y Martín Rodríguez (1982: 529-553).

cargadas a la casa barcelonesa de Eudaldo Amigó, bajo el diseño de Enric Monserdá, y colocadas en 1908⁶. Componen el encargo un total de cinco vidrieras emplomadas que conforman dos claraboyas y tres paneles simbólicos a modo de conjunto principal⁷.

La estética es de clara tendencia modernista, especialmente en las claraboyas, menos alegóricas y circundadas por una decoración vegetal que recuerda realizaciones similares del *modernisme* catalán y del *art nouveau* francés. Mientras las claraboyas hacen clara alusión al gobierno, mostrando en su parte central una de ellas el escudo de la ciudad y el de España la otra, las que se encuentran en el testero principal son intensamente alegóricas. Estas se encuentran sobre los principales representantes políticos, creando un punto de fuga visual y una captación del espectador. La primera de las representaciones muestra una mujer alada y armada de espada y casco, personificación de La Victoria. Sobre ella y bajo la misma las inscripciones 25 JULIO 1797 y PRO PATRIA, respectivamente. La imagen hace clara referencia a la victoria, en la ciudad, sobre la escuadra inglesa bajo el mando del almirante Horacio Nelson.

La vidriera central muestra un gran escudo sustentado por dos maceros, el blasón de la ciudad. Sobre este el lema MUY LEAL NOBLE E INVICTA Y MUY BENEFICA, en alusión a los títulos concedidos a la población en 1803 y 1894, y bajo el mismo VII DICIEMBRE DE MDCCCIII, en recuerdo del año de constitución de su ayuntamiento independiente.

En la tercera obra se aprecia la figura de una matrona alada y coronada que alberga el escudo de la ciudad en su pecho y porta en brazos a dos infantes. En este caso en concreto, los lemas escogidos son el de 20 ABRIL 1894 (superior) y FIDES ET CHARITAS (inferior). La fecha marcada es la de la obtención del título de Muy Benéfica debido al comportamiento de la población de la metrópoli frente a los estragos de la epidemia de cólera del año anterior. La matrona, ciudad de Santa Cruz, protectora de sus hijos, sería la última representación.

Estos conjuntos se complementan con otra vidriera de corte *art nouveau* realizada posteriormente, en el año 1915, y que se ubica en el muro que circunda la escalera principal. Fue realizada por una empresa ubicada en Zaragoza, La Veneciana. Hay en ella un especial interés decorativo, en el que resalta la colocación de la Cruz de Santiago, en este caso circundada

⁶ El taller creado por Eudaldo Amigó en Barcelona está considerado como uno de los más importantes de esta ciudad, iniciador de la recuperación de las técnicas de la vidriera en Cataluña y uno de sus iniciadores premodernistas. Entre sus obras destacadas están las vidrieras realizadas para la catedral de Barcelona entre 1872 y 1906.

⁷ Se trata de vidrieras emplomadas de gran calidad que recurren a la técnica de la grisalla y a la incrustación de cabujones que amplían el efectismo de la obra.

de elementos florales y de seres fantásticos de conformación vegetal, que parecen custodiarla. La Cruz de Santiago es uno de los símbolos de la urbe. Tras la mencionada victoria de la población sobre la flota inglesa el 25 de julio de 1797, día de Santiago Apóstol, la ciudad tomó el nombre de Santa Cruz de Santiago de Tenerife.

Las vidrieras ocupan por tanto un lugar preeminente dentro del discurso alegórico del edificio, y del salón de actos en particular, donde no solo se pretende abrumar al visitante con el poder económico y la idea de vanguardia de la ciudad, sino que sus discursos muestran la gloriosa historia local y la heroica actuación de los ciudadanos de esta urbe tinerfeña.

CAPITAL DE LA PROVINCIA DE SANTA CRUZ DE TENERIFE

La división provincial de 1927 llevó a Santa Cruz de Tenerife de capital de Canarias a capital de la provincia que lleva su nombre. Aun así, y especialmente durante la posguerra, se elevaron construcciones que hablasen de la importancia de la citada ciudad. No todos los edificios institucionales contaron con la vidriera como elemento alegórico ornamental, pero su distribución temporal llegó hasta los inmuebles levantados en los años cincuenta del siglo XX.

Banco de España (1932)

Mientras el edificio se viste de un ropaje clasicista que lo convierte en uno de los mejores ejemplos de arquitectura oficial de Canarias en el siglo XX, marcado por el rigor y la parquedad, en el interior la intención es muy diferente⁸. Una gran claraboya ilumina el patio de operaciones. En este se han utilizado y combinado materiales de primera calidad, de estética *déco*. La citada claraboya centra la atención por la iluminación que desprende, siendo un punto focal importante. Por ello, las intervenciones llevadas a cabo durante la transición española para ampliar el edificio por el arquitecto Rumeu de Armas plantean la creación de una vidriera para tan singular espacio. Inicialmente Rumeu de Armas pidió un proyecto al artista insular Alfredo Reyes Darias, quien planteó una vidriera simbolista, en cuyo centro se mostraba una semilla germinando, símbolo de la riqueza⁹. La muerte de Rumeu de Armas lleva a que dicha intención quede en mero proyecto. Es a finales del decenio

⁸ Para más información, véase Cioranescu (1979: 43), Darias Príncipe (2004: 309-311) y Rodríguez Gutiérrez (1986: 22-29).

⁹ García de Paredes Pérez (1998: 511-585; 2001, I: 293-322).

de 1970 cuando se encargó un nuevo vitral al artista manchego, afincado en Gran Canaria, Juan Antonio Giraldo, siendo acabada esta en el año 1980¹⁰.

Esta nueva vidriera, como la anterior, emplomada y de grandes dimensiones, juega con el efecto lumínico y la combinación cromática. Sobre un fondo de figuras cuadrangulares en diferentes tonos amarillos se ubica una línea de círculos que albergan representaciones florales cercanas a la abstracción, de intenso y variado colorido.

La estética y los motivos escogidos son de una gran singularidad si nos atenemos al lugar para el que han sido creados. Frente a obras más alegóricas sobre el gobierno del resto de edificaciones institucionales, la coincidencia de esta creación con el periodo de transición política española debió pesar en la elección una obra más esteticista, que incluso podría representar la idea de reconciliación a través del puro deleite visual y la funcionalidad lumínica.

Audiencia y Museo de Bellas Artes (1929-1938)

El exclaustro franciscano de San Pedro Alcántara fue el solar idóneo para la creación de nuevos inmuebles institucionales. Tras la pretendida creación en el mismo del ayuntamiento, y tras la sesión a este por parte del gobierno en el año 1900, el Cabildo apostó por la creación de un edificio multifuncional en el año 1925. Se levantó uno que cumpliera las funciones de audiencia, juzgados, museo y biblioteca, habiéndose diseñado con otras funciones más como casa de socorro y parque de bomberos¹¹.

El inmueble quedó dividido en diversas zonas, remarcadas por diferentes lenguajes exteriores que van desde el neoclasicismo del museo hasta el barroco-neocanario de la zona de audiencia y juzgados. Los diferentes espacios se ennoblecieron con materiales de primera calidad en sus zonas principales, lugares destinados a su vez a la instalación de las vidrieras.

El primer espacio que albergó uno de estos vitrales es la escalera principal del museo, hoy Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. En ella, en un vano que se abre hacia la Plaza del Príncipe, se muestra una vidriera que representa el escudo de la ciudad surmontado por una corona rostral¹². Sobre este la leyenda MUSEOS, en clara alusión a

¹⁰ Agradezco profundamente las referencias aportadas por Juan Antonio Giraldo Fernández de Sevilla.

¹¹ Para más información, véase Cioranescu (1979: 351), Darias Príncipe (2004: 335-339) y Rodríguez Gutiérrez (1986: 29-37).

¹² El citado escudo, sobre fondo amarillo, se encuentra rodeado de una franja de vidrio coloreado en rojo, en el que se inscriben los títulos de la ciudad: MUY LEAL NOBLE INVICTA Y MUY BENÉFICA.

la función, y bajo este, AÑO MCMXXXI, lo que explicaría la utilización de la corona rostral, al coincidir temporalmente con la II República Española. Esta obra emplomada fue realizada por la empresa Mauméjean S.A., de origen francés y con sede en Madrid¹³. La sencillez del fondo, de vidrios amarillentos con bordura azul, enfatiza el escudo y las leyendas, remarca el mensaje claro y sencillo de edificio institucional de carácter cultural y de servicio público.

Posteriormente, y coincidiendo con el gobierno del General Franco, se realizaron vidrieras para cubrir los vanos de la zona ocupada por los juzgados, la Audiencia, hoy sede del Tribunal Superior de Justicia de Canarias. La alegoría mostrada en estos vitrales es de una mayor complejidad. Fueron encargadas a la empresa Unión de Artistas Vidrieros, de Irún¹⁴. Aunque no contamos aún con datos sobre su encargo, me decanto por la década de 1960, atendiendo a otra serie de obras enviadas a la isla por los maestros vascos.

En la escalera principal el visitante se encuentra sorprendido por una vidriera de grandes dimensiones que representa los diferentes escudos de los partidos judiciales con los que contaba la provincia de Santa Cruz de Tenerife en la época citada. La composición se basa en tres columnas, estando centrada por el blasón nacional sobre el Águila de San Juan. En la punta superior una espada tras la que se representa la balanza y el lema LEX, y en la punta inferior el escudo —representación del partido judicial— de Santa Cruz de Tenerife. A ambos lados del escudo español los emblemas de Granadilla de Abona y La Laguna, encima los de San Sebastián de La Gomera, La Orotava y Valverde; y debajo los de Los Llanos de Aridane, Santa Cruz de La Palma e Icod de los Vinos.

La utilización de un fondo casi transparente y una sencilla bordura de tonos amarillos llevan a resaltar la alegoría de la justicia de la nación, justicia y ley iguales para toda la provincia, representada en todos sus partidos judiciales. La colocación en la escalera principal parece tener como finalidad solemnizar el lugar, pero también avisar al visitante.

¹³ La empresa fue fundada en 1860 en Francia por Jules Pierre Mauméjean. Este fundó taller en Madrid en 1895, encargándose de él dos de sus hijos, Henri y Joseph. La empresa levantó sucursales españolas en San Sebastián y, temporalmente, en Barcelona en torno al año 1907. En estos momentos se contaba con sucursales en París y Hendaya. Se convirtió en la más prestigiosa empresa dedicada a la vidriera en España, siendo la creadora de las vidrieras, entre otras, de los inmuebles de la Casa Real.

¹⁴ Unión de Artistas Vidrieros había sido creada en mil novecientos veintitrés en Irún, por Echaniz, Boada y Arrecubieta. Los primeros habían trabajado en los talleres de Mauméjean en Hendaya. La destrucción de sus instalaciones durante la Guerra Civil lleva a su refundación sólo con Arrecubieta y Boada, momento en el que llega su esplendor. Con unos setenta empleados, llegaron a enviar obras a Estados Unidos y Japón. Se trata de una de las empresas más activas en Canarias en las décadas siguientes a la Guerra Civil.

El ennoblecimiento de la escalera se desarrolla en el principal espacio de los juzgados, la sala de vistas. Allí se han instalado cuatro vidrieras que, sobre un fondo de vidrios blancos, centran la visión en el colorido de las alegorías-emblemas representados. Dos de ellas muestran a *putti* de alas coloradas sobre fondo azul que sostienen, uno, una balanza con una espada, y el otro las Tablas de la Ley, con las respectivas leyendas de JUSTITIA y LEX. Las otras dos creaciones muestran escudos, el de Santa Cruz de Tenerife y el de la isla de Tenerife. En cada una de estas composiciones se añaden los emblemas, en las esquinas, de los partidos judiciales citados en la vidriera de la escalera principal.

El lugar principal, el más señero y noble del edificio, en cuanto a la actividad que se desempeña en su interior, deja clara su función y solemnidad a través de las creaciones vítreas. Es un lugar especial, institucional (representaciones de los partidos judiciales, la ciudad y la isla), enclave donde se dirimen la justicia y la ley (elementos iconográficos portados por los *putti*). Se trata, pues, de un desarrollo del discurso creado en la escalera principal.

Gobierno Militar (c.1931)

Tras diversos intentos anteriores, fue con el gobierno de Primo de Rivera cuando el Gobierno Militar de Canarias pudo crear un edificio propio, junto al principal inmueble del estamento militar canario, la Capitanía General. La arquitectura, de estética ecléctica con claras reminiscencias clásicas, intenta mostrar el poder de la milicia a través del recuerdo de edificios clásicos y la utilización de motivos pétreos en fachada¹⁵.

El *hall* de entrada del inmueble cuenta con una espléndida escalera que conduce al *piano nobile*, la cual se ve ornada por tres vidrieras anónimas. En el descanso de la escalera se muestra la principal, mientras que en los dos tiros que parten de este se ubican dos sencillas vidrieras de vidrio impreso traslúcido, cuyos motivos ornamentales, de carácter vegetal, se muestran en una simple banda cercana a su borde.

El vitral principal, visible desde la entrada y de un mismo material y ornamentación pero de mayores dimensiones, muestra en su centro las armas de España sobre hoja apergaminada. El escudo, de forma oval y sin corona, muestra la representación de los diversos reinos que componen el país, sin la flor de *lys* propia de los Borbones. La aprobación de las obras se llevó a cabo por R.O. de 29 de mayo de 1929, debiendo acabarse durante el gobierno de la II República Española. Ello lleva a pensar que es esta la

¹⁵ Para más información véase Darias Príncipe (1985: 469 y 470; 1990: 54-55; y 2004: 206-209) y Tarquis Rodríguez (1970, xvi: 748-749).

representación del gobierno republicano. Así la vidriera mostraría el gobierno español, aquel al que sirve el ejército de la nación, y por ello ocupa un lugar preeminente en el edificio de su gobierno.

Cabildo Insular de Tenerife (1940)

La creación de los cabildos insulares canarios gracias a la Ley de 11 de julio de 1912 derivó en la principal institución gubernativa insular. A partir de esta se hizo necesaria la creación de un edificio que respondiese no sólo a sus necesidades administrativas, sino que utilizando una «arquitectura parlante» se hablase al ciudadano del poder del gobierno y de la isla. La obra fue iniciada en 1935, encargándose al prestigioso arquitecto canario José Enrique Marrero Regalado, quien creó una obra en un enclave privilegiado simbólicamente, la Plaza de España, con claras reminiscencias del pasado clásico y del orden gigante¹⁶.

Como en las edificaciones reseñadas anteriormente, en el Cabildo Insular de Tenerife se utilizaron materiales de primera calidad en sus zonas de recepción y nobles. Entre estos materiales y objetos de arte importados destaca la vidriera que acoge al visitante desde el *hall*, ubicada en su escalera principal.

La vidriera, emplomada, fue diseñada por el propio arquitecto, José Enrique Marrero Regalado¹⁷. En ella se plantea el mostrar la riqueza, especialmente vegetal, de la isla de Tenerife, así como el trabajo de su población. Formada por tres niveles, muestra en el inferior al escudo de Tenerife entre campesinos, en actitud de faena, y frutos de la tierra, siendo reconocibles las tuneras, papas, plátanos y tomates. Sobre este nivel se creó el escudo de España sustentado por hombres semidesnudos, y que parece emanar del centro de una palmera, para terminar en ascensión con la imagen del Teide entre rayos de sol, principal icono de la isla tinerfeña. Toda la composición se ve salpicada de diversas especies vegetales propias del paisaje tinerfeño del siglo xx como los cardones, piteras, drago, etcétera. Es esta, pues, la alegoría de la riqueza de la isla gracias a la fecundidad de su tierra y del trabajo de sus gentes, siempre bajo la protección de sus gobiernos, en este caso insular y nacional.

La llegada de la democracia llevó a la mutilación de esta obra artística. La presencia del escudo utilizado por el régimen motivó su intervención, siendo sustituido por el actual.

¹⁶ Para más información, véase Cioranescu (1979: 126-131), Darias Príncipe (2004: 429-433); Navarro Segura (1989: 437-453; 1992: 219-229); y Palerm Salazar (1992: 208-217).

¹⁷ García de Paredes Pérez (1998: 511-585; 2001, I: 293-322).

Gobierno civil (1951)

El hoy edificio de la Subdelegación del Gobierno fue una necesidad desde principios del siglo xx, pero problemas burocráticos, unidos a los de la II República y la posterior guerra, retrasaron su erección. La obra, del arquitecto Domingo Pisaca Burgada, emplea el orden gigante y el lenguaje clásico en la fachada para mostrar las ideas de sobriedad y poder. El interior tiene influencias del *hall* de entrada del edificio del Cabildo Insular, con escalera imperial¹⁸. Es en esta escalera donde se ubica la vidriera.

La obra fue encargada a los ya mencionados talleres Mauméjean, bajo diseño de Antonio Torres González¹⁹. La estética utilizada es la *déco*, pero el lenguaje de esta obra es el regionalismo, el cual obtuvo una gran acogida en el archipiélago en la posguerra. Dos mujeres de pie en la parte inferior, con miradas perfiladas y vestidas únicamente con pañuelos que cubren sus cabellos, cruzan sus piernas para esconder su sexo. Así, en el espacio entre las piernas de ambas se encuentra el escudo de Santa Cruz de Tenerife, en cuya corona real apoyan sendas manos. En las otras manos porta una de ellas una espada, mientras la otra toma y apoya en su cadera las Tablas de la Ley. En su fondo, a los laterales, tuneras, de las que emerge el símbolo natural de la isla, el Teide. Detrás de este surge, glorioso, y ocupando la mitad de la composición, el Águila de San Juan portando en sus garras el escudo español del periodo franquista.

De nuevo, un edificio gubernamental ha elegido las alegorías del buen gobierno, Ley y Justicia (Tablas de la Ley y espada), que emanan de la nación, simbolizado en su escudo, y se hacen presentes en la ciudad-isla de Tenerife (escudo de la ciudad y volcán del Teide).

Autoridad portuaria (1958)

El trazado de la avenida portuaria Francisco La Roche, conocida popularmente como Avenida de Anaga, creó nuevos solares en torno a la misma que ganaron en importancia. La posesión de la autoridad portuaria de uno de estos solares animó a ésta a la creación de una nueva sede en tan singular enclave frente al puerto. La obra fue llevada a cabo por los arquitectos Miguel Pintor González y José Enrique Marrero Regalado²⁰.

¹⁸ Darías Príncipe (2004: 442-443); y Rodríguez Gutiérrez (1986: 85-92).

¹⁹ Anónimo (31 de marzo de 1950), Darías Príncipe (2004: 553), García de Paredes Pérez (1998: 511-585; 2001, 1: 293-322).

²⁰ Darías Príncipe (2004: 459-461), Ledesma Alonso y Díaz Pérez (1999: 68-69); y Rodríguez Gutiérrez (1986: 92-97).

La experiencia de Marrero Regalado le lleva a trasladar la idea de *hall* de entrada a este inmueble de lenguaje ecléctico con recursos neoclásicos. Es en este *hall*, como había hecho en el Cabildo Insular, donde coloca la vidriera, que no sólo inunda de luz la escalera principal y el espacio de ingreso en el edificio, sino que muestra emblemas propios de la institución²¹. El encargo fue llevado a cabo por la empresa Mauméjean S.A.

Sobre un fondo de colores pastel y con bordura de tipo historicista, el emplomado muestra en el centro de la composición un ancla que queda atrapada en el ojo de un puente sobre el agua. Ello, inscrito en un óvalo, se remarca con una corona vegetal, galardón y símbolo de la victoria. No es esta ya una alegoría del buen gobierno, sino de la praxis, de la profesionalidad de la institución que representa.

CONCLUSIÓN

Es Santa Cruz de Tenerife la primera ciudad canaria, así como la más representativa, en la utilización de la vidriera como lenguaje alegórico para sus edificios institucionales. La singular historia de la urbe, que la ha llevado a ser capital del archipiélago y posteriormente de una de sus provincias, ha hecho posible que se erigieran en su suelo importantes y paradigmáticos inmuebles gubernamentales.

La intención constante del poder establecido de mostrar sus beneficios y su legitimación llevaron a la representación de las ideas de trabajo, justicia, ley, poder, soberanía, etcétera, en diferentes medios artísticos. La ciudad de Santa Cruz de Tenerife supo así utilizar la vidriera como elemento artístico y propagandístico, que hablaba a su vez de modernidad, por cuanto era un arte novedoso, costoso y de importación en las Islas Canarias.

Los discursos más repetidos son los del buen gobierno, especialmente la alusión a la ley y a la justicia. Más interesantes son los que despliegan una narración alegórica sobre los hitos históricos de la ciudad, caso de las vidrieras del ayuntamiento, o de los bienes de la isla, como en el edificio del Cabildo Insular de Tenerife. Para ello, todas las vidrieras, o al menos los conjuntos, recurren a la representación heráldica, como forma de representar iconográficamente a la ciudad, la isla, el archipiélago o España.

La citada legitimación de cada gobierno ha derivado desgraciadamente, en algunos casos, en la mutilación o recreación de los escudos de las vidrieras. El blasón con el Águila de San Juan de la vidriera del Cabildo

²¹ El *hall* complementa su iluminación con dos vidrieras gemelas a modo de clara-boyas. Muestran una composición ajedrezada en colores amarillo y verde inscrita en una bordura con elementos historicistas.

Insular de Tenerife es el caso más paradigmático de la modificación de un discurso alegórico.

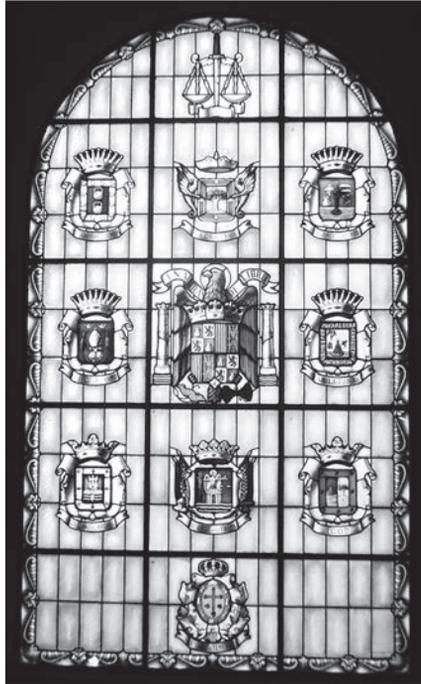
A pesar de la fragilidad de las obras objeto de este estudio, no ha sido esta, sino la ignorancia y el rencor, quienes han sesgado los testigos histórico-artísticos en estudio de Santa Cruz de Tenerife, modificando o desvirtuando los discursos iconográficos de importantes bienes del patrimonio de la ciudad.



1. Vista parcial del Salón de Actos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
(Vidrieras Amigó; diseño, Enric Monserdá.)



2. Vidriera de la escalera principal del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (Unión de Artistas Vidrieros). Detalle.



3. Vidriera de la escalera principal del edificio del Tribunal Supremo de Canarias (Santa Cruz de Tenerife).



4. Vidriera de la escalera principal de la subdelegación del Gobierno.
Santa Cruz de Tenerife.
(Mauméja; diseño, Antonio Torres González.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANÓNIMO, 1950. «Hablando con el pintor Antonio Torres. En torno a sus pinturas en la cripta de la cripta del monumento a Los Caídos», *La Tarde*. Santa Cruz de Tenerife, 31 de marzo de 1950.
- CIORANESCU, A., 1979. *Historia de Santa Cruz de Tenerife*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- DARIAS PRÍNCIPE, A., 1985. *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- DARIAS PRÍNCIPE, A., 1990. «Obras más representativas de Vallabriga». *Cuadernos*, n.º 3. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, demarcación de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, pp. 54-55.
- , 2004. *Santa Cruz de Tenerife. Ciudad, arquitectura y memoria histórica 1500-1981*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- GALLARDO PEÑA, M., 1991. «Ornamentación del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife», *VIII coloquio de historia canario-americana*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas, 1991, pp. 535-538.
- GARCÍA DE PAREDES PÉREZ, E. A., 1998. «Artes Suntuarias», *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*. Centro de la Cultura Popular Canaria, San Cristóbal de La Laguna, pp. 511-585.
- , 2001. «Arte y función, lo eterno y lo efímero. Artes aplicadas en Canarias», *Arte en Canarias. Siglos XV-XIX. Una mirada retrospectiva*. Gobierno de Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, t. I, pp. 293-322.
- GIL, N., C. DOMÍNGUEZ, y S. CAÑELLAS, 2009. «El poder civil i religiós com a motor de les innovacions artístiques en el vitral català de l'Etat Mitjana fins al Modernisme», *Actas del XI congrés d'història de Barcelona. La ciutat en xarxa*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de la Cultura, Ajuntament de Barcelona.
- LEDESMA ALONSO, J. M., y A. M. DÍAZ PÉREZ, 1999. *Mirando al mar. El entorno de los puertos de Tenerife. La Palma, La Gomera, El Hierro y Los Cristianos*. Autoridad portuaria de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G., 1982. «Poder y alegoría: El salón de actos del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife», *Homenaje a Alfonso Trujillo*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, t. I, pp. 529-553.
- NAVARRO SEGURA, M. I., 1989. *Racionalismo en Canarias: manifiestos, arquitectura y urbanismo*. Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- , 1992. «Cabildo Insular de Tenerife», *Marrero Regalado (1897-1956). La arquitectura como escenografía*. Colegio de Arquitectos de Canarias, demarcación de Tenerife-Gomera-Hierro, Santa Cruz de Tenerife, pp. 219-229.
- NIETO ALCAIDE, V., 1998. *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. Editorial Neirea, Madrid.

- NIETO ALCAIDE, V., S. AZNAR ALMAZÁN, V. SOTO CABA, 1996. *Vidrieras de Madrid. Del modernismo al art déco*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid.
- PALERM SALAZAR, J. M., 1992. «El Titan de Hesperis. El Cabildo Insular de Tenerife y J. E. Marrero Regalado», *Marrero Regalado (1897-1956). La arquitectura como escenografía*. Colegio de Arquitectos de Canarias, demarcación de Tenerife-Gomera-Hierro, Santa Cruz de Tenerife, pp. 208-217.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, P., 1986. *La arquitectura oficial del siglo XX en Santa Cruz de Tenerife*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, P., 1970. «Diccionario de arquitectos, alarifes y canteros que han trabajado en las Islas Canarias», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 16, pp. 748-749.
- VV.AA., 2003. *Un Patrimoine de Lumière. 1830-2000. Verrières des Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis, Val-de-Marne*. Cahiers du Patrimoine, Monum. Éditions du Patrimoine, París.

Grupo de Investigación IHAMC - Universidad de La Laguna
jarmas@ull.es

«Reputado militar y amigo de las artes.» Apuntes para una biografía del ingeniero Gonzalo de Lorenzo Cáceres (1769-1840)

«Reputed Military and Friend of the Arts.» Notes for a Biography
of the Engineer Gonzalo de Lorenzo Cáceres (1769-1840)

JUAN ALEJANDRO LORENZO LIMA

Resumen. En este trabajo se estudia la trayectoria vital y profesional del ingeniero tinerfeño Gonzalo de Lorenzo Cáceres, incidiendo en tres aspectos básicos: su larga carrera militar, un interés constante por las artes, y las consecuencias del encarcelamiento que padeció en Francia entre 1809 y 1814.

Palabras clave: Ingeniero, carrera militar, arte, política absolutista, familia Lorenzo Cáceres, Icod.

Abstract. In this paper we study the life and career of engineer Gonzalo de Lorenzo Cáceres, highlighting three basic aspects: a long military career, his apparent interest in the Arts, and the consequences of a seizure he suffered in France between 1809 and 1814.

Key words: Engineer, military career, art, politics absolutist, Lorenzo Cáceres family, Icod.

LA SOCIEDAD que vivió el tránsito de los siglos XVIII y XIX en Canarias despierta un interés notable, al ejemplificar sin grandes contrariedades la instauración de un orden social que, por lo menos en sus primeros fundamentos teóricos, no aspiró a ser combativo con la ideología vigente hasta entonces. Los estudios que se han dedicado al tema inciden circunstancialmente en esa idea, pero es de mayor trascendencia lo relativo al cambio de mentalidad que trajo consigo la crisis del Antiguo Régimen y el posterior advenimiento del Liberalismo (Arbelo García, 1998). No es mi propósito insistir en esas cuestiones, sino, más bien, comprender dicha época a través

de un personaje relevante como el ingeniero y militar icodense Gonzalo de Lorenzo Cáceres (1769-1840), porque en su trayectoria vital se resumen los avances y perjuicios de un tiempo convulso que, limitándonos con exclusividad al norte de Tenerife, tuvo una repercusión desigual si atendemos a los avances que se produjeron entonces en el ámbito político, militar, social y religioso (Gómez Luis-Ravelo, 2006: 3-16).

Los acontecimientos más notorios de su biografía fueron publicados hace más de cincuenta años en el *Nobiliario de Canarias*, donde Leopoldo de la Rosa Olivera desveló también referencias de tipo genealógico relativas a la línea primogénita de los Lorenzo Cáceres Monteverde e Interián de Ayala (*Nobiliario*, 1967: IV, 832-866). Sin embargo, la lectura de algunos documentos que conserva el archivo familiar¹ y el interés que siempre he sentido por este personaje a raíz de su presumible relación con Fernando Estévez (Lorenzo Lima, 2004: 23-35) y un reconocimiento practicado a la basílica el Pino durante el verano de 1803 (Lorenzo Lima, 2010a: 147-177), motivan la redacción del presente artículo. La intención no es otra que difundir noticias sobre cuestiones poco tratadas hasta el momento, pero ni el marco donde es publicado ni las limitaciones con que se concibe el texto final permiten ofrecer un estudio exhaustivo.

Todavía es pronto para analizar el alcance de su actividad profesional —de la que no hay noticias relevantes en el Archivo General Militar de Madrid, en la Academia de San Fernando, ni en el Archivo General de Indias— y la repercusión que tuvo en vida gracias a ella, ya que, como veremos luego, el desconocimiento de la realidad histórica del Archipiélago lo impide en gran medida. No existen estudios sobre el panorama constructivo de aquella época, aunque resulta complejo asimilar el debate que otras regiones peninsulares asumieron a raíz de las competencias laborales de los ingenieros (Bonet Correa, 1995) o las circunstancias vividas sobre ese particular en algunos enclaves atlánticos (González Tascón, 1992). En este sentido, la contratación de Manuel de Oráa (1822-1899) como arquitecto municipal de Tenerife en 1847 abriría nuevos horizontes profesionales para la actividad edilicia y sus procedimientos administrativos, acabando así con la dinámica heredada y regularizando el panorama tan heterogéneo que existió hasta entonces². Tampoco puede obviarse que la actividad de cuantos ingenieros trabajaron en Canarias antes de mediar el siglo XIX es un tema que está aún por investigar a fondo, porque, si obviamos alusiones

¹ Depositado tras su compra en el Archivo Municipal de Garachico [en adelante AMG], aunque lo disponible allí para consulta de los investigadores es sólo una parte significativa del mismo.

² La bibliografía al respecto es amplísima, pero en este punto deben recordarse los estudios monográficos de Darías Príncipe (1990) y Fraga González (1999).

en ensayos de contenido genérico o algunos estudios monográficos, no se ha adelantado lo suficiente en el esclarecimiento de los entresijos que justifican su labor en momentos puntuales, las actuaciones emprendidas con el propósito de cumplir órdenes de los órganos estatales, o el contacto que muchos profesionales de la «ingeniería moderna» mantuvieron entre sí. No cabe duda de que tal coyuntura describe una realidad singular, pero, puestos a especular sobre su alcance e influencia a partir del material disponible, no se vislumbran novedades respecto a lo acaecido en la totalidad del territorio hispano (Capel *et al.*, 1983; Cano Révora, 1994). Así pues, esta circunstancia justifica que los epígrafes siguientes incidan en la biografía de Gonzalo de Lorenzo Cáceres y que en ellos prime una lectura sesgada del abundante material investigado, sobre todo de la correspondencia epistolar y de una hoja de servicios que el Archivo Militar de Segovia conserva inédita en parte³.

SEMBLANZA BIOGRÁFICA Y TRAYECTORIA MILITAR

Nuestro biografiado fue el octavo hijo del matrimonio formado por Nicolás de Lorenzo Alonso y Delgado (1726-1798) y Juana Francisca de Cáceres y Domínguez (1735-1809). Ambos se desposaron en la parroquia de Icod el 14 de agosto de 1754⁴, y desde entonces instituirían una familia de enorme prestigio en la localidad por su dedicación constante a la Iglesia y a todo tipo de organismos militares. La descendencia del linaje recién forjado de los Lorenzo Delgado Cáceres o Lorenzo Cáceres fue bastante numerosa, de modo que sólo tres de sus once hijos destacaron en los márgenes tan restrictivos en que se desenvolvía la sociedad insular del momento: Nicolás (1755-1818), a quien me referiré más adelante como influyente religioso, comisario del Santo Oficio y vicario del partido de Daute (*Nobiliario*, 1967: IV, 835-839); Andrés (1760-1847), reconocido fraile dominico que acabó convirtiéndose en un miembro notable de la Junta Suprema de Canarias (Gutiérrez López, 1941: 173-175); y Gonzalo, el personaje que nos ocupa en esta ocasión. Su nacimiento se produjo en Icod el 16 de octubre de 1769⁵ y tuvo el privilegio de disfrutar un vínculo

³ Archivo General Militar de Segovia [AMGS]: Sección I. Legajo 1.858, s/f. Agradezco al investigador Jonás Armas Núñez que facilitara mi consulta de dicho expediente a través de una copia del mismo, compulsada por el propio archivo.

⁴ Archivo Parroquial de San Marcos, Icod [APMI]: Libro III de matrimonios, f. 149v. Aunque el *Nobiliario* (1967: IV, 832-846) publica noticias extraídas de los registros sacramentales, he optado por citar al pie referencias de archivo y dejar constancia de la naturaleza de los datos más importantes.

⁵ APMI: Libro XII de bautismos, f. 176v.

que su madre y hermano mayor instituyeron a favor suyo, por lo que de ese modo obtenía preeminencia sobre ciertos privilegios y mantuvo sin dividir parte de las propiedades que sus antecesores reunieron a lo largo del siglo XVIII con no poco esfuerzo y sacrificio⁶.

Durante su infancia recibió una formación notable y, como era usual en la época, ello le permitiría alcanzar el reconocimiento de muchos personajes que lo conocieron antes de 1800 (*Nobiliario*, 1967: IV, 841-846). Sus primeros años de vida transcurrieron en Icod, donde resultó decisivo el influjo de los tíos maternos Antonio (1733-1809) y María de Cáceres (1750-1827). No debe obviarse que el «prudente don Antonio» fue abogado de los Reales Concejos y rector de la parroquia de San Marcos hasta el mismo momento de su muerte, de forma que ya en la adolescencia cuidó junto a sus padres de los bienes con que quedaron gravadas capellanías atendidas por clérigos de la familia. Sin embargo, hasta donde sabemos ahora, no se ha constatado una inclinación del joven Gonzalo hacia la Iglesia o el estamento clerical, algo que, por ejemplo, sí resulta extensible en fecha temprana a sus hermanos Nicolás y Andrés. El primero fue ordenado sacerdote en diciembre de 1782, mientras que Andrés profesó como fraile dominico en Candelaria seis años antes (*Nobiliario*, 1967: IV, 835, 837-838). En el caso de nuestro biografiado, la correspondencia intercambiada a raíz de su desplazamiento a Gran Canaria para evaluar la basílica del Pino previene que empezó a formarse en dicha isla, puesto que en oficio remitido al obispo Verdugo el propio ingeniero relataba que había recibido allí su primera instrucción (Lorenzo Lima, 2010a: 164). Ello invita a pensar en una relación todavía imprecisa con la escuela de dibujo que Diego Nicolás Eduardo dirigió desde 1787 bajo el patrocinio del deán Jerónimo Roo y la Real Sociedad Económica de Amigos del País (Martínez de la Peña *et al.*, 1987: 13-23), si bien ese extremo no queda del todo claro en la documentación investigada hasta ahora. En cambio, resulta mucho más probable su vínculo con ingenieros que atendieron todo tipo de ocupaciones al amparo de la Audiencia y el resto de organismos civiles que existieron en esa isla, donde figuras de renombre como José de la Rocha o Miguel de Hermosilla, entre otros, habían desarrollado ya una labor importantísima en la renovación de la arquitectura civil y religiosa, en la planificación de infraestructuras públicas y, sobre todo, en la puesta al día de fortificaciones que existieron desde los siglos XVI y XVII en puntos estratégicos del litoral (Pinto de la Rosa, 1996).

Esta primera aproximación al estamento militar fue determinante para una carrera que ya se tornaba exitosa y, en mayor o menor medida, con-

⁶ Detalles al respecto en el testamento militar que otorgó al final de su vida, firmado en diciembre de 1827. Cfr. AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 14, documento 28.

dicionaría una inclinación del joven Gonzalo hacia las no pocas responsabilidades que acarrearía el desempeño de la ingeniería (Cámara Muñoz, 2005). En cualquier caso, no debe soslayarse el influjo familiar de cara a su vínculo con esos asuntos y la obtención de cargos públicos, puesto que, entre otros allegados, su padre fue alcalde real, síndico personero, capitán de las milicias provinciales y gobernador de armas en el extenso partido de Icod (*Nobiliario*, 1967: IV, 833); y en un plano más cotidiano, sus cuñados y amigos también desempeñaron puestos de responsabilidad antes de la insurrección absolutista de 1814. Así, por ejemplo, José María Bethencourt y Luis Madero, casado en 1787 con su hermana María de Gracia (1763-1817), acabaría siendo teniente capitán de milicias, alcalde real de Icod y, al igual que el patriarca de los Lorenzo Cáceres, gobernador de armas en la jurisdicción administrativa de Daute (Vilar y Pascual, 1860: III, 90-91).

Avanzado el tiempo, Gonzalo mostró grandes aptitudes en el desempeño de cuantas tareas se le encomendaban y, como era de esperar, ello desembocaría en un reconocimiento temprano del marqués de Branciforte (1755-1812), quien en calidad de comandante general lo ascendió al grado de cadete en el Batallón de Infantería de Canarias el 20 de marzo de 1789⁷. Su éxito fue tal que pronto obtuvo el aval necesario para emprender un primer viaje a la Península e ingresar en la academia militar de Zamora, donde es sabido que residió al menos dos años. Allí entraría en contacto con los postulados que defendió el sector más renovador del cuerpo de ingenieros, cuyo alcance resulta conocido por publicaciones que analizan a dicho colectivo con detalle (Cámara Muñoz, 2005). Aun así, después de acabar los estudios previstos en esa ciudad castellana, adquirió una notoriedad mayor en toda clase de responsabilidades que le impusieron autoridades superiores desde Madrid. No es de extrañar, pues, que al poco tiempo recibiera las distinciones de subteniente de Infantería y ayudante de ingenieros por medio de un Real Despacho que Carlos IV firmó en noviembre de 1793, teniente de Infantería e ingeniero extraordinario, el último a través de un Real Título del mismo monarca publicado en marzo de 1799⁸.

En este contexto es notable lo acontecido a partir de noviembre de 1794, cuando residía con apuros económicos en Madrid. El omnipresente Francisco Sabatini (1722-1797) medió entonces a su favor, ya que —a través de instancia presentada al conde del Campo de Alange— solicitaba una pensión de 150 reales mensuales para «el ayudante de ingeniero Gonzalo

⁷ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

⁸ Algunos acontecimientos de su carrera militar fueron expuestos en el *Nobiliario* (1967: IV, 843-844). Sin embargo, al igual que sucede con los registros sacramentales, recurre a los documentos originales para publicar la totalidad de referencias disponibles y dejar constancia de la naturaleza de los datos.

Lorenzo y Cáceres, uno de los destinados en esta Corte, quien por su aplicación y desempeño se hace acreedor de la referida gratificación [...] para alivio de su subsistencia, atendiendo a su corto sueldo». El icodense ocupó la plaza de secretario en la dirección general de ingenieros a principios de mayo, y desde ese momento su situación incitaría todo tipo de opiniones favorables entre compañeros y superiores. No en vano, el mismo Sabatini expuso que por Real Orden de 18 de mayo de 1793 la concesión de dicha sobrepaga quedó limitada a cuatro ingenieros y no a seis como sucedía anteriormente. Debido a la marcha de algunos que estuvieron a su servicio como Nicolás Garrido —destinado a Cataluña en abril de ese año— o el también isleño Francisco Benavides —trasladado muy a pesar suyo a la plaza de Pancorbo—, la petición remitida el 21 de noviembre de 1794 fue aceptada al poco tiempo y, como se previó de antemano, ello le brindaría la posibilidad de obtener un beneficio que disfrutaban ya sus homólogos Pedro Cortés y Manuel Gisbert⁹.

Algunos documentos prueban que a lo largo de 1798 residió de modo permanente en Madrid, pues allí le sorprendería la muerte de su padre y recibió luego cuantas partidas económicas le correspondieron al dividir los bienes heredados¹⁰. Dichas entregas fueron efectivas durante el periodo 1798-1799 gracias a la mediación de José Retortillo, personaje imprescindible a la hora de estudiar el tráfico mercantil del Archipiélago con América¹¹, la adquisición de obras de arte, y el frecuente envío de dinero, víveres, tejidos y demás manufacturas hasta los puertos isleños a través de la ciudad de Cádiz donde residía¹². Ello confirma el protagonismo de la familia Lorenzo Cáceres y su relación con los mecanismos que alteraron el comercio durante esa época, complicado siempre por las dificultades que traía consigo el tráfico marítimo o la irregularidad con que todo tipo de navíos comunicaban Canarias y las costas peninsulares. No en vano, personajes de renombre como Viera y Clavijo, miembros del Cabildo Capitular

⁹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

¹⁰ Nicolás de Lorenzo Delgado falleció de forma inesperada en Icod el 15 de febrero de 1798. APMI: Libro VIII de defunciones, f. 193v.

¹¹ La familia Lorenzo Cáceres no tuvo una relación regular con el comercio indiano y los muchos ingresos que generaba a finales del siglo XVIII, aunque consta al menos que un hijo del matrimonio emigró a Venezuela en torno a 1789. Me refiero a Francisco Matías, nacido en Icod en febrero de 1767 (*Nobiliario*, 1967: IV, 840). Años más tarde, su hermano Nicolás recordaba que sobre él «no ha habido otra noticia que la que comunicó el apoderado de mis padres de su fallecimiento poco tiempo después de su llegada a aquella provincia, por lo que le fueron hechos sufragios por los dichos mis padres en aquel tiempo». Archivo Histórico Provincial de Tenerife [AHP-T]: Protocolo notarial [Pn] 2.368, escribanía de Antonio F. García de León y Estévez, apertura en 5/II/1818, s/f.

¹² AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 8, documento 34.

y algunos conocidos de Icod llegaron a beneficiarse de sus servicios en un momento dado¹³.

La década de 1790 no debió ser una etapa fácil para Gonzalo, puesto que durante ese tiempo afrontaría también la administración de ciertas cantidades que pertenecieron a su hermano Nicolás, quien era ya vicario del partido eclesiástico de Icod, tenaz defensor de la reconstrucción del monasterio de monjas bernardas existente en la localidad¹⁴, y —en el plano cotidiano debido a su ausencia prolongada en Madrid— responsable de los Lorenzo Cáceres a raíz del fallecimiento del patriarca familiar en 1798¹⁵. En cualquier caso, lo interesante es calibrar las inquietudes que el joven ingeniero manifestaba entonces e insistir en su sólida formación teórica y práctica. A principios del siglo XIX era ya un militar con experiencia y había frecuentado importantes ciudades del norte peninsular, por lo que es probable que, a raíz de tales desplazamientos y lo mucho que derivó de ellos en el plano instructivo, alentara también su temprana inquietud por las artes. En Madrid conocería los nuevos postulados de la misma Academia de San Fernando donde Bernardo de Iriarte había renovado el programa educativo desde 1792 (AA. VV., 1992), los edificios clasicistas de la Ilustración y, sobre todo, actuaciones que ingenieros notables como el ya citado Francisco Sabatini y otros que secundaban su ideario proyectaron durante los prolíficos reinados de Carlos III y Carlos IV; y si a ello unimos una estancia permanente en Cádiz durante el año 1800, queda avalado cierto conocimiento sobre negocios mercantiles, hecho que, como se ha planteado en relación con la actividad de Retortillo, pudo constatarse a través de manuscritos que conservaba desperdigados el archivo familiar¹⁶.

No olvidemos que ese tiempo constituye una etapa de esplendor para el patrocinio artístico en los espacios cortesanos (AA. VV., 2009) y la promoción de obras de ingeniería destinadas a vertebrar la unión territorial del país (Sambricio, 1991), por lo que dicho contexto de apertura hacia las

¹³ Varios documentos confirman la relación de vecinos de Icod y localidades cercanas con Retortillo, aunque resulta significativo que durante 1771 mediara en la compra y el envío de dos imágenes que presiden la capilla de los Dolores, fundada por el capitán Fernando José Hurtado de Mendoza y su madre Bernarda Isabel Pérez Domínguez. Así lo documentó Gómez Luis-Ravelo (1997: s/p).

¹⁴ Incendiado en 1798 y del que Nicolás era capellán. El debate surgido alrededor de su reconstrucción fue notable y, sin quererlo, desembocaría en el escándalo más notable al que hizo frente el obispo Manuel Verdugo después de acceder a la mitra en 1796.

¹⁵ Así lo deja entrever el propio Nicolás en su testamento, donde refiere, además, lo sucedido con ciertas propiedades y herencias. AHPF: Pn 2.368, escribanía de Antonio F. García de León y Estévez, apertura en 5/II/1818, s/f.

¹⁶ Debo esta observación al aún recordado Juan Gómez Luis-Ravelo, quien me facilitó notas que él mismo había tomado en el archivo y la biblioteca familiar antes de su dispersión.

ciencias y el arte tampoco fue desaprovechado por otros isleños a la hora de ocupar cargos de responsabilidad en las principales instituciones del Estado. Así lo demuestran varios miembros de la familia Iriarte (Cotarelo y Mori, 2006), aunque tampoco debe obviarse la trayectoria ascendente de los hermanos Betancourt y Molina. Si el joven Agustín atendió encargos oficiales desde al menos 1783 (AA. VV., 1996), José emprendió una larga estancia en Madrid y varias ciudades de Francia a principios de los años noventa (Rodríguez Mesa, 1988). El desarrollo de este acontecimiento coincide con la marcha de nuestro biografiado a Zamora y con otras distinciones que habían alcanzado personajes de renombre como Antonio Porlier (1722-1813), José de Clavijo y Fajardo (1726-1806), Estanislao de Lugo (1753-1833) o Agustín Ricardo Madam (1739-1796), quien, precisamente, retornó a Canarias junto al nuevo obispo Antonio Távira en noviembre de 1791 (González Pérez, 2005: 204-206). La documentación investigada confirma que todos ellos mantuvieron una estrecha relación durante esos momentos y que, incluso, se ayudaron ante las consultas o peticiones de diverso tipo que sus familiares comunicaban desde el Archipiélago por vía epistolar (Cullen Salazar, 2008). Es probable que nuestro ingeniero formara parte de ese avezado grupo de isleños después de acercarse en Madrid, pero por ahora carecemos de indicios que respalden tal suposición.

Los títulos ya citados de subteniente y teniente avalaron un temprano ascenso de Gonzalo en el escalafón militar, de modo que en los últimos años del siglo XVIII pudo optar a un destino permanente y abandonar su labor en la secretaría de la dirección general, vacante un tiempo por la muerte de Sabatini en 1797 (Cámara Muñoz, 1993: 437-460). Una Real Orden de 17 de abril de 1800 confirmó su traslado con plaza permanente a Canarias, por lo que en junio de ese año ya se encontraba en Cádiz con la intención de partir hacia Tenerife¹⁷. Sin embargo, un problema con el pasaporte y la comunicación interina entre el ministro de Guerra y el juez de arribadas impidieron que tanto él como su criado embarcaran de inmediato. La estrechez económica en que se hallaba le obligó a pedir al conde de la Fuenteblanca que, mientras se resolvía situación tan incómoda, pudiera recibir el salario que le adeudaban como ingeniero extraordinario con el fin de atender su precisa subsistencia y garantizar el transporte hasta las Islas en buque de guerra o mercante¹⁸. Su solicitud no tuvo el visto bueno de la Contaduría e Intendencia radicada en Sevilla, ya que, al parecer, entre sus papeles no constaba la

¹⁷ El pasaporte para dicho traslado fue pedido en Madrid el 23 de abril de 1800. Archivo General de Simancas [AGS]: Secretaría de Guerra. Legajo 7, 7.186, 29. Agradezco este dato al investigador Pedro Luengo Gutiérrez.

¹⁸ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

correspondiente orden de traslado. De ahí que un mes más tarde, el 11 de julio de 1800, pidiera de nuevo el traslado a cuenta de la Real Hacienda y los salarios pendientes para sobrevivir sin problemas en Cádiz. En este caso su requerimiento fue atendido de inmediato, toda vez que los secretarios y delegados del ministerio lo avalaron una semana después en Madrid¹⁹.

Antes de retornar a Canarias durante el verano de 1800 se hizo notar entre los militares residentes en Cádiz, porque, tal y como relatan documentos posteriores, en las semanas de espera junto al puerto andaluz cooperaría «con celo y actividad» para sofocar la epidemia de fiebre amarilla que azotó esa ciudad entre los meses de agosto y octubre (Bustos Martínez y Ramos Santana, 1992: 167-170); y como militar notable, tampoco debe obviarse que participó activamente en la resistencia «del bombardeo de los ingleses y el desembarco que se recelaba»²⁰, si bien la incursión británica no tuvo lugar hasta que el almirante William Keith y el general Ralph Abercromby aprovecharon la debilidad del pueblo gaditano el 5 de octubre de 1800 (Ramos Santana, 2004: 321-323). De todas formas, no hay constancia de que nuestro ingeniero presenciara dicho suceso ni otros acontecimientos derivados de lo que ya en 1858 Adolfo de Castro calificó como «un año horrible para Cádiz» (Castro, 1982: 540).

Después de arribar al archipiélago Gonzalo se avecina en Santa Cruz de Tenerife, porque en torno a ese puerto radicaba el trabajo que le habían encomendado autoridades superiores y desde allí escribió al obispo Verdugo para tramitar su desplazamiento a Gran Canaria con el propósito de examinar la basílica del Pino, acontecimiento que, como ya se sabe, no tuvo lugar hasta el verano de 1803 (Lorenzo Lima, 2010d: 123-124). Sin embargo, el informe donde expuso la necesidad de derruir el santuario existente y mudar su emplazamiento fue firmado con algo de demora en diciembre de ese año (Lorenzo Lima, 2010e: 126-127). No cabe duda de que esta primera estancia en las Islas constituye un periodo de enorme actividad en lo personal, al producirse entonces acontecimientos que obtendrían luego repercusión en su trayectoria vital y profesional. Alcanzó notoriedad a raíz de toda clase de actuaciones públicas y en 1804 contrajo matrimonio con Josefa Martínez de Santaella (1783-1858), hija del también militar Pedro Martínez de Santaella Ríos Moncada y de Florentina Yansen Baulen y Fonseca²¹. En lo relativo a su ascenso militar, el 24 de junio de 1802 obtendría por fin la dignidad de capitán primero de ingenieros que tanto ambicionaba²².

¹⁹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f. ²⁰ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

²¹ AHDLL: Fondo parroquial de Santo Domingo, La Laguna. Libro XIII de matrimonios, ff. 226v-227r ²² AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

Lo importante es que durante esa etapa ganó el prestigio necesario para trazar amplios planes de futuro. Sus ocupaciones iban en aumento y le permitieron responsabilizarse de tareas notables, ya que, por ejemplo, en 1805 rehabilitó con total aprobación el camino que unía Santa Cruz con La Laguna²³. Por esa razón no resulta extraño que años más tarde, cuando se eligieron vocales de Santa Cruz para el Cabildo de la isla, fuera designado como tal con el beneplácito unánime de su vecindario (Guerra, 1976: II, 136). Al redactar testamento en diciembre de 1837 declaró que en esos momentos disfrutaba de una posición envidiable, hasta el punto de que disponía de más de 1.000 pesos ahorrados y un buen sueldo por su ocupación como ingeniero interino. A ello debían sumarse los muebles, bienes y alhajas que adornaban la residencia donde vivía en Santa Cruz o las continuas retribuciones que le entregaba su madre, «quien —comenta complaciente— estuvo administrándome siempre con diferentes cantidades de dinero, frutos, etcétera»²⁴.

Mientras residía en la capital de Tenerife tuvo noticia sobre los sucesos bélicos de 1808 y defendió enérgicamente la legitimidad de Fernando VII al trono, por lo que tal coyuntura se tradujo en ascensos recibidos con aceptación popular. Así, en nombre del monarca que ya había recluso «el invasor francés», la Junta Suprema lo elevó a teniente general de los Reales Ejércitos en agosto de 1808, y poco después, con permiso del comandante interino Carlos O'Donnell, obtuvo pasaporte para embarcar a la Península y combatir contra las tropas enemigas en varias ciudades de Andalucía (*Nobiliario*, 1967: IV, 843). Tal concesión es de sumo interés, porque, al igual que muchos militares y nobles de Tenerife, varios miembros de la familia Lorenzo Cáceres se significaron como defensores del absolutismo monárquico. En este sentido no debe olvidarse que su hermano Andrés fue un miembro activo de la Junta Suprema (Bonnet Reverón, 1980) o que otros parientes salvaguardaron los intereses del Estado en el norte de la isla, llegando, incluso, a iniciar una campaña propagandística para convertir a Icod en localidad hegemónica del extenso partido de Daute (Gutiérrez López, 1941: 12-29). El propio Gonzalo dio sobradas muestras de su lealtad a este movimiento de insurrección nacional, ya que, por ejemplo, hasta una sencilla memoria que escribió entre 1808 y 1809 sobre la utilidad de los pararrayos fue dedicada a la Junta Suprema de Canarias (*Nobiliario*, 1967: IV, 844).

²³ Dicha actuación debió ser más notable de lo que deja entrever un sencillo apunte de Guerra (1976: I, 288), puesto que su hoja de servicios previene en 1816 que «en la isla de Tenerife estuvo encargado de la dirección del nuevo camino de Santa Cruz a la ciudad de La Laguna». AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

²⁴ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 14, documento 8.

Lo más probable es que de esos años date el pequeño retrato que lo representa con semblante juvenil y fue atribuido en el *Nobiliario de Canarias* al pintor portuense Luis de la Cruz y Ríos (1776-1853), artista de conocida adhesión a la causa fernandina [fig. 1]. En efecto, considero que esta pieza podría datarse en torno a 1808 y ser incluida en el catálogo de obras que dicho maestro emprendió antes de su desplazamiento a Madrid en 1814²⁵. La relación que pudo existir entre ambos no deja de ser atractiva, puesto que en esos momentos habían obtenido ya éxitos militares y destacaron en la sociedad insular como valedores del soberano absoluto. Tampoco conviene olvidar que De la Cruz mostró fidelidad extrema a Fernando VII durante los sucesos de 1808 y que, precisamente, ese hecho junto a los contactos con el estamento militar de Tenerife, el alto clero y las clases dirigentes favorecieron su exitosa carrera como retratista en miniatura y lienzos de diverso formato (Rumeu de Armas, 1997: 21-72). Asimismo, es probable que de este periodo o del tiempo de su formación en la Península date un sencillo dibujo que representa una fortificación idealizada o «de inventiva», con planta hexagonal, regular trazado geométrico, amplio ingreso y baluarte en los extremos superiores [fig. 2]. Firmado con la escueta rúbrica de «Cazeres», se conserva en poder de sus descendientes y testimonia la solvencia del ingeniero icodense para atender las exigencias que acarrea su labor cotidiana en las Islas²⁶. Sin embargo, su estructura no guarda relación con los adelantos perceptibles en la proyectiva más notable y avanzada del momento (Capel *et al.*, 1988).

Del viaje efectuado por Gonzalo el 2 de agosto de 1809 dio noticia en su diario el vizconde del Buen Paso, quien ya lo conocía bien y alabó una vez más «el buen concepto que se tiene de su mérito y talentos». Embarcó junto al marqués de Villanueva del Prado y demás amigos en un bergantín español que partía hacia Cádiz, ciudad donde iba a desarrollar de nuevo una actividad relevante²⁷. No en vano, al poco de arribar allí adquirió ciertos privilegios, revalidaría el nombramiento previo de teniente coronel, fue designado coronel de ingenieros del Ejército a raíz de un permiso real otorgado en septiembre de 1811, y se enfrentó enérgicamente a las tropas francesas en varias ciudades del Sur. Su hoja de servicios previene que

²⁵ No figura en el repertorio de miniaturas o pequeños retratos que publicaron Padrón Acosta (1952: 74-77) y Rumeu de Armas (1997: 73-82, 137-150). Sin embargo, si fue reproducido como creación del artista en los estudios posteriores de Sánchez Rodríguez (2008: 431) y Lorenzo Lima (2010b: 47-55).

²⁶ Así lo previene el amigo e investigador Carlos Gaviño de Franchy, a quien agradezco la fotografía que ahora se publica de dicha representación.

²⁷ Guerra (1976: II, 144). Consta que tomaron la misma embarcación el clérigo José Sicilia, el administrador del conde de la Gomera en Tenerife, Antonio Eduardo y Santiago Madam.

hasta noviembre de 1809 no tuvo lugar la presentación oficial en Sevilla, aunque un mes después fue destinado a la plaza costera de Cádiz. Trabajó activamente en la defensa de dicha ciudad entre febrero y marzo de 1810, justo antes de que fuera trasladado al cuarto ejército que garantizaba la imbatibilidad de la isla de León o San Fernando. En ese enclave portuario ayudó a soportar una «embestida fuerte», y «bajo el insistente fuego de los enemigos» supervisó a partir de marzo de 1811 la fortificación de Santi petri y el arsenal de La Carraca. Entonces pasó a formar parte del segundo ejército, cuyos movimientos «siguió de forma ejemplar y dando notorias pruebas de valentía». Más tarde sería destinado a Valencia, y allí, mientras la ciudad resistía el asedio galo en enero de 1812, fue apresado y conducido a Francia junto a otros militares de su misma compañía²⁸.

La documentación investigada no aclara si ese último destino respondió a un deseo del militar icodense o a una orden de sus superiores, ya que los testimonios conocidos al respecto son algo contradictorios. Dejando a un lado el deseo que sintió siempre por preservar la integridad del monarca y su política conservadora, es sabido que en mayo de 1810, mientras combatía en la bahía gaditana, intentó obtener un puesto de mando en el regimiento de infantería de la ciudad de La Laguna. Así lo expresó en su nombre el ya veterano Antonio Samper, quien a través de una cuidada memoria insistía en los más de veintidós años de dedicación al estamento militar, una incompatibilidad manifiesta «con el clima de España», y el hecho no menos relevante de haber abandonado en Tenerife a su mujer y toda clase de intereses familiares. La discordancia entre el sueldo y su grado militar pretendía solventarse con un ascenso al rango de coronel, algo que, como ya sabemos, no fue efectivo hasta septiembre de 1811²⁹. En realidad, todo era favorable a una petición de ese calibre por la vacante de varios coroneles de milicias isleñas en torno a 1810³⁰. Sin embargo, al no haber respuesta ni noticias explícitas sobre el asunto en el expediente militar, deduzco que dicha petición no fue respondida ni tramitada en tan lastimoso tiempo de guerra. De ahí la adhesión de nuestro biografiado al segundo ejército que estuvo activo en Cádiz, el traslado a Valencia, el apresamiento ya citado por las tropas que asediaban la ciudad, y —lo que es más importante aún— su reclusión en Francia junto a un elevado número de militares españoles (Aymes, 1996: 325-338).

²⁸ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f. Para contextualizar dichos sucesos véase Moreno Alonso (2011) y Vidal (2011: 237-272).

²⁹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

³⁰ La documentación militar previene que Carlos González Navarro había obtenido una de ellas con anterioridad, pero se encontraban sin titular las milicias de La Orotava por muerte de Antonio Salazar de Frías, la de La Laguna por retiro del conde de Sietefuentes, la de Abona por fallecimiento inesperado de Antonio de Franchy, y la de Güimar por cese Diego Antonio de Mesa y Ponte, marqués de Casa Hermosa. AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

Ahora conocemos mejor su internamiento en depósitos de prisioneros que fueron habilitados en Beaune, Semur-en-Auxois y L'Aigle, hecho que le impidió conocer a su hijo primogénito, José, nacido en La Laguna el 5 de abril de 1810 y bautizado a los pocos días en la parroquia de los Remedios por fray Andrés de Lorenzo Cáceres³¹. El fondo documental de la familia preserva expedientes que describen su trayectoria durante un contexto de tanta conflictividad política, por lo que no es de extrañar que su mujer le enviara dinero para atender «las necesidades que pudieran ofrecérsele de inmediato»³². Obviamente, la reclusión en el país vecino no fue cómoda y mantuvo a Gonzalo lejos de las ocupaciones familiares, al tiempo que la coyuntura bélica borraba el recuerdo de «un excelente y experimentado militar». Con todo, sabemos que entonces desarrolló una importante actividad literaria y tradujo del francés el *Compendio del arte de la Guerra*, redactado años antes por el barón de Jomini³³.

La documentación de ese tiempo confirma que Gonzalo permaneció apresado durante dos años, de modo que no pudo regresar a España hasta mayo de 1814. El día 26 de ese mes pasó a Irún y al poco tiempo se personaba en Madrid para comparecer ante el ingeniero general del reino con el fin de regularizar su situación. El pasaporte que posibilitó el retorno fue firmado por el coronel Francisco Muñoz el 28 de mayo, invalidando así los problemas que traía consigo una lucha encarnizada entre liberales y absolutistas³⁴. En un periodo de enorme incertidumbre sobre su futuro obtuvo el apoyo necesario de los organismos gubernamentales, de forma que meses después el rey lo rehabilitó en «el ejercicio de su empleo con los goces y

³¹ AHDLL: Fondo parroquial de Santo Domingo, La Laguna. Libro xxxiv de bautismos, ff. 60v-61r.

³² Una de estas retribuciones se produjo en julio de 1812, puesto que en carta a Bernardo Cologan Josefa Martínez Yansen expresaba el deseo de que los señores Costello de Cádiz, agentes delegados de la casa Cologan, hicieran llegar a su marido un pago de 456 pesos. Lo interesante es que entonces no tenía conocimiento de su destino, porque la misma Josefa planteaba que «en caso de que se haya salido ya de Valencia conforme se sepa su paradero por Inglaterra se le podrá socorrer». AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 4, documento 39.

³³ *Nobiliario* (1967: IV, 844). Este hecho es de gran importancia y quizá no se haya destacado lo suficiente. El prestigioso Antoine-Henri de Jomini (1779-1869) que sirvió como general de brigada en las tropas de Napoleón no publicó esta obra hasta 1805: *Traité de grande tactique, ou, Relation de la guerre de sept ans, extraite de Tempelhof, commentée et comparée aux principales opérations de la dernière guerre; avec un recueil des maximes les plus importants de l'art militaire, justifiées par ces différents événements* (Paris: Giguet et Michaud). Ello demuestra que durante el cautiverio Gonzalo de Lorenzo Cáceres tuvo conocimiento de ediciones notables y muy leídas durante esa época, ya que su influencia fue determinante en la actividad militar que se desarrolló con posterioridad a ambos lados del Atlántico. Así lo ponen de manifiesto, entre otros, los estudios de Ocampo (2006) y González Blanes (2012: 14-20).

³⁴ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 4, documento 37.

asientos que le hayan correspondido por su antigüedad en el Real Cuerpo de Ingenieros»³⁵. Sólo tras justificar su buena conducta durante el cautiverio alcanzó este privilegio, beneficiándose también de una Real Orden de 10 de julio 1810 y de la eficaz administración del ministerio de Hacienda³⁶. En cualquier caso, tal y como expuso el propio Gonzalo años más tarde, en junio de ese año pudo besar la mano del monarca junto a otros repatriados y recibir con ello «señaladas muestras de la real munificencia»³⁷.

Los testimonios investigados y la correspondencia epistolar no ayudan a comprender cuál fue la incidencia de dichos episodios, puesto que su regreso a Tenerife no se produjo hasta enero de 1815³⁸. En octubre de 1814 obtuvo un año de licencia real que le permitió viajar a Canarias y, a su término, consiguió ocho meses más de prórroga «para el arreglo de los intereses familiares en la tierra de donde es natural»³⁹. Después de ello pudo evadir un destino a la dirección o subinspección de Galicia que le fue notificado a principios de 1816 y reclamar el dinero adeudado por el tiempo de apresamiento en Francia, pero, como se indicó en varias ocasiones a las autoridades locales, dichos trámites debía desarrollarlos en su nuevo emplazamiento de Galicia y no en Tenerife o Gran Canaria⁴⁰. Entretanto, una Real Cédula firmada por Fernando VII el 1 de marzo de 1816 le había concedido la cruz de la Orden de San Hermenegildo, aunque dos años después, el 27 de febrero de 1818, otro Real Despacho regularizó su situación laboral al retirarlo del servicio activo y agregarlo como jubilado o cesante a la comandancia general de Canarias (*Nobiliario*, 1967: IV, 844-845).

Instalado ya de forma definitiva en el archipiélago, emprendería nuevamente una actividad destacada y se ocupó de los asuntos que quedaron pendientes después del fallecimiento de su hermano mayor, acaecido de forma inesperada en febrero de 1818⁴¹. Tuvo dos hijos más⁴² y acumuló un importante conjunto de bienes por medidas que favorecieron la vincula-

³⁵ Así lo previno una famosa Real Disposición de 28 de julio de 1814.

³⁶ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 4, documento 38.

³⁷ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

³⁸ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 4, documento 39.

³⁹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

⁴⁰ Referencias al respecto en un oficio fechado en La Laguna el 5 de julio de 1819. Entonces firmó como «coronel agregado al estado mayor de las Islas de Canaria». AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 33, documento 51.

⁴¹ Tal y como había señalado el propio difunto en su testamento. AHPT: Pn 2.368, escritura de Antonio F. García de León y Estévez, apertura en 5/II/1818, s/f.

⁴² Gonzalo, nacido en Icod el 20 de julio de 1818, y Nicolás el 23 de febrero de 1821. *Nobiliario*, 1967: IV, 845-846, 867.

ción del patrimonio familiar en su persona y herederos⁴³. Asimismo, afrontó las deudas que había motivado su regreso desde Francia en 1815, ya que a la hora de emprender el viaje de retorno contó con el apoyo de diversos particulares y conocería las muchas posibilidades que aportaba una ciudad como París durante los últimos años del régimen napoleónico⁴⁴.

Aunque a veces parece reiterativo en sus expresiones, Gonzalo reconoció el apoyo que su familia le brindó cuando iba a embarcar para Cádiz en 1809⁴⁵ o una deuda mayor que había contraído con diplomáticos y comerciantes franceses. Uno de ellos fue monsieur Rousell, citado como *marchand-chapelier* de la región normanda de L'Aigle, departamento de L'Orne [fig. 3]. En cartas que escribió a Juan Cologan en 1815 expuso la necesidad de devolverle un total de 4.710 reales que equivalían al dinero percibido durante el año anterior, puesto que dificultades a la hora de cambiar divisas y cobrarlas en París o Lyon impedían realizar la transacción con rapidez. El grado de relación con Rousell y su familia debió ser notable en momentos tan difíciles. El propio ingeniero declaraba que estuvo alojado un tiempo en su casa, «habiéndome tratado aquella buena gente con la mayor consideración y afecto, y auxiliándome, en fin, como se ve para que hiciera mi viaje a España con toda comodidad»⁴⁶. De ello y de otros acontecimientos que aún permanecen inéditos lo más interesante sería un breve viaje a París, donde pudo contemplar las obras que convirtieron a esa ciudad en un gran espacio cultural o el sinfín de intervenciones que se promovieron desde el siglo XVIII para configurarla como uno de los centros más avanzados en la Europa del momento. Con todo, algunos manuscritos contienen notas sobre ese periplo y dejan entrever que su situación económica no era muy boyante, por lo que habrá que dilucidar hasta qué punto se beneficiaría de una estancia placentera en la capital francesa⁴⁷.

⁴³ Referencias a estas posesiones en AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 13, documento 38; y en una relación que no aparece datada. Legajo 33, documento 29.

⁴⁴ Algo que tampoco fue ajeno a quienes se encontraron en su misma situación. Cfr. Aymes, 1987.

⁴⁵ Así lo apunta en una escueta nota firmada en Icod el 19 de octubre de 1817. AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 8, expediente 34.

⁴⁶ Las tres cartas que Gonzalo escribió a Juan Cologan por este asunto aparecen firmadas en Icod en marzo, octubre y diciembre de 1815. En la última comunica que Rousell cobró el dinero adeudado en París a través del intermediario J. Bernard y Codier. Poco antes insistía en la premura del trámite debido a «las circunstancias que han ocurrido nuevamente en Francia y la han agitado», quizá una alusión velada al debilitamiento del régimen napoleónico y las consecuencias políticas que ellos trajo consigo. AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 4, documento 39.

⁴⁷ Dicho aspecto debe tratarse en próximos trabajos de investigación, ya que hay noticias escuetas sobre el tema en papeles del archivo familiar. Lo interesante ahora es que la reclusión en Francia y otros desplazamientos a través de la Península convirtieron al ingeniero tinerfeño en un hombre privilegiado, que conoció de modo directo la cultura más sofisticada de su tiempo.

Los años de existencia que le quedaban a Gonzalo en Tenerife fueron difíciles, a la vez que intensos y contradictorios para un personaje que había padecido las adversidades del tiempo que le tocó vivir⁴⁸. Su carácter de hombre afable y las experiencias acumuladas por salvaguardar los intereses del Estado le otorgaron cierta notoriedad entre muchos contemporáneos, aunque, al igual que sucedería con otros defensores de la causa absolutista, su reconocimiento debió ser menor tras de la muerte de Fernando VII en 1833. Es probable que no retornase más a la Península y se atuviera a la pacífica vida de un militar jubilado, porque, como previno el comandante general Pedro Rodríguez de la Buria en 1819, «Gonzalo no se ha ausentado de esta provincia para ningún otro destino». De ahí que a partir de 1816 disfrutara de un salario módico y de condiciones idóneas para atender e incrementar el patrimonio familiar. La muerte ya referida de su hermano Nicolás en febrero de 1818 lo convirtió en único representante de la casa Lorenzo Cáceres, capaz de atender dicha responsabilidad en un tiempo verdaderamente complejo para todo. No es de extrañar, pues, que decidiera involucrarse en la vida política de Icod o que en julio de 1816 la Real Sociedad Económica de Amigos lo eligiese como uno de sus socios (*Nobiliario*, 1967: IV, 844) [fig. 4].

La década de 1820 vino marcada por el apoyo que fray Andrés de Lorenzo Cáceres, ya secularizado, prestó a Gonzalo y a su creciente familia. Un auto firmado por el provisor del Obispado en febrero de 1822 lo convirtió en clérigo adscrito a la parroquia de San Marcos, aunque durante esos años se produjo también el fallecimiento de sus hermanas María (1817) y Josefa de Gracia (1827) (*Nobiliario*, 1967: IV, 839-840). A partir de entonces viviría entre una amplia residencia que poseyó en La Laguna y la popular casa de los Cáceres de Icod, donde habitaban también otros familiares y un elevado número de sirvientes. Además, sus ocupaciones le llevaron a atender tareas requeridas por el comandante general de las Islas o las autoridades militares, en ocasiones no con mucho éxito. Precisamente, uno de los sucesos más lamentables de su vida transcurrió a partir de 1825, cuando quedaron atrás las revueltas del Trienio Liberal y se vivía con expectación la década ominosa o último periodo fernandino (1823-1833). En ese tiempo Gonzalo fue convocado para mediar en la resolución judicial de un escándalo acontecido en Gran Canaria en septiembre de 1823, al tiempo que se abrió consejo de guerra contra el ayudante mayor de las milicias Fernando Calimano por su incompetencia para tratar las irregularidades que había cometido el comandante José Toscano y la muerte del soldado

⁴⁸ Así lo manifiestan composiciones poéticas que le fueron dedicadas entonces, algunas en latín. Biblioteca Universidad de La Laguna [BULL]: Fondo Antiguo. Ms 18 (42), f. 102v.

Matías Zurita, a quien varios documentos describen repetidamente como «revoltoso»⁴⁹.

El asunto generó un elevado volumen de documentación, pero es interesante constatar que las resoluciones del consejo de guerra celebrado el 10 de mayo de 1824 perjudicaron enormemente a nuestro ingeniero. La indecisión de su voto no fue bien entendida en una época de cruenta persecución política, de modo que —como él mismo aclaraba luego— cayó «en la sospecha y en la maledicencia de haberme conceptuado de indulgente con exceso». Esa circunstancia y el enrarecido clima de animadversión política que se vivía en el archipiélago desembocaron en un Real Decreto firmado el 2 de diciembre de 1825, con el cual se impuso a Gonzalo la pena de reducir su corto salario a la mitad y ser confinado durante cuatro años en un castillo de la isla. Como es lógico, esa noticia perturbó el ánimo de nuestro biografiado y de su creciente familia, al superar ya los cincuenta y seis años y no tener buen estado de salud, porque —según declaraba el propio imputado meses después— sentía encontrarse «a los bordes del sepulcro». A pesar de sus reclamaciones, la reclusión tuvo lugar de inmediato en el castillo de San Pedro de Candelaria y en otros sin especificar de Santa Cruz de Tenerife. No en vano, desde uno de los últimos escribió un extenso informe al mismísimo Fernando VII el 5 de abril de 1826, donde pedía la conmutación de la pena y su pronta puesta en libertad.

Dicho documento es un curioso alegato propagandístico, en el que explica lo sucedido con detalle y enumera los servicios prestados al régimen absolutista sin olvidar que tan injusta resolución perjudicaba enormemente sus asuntos familiares. No se van a exponer los muchos presupuestos que plantea, pero el escrito resulta de interés porque, como llega plantear el propio Gonzalo, su encierro trajo consigo «la cierta e inevitable desorganización y ruina de mi casa, con el total abandono de las haciendas y demás bienes e intereses». Es probable que todo ello desembocara en un escándalo mayúsculo, fomentando el descrédito o deshonor que quedó referido como tal en su extensa memoria⁵⁰. De ahí que un día después el comandante Isidoro Uriarte mediara a favor suyo e intentase atajar el malentendido, advirtiendo sin titubeos que la conducta política de Gonzalo de Lorenzo Cáceres «es y ha sido siempre de las mejores». Por ese motivo, una Real Orden firmada en Madrid el 5 de julio de 1826 le concedió el indulto y la anhelada rescisión de su pena⁵¹.

Debemos suponer que la liberación de nuestro ingeniero fue inmediata y que sería celebrada por todo lo alto en el seno familiar, aunque buena

⁴⁹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

⁵⁰ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

⁵¹ AGMS: Sección I. Legajo 1.858, s/f.

parte de sus miembros decidió refugiarse en Icod para evitar los comentarios maldicientes que se oían al respecto en Santa Cruz y La Laguna. Con todo, al patriarca del linaje le quedaban aún varias décadas de vida para centrarse en los adelantos de su casa y del ingente patrimonio acumulado, así como para validar los derechos de su localidad natal en una disputa incansable con poblaciones del extenso distrito de Daute (Espinosa de los Monteros y Moas, 1990b). Sobre este asunto existen múltiples referencias en el archivo familiar, pero es interesante constatar que el interés —casi obsesión, podríamos decir— de Gonzalo y de su hermano Andrés por obtener la capitalidad comarcal repercutía en su propio beneficio, ya que, a fin de cuentas, ellos y otros terratenientes serían la clase hegemónica de tan boyante centro administrativo. Quizá esa circunstancia explique el anhelo que nuestro biografiado y otros parientes sintieron por brindar un futuro prometedor a los descendientes del matrimonio Lorenzo Cáceres Martínez Santaella, y principalmente al primogénito José (*Nobiliario*, 1967: IV, 839, 847-850).

Todos los hijos de Gonzalo mostraron predilección por la carrera militar y, como «soldados de mérito en el desempeño de sus ocupaciones», obtuvieron condecoraciones notables antes de que la salud de su padre empeorara en 1838. No obstante, también viviría la desgracia de ver morir a uno de ellos por causas derivadas de la actividad militar, puesto que el joven Gonzalo Nicolás falleció en el domicilio familiar de Icod el 1 de diciembre de 1837. Pasaba una temporada allí para reestablecerse de la enfermedad contraída meses antes en la Península, a donde acudió con el fin de combatir en la primera guerra carlista defendiendo la legitimidad al trono de Isabel II (*Nobiliario*, 1967: IV, 845-846). Se frustraba así la trayectoria de un «militar valeroso», quien intentó emular con esa acción la hazaña paterna y cuyo reconocimiento fue unánime al tiempo de abandonar la isla con tan loable fin⁵². Enfermo y achacoso, el patriarca familiar firmó su testamento militar el 29 de diciembre de 1837, semanas después de ese suceso⁵³. Sin embargo, la muerte no le sorprendería hasta el 3 de febrero de 1840. Su viuda vivió dieciocho años más, de forma que fue sepultada en La Laguna el 8 de marzo de 1858⁵⁴.

⁵² Así lo indica una composición poética que tuvo por título «Despedida de mi hermano al separarme por marchar a la Península a tomar las armas en defensa de la patria». BULL: Fondo Antiguo. Ms 83 (69), t. II, ff. 230r-231v. Existe copia manuscrita de ella en el Archivo Municipal de La Laguna [AMLL]: Fondo Ossuna. Legajo 47, documento 2.7.

⁵³ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 14, documento 28.

⁵⁴ AHDLL: Fondo parroquial de Santo Domingo, La Laguna. Libro XVI de matrimonios, ff. 136r-136v. Cit. *Nobiliario* (1967: IV, 845).

UN INTERÉS DESMEDIDO POR EL ARTE

Aunque la personalidad y el itinerario vital de Gonzalo de Lorenzo Cáceres despiertan muchas posibilidades de análisis, uno de los aspectos que ha permanecido sin tratar guarda relación con el arte o las manifestaciones artísticas que pudo conocer en un momento dado. En el epígrafe anterior citaba su relación profesional con un personaje de renombre como el ingeniero Francisco Sabatini y un vínculo todavía impreciso con el pintor portuense Luis de la Cruz y Ríos, quien debió retratarlo en Tenerife antes de 1808. Asimismo, hay referencias muy vagas sobre sus inclinaciones musicales, poéticas y periodísticas, ya que antes de retornar al Archipiélago en 1800 debió poseer una cultura notable y difundir luego entre conocidos, amigos y parientes los muchos adelantos que conoció en Madrid durante el prolífico reinado de Carlos IV (Sánchez Blanco, 2007). Existen testimonios significativos de esa dinámica en sus papeles, por lo que no resulta casual encontrar entre ellos copias manuscritas de artículos que Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) escribió al final de su vida, mientras vivía desterrado en Mallorca⁵⁵. Esos documentos son sólo un ejemplo de los muchos que podrían plantearse al respecto y, como es lógico, tal circunstancia invita a releer los testimonios de mayor notoriedad para entresacar de ellos conclusiones certeras. La atención, sin embargo, se centrará en motivos artísticos, vinculados con las empresas y proyectos arquitectónicos en los que Gonzalo colaboró después de su retorno definitivo a Tenerife en 1815.

En la documentación investigada hasta ahora no se han localizado apuntes que refieran cuestiones de arte, aunque notas del vizconde de Buen Paso sí informan acerca de sus inclinaciones creativas y permiten especular sobre el tema. Así, cuando describe un primer encuentro con nuestro biografiado en julio de 1804, previno que en esa ocasión hablaron «de pintura y grabados» (Guerra, 1976: I, 244). El interés por las manifestaciones artísticas fue palpable en el seno familiar desde la niñez, puesto que el pintor Cristóbal Afonso (1742-1797) retrató al menos a su madre y a su hermano Nicolás⁵⁶. Además, no resulta descabellado pensar en una relación continua con dicho maestro y otros que trabajaron entonces en Icod, aunque fue el mismo Afonso quien acaparó los encargos de envergadura que se potenciaron en dicha localidad durante las décadas de 1770 y 1780⁵⁷. El hecho de

⁵⁵ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 14, documento 3.

⁵⁶ Reproducción de ambos retratos en *Nobiliario* (1967: IV, 832, 835/lám. CDXLVII, CDXLVIII).

⁵⁷ Referencias sobre ellos en Rodríguez González (1986: 109-126), Gómez-Luis Ravelo (2008: 17-24) y Lorenzo Lima (2010f: 326-330).

participar en la supervisión del templo de Teror también le obligó a conocer las obras dirigidas por Diego Nicolás Eduardo (1733-1798) en la catedral de Santa Ana, a tratar con el imaginero Luján Pérez (1756-1815)⁵⁸, y —lo que es más importante aún— a valorar las novedades que dicho maestro y otros tantos habían difundido desde el entorno catedralicio de Vegueta (Cazorla León, 1992). Sin embargo, los documentos consultados prueban que su vinculación con encargos artísticos o grandes proyectos arquitectónicos se limita a la segunda estancia en Canarias, después de regular su situación laboral y dejar atrás las penurias del cautiverio en Francia.

Sólo entonces participa directamente en empresas que atañían a su hermano Nicolás, a la parroquia de San Marcos y a la propia familia en la decoración de su nueva residencia: la popular y notable casa de los Cáceres. Dicho inmueble exhibía en las salas nobles una interesante colección de pinturas, aunque su dispersión y la inexistencia de inventarios dificultan por ahora cualquier aproximación al tema. Con todo, sabemos que en sus paredes colgaban varios lienzos y grabados, superiores en calidad a los retratos ya citados de Afonso. Prueba de ello serían otros retratos que conservan ahora descendientes de la familia en domicilios de La Laguna y Santa Cruz de Tenerife, pinturas de temática sacra que decoran los templos de Icod⁵⁹, y un conjunto de lienzos que representan a los Evangelistas e ingresaron hace unas décadas en los fondos del ayuntamiento de Puerto de la Cruz, copia fiel de otros que pertenecían entonces a José de Betancourt y Castro en la Villa (Lorenzo Lima, 2009: 6-7). Se trata de una serie que tuvo éxito en Icod⁶⁰ y que, ante todo, demuestra el afán de los Lorenzo Cáceres por acomodar el ornato de su hogar a las tendencias más modernas que se conocían en la isla.

Queda claro que la afición de un personaje como Gonzalo por las artes no fue anecdótica, puesto que entre sus libros existían algunos títulos vinculados con artistas, monumentos y creaciones de renombre. A lo largo de su vida intentó transmitir esas inquietudes a sus hijos y demás parientes, por lo que tampoco parece extraña la alusión continua de estos asuntos en

⁵⁸ Quien había efectuado un reconocimiento previo sobre el estado del templo en 1801. Cfr. Sánchez Rodríguez (2008: 426-429) y Lorenzo Lima (2010c: 122-123).

⁵⁹ Entre ellas se encontrarían dos cuadros que representan a *San Juan Nepomuceno en su estudio* y a *San Antonio de Padua*, donados por Andrés de Lorenzo Cáceres y Ossuna a la ermita del Calvario en 1903. Se trata de obras interesantes, deudoras del estilo de Cristóbal Hernández de Quintana (1651-1725) y Juan de Miranda (1723-1805). Cfr. Gómez Luis-Ravelo (2004: 13) y Lorenzo Lima (2008: 40-41).

⁶⁰ Variante de ella son las pinturas que decoran el púlpito de la iglesia agustina, que varios autores supusieron instaladas allí a raíz de las reformas efectuadas en el convento después de 1826. Sin embargo, ahora sabemos que son anteriores a 1821, porque, precisamente, el inventario efectuado con motivo de la desamortización de ese año confirma su existencia. AHDL: Fondo histórico diocesano. Legajo 1.354, documento 1, f. 90r.

documentos de diverso tipo. Al respecto sirven de ejemplo apuntes vinculados con su hijo Nicolás en el testamento militar que dictó en 1837, cuando afirmaba «que de mis libros, papeles y dibujos tome para sí los que más le agraden, encargándole, como le encargo, todo cuidado por la colección de los arabescos de Rafael de Urbino en El Vaticano»⁶¹. Sobra decir que estas noticias plantean la difusión en Canarias de láminas o colecciones grabadas que permitían la asimilación de repertorios cultos, ajenos en todo a la tradición insular y a las soluciones recurridas con frecuencia por sus artífices. Avanzado el siglo XIX, las Islas participaron de una dinámica afín a regiones españolas de segundo orden, donde el comercio, el interés generalizado por la «buena pintura» y la difusión de repertorios grabados posibilitó la llegada de estampas europeas con toda clase de motivos. Sin embargo, hasta donde conocemos ahora, dicha dinámica no guarda relación con los espacios donde nuestro ingeniero intervino directamente como agente o patrocinador artístico.

Lo vinculado con la parroquia de San Marcos adquiere un interés considerable en ese sentido, sobre todo porque durante las primeras décadas del siglo XIX su fábrica experimentó reformas que dieron cabida a ideales ilustrados. Como es sabido, tales intervenciones resultaron decisivas para dinamizar la actividad edificativa en la población y no se hubieran desarrollado sin el celo que Nicolás Delgado Lorenzo Cáceres había depositado en ellas como mayordomo de fábrica. Su decisiva apuesta por el arte de Fernando Estévez (1788-1854) y las construcciones de estilo neoclásico posibilitó el pago de algunas obras antes de 1815, pero otras no pudieron concluirse antes de que dicho clérigo falleciera en febrero de 1818⁶². Después de ese suceso nuestro biografiado se responsabilizaría de entregar las cuentas de una mayordomía vacante durante varios meses e informes que permiten conocer el alcance de las reformas emprendidas hasta entonces, el caudal invertido o su grado de implicación con los artistas que las venían ejecutando desde principios de siglo⁶³. Se trata, por tanto, de una circunstancia excepcional e idónea para valorar cuál era su mediación en estas cuestiones y el protagonismo que le conferían en un contexto secundario como Icod. No en vano, tanto la parroquia como la nueva casa de los Cáceres eran los espacios idóneos para mostrar la preponderancia que el ingeniero y su familia evidenciaron en el entorno urbano de la localidad.

⁶¹ AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 14, documento 28.

⁶² No debe obviarse que Nicolás obtuvo el cargo de mayordomo de San Marcos en 1790 y que desempeñó el trabajo con solvencia hasta 1818. Así lo declara en su testamento, donde pide ser enterrado en la capilla mayor del mismo templo parroquial. AHPT: Pn 2.368, escribanía de Antonio F. García de León y Estévez, apertura en 5/II/1818, s/f.

⁶³ APMI: Cuentas de fábrica. Legajos sueltos sin clasificar, s/f.

Todo ello coincide con la proyección de importantes cambios en las inmediaciones de la parroquia y, sobre todo, en la plaza de la Pila, donde se ultimaban ya trabajos pendientes en la nueva residencia familiar. Aun así, consta que en 1810-1811 varios prisioneros franceses remendaron los muros de la nueva plaza de la iglesia, «para que —especifica nuestro ingeniero en sus papeles— el entullo que se va poniendo no haga fuerza contra ella». No cabe duda de que estas medidas servían de antecedente a la reorganización del presbiterio parroquial, puesto que durante el verano de 1810 se instaló allí un nuevo sagrario de plata que fue comprado en La Laguna (Gómez Luis-Ravelo, 2001: 11-23). Es probable que en estas tareas interviniera de algún modo Gonzalo, aunque no debe obviarse que antes de su viaje a Cádiz en 1809 residió de forma permanente en Santa Cruz y mantuvo una relación estrecha con sus hermanos⁶⁴. De todas formas, resulta lógico que conociera lo acontecido en la fábrica de San Marcos a raíz de sus frecuentes visitas a Icod, porque, como ya se ha probado en otra ocasión, sus reformas partieron de mandatos firmados por el obispo Antonio Tavira durante la década de 1790 (Lorenzo Lima, 2010e: 1, 600-612).

Los trabajos en la parroquia comenzaron con el órgano que Bartolomé Díaz y José de Lugo restauraban en 1809, una importante composición de los tejados y la torre (1804-1805), y el enlosado de la capilla del sagrario (1807) con materiales reutilizados y nuevos sepulcros de piedra. Más tarde se encargaría al platero Matías Méndez Megías el arreglo de varias alhajas de plata⁶⁵ y la importación de un ritual o de tejidos peninsulares para realizar ornamentos, piezas para el servicio del altar y dos ternos de damasco blanco y carmesí. A través de Ramón Verde primero (1810) y la casa Cologan después (1817) los hermanos Delgado Cáceres contrataron en Cádiz la adquisición del tejido, la olandilla para el forro y los galones de metal que se requerían, llegados a Santa Cruz a bordo del paquebote San José. Luego fueron remitidos a Icod con el fin de que monjas y costureras de la localidad confeccionaran las vestiduras necesarias⁶⁶.

En ese contexto se inscriben también trabajos de Fernando Estévez que los hermanos Lorenzo Cáceres supervisaron ocasionalmente, pero no sabemos nada sobre la relación que el escultor orotavense sostuvo con ellos

⁶⁴ Hay constancia de que en los años previos Nicolás pasaba largas temporadas en el domicilio santacrucero. Así lo expone, entre otros, Guerra (1976: 1, p. 270).

⁶⁵ Así se desprende de recibos firmados en 1815. AMLL: Fondo Ossuna. Legajo 92, documento 143. «Recibos de cuentas de fábrica», sin clasificar. También sabemos que este maestro realizó en 1813 varias piezas de metal para componer una puerta del templo (APMI: Cuentas de fábrica. Legajos sueltos sin clasificar, s/f) o que compuso en diversos momentos alhajas de la comunidad de frailes agustinos (Lorenzo Lima, 2006: 32).

⁶⁶ APMI: Cuentas de fábrica. Legajos sueltos sin clasificar, s/f.

antes y después del viaje efectuado por Gonzalo en 1809. Su actividad se limitó a dos obras claves para comprender las transformaciones del recinto: el diseño de la sillería del coro y el púlpito, aunque lamentablemente la documentación investigada tampoco precisa el grado de implicación respecto a ambas (Lorenzo Lima, 2004: 23-35). Aun así, no cabe duda de que su importancia es similar a la que obtiene la labor ejercida por el fraile agustino Juan Hernández Bermejo (1760-1837), a quien la documentación parroquial señala como autor de la reja del coro y del cancel de una puerta lateral (c. 1816), dos nuevas realizaciones que evidencian la aceptación del gusto moderno en el interior de la fábrica de San Marcos (Martínez de la Peña, 2001: 138-139). El diseño del coro es un trabajo de cierta importancia al confirmar con su encargo la suspensión de un proyecto previo del obispo Antonio Tavira, quien había ordenado el traslado de su sillería al presbiterio en 1794. Las cuentas presentadas en 1819 pormenorizan el gasto de cuatro duros que dieron al artista «por el diseño del facistol y de la sillería que se pensó hacer en el coro», si bien en marzo de 1820 el nuevo mayordomo del templo José María Ferrer declara haberlo recibido poco antes de manos de Gonzalo⁶⁷. De todo ello deduzco que entonces comenzó el trabajo en la sillería, a pesar de que otros autores defienden que su realización se había ajustado con el carpintero Antonio Landín desde 1817 (Martínez de la Peña, 1983: 313-321).

Consta que en abril de 1817 dicho maestro y su hijo acordaron «trabajar en la sillería del coro de la iglesia», actividad por la que recibieron varias partidas de dinero con el fin de comprar la herramienta necesaria. Estipularon también un salario de 7 reales para Landín y 6 para su peón, aunque —como previenen las propias cuentas— «dicha fábrica no llegó a empezarse». La documentación aclara que Antonio Landín entregó doce reales «en trabajo que se hizo», por lo que en 1818 adeudaba aún ciertas cantidades que debía cobrar el nuevo mayordomo. Así lo advierte el propio Gonzalo al presentar los gastos de su hermano, cuando expuso que «es bien notorio que aquí si no se adelanta algún dinero a los artesanos no se logra vengan a trabajar en obras de alguna entidad, para las cuales les falta herramienta y es preciso comprársela». Concluye manifestando que todo ello «cede en beneficio de la fábrica y no en los mismos operarios»⁶⁸.

Esa idea se antoja determinante al exponer su relación con la residencia familiar en Icod: la citada casa de los Cáceres, que fue construida en el

⁶⁷ Este gasto fue suplido inicialmente por el beneficiado Hernández Cordura, quien lo comunicó así al citado Gonzalo de Lorenzo Cáceres en una carta de 22 de octubre de 1819. La partida figura igualmente en los asientos de fábrica. Cfr. APMI: Cuentas de fábrica. Legajos sueltos sin clasificar, s/f.

⁶⁸ APMI: Cuentas de fábrica. Legajos sueltos sin clasificar, s/f.

entorno de la plaza de la Pila a principios del siglo XIX aprovechando una coyuntura favorable para los intereses representativos del linaje [fig. 5]. Antes de que llegara a rematarse era valorada por los contemporáneos como «una de las mejores fábricas de nuestro tiempo», puesto que en ella habían invertido ya muchos caudales y no pocas aspiraciones tras los incendios que asolaron el núcleo poblacional en 1796 y 1798 (Espinosa de los Monteros y Moas, 1990a: 417-435). Resulta conocido que en 1796, tras el primer siniestro, el beneficiado Francisco Cáceres vendió a Francisco de Molina León y Huerta el sitio con paredes arruinadas y restos de madera que quedaron de la antigua residencia familiar, incendiada en su primitivo emplazamiento de la calle de San Francisco. A cambio, en marzo de 1802 sus herederos adquirieron por el mismo precio el solar, los muros reutilizables y la huerta de la propiedad que tenía el mismo Molina en las inmediaciones de la plaza de la Pila, puesto que el suelo y los materiales de albañilería serían tomados de una casa alta y sobradada que existió en dicho emplazamiento y también fue pasto de las llamas en 1798. Asimismo, hay constancia de que Nicolás Delgado Lorenzo y Cáceres compró en 1798 otro solar siniestrado en el mismo enclave a Francisca Borges Acosta, viuda del capitán Agustín de Berroeta (Espinosa de los Monteros y Moas, 2007: 96-97).

Así pues, la residencia de los Lorenzo Cáceres quedaría situada desde un principio sobre el solar dejado por parte de las nueve casas desaparecidas en el entorno de la plaza, aunque se desconocen datos relativos a la etapa inicial de su edificación. Sí sabemos, en cambio, que la solicitud de maderas para dar comienzo a los trabajos de cimentación fue firmada por Nicolás en abril de 1798. Entonces planteaba que su intención era fabricar «aquel paraje para beneficio del aspecto público y comodidad de los vecinos mediante la escasez de casas»⁶⁹. No debe obviarse que sendos incendios habían arruinado el núcleo urbano y se requería la construcción de todo tipo de infraestructuras públicas, algunas tan necesarias como el edificio consistorial, los nuevos depósitos de la alhóndiga o el monasterio de monjas bernardas que no pudo abrir sus puertas de nuevo (Gómez Luis-Ravelo, 2006: 5-7). Sea como fuere, el trámite iniciado entonces fue favorable a los intereses de la familia Lorenzo Cáceres y el 24 de abril de ese año el corregidor delegado autorizaba el corte de la madera solicitada en los montes icodenses, previniendo, eso sí, que todo ello debía ejecutarse «con señalamiento del terreno por el celador de aquel distrito y sin que se experimente perjuicio al público ni a las aguas» (Espinosa de los Monteros y Moas, 2007: 96).

Las obras comenzaron al poco tiempo, quizá después de que se produjera el desembarco de Gonzalo en Tenerife durante los últimos meses de

⁶⁹ AMLL: Sección I. L-VII/18.

1800. Muerto el patriarca familiar en 1798, la vivienda acabó convirtiéndose en un anhelo inaplazable para el hermano mayor y su madre, quienes habitaron en ella antes de que la última falleciera en marzo de 1809⁷⁰. Siete años antes nuestro ingeniero tuvo serios problemas a la hora de efectuar su cimentación, puesto que recurrió al corregidor de la isla para obtener en propiedad parte de un solar que pertenecía a Nicolás Domínguez de Miranda y resultaba indispensable de cara a sus intenciones constructivas. Al parecer, esta parcela impedía el ensanche de la nueva fábrica en la parte de naciente (Gutiérrez López, 1941: 170) y, a raíz de los juicios expresados entonces, cabría deducir que los trabajos preparatorios y la adecuación del terreno eran una realidad en 1802. Lo más probable es que el edificio fuera concluido de un modo parcial en 1814, cuando la proclamación de Fernando VII tuvo lugar en torno a él (Gómez Luis-Ravelo, 2006: 6-8, 14). En efecto, durante los días en que se produjo esa celebración festiva «Icod parecía un pueblo nuevo por el diferente aspecto que recibieron sus calles y casas», destacando entre ellas la nueva morada del vicario Nicolás Lorenzo Cáceres. En las ventanas de su fachada principal se colocaron lujosas cortinas de damasco carmesí, hachas de cera, candeleros de plata, versos satíricos sobre Pepe Botella y vasos de vidrio con diferentes colores, ornato que llamó la atención de quienes asistieron a esa solemne función pública con asombro (*Relación*, 1816). En cualquier caso, la interpretación que ahora se propone sobre algunos documentos del archivo familiar invalida esa idea y prueba que ni su fachada ni los dispositivos líneos del interior poseían el acabado que les habíamos supuesto anteriormente⁷¹.

Recibos firmados por Gonzalo en 1822 y 1823 plantean que entonces recibió una importante cantidad de madera y un elevado número de piezas de cantería para vanos de grandes dimensiones, quizá puertas y ventanas, aunque no precisan si su destino final era la casa enclavada en la céntrica plaza icodense. No obstante, resulta factible que fueran destinadas a ese inmueble si atendemos a su descripción, volumen y características⁷². Los pagos refieren el trabajo de al menos tres canteros diferentes: Antonio Ca-

⁷⁰ Un padrón de habitantes redactado en 1816 previene que entonces residían allí el vicario don Nicolás junto a tres criados, uno de ellos con apenas ocho años de edad. La residencia se describe con el número 3 en «la plaza y calle del hospital hasta San Antonio». AMLL: Sección II. P-1/11.

⁷¹ En cualquier caso, ello no impide que el mismo Nicolás de Lorenzo Cáceres cite en el testamento que firmó durante 1817 la «casa de su habitación», refiriendo el derecho que varios hermanos tenían de residir en ella (Espinosa de los Monteros y Moas, 2007: 97).

⁷² En ello coincidía también el investigador Juan Gómez Luis-Ravelo, con quien pude visitar el inmueble antes de las últimas reformas que alteraron su interior para acomodarlo a los actuales usos públicos.

brera, Blas Falcón y Agustín de Montesdeoca, naturales de Gran Canaria y residentes por motivos de trabajo en San Juan de La Rambla⁷³. Ello prueba la importancia que alcanzó la labor de dichos maestros en Tenerife desde principios de siglo o el protagonismo de las canteras existentes en este enclave del norte de la isla, ya que hay noticias sobre piedra que se importó desde Las Aguas a la Isla Baja y al Valle de La Orotava en los primeros años del siglo XIX. Si aceptamos como válida esa hipótesis, no estaría de más pensar en una intervención directa del ingeniero en lo vinculado otra vez con la fábrica, supervisando cuantos trabajos o reformas se emprendieron en ella después de que se produjera su retorno a Canarias en 1815.

Antes pudo dedicarse con empeño al adelanto de un edificio tan ambicioso, puesto que los años de actividad inicial en Tenerife (1801-1809) coinciden con su primera fase constructiva. De ahí que no sea aventurado atribuirle el proyecto o la definición espacial que muestra en varias dependencias después de la cimentación llevada a cabo en 1802, interesante siempre por la inusual configuración del patio **[fig. 6]**. El último fue estructurado a través de dos columnas toscanas que regulan el ingreso desde el zaguán, bellos elementos carpinteriles y escaleras laterales que conducen a la segunda planta para distribuir las dependencias del cuerpo superior; y en lo relativo al concepto espacial, la fábrica respondía con solvencia a los nuevos principios de comodidad o confort decimonónico, al tiempo que la accesibilidad procurada a las azoteas y terrazas laterales confirió un fin lúdico a dichos lugares de recreo. Sin embargo, los cambios que el complejo padecería luego impiden formular hipótesis certeras sobre el tema, de modo que sólo testimonios documentales pueden esclarecerlo y precisar cuál ha sido la evolución de las obras o del ornato que poseía en esos momentos. No cabe duda de que todo ello convierte a la casa Lorenzo Cáceres en uno de los testimonios más sobresalientes de cuantos se edificaron en Icod a finales del siglo XVIII, porque, como previno Gómez Luis-Ravelo, sólo resulta comparable con otro complejo residencial notable: la vecina casa de los marqueses de Santa Lucía, edificada también a partir de 1798 bajo cánones clasicistas **[fig. 7]**. Así lo expusieron antes otros autores (Martín Rodríguez, 1978), pero hasta que no tengamos un conocimiento amplio sobre el panorama constructivo de la localidad resulta difícil establecer relaciones entre ambos y valorar el grado de originalidad que reveló cada uno de ellos.

Prueba de la preponderancia social que manifiesta el inmueble sería el privilegio que tuvo la familia a la hora de construir oratorio privado, puesto

⁷³ Los recibos aparecen firmados entre octubre de 1822 y septiembre de 1823. AMG: Fondo Lorenzo Cáceres. Legajo 7, documentos 4 y 20.

que en octubre de 1798 Juana de Cáceres escribió al obispo Manuel Verdugo para validar derechos que ya poseía al respecto y habilitarlo en el inmueble que iba a reedificar. Citaba como aval un breve concedido por el papa años antes, aunque los motivos esgrimidos a la hora de pedir tal concesión fueron «sus enfermedades habituales» y la necesidad de confesar y comulgar «en los días exceptuados en que no le sea cómodo salir a las iglesias por sus desazones». La información requerida por el prelado al vicario Nicolás Alfonso de Vergara resultó siempre favorable, porque, precisamente, en enero del nuevo año dicho eclesiástico avalaba que lo manifestado era cierto y la gracia requerida se entendía como una prueba más del estatus de la demandante «al ser persona de distinción y nobleza»⁷⁴. Verdugo ratificó la petición el 16 de marzo de 1799, aunque tuvo que hacerlo de nuevo el 24 de mayo de 1812 para otorgar dicho privilegio al vicario y a la creciente familia de su hermano o heredero (*Nobiliario*, 1967: IV, 834-835). Cabe suponer, pues, que el oratorio ya existía como tal en la planta noble del inmueble.

Con esas circunstancias queda claro que la primera estancia de Gonzalo en Tenerife coincide con el desarrollo de ocupaciones muy diversas para el joven ingeniero, aunque todavía desconocemos aspectos de ellas al ser obviadas en la correspondencia familiar. El resto de documentación consultada tampoco aporta noticias concretas para estudiar cuál era su implicación en esas tareas o el trato que pudo mantener con sus promotores en un momento dado, de modo que conviene insistir en lo ya conocido y establecer nuevos juicios interpretativos. El caso que se ha expuesto del obispo Manuel Verdugo y la basílica de Teror podría ser un testimonio más de dicha dinámica (Lorenzo Lima, 2010b: 47-62), puesto que, después del viaje a Gran Canaria, prelado e ingeniero iniciaron una estrecha amistad. Esa circunstancia no parece extraña si atendemos a la cercanía que manifestaba siempre Verdugo y a la disposición que el ingeniero mostró ante todos sus requerimientos, hecho que, al margen de la cordialidad vigente entonces, revela rasgos de un carácter extremadamente servicial por ambas partes. Así lo confirman iniciativas posteriores en las que el obispo solicitó nuevamente los servicios del técnico icodense. Al menos hay constancia de que Verdugo lo invitó a remediar serios problemas de estabilidad que la parroquia de Santa Catalina de Tacoronte padecía a principios del siglo XIX, un tema complejo que ya era conocido por el obispo antes de su desplazamiento al norte de Tenerife en 1805.

En esa circunstancia insisten los mandatos que firmó al concluir la visita pastoral en dicha localidad, tras valorar *in situ* la mala comunicación que

⁷⁴ AHDLL: Fondo histórico diocesano. Documentación organizada por fechas. Legajo 23, expediente sin clasificar.

poseían sus vecinos y «lo indecente de la carrera por donde andan las procesiones que salen de esta parroquia, reducidas a un camino despoblado y a un mal callejón que baja al Calvario». De todas formas, la preocupación mayor se centró en el barranco que existía en las inmediaciones del templo, un abrupto accidente geográfico que amenazaba la estabilidad de su fábrica y los principales enseres del culto. El prelado refirió el tema como «la obra del barranco» y planteaba la urgencia de acometer su rehabilitación para evitar la ruina de la iglesia parroquial, ya que «sus efectos —advierte— son de mucha consideración y cuyo reparo sería tan costoso que tal vez no habría facultades para verificarlo». Con ese dictamen validaba los presupuestos contemplados en un auto del año anterior, cuyo contenido exacto desconocemos por ahora.

Supongo que en ese documento ordenaba invertir los caudales disponibles para habilitar el entorno del templo, a la vez que «cumplir fielmente la dirección y disposiciones del capitán de ingenieros don Gonzalo Lorenzo Cáceres, de cuyo celo e instrucción tenemos la mayor confianza». A él encomienda nuevamente la potestad de decidir sobre el acondicionamiento del barranco, «tanto sobre si se ha de hacer murallón como algunos opinan, como si le pareciese mejor y más seguro y del mismo costo, sobre poco más o menos, embovedando el barranco, de manera que puede quedar plaza, con lo que se conseguirá también la mejor vista y hermosura del templo». Requiere que, al igual que sucedió con episodios previos, los vecinos contribuyeran en la causa «dando manifiestas pruebas de su piedad»⁷⁵ [fig. 8].

Los documentos investigados silencian noticias relativas a una intervención del ingeniero icodense en Tacoronte o a la recogida de limosnas con el fin de iniciar las obras, cuyas primeras actuaciones no aparecen datadas hasta 1805. En ese año se emprendieron completos trabajos de acondicionamiento en el cauce del barranco, a los que siguieron actuaciones semejantes en los años posteriores. De hecho, consta que en los primeros momentos las reformas fueron dirigidas por el mayordomo del templo Salvador Domínguez y se prolongaron entre 1805-1812 y 1815-1818 de forma intermitente, si bien las tareas restantes serían emprendidas en 1820 y 1830-1831. Los descargos de 1805 contemplan gastos alusivos a «la obra de la plaza de la iglesia», pedreras, hornos de cal y otros materiales, a la vez que previenen sobre el pago de salarios a un sinnúmero de operarios locales que poseían relación entre sí o se vincularon momentáneamente al acondicionamiento del entorno. Con posterioridad los vecinos aportarían

⁷⁵ AHDLL: Fondo parroquial Santa Catalina, Tacoronte. Libro de mandatos (1738-1901), ff. 39r-39v.

algunas cantidades considerables⁷⁶ o pequeñas limosnas que recaudaban comisionados para ello en varios pagos de la localidad.

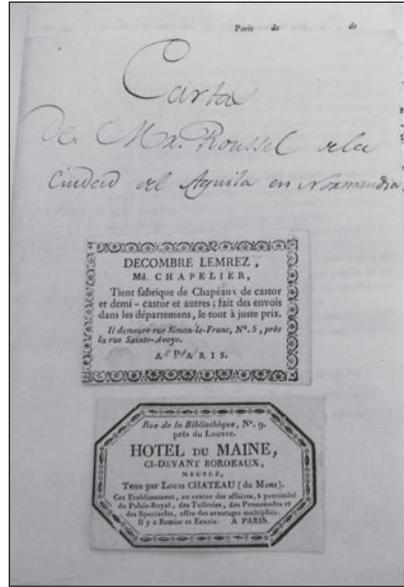
Las noticias conocidas tampoco aluden de un modo explícito a los trabajos realizados y sólo exponen que en 1807 fue preciso el corte de madera «en el monte del obispo», que en 1808 se sacó entullo del barranco y se desbarató un muro anterior, o que al año siguiente continuaron con los «gastos hechos en la pedrera». Algo similar sucedería en 1811 con «gastos realizados en los muros» y no en 1812, puesto que los descargos cubrieron entonces el salario de «albañiles que han hecho también los empedrados de la plaza, gradas de las puertas y la ventana de la sacristía y archivo». Con posterioridad siguieron trabajando en el desentullo y acondicionamiento del barranco, así como en el arreglo de la iglesia en 1820 o en los «empedrados de la parte de abajo y demás hacia el camino» durante el periodo 1830-1831⁷⁷. Lástima que no sepamos a ciencia cierta cuál fue el desarrollo de las reformas emprendidas en este entorno o las condiciones que favorecieron su desarrollo en un contexto de enorme precariedad. Aun así, las actividades que se pueden asociar con Gonzalo de Lorenzo Cáceres merecen un estudio en profundidad para determinar el prestigio que alcanzó en el contexto local. La historia de Canarias durante este periodo está jalonada por personajes de tanta consideración como el ingeniero icodense y requiere de mayor atención entre los investigadores de diversas disciplinas, porque, como sucede en el caso que nos ha ocupado, existen bastantes documentos para afrontar su análisis y rescatarlos del olvido que le ha conferido el injusto paso del tiempo.

⁷⁶ Sirven de ejemplo en ese sentido las dádivas de Juan Rivero, documentadas en 1807.

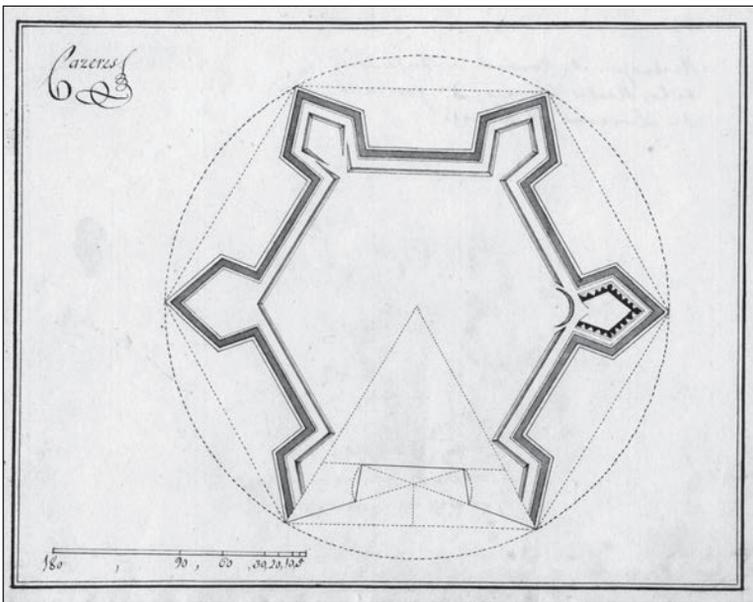
⁷⁷ AHDLL: Fondo histórico diocesano. Legajo 556, documento 18.



1. Atribuido a Luis de la Cruz y Ríos:
Gonzalo de Lorenzo Cáceres (c. 1808).
Col. particular, Tenerife.



3. Correspondencia de G. de Lorenzo Cáceres y documentación relativa al cautiverio en Francia (1815-1816). Archivo Municipal de Garachico.



2. Gonzalo de Lorenzo Cáceres: *Fortificación*. Colección particular, Tenerife.



4. Certificado de admisión de Gonzalo de Lorenzo Cáceres a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (1816).
 Archivo de la RSEAPT, La Laguna.



5. Frontis de la casa de los Cáceres (1802-1814).
 Plaza de la Pila, Icod de los Vinos.



6. Patio de la casa de los Cáceres (1802-1814). Plaza de la Pila, Icod de los Vinos.



7. Frontis de la casa de los marqueses de Santa Lucía (c. 1800).
Calle de San Sebastián, Icod de los Vinos.



8. Parroquia y plaza de Santa Catalina, Tacoronte.
Foto de António Passaporte, c. 1930. IPCE.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., 1992. *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1792*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- AA. VV., 1996. *Betancourt: los inicios de la ingeniería moderna en Europa* [catálogo de la exposición homónima]. Ministerio de Fomento/CEHOPU, Madrid.
- AA. VV., 2003. *Francisco Sabatini* [catálogo de la exposición homónima]. Ed. Electa, Madrid.
- AA. VV., 2009. *Carlos IV. Mecenas y coleccionista* [catálogo de la exposición homónima]. Patrimonio Nacional, Madrid.
- ARBELO GARCÍA, A., 1998. *Las mentalidades en Canarias en la crisis del Antiguo Régimen*. CCPC, Santa Cruz de Tenerife.
- AYMES, J. R., 1987. *Los españoles en Francia (1808-1814): la deportación bajo el primer Imperio*. Siglo XXI Editores, Madrid.
- , 1996. «Prisioneros y rehenes españoles durante la Guerra de la Independencia: detención, evasión y deportación a Francia», en *II seminario internacional sobre la Guerra de la Independencia (1994)*. Ministerio de Defensa/Secretaría General Técnica, Madrid: 325-358.
- BONET CORREA, A., 1995. *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Colegio Oficial de Ingenieros, Caminos y Puertos, Madrid.
- BONNET REVERÓN, B., 1980. *La Junta Suprema de Canarias*. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife.
- BUSTOS RODRÍGUEZ, M., y A. RAMOS SANTANA, 1992. *Cádiz en el siglo XIX. De ciudad soberana a capital de provincia*. Ed. Silex, Madrid.
- CÁMARA MUÑOZ, A., 2003. «El ingeniero Sabatini», en *Francisco Sabatini* [catálogo de la exposición homónima]. Ed. Electa, Madrid, pp. 437-460.
- CÁMARA MUÑOZ, A. (coord.), 2005. *Los ingenieros militares de la monarquía hispánica en los siglos XVII y XVIII*. Fernando de Villaverde Ediciones, Madrid.
- CANO RÉVORA, M. G., 1994. *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros*. Ediciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- CAPEL, H. et al., 1983. *Los ingenieros militares. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Ediciones de la Universidad de Barcelona, Barcelona.
- CAPEL, H.; J. E. SÁNCHEZ, y O. MONCADA, 1988. *De Palas a Minerva: La formación científica y la estructura institucional de los ingenieros militares en el siglo XVIII*. Ediciones del Serbal/CSIC, Madrid.
- CASTRO, A., 1982. *Historia de Cádiz y su provincia desde los remotos tiempos hasta 1814* [1.ª ed. 1858]. Diputación Provincial de Cádiz, Cádiz.
- CAZORLA LEÓN, S., 1992. *Historia de la Catedral de Canarias*. Real Sociedad Económica de Amigos del País de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- COTARELO y MORI, E., 2006. *Iriarte y su época*. Artemisa ediciones, Santa Cruz de Tenerife.

- CULLEN SALAZAR, J., 2008. *La familia de Agustín de Betancourt y Molina. Correspondencia íntima*. Domibari editores, Islas Canarias.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y MOAS, E., 1990a. «Adopción de medidas para reedificar Ycod después del incendio del año 1798», en *Homenaje al profesor Dr. Telesforo Bravo*. Universidad de La Laguna, La Laguna: II: 417-435.
- , 1990b. *Obtención por Ycod de la capitalidad del partido de Daute*. S. n., La Laguna.
- , 2007. «El incendio del Sábado Santo del año 1796». *Ycoden. Revista de Ciencias y Humanidades*, 6: 85-99.
- GÓMEZ BLANES, J. L., 2012. «Doctrina y adoctrinamiento», en *Ejército de tierra español*, 858: 14-20.
- GÓMEZ LUIS-RAVELO, J., 1997. «Las formas artísticas del escultor Benito de Hita y Castillo y su profunda huella en esculturas devocionales de Ycod. La imagen de Cristo en su paso de los Azotes y la de Nuestra Señora de los Dolores». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*, s/p.
- , 2001. «Piezas maestras de la orfebrería lagunera del siglo XVIII en la capilla mayor del templo de San Marcos de Ycod». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 11-23.
- , 2004. «De la historia de la Semana Santa de Ycod. El Setecientos, un periodo de intensa devoción a la Dolorosa. La clase burguesa y su especial actuación». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 3-14.
- , 2006. «De la historia de la Semana Santa de Ycod. El XIX, un siglo de mudanzas sociales y religiosas. Solemnes rituales en el templo de San Marcos». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 3-18.
- , 2008. «Aportaciones del arte canario a la retablistica hispana. Los retablos de estilo rococó de Icod de los Vinos, probable obra del artífice tinerfeño Cristóbal Afonso». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 17-24.
- GONZÁLEZ PÉREZ, T., 2005. *Entre luces y sombras. Agustín Ricardo Madan (1739-1796)*. Ed. Idea, Santa Cruz de Tenerife.
- GONZÁLEZ TASCÓN, I., 1992. *Ingeniería española en Ultramar (siglos XVI-XIX)*. Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid.
- GUERRA, J. P. DE LA, 1976. *Diario*. ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- GUTIÉRREZ LÓPEZ, E., 1941. *Historia de la ciudad de Icod de los Vinos*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- LORENZO LIMA, J. A., 2004. «Trabajos de Fernando Estévez en la parroquia de San Marcos de Ycod. Nuevas aportaciones». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 23-35.
- , 2006. «Sobre desamortización, culto y política liberal. El convento de San Sebastián de Icod ante la década de 1820». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 19-34.
- , 2008. «En torno al mártir de la virtud y el silencio. Representaciones dieciochescas de San Juan Nepomuceno en Icod». *Semana Santa. Revista del patrimonio histórico-religioso de Ycod*: 31-43.
- , 2009. «San Lucas», en E. ZALBA GONZÁLEZ (coord.), *Permaneciendo en el*

- tiempo. Patrimonio artístico del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz* [catálogo de la exposición homónima]. Ayuntamiento de Puerto de la Cruz, Puerto de la Cruz: 6-7.
- , 2010a. «Gonzalo de Lorenzo Cáceres en la basílica del Pino, Teror. Nuevos datos para un estudio de su actividad profesional». *Revista de Historia Canaria*, 192: 147-180.
- , 2010b. «De la magnificencia a la ruina. La basílica y su dilatado proceso de reconstrucción», en *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de la exposición homónima]. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria: 47-62.
- , 2010c. «Copia del reconocimiento hecho por Joseph Lujan Peres y Juan Antonio Cabral», en *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de la exposición homónima]. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria: 122-123/núm. 33.
- , 2010d. «Correspondencia», en *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de la exposición homónima]. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria: 123-124/núm. 34.
- , 2010e. «Informe sobre la basílica del Pino», en *Arte, naturaleza y piedad. Miradas de la Basílica del Pino* [catálogo de la exposición homónima]. Anroart Ediciones, Las Palmas de Gran Canaria: 126-127/núm. 36.
- , 2010f. *Arquitectura, Ilustración e ideal eucarístico en los templos de Canarias (1755-1850)* [tesis doctoral, inédita]. Universidad de Granada, Granada.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G., 1978. *Arquitectura doméstica canaria*. ACT, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., 1983. «Reformas neoclásicas en la iglesia de San Marcos de Icod», *Revista de Historia*, XXXVI: 313-321.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., et al, 1987. *Organización de las enseñanzas artísticas de Canarias*. Gráficas Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- MARTÍNEZ DE LA PEÑA Y GONZÁLEZ, D., 2001. *La iglesia de San Marcos evangelista de Icod y vida del siervo de Dios fray Juan de Jesús*. Ayuntamiento de Icod de los Vinos, Santa Cruz de Tenerife.
- MORENO ALONSO, M., 2011. *La verdadera historia del asedio napoleónico de Cádiz, 1810-1812. Una historia humana de la Guerra de la Independencia*. Ed. Sílex, Madrid.
- Nobiliario de Canarias*, 1952-1967. Juan Régulo Editor, La Laguna, 4 vols.
- OCAMPO, E., 2006. «La influencia del Barón de Jomini sobre la estrategia adoptada por el general Alvear en la guerra con el Imperio de Brasil», en *II Seminario Cono Sur de Ciencias Sociales, Humanidades y Relaciones Internacionales*. S. n., Mendoza.
- PADRÓN ACOSTA, S., 1952. *Don Luis de la Cruz, pintor de cámara de Fernando VII*. Juan Régulo editor, La Laguna.
- PINTO DE LA ROSA, J. M., 1996. *Apuntes para la historia de las antiguas fortificaciones de Canarias*. Museo Militar Regional de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- RAMOS SANTANA, A., 2004. «Cádiz y el combate de Trafalgar», en A. RAMOS SANTANA et al., (coords.), *Trafalgar y el mundo atlántico*. Marcial Pons, Madrid: 321-336.

- Relación*, 1816. *Relación de las fiestas y regocijos públicos celebrados en el lugar de Icod en la Isla de Tenerife en obsequio de la entrada de S. M. en España*. Imprenta El Diario, Madrid.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., 1986. *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- RODRÍGUEZ MESA, M., 1988. *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- RUMEU DE ARMAS, A., 1997. *Luis de la Cruz y Ríos* [Biblioteca de Artistas Canarios, vol. 33]. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- SAMBRIÑO, C., 1991. *Territorio y ciudad en la España de la Ilustración*. Ministerio de Obras Públicas y Transportes / Instituto del Territorio y Urbanismo, Madrid.
- SÁNCHEZ BLANCO, F., 2007. *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)*. CSIC / Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., 2008. *Las iglesias de Nuestra Señora del Pino y la ermitas de Teror*. S. n., Islas Canarias [sic].
- VIDAL, J. J., 2011. «La Guerra de la Independencia en Valencia, Murcia y Baleares», en *La Guerra de la Independencia en el mosaico peninsular (1808-1814)*. Universidad de Burgos, Burgos: 237-272.
- VILAR Y PASCUAL, L., 1860. *Diccionario histórico, genealógico y heráldico de las familias ilustres de la monarquía española*. Ed. Orbigo, Madrid.

jlorenzolina@yahoo.es

Grabados del siglo XVIII en la obra de Juan de Miranda. A propósito de la Virgen de los Dolores y San Nicolás de Bari

Eighteenth-century Engravings in the Work of Juan de Miranda.
On the Virgen de los Dolores and San Nicolás de Bari

ÁNGEL MUÑIZ MUÑOZ

Resumen. El presente trabajo pretende acercarse a la labor del pintor Juan de Miranda a partir del análisis de sus fuentes iconográficas, especialmente las relacionadas con el grabado español del siglo XVIII. La imprenta favoreció la difusión de modelos pictóricos y escultóricos que encontraron amplio desarrollo en otras manifestaciones artísticas como el grabado, sobre todo a través de la estampa devocional y la ilustración de libros. Precisamente, el éxito de estas láminas y el número de series que se llevaron a cabo dificultan el estudio de la estampa como modelo para el artista. En este sentido, analizamos algunas de las numerosas estampas que se realizaron en torno a las iconografías de la Dolorosa y San Nicolás de Bari, y las ponemos en relación con la obra del pintor canario.

Palabras clave: Juan de Miranda, grabado, San Fermín, San Nicolás de Bari, Dolorosa, Matías de Irala, Palomino, iconografía.

Abstract. This paper aims to approach the work of the painter Juan de Miranda from the analysis of their iconographic sources, especially those related to the eighteenth-century Spanish engraving. The printing press encouraged the spread of pictorial and sculptural models and found extensive development in other art forms such as etching, especially through devotional picture book illustration. Indeed, the success of these plates and the number of sets produced complicates the study of the print as a model for the artist. In this sense, we analyze some of the many pictures that were made around the iconography of Our Lady of Sorrows and St. Nicholas of Bari, and compare them to the work of the painter.

Keywords: Juan de Miranda, engraving, San Fermín, San Nicolás de Bari, Dolorosa, Matías de Irala, Palomino, iconography.

LA PERSONALIDAD artística de Juan de Miranda, uno de los grandes nombres de la pintura en Canarias, evolucionó tras su periplo peninsular hacia una obra de madurez que surge no solo del virtuosismo plástico sino también del conocimiento artístico. Aún por estudiar en profundidad, su *tour* por tierras peninsulares acerca al pintor —cuya labor se había desarrollado en un ámbito local— a la España del segundo tercio del siglo XVIII, la España ilustrada, la España de la Academias¹. La estancia en Alicante tras el presidio en Orán, documentada gracias a las cartas de pagos de las pinturas encargadas para el oratorio del Ayuntamiento de la ciudad, sitúa —como sucediera con Gaspar de Quevedo en la Sevilla del Seiscientos— obras de un artista canario en colecciones fuera del Archipiélago, estableciendo nuevos nexos de unión con la realidad artística insular. En la producción del canario, incluso en las obras realizadas antes de su salida del Archipiélago, encontramos claros débitos a modelos ampliamente conocidos y difundidos a través de la estampa, por otra parte nada novedosos en los talleres de las Islas. Sin embargo, Miranda utiliza la estampa como herramienta útil; en ocasiones traslada directamente el grabado al lienzo o a la tabla, como en el apostolado de la colección Bethencourt y Castro de La Orotava (Muñiz Muñoz, 2002; Lorenzo Lima, 2011), mientras que en otros casos se sirve del grabado, o grabados, para componer una pieza original sin vínculos directos con la plancha. Es el caso de uno de los grandes lienzos que decoraron el palacio de Carta de Santa Cruz de Tenerife, *Expulsión de los mercaderes del Templo* —que se conserva en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife—, una suerte de *puzzle* que compone a partir de diversas láminas impresas en los Países Bajos, en este caso ilustrando la *Historia evangélica* de Jerónimo Nadal (Pérez Morera, 1992).

DOLOROSA. LA ESCULTURA COMO MODELO

En otras ocasiones, el artista reconoce la estampa y hace propios elementos grabados que incorpora a su obra de manera repetitiva; es el caso de los ángeles que acompañan a sus Inmaculadas y santos, o el modelo —singular— de la propia Inmaculada de brazos cruzados y rostro ligeramente ladeado, que recoge en su *corpus* artístico. Fuentes grabadas que

¹ Los estudios de Margarita Rodríguez González continúan siendo referentes para el estudio de la producción de Juan de Miranda (Rodríguez González, 1986 y 1994). Un catálogo que se ha consolidado con los estudios de Millares Torres, Tarquis, Padrón Acosta, Díaz Padrón y otros autores que han mostrado interés por la personalidad del grancanario. Sobre la estancia del pintor fuera de las Islas resulta esclarecedor el trabajo de Juan Alejandro Lorenzo Lima en el que arroja luz sobre el periplo del pintor fuera de las Islas, especialmente durante su estancia en el Levante peninsular (Lorenzo Lima, 2011).

en ocasiones serán comunes a otros artífices, como ocurre con la Virgen Dolorosa, uno de los modelos más reconocibles en su obra, que encuentra su parangón en la escultura de José Luján Pérez y en la pintura de Juan de Miranda (Calero Ruiz, 1991: 42-43). La Virgen que llora al pie de la Cruz en el lienzo de la Capilla de la Orden Tercera, en Santa Cruz de Tenerife; la que acompaña junto a San Juan Evangelista al *Cristo de Paso Alto*; o la imagen mariana —pintada— del políptico de la parroquia de La Oliva, en Fuerteventura, repiten un esquema similar. La Virgen eleva la mirada y abre los brazos con las palmas de las manos hacia arriba, en una muestra de sincero dolor, con el manto alrededor del cuerpo y recogido en uno de sus brazos; todo ello dibujando una figura en forma de huso en sintonía con modelos desarrollados en la centuria anterior —Pedro de Mena— y contemporáneos como Salzillo, Juan Pascual de Mena y Villabrille y Ron (Lorenzo Lima, 2008: 109).

La técnica del grabado alcanza gran repercusión a través de la estampa devocional. La representación plástica sobre el papel resultaba sensiblemente más económica y asequible para la mayoría de los fieles que los óleos o las tallas, si bien la fragilidad del material favoreció la desaparición de un buen número de estas láminas. La proliferación de este tipo de productos seriados dio lugar a una pequeña industria que implicaba a artistas —los estamperos, especializados en este tipo de grabados—, vendedores ambulantes y las propias parroquias, donde en ocasiones se difundían las estampas. En Canarias también se llevaron a la plancha algunas de estas imágenes de gran devoción entre los fieles como la Virgen del Pino en Teror (Gran Canaria), o la Virgen de Candelaria y el Cristo de La Laguna (Tenerife); aunque también se imprimieron estampas dedicadas a cultos de ámbito más local como el grabado que representa a San José con el Niño adherido a la portada del manuscrito *Vida, excelencias, y muerte del Gloriosísimo Patriarca, y esposo de nuestra Señora Señor San Josef* de José de Valdivieso, conservado en el Fondo Antiguo de la Biblioteca de la Universidad de La Laguna. Un grabado a buril sin firmar y fechado en 1782, muy cercano técnicamente a las estampas tinerfeñas del último tercio del siglo XVIII, que reproduce la imagen venerada en la antigua iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna, hoy catedral².

² Biblioteca Universitaria de La Laguna. Ms.69. El grabado, de 22 x 15 cm. (aprox.) está dedicado a Fernando Javier del Hoyo Solórzano y Abarca, III conde de Sietefuentes (1747-+1812), según se recoge en el texto incluido en las cartelas: «R.D.L.I. del Sr. S. Joseph q. se ve. en la P. d.N.S. d. los Remedios en la Ciud.d.la Lagn. dedic. a el Sr. Dn. Ferdo Xavier del Hoyo Solórzano, y Abárca; Cónde d. Siete Fuentes: y Coronel del Regimiento Principál d. la dh. ciudad. Siendo Mayor. del Sr. Antonio Llanos, y Joseph Márques. Año 1782».

La enorme difusión de la que gozó el modelo murciano fue propiciada por el interés que generó las formas de un escultor tan decisivo como Francisco Salzillo (1707-1783), cuyo prolífico taller pronto trascendió las fronteras de lo local. El éxito de sus modelos, como señala el profesor Agüera Ros, respondía a la «acertada interpretación iconográfica» y a la «identificación con la sensibilidad religiosa coetánea», todo ello apoyado en una dilatada trayectoria profesional. Una proyección que fue más allá de lo puramente escultórico y que alcanzó otras manifestaciones artísticas como la pintura y el grabado, y que vino dada «por el valor de prototipo alcanzado por sus tallas» (Agüera Ros, 1983: 173). Sin embargo, la proliferación de estas estampas dio lugar a un fenómeno curioso, aunque no excepcional. Este modelo de Dolorosa que Agüera Ros califica de «prototipo» sirvió para representar diferentes advocaciones marianas que, si bien compartían el esquema salzillesco, recibían culto en diferentes templos, en diferentes ciudades.

Es el caso del grabado de Domingo Ximénez dedicado a la *Virgen del Primer Dolor* de la iglesia de Nuestra Señora de Gracia de Cartagena³. Firmado y fechado en 1758, fue encargado probablemente por la Cofradía de Jesús del Prendimiento, Californios, sobre la imagen realizada por Salzillo entre 1750 y 1755. Activo en Murcia entre 1741 y 1765, Domingo Ximénez desarrolla una producción exclusivamente de carácter religioso —sin duda fruto de su condición de presbítero— y muy influenciada por la obra de Salzillo. Junto a la mencionada lámina de la *Virgen del Primer Dolor*, destaca entre sus mejores composiciones la estampa dedicada a *San Eloy*, patrón del gremio de los plateros, que se relaciona con la pintura homónima atribuida recientemente al canario Juan de Miranda (Lorenzo Lima, 2011).

En 1785 firma el grabador José Joaquín Fabregat (1754-1807) una estampa dedicada a la *Virgen de los Dolores* sobre el arquetipo murciano⁴ aunque con un componente pictórico destacado en contrapunto al grabado de Ximénez, que reproducía con claridad la talla sobre una peana de gran desarrollo decorativo. Fabregat sitúa a la Virgen en soledad, en un paisaje alusivo a la Pasión donde se puede apreciar una ciudad amurallada y las tres cruces en lo alto de una pequeña elevación.

³ «V.º R.º de M. SS. Dolorosa q. venª. en la iglesia de N. S. de Gracia de la Ciudad de Cartagena, y la yhe y fervorosa hermandad de N. P. Jesús en el paso del Prendimiento y Santo Zelo por la Salvación de las Almas. 1758. Ximenez en M.ª». Agradecemos el dato a Juan Alejandro Lorenzo Lima, que amablemente nos ha dado a conocer la existencia de este grabado y nos ha facilitado datos precisos sobre la escultura de la escuela murciana.

⁴ Biblioteca Nacional de España. Invent/13860. Grabado al cobre (30,3x18,7 cm.). «J. Joaquin Fabregat lo gravó. _Madrid 1785./VIRGO DOLOROSISIMA / Qua colitur in Reg. li Ecclesia S. Isidori Agricolae. / A devoción del Ex. SEÑOR MARQUES DE TORRE MANZANAL./».

El modelo mariano se repite y se adapta a las necesidades devocionales populares en el *Verdadero Retrato de Nuestra Señora de los Dolores que se venera en el Real Convento de Nuestra Señora de los Ángeles de Madrid* (Franciscus Hernandez, 1789)⁵, tipo que localizamos también en la *Novena a María Santísima de los Dolores para conseguir que su Divina Magestad nos conceda una buena muerte...* (Madrid, Viuda de Ibarra, 1791). Como vimos anteriormente, la enorme proyección del modelo no se limitó a la escultura y la pintura, sino que fue interpretado por los grabadores para distintas voluntades. De esta manera, en la Colección Correa de la Calcografía Nacional se conserva un ejemplar grabado por Juan Moreno Tejada (... , 1739-Madrid, 1805) que mantiene el esquema de Fabregat aunque varía la dedicatoria advirtiendo de que se trata de la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Luis en Madrid⁶ [fig.1]. En Canarias también se conservan ejemplares de este tipo de estampa devocional, como la que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de los Dolores, en Los Realejos (Tenerife), guarnecida con un bello marco⁷.

La profesora Rodríguez González ya apuntó la deuda con láminas académicas de carácter piadoso en la *Inmaculada* de la Catedral de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna, en la que Miranda repite con cierta libertad el grabado de Manuel Monfort sobre diseño de José Camarón (Rodríguez González, 1994: 52) editado en Valencia en la imprenta del primero. Lámina que también fue reproducida en varias ocasiones y que encontramos ilustrando la *Alegación en derecho por el Exc.mo Señor Don Juan Pablo de Azlor...* editado por Esteban Dolz en Valencia en 1762⁸, aunque en este caso grabada por Hipólito Ricarte (c.1750-1794). El propio

⁵ Grabado al cobre. Editado en Madrid en 1789. 21x14 cm. (huella). Con la leyenda: «Vº Rº de Nª Sª DE LOS DOLORES QUE SE venª en el RI. Convntº de Nra Sª de Los Angeles de Madrid. Año de 1789».

⁶ Calcografía Nacional. Colección Correa. AC 3916. Caja 2. 16x10,5 cm. Último cuarto del siglo XVIII. Modelo que volvemos a encontrar con variantes en la estampa ‘Mater Dolorosa’ de Francesco Bartolozzi publicada en 1808 (The British Museum. Nº 1870,1008.2179).

⁷ Esta imagen aparece recogida en el catálogo de la exposición *Luján Pérez y su tiempo*, celebrada en Las Palmas de Gran Canaria y Santa María de Guía en 2007.

⁸ Biblioteca Valenciana. Signatura XVIII/F-148. «Alegacion en derecho por el exc.mo señor Don Juan Pablo de Azlor, Duque de Villahermosa, Conde de Luna, y Guara, &c.en el pleito que en grado de revista sigue con los herederos de Joseph Nebot, y D. Jayme Grau: sobre que se mejore la sentencia de vista, y declare por verdadera Escritura de poder, autorizada por Jayme Nager, Escriva-no del Maestrazgo de Montesa, a los 23. de Mayo de 1719, otorgada por los referidos Joseph Nebot, y D. Jayme Grau, a favor de Joseph Ignacio Calbo, para afianzar los depositos que se hiciessen en poder de Don Francisco Riello, procedidos de los Secuestros del Ducado de Villahermosa, y otros Estados. En Valencia: Por Joseph Estevan Dolz, Impressor del S. Oficio. Año 1762.»

ámbito académico fomentó la copia de los maestros a través del grabado como un ejercicio de madurez técnica, y así lo reflejan los concursos convocados por la Academia de San Carlos de Valencia, de la que Benito Monfort ejerció como director de «grabado de Estampas a Buril, y a Agua fuerte, y en el de Medallas» (Carrete Parrondo, 1996: 458).

Miranda incluye su modelo de Dolorosa en representaciones individualizadas o en ambientes colectivos; es el caso de la *Crucifixión* (c. 1773-74) de la capilla del Señor de Huerto [fig. 2], en Santa Cruz de Tenerife, en la que el pintor recurre a este modelo en una composición que recuerda a esquemas reconocibles en la plástica europea como la *Crucifixión* y la *Lanzada de Longinos* [fig. 3], que Schelte Á. Bolswert (1581-1659) graba sobre diseño de Anton van Dyck (1599-1641)⁹. Sin embargo, el análisis pormenorizado de la obra invita a ampliar las opciones que pudieron servir de repertorio iconográfico para el artista, aficionado como hemos visto al *reciclaje* a partir de varios grabados. Por ello, y como ocurre con el caso de la Virgen de los Dolores, debemos volver al ámbito academicista y relacionar la pintura con estampas como el grabado *Cristo crucificado*¹⁰ [fig. 4] de José Antonio Ximeno (Valencia 1757-Madrid 1797), artista establecido en Madrid y académico de San Fernando desde 1781, en el que se advierten claros paralelismos con la pintura de Miranda. Especialmente las cruces y las figuras de los ladrones, así como la perspectiva de la composición, el Crucificado y el propio diseño de la Cruz con la disposición de los clavos que unen los maderos, remiten a modelos conocidos como el *Cristo Crucificado* velazqueño, tan difundido en ilustraciones de misales y otros libros litúrgicos durante el siglo XVIII¹¹.

⁹ The British Museum. Invent. R, 2.26. *Cristo en la Cruz*. 62,9 x 44,5 cms. (1630-35). Firmado a la derecha de la lámina 'A Van Dyc pinxit', en el margen 'S. a Bolswert sculp' y 'Martinus vanden Enden excudit' con 'Cum privilegio Regis Subsign. Cools'. Una copia literal de esta lámina la encontramos en el lienzo homónimo conservado en la ermita de Santa María de Gracia, en La Laguna, que la profesora Riquelme Pérez ya acercaba al «estilo de Rubens y Van Dyck» (Riquelme Pérez, 1982: 74).

¹⁰ Calcografía Nacional, Colección Correa, AC 7489. Caja 17. *Cristo Crucificado*, último cuarto del siglo XVIII; 396 x 286 mm.

¹¹ Encontramos varios ejemplos grabados del popular Crucificado de Velázquez, reproducido en *Missale Romanum ex decreto sacrosanti...* Madrid: Francisco Manuel Mena, 1765, grabado por Manuel Salvador Carmona (Nava del Rey, 1734-Madrid, 1820) en 1764; en la edición de 1772 del mismo impresor —grabada por Juan Antonio Salvador Carmona (Nava del Rey, 1740-Madrid, 1805)— y en la 1786 salida de la imprenta de Pedro Martín; en este caso la lámina está retocada por Bernardo Albiztur. En la parroquia de Santiago Apóstol del Realejo Alto se conserva un misal editado por Antonio de Sancha en 1780 que reproduce un grabado del citado Cristo (López Plasencia, 2004: 112).

EL SAN NICOLÁS DE BARI DEL AYUNTAMIENTO DE ALICANTE

En 1767, Juan de Miranda solicita el cobro de cuarenta libras valencianas por las dos pinturas que decoran el oratorio del Ayuntamiento de Alicante. Los lienzos *Milagro de las Santas Faces* y *San Nicolás de Bari* [fig. 5] acompañaban a la gran tela representando la *Inmaculada Concepción*, obra de Lucas Espinós, que sustituía a la *Virgen del Rosario* tras la reforma de 1767 (Lorenzo Lima, 2001: 66).

El pintor se encuentra trabajando en Alicante en plena efervescencia academicista. En 1768, solo un año después de la realización de los lienzos del oratorio, se crea la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y unos años más tarde, en 1771, Carlos III toma la Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla bajo su protección, a semejanza de las de Madrid, Barcelona, Zaragoza y Valencia. El espíritu académico inunda las diferentes manifestaciones culturales y se traduce en las expresiones artísticas. En este aspecto, el grabado adquiere un valor protagonista en los círculos artísticos y desde 1752 se instauran los estudios de grabados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, de la mano de Juan Bernabé Palomino y Tomás Francisco Prieto. El siglo XVIII verá surgir una amplísima nómina de ilustres grabadores formados al amparo del espíritu académico que contribuirán a poner en valor el arte del grabado. Los Palomino, Monfort, Selma, Carmona, Esteve, Galcerán, Capilla, Ximeno, Moles, Valls, Ametller, Minguet, Ballester darán lustre a la estampa, bien con láminas sueltas o en álbumes, bien como ilustración de libros; ediciones cumbre de la historia de la imprenta y de la cultura española como el poema *La música* de Tomás de Iriarte (Imprenta Real, 1779), *El Quijote* (Joaquín Ibarra, 1780), el *Parnaso español* (Imprenta de Sancha, 1794), o las *Aventuras de Gil Blas de Santillana* (Viuda e hijo de Marín, 1797).

Tres grabados y tres iconografías

El amplio espectro del que gozaron las estampas devocionales permitió la difusión de cultos locales más allá de su ámbito más inmediato y, como hemos visto, el éxito del que gozaron provocó que los propios artistas reprodujeran a su vez estos modelos, ya fuera por el interés de sus clientes, o el suyo propio. El óleo que representa a San Nicolás de Bari del oratorio del Ayuntamiento de Alicante sugiere la impronta de otras obras que bien pudieron influir en su composición. Hernández Guardiola apunta esta cuestión cuando señala que «sigue bastante de cerca otras composiciones similares»; en este sentido destaca una punta seca del grabador italiano del siglo XVIII Niccolò Billy, como referente para el óleo del canario, una lá-

mina que perteneció al estudioso de la imprenta en Alicante Isidro Albert Berenguer (Hernández Guardiola, 1994: 84). Sin embargo, entre el amplio abanico de láminas que siguen esta composición queremos destacar la estampa dedicada a San Fermín —primer obispo de Pamplona y copatrono de Navarra— encargada por la Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid en 1732. La juventud del personaje y la singular manera de representarlo nos acerca a una iconografía original y alejada del Archipiélago, que mantiene, sin embargo, cierta vinculación con el pintor canario¹².

La Real Congregación de San Fermín de los Navarros de Madrid encarga en 1732 una estampa de la imagen titular del antiguo templo del Prado de los Jerónimos —talla de Roque Solano (1686), hoy desaparecida— al grabador de cámara Juan Bernabé Palomino (1692-1777), uno de los más reconocidos en las primeras décadas del Setecientos, sobre un diseño del también grabador y pintor fray Matías de Irala (1680-1753)¹³ [fig. 6], que parece que tuvo cierta repercusión. La imagen del primer obispo de Pamplona volvió a ser llevada a la estampa tres décadas después por Antonio Espinosa de los Monteros (1733-1812)¹⁴ para ilustrar las *Constituciones de la Real Primitiva Congregación de San Fermín de los Navarros*, en 1761 [fig. 7]. Por otro lado, el Museo Municipal de Madrid conserva una lámina abierta por José Andrade que representa a San Blas¹⁵, obispo y mártir «que

¹² En los años 90 del siglo XVIII, ya de vuelta en las Islas, Miranda confirma los documentos sobre su ascendencia que se remonta por vía paterna a la conquista del Archipiélago por parte del navarro Francisco de Miranda y Tapia, descendiente de Leandro de Miranda y Tapia, señor de la Casa de los Miranda en Navarra (Lorenzo Lima 2011: 21-22). Asimismo, en la vida del pintor tiene especial relevancia la figura del regente Gonzalo Muñoz Torres, valedor del canario durante su procesamiento en las Islas y que aceptó las peticiones del pintor para retrasar su envío al penal de Orán. Formado en Sevilla, donde fue Catedrático de Decretales y Visperas en la Universidad hispalense, participó durante 21 años (1734-1755) como ministro en el Consejo de Navarra hasta que fue designado regente de la Audiencia de Canarias. Permaneció en el cargo hasta 1767, cuando abandonó Gran Canaria para ocupar una plaza en la Audiencia de Pamplona (Suárez Grimón, 2008: 267).

¹³ «Es una lámina artística, debida al gran dibujante fray Matías de Irala, religioso mínimo del convento de la Victoria y grabada por Juan Bernabé Palomino de la Vega (1692-1777). El 18 de mayo de 1732 se le pagaron por ello al ilustre grabador de Cámara y profesor en la Academia de San Fernando 1.080 reales. Otra tercera lámina existe de esta época, dibujada y grabada admirablemente por fray Matías de Irala y que representa al santo en el altar» (Sagüés Azcona, 1963: 91).

¹⁴ Museo Municipal de Madrid. Catálogo de estampas (IN 13978). Incluye la leyenda: «S.FERMIN MARTIR./ Natural y primer Obispo de Pamplona./ Espinosa f.» Cobre, talla dulce. 17,3x12 cm.

¹⁵ Museo Municipal de Madrid. Catálogo de estampas (IN 13695). El ejemplar recoge el texto grabado: «VºRº DL G.º Sº BLAS/ OBISPO Y Mº Q SE VENERA EN SU HERMITA». La firma del grabador se reproduce a mano en la esquina inferior izquierda.

se venera en su hermita» del Paseo del Prado —ya desaparecida— que representa al santo titular con una iconografía muy similar al *San Fermín* de Palomino sobre diseño de Irala; un ejemplo de adaptación de modelos a diferentes patronazgos como ocurría en el caso de la Virgen de los Dolores y las estampas citadas anteriormente.

Óleo y estampas parecen coincidir en el modelo, especialmente en la edad del personaje —cuya representación más habitual se acerca a un hombre ya anciano— y en la propia figura, sobre todo en la mitad inferior que se traslada al lienzo de manera invertida, recurso habitual entre los artistas. En su dignidad de obispo de la Iglesia, San Nicolás (y San Fermín) lleva la mitra y cubre el alba bajo la capa pluvial; recoge la estola bajo el cingulo que, tanto en la pintura como en la estampa, queda visible a un lado de la cadera. La complejidad compositiva de la estampa de Palomino, no así las otras láminas que hemos comentado, queda reducida en el óleo a las necesidades iconográficas del santo, junto a los tres niños que salva de la muerte, una de sus representaciones más populares.

El trabajo de Juan de Miranda fuera de las Islas guarda incógnitas aún sin despejar, sin duda interesantes para conocer esta etapa previa a su regreso al Archipiélago, el período más fructífero del pintor. Los lugares que pudo visitar un artista formado en el lejano Archipiélago y que llega a la España peninsular del último tercio del siglo XVIII, la España ilustrada de Carlos III, de las academias, sugieren el viaje de un pintor curioso interesado en el desarrollo cultural de la metrópoli. Un periplo aún por conocer en profundidad, tras el que experimenta una evidente evolución personal y técnica que llevará consigo en su retorno a las Islas.



1. Juan Moreno Tejada (grabador): *Virgen de los Dolores de la iglesia de San Luis en Madrid*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.



2. Juan de Miranda: *Crucifixión* (c. 1773-74). Capilla del Señor de Huerto, Santa Cruz de Tenerife.



3. Schelte Adamsz Bolswert (grabado), Anton Van Dyck (diseño), Maarten van den Enden (edición): *Lanzada de Longinos*, 1630-1635. © Trustees of the British Museum.



4. José Antonio Ximeno (grabador): *Cristo crucificado*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Calcografía Nacional. Madrid.



5. Juan de Miranda: *San Nicolás de Bari*,
c. 1767. Oratorio del Ayuntamiento
de Alicante.



6. Matías de Irala (grabado y diseño): *San Fermín*, h. 1740. Col. Particular.



7. Antonio Espinosa de los Monteros (grabador): *San Fermín*, 1761. *Constituciones de la Real Primitiva Congregación de San Fermín de los Navarros*. Col. Particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜERA ROS, J.C., 1983. *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII*. Murcia.
- CALERO RUIZ, C., 1991. *Luján*. Biblioteca de Artistas Canarios. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic].
- CARRETE PARRONDO, J., 1994. «El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la stampa ilustrada», en AA.VV., *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, SUMMA ARTIS. XXXI. Espasa-Calpe, Madrid.
- FRAGA GONZÁLEZ, C., 1981. «Nuevos datos sobre la vida y obra del pintor Gaspar de Quevedo». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27: 565-7.
- LORENZO LIMA, J.A., 2008. *El Legado del Farrobo. Bienes patrimoniales de la parroquia de San Juan Bautista*. La Orotava, Ayuntamiento de La Orotava y otros.
- , 2011. *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Gaviño de Franchy Editores, Islas Canarias [sic].
- LÓPEZ PLASENCIA, J. C., 2004. «La pintura española de los siglos XVI y XVII en la producción impresa del setecientos. Los grabados del misal de Antonio de Sancha (1780)». *Vegueta*, 8.
- MUÑOZ MUÑOZ, A., 2002. «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra de Juan de Miranda». *Revista de Historia Canaria*, 184: 241-253.
- PÉREZ MORERA, J., 1992. «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria». *Revista de Historia Canaria*. 176: 207-229.
- RIQUELME PÉREZ, M.^a Jesús, 1982: *Estudio histórico-artístico de las ermitas de Santa María de Gracia, San Benito Abad y San Juan Bautista de La Laguna*. Ayuntamiento de La Laguna, La Laguna.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M., 1986. *La pintura en Canarias durante el siglo XVIII*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- , *Juan de Miranda*. (Catálogo de la exposición homónima). Servicio de Publicaciones de CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife.
- PÉREZ MORERA, J. 1992. «Apuntes para un estudio de las fuentes iconográficas en la plástica canaria». *Revista de Historia Canaria*, 176: 207-229.
- SAGÜES AZCONA, P. 1963. *La Real Congregación de San Fermín de los Navarros (1683-1961)*. Gráficas Canales, Madrid.
- SUÁREZ GRIMÓN, V. 2008. «El envío del pintor Juan de Miranda al presidio de Orán: un reflejo de la crisis de la Audiencia de Canarias en el siglo XVIII». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 54, t. II: 265-296.

almunizm@hotmail.com

Pintores Independientes Canarios (PIC), en busca de la vanguardia

Canarian Independent Painters (PIC), in Search of the Vanguard

PILAR CARREÑO CORBELLA

Resumen. En mayo de 1947 se presentaron en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, bajo la denominación de Pintores Independientes Canarios (PIC), seis artistas plásticos —Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Juan Ismael González Mora, José Julio Rodríguez, Alfredo Reyes Darias y Teodoro Ríos—, participantes en la primera exposición colectiva, que recuperó tímidamente el lenguaje de las vanguardias históricas, un manifiesto teórico y una obra plástica con ecos del cubismo, pintura metafísica y surrealismo, al lado de obras más convencionales. La muestra de los PIC se acompañó de dos periódicos murales, diseñados por Juan Ismael, que alternan *photocollages* y textos de intelectuales y artistas, con una intención didáctica en favor del arte contemporáneo. Esta muestra es objeto de numerosas controversias y opiniones en prensa, lo que genera un clima de efervescencia en torno a sus protagonistas. Pero el grupo no tuvo continuidad y se disolvió al trasladarse de residencia Juan Ismael y José Julio, dos de sus promotores.

Palabras clave: surrealismo, vanguardia, cubismo, pintura metafísica.

Abstract. In May 1947, six plastic artists appeared in the Círculo de Bellas Artes de Tenerife, under the name of Canarian Independent Painters (PIC): Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Juan Ismael González Mora, José Julio Rodríguez, Alfredo Reyes Darias and Teodoro Ríos, who took part in the first collective exhibition, which shyly recovered the language of the historical vanguard, a theoretical manifest and a plastic work with echoes of cubism, metaphysical painting and surrealism, next to more conventional works. The PIC's exhibition was accompanied of two wall newspapers designed by Juan Ismael, which alternate *photocollages* and texts of intellectuals and artists, on a didactic intention in favour of the contemporary art. This exhibition was object of numerous controversies and opinions in press, which generated a climate of effervescence concerning its protagonists. But

the group did not have continuity and was dissolved when two of its promoters, Juan Ismael and Jose Julio, moved their residence.

Key words: surrealism, vanguard, cubism, metaphysical painting.

EL NOMBRE DEL GRUPO

El 17 de mayo de 1947¹ se presentó oficialmente en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife la exposición rotulada *Pintores Independientes Canarios* (PIC), en la que participaron Constantino Aznar de Acevedo, Carlos Chevilly de los Ríos, Juan Ismael González Mora, José Julio Rodríguez, Alfredo Reyes Darias y Teodoro Ríos Rodríguez² [fig. 1]. El acrónimo PIC lo formaron con la letra inicial de Pintores Independientes Canarios y dio nombre a la primera tentativa de avanzada de los artistas plásticos que, radicados en Tenerife, decidieron situarse en vanguardia, ya que el grupo 4 Club, surgido en abril de 1947, actuó solo como promotor de actividades artísticas, no necesariamente vanguardistas (Carreño Corbella, 1988, I: 65-86), dentro del adormecido contexto artístico y cultural del archipiélago canario.

El nombre elegido quería recordar el Salón de Independientes, cuya primera edición se celebró en el Jardín Botánico de Madrid en 1929, o en última instancia, el Salon des Indépendants, fundado en París y gestionado por la Société des Artistes Indépendants desde 1884. En esa misma línea, incide el último punto del Manifiesto PIC: «Pugnamos por un arte en el que conservemos nuestra independencia original frente a esa pintura al uso, frente a toda escuela determinada. No queremos repetir gestos, sino hablar nuestro propio lenguaje»³.

Para comprender el alcance de esa «independencia», a la que aluden en su programa teórico, nos remitimos a un escrito de Constantino Aznar, uno de los integrantes del grupo que, con el indicativo título «El porqué de Pintores Independientes Canarios»⁴, explicaba más de tres décadas después cómo recordaba la situación artística de Tenerife en aquellos años:

¹ Dos breves notas en *La Tarde* anunciaron la muestra: cfr. Anónimo, 1947a y 1947b.

² Constantino Aznar de Acevedo (Madrid, 1905-Santa Cruz de Tenerife, 1981), Carlos Chevilly de los Ríos (Santa Cruz de Tenerife, 1918-1978), Ismael Ernesto González Mora, conocido como Juan Ismael (Santa Cruz de Tenerife, 1907-Las Palmas de Gran Canaria, 1981), José Julio Rodríguez Hernández (Los Llanos de Aridane, La Palma, 1916-Madrid, 2002), Alfredo Reyes Darias (Granadilla, Tenerife, 1921-Santa Cruz de Tenerife, 2005), Teodoro Ríos Rodríguez (Cabaiguán, Cuba, 1917-Santa Cruz de Tenerife, 1992).

³ Cfr. Catálogo *Primera exposición de Pintores Independientes Canarios*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 17-30 mayo 1947.

⁴ Constantino Aznar dictó además una conferencia, en la que desarrollaba este tema, en el «Acto en PIC», dentro de la *Secuencia de Arte* organizada en homenaje a Juan Ismael, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 27 mayo 1980, reproducida en Carreño Corbella, 1988, I: [117-125].

Hacia el año 1946, la pintura en Santa Cruz de Tenerife [...] se veía señoreada por unos maestros, entre ellos don Francisco Bonnín Guerin, don Manuel Martín González y don Pedro de Guezala, sobre todo. Cada uno de ellos tenía su *dominio*, perfectamente delimitado y reconocible. Y ¡ay! de quien lo transgrediera... El contemplar un balcón cuajado de buganvillas [...] era una acuarela del maestro Bonnín. Si aparecía en un cuadro una cabecita redonda encuadrada por la mantilla y la cabellera cubierta por un sobrerito de paja [...], entonces el arte correspondía a don Pedro de Guezala... Y si se extendía en el lienzo una inmensa ladera de pedregales [...] no cabía la menor duda que contemplábamos un cuadro del sur [de Tenerife], dominio indiscutible de don Manuel Martín González...

Los tres maestros se repartían las heredades de la isla y de sus alrededores...

Pero llegaron los jóvenes con sus ínfulas, si no con su maestría, los jóvenes o los menos viejos, hacia los años [19]46-47, a exponer entonces en personales y colectivas. Llegaron nuevos amantes del color o de la tinta china y del dibujo puro, de la acuarela sobre todo, cada uno con su estilo ya bien definido, entre otros se trataba de Antonio Torres, de Antonio González Suárez, de Alfredo Reyes Darias, de Juan Ismael, de José Julio, de Teodoro Ríos y de Constantino Aznar. Pero estos pintores venían trabajando y exponiendo desde, más o menos, 1943, desde luego cada uno por su lado (AA. VV., 1980).

El «dominio» al que se refiere Aznar en su texto no debe interpretarse como monopolizador del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, única sala de exposiciones de la ciudad, a la que tenían acceso estos y otros artistas; además era un lugar habitual de reunión para el mundo del arte, en la parte que denominaban familiarmente La Barraca⁵. Tampoco tenían que ser miembros de la Agrupación de Acuarelistas Canarios, que se había fundado en 1940, como lo prueban las diferentes exposiciones celebradas a lo largo de la década de los cuarenta en este centro⁶.

Los promotores de la exposición PIC, Juan Ismael González Mora y José Julio Rodríguez, recurrieron a su vez a otros pintores que, en cierta medida, se alejaban de la pintura al uso⁷. El testimonio de José Julio aporta luz sobre el criterio en la selección del resto de los expositores:

Yo sabía que Teodoro [Ríos] tenía una cierta válvula de escape que no era el retrato corriente y me parecía interesante exponer eso [...]. Carlos [Chevilly]

⁵ Este espacio se situaba detrás de las cortinas que se ponían para montar las exposiciones y quedaba un tanto elevado, como un palco (Carreño Corbella, 1988, IV: 2627).

⁶ *Vid.* los catálogos de las exposiciones celebradas en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, así como las reseñas publicadas en la prensa y revistas de la época.

⁷ *Ibid.* nota *supra* 3.

hacía una pintura un tanto metafísica [...], pues a nosotros nos interesaba aglutinar a todos los que hacían una pintura que pudiera encuadrarse dentro del movimiento moderno (Carreño Corbella, 1988, IV: 2622).

En el ánimo de sus organizadores se encuentra el afán de modernidad; tanto Juan Ismael como José Julio habían formado parte del equipo fundacional de la revista de poesía *Mensaje*, nacida al amparo de la sección de Literatura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que presidía Pedro Pinto de La Rosa, cuyo primer número vio la luz en enero de 1945. En los dos años que se mantuvo en activo la publicación, la amistad y complicidad entre ambos se estrechó y a la doble condición de pintor-poeta, poeta-pintor se unieron sus inquietudes artísticas: Juan Ismael contaba 40 años de edad, conocía bien el ambiente madrileño donde había vivido desde 1931 hasta que decidió, al ser condenado y perder su puesto de trabajo, regresar a Tenerife⁸. Por su parte, José Julio, nueve años menor, aún recordaba el impacto que le habían producido, en los años treinta, aquellas exposiciones organizadas por *Gaceta de Arte*, tanto la *Exposición Surrealista* celebrada en el Ateneo de Santa Cruz, como la de *Arte contemporáneo Adlan / Gaceta de arte* que al año siguiente se montó en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife; también había presenciado la excursión a Icod de Los Vinos de los surrealistas franceses —André Breton, Benjamin Péret y Jacqueline Lamba—, cuando contaba 19 años; pero, además, la amistad de E. Westerdahl le permitió la cercanía a su colección y biblioteca, y redundó en su temprano acercamiento a la plástica abstracta, como el pintor ha reconocido (Carreño Corbella, 1988, IV: 2620).

AMBIENTE PREVIO A LA EXPOSICIÓN

Unas fechas anteriores a la celebración de la muestra, sus organizadores colocaron en los escaparates de las tiendas próximas al Círculo de Bellas Artes de Tenerife unos carteles, con el reclamo: «¿Qué es PIC?» (Carreño Corbella, 1988, IV: 2623), realizados por Juan Ismael con las letras recortadas de las páginas de revistas y pegadas sobre unas cartulinas. «Todo el mundo estaba intrigado con qué era PIC, e incluso algunos pensaron que se trataba de las siglas del Partido Internacional Comunista» (*ibid.*). Sin embargo, pronto se aclaró esta casual similitud, al tratarse de una exposición de pintura sin ninguna vinculación política.

⁸ Cfr. Expediente *Ismael González Mora*, Tribunal Especial para Represión de la Masonería y del Comunismo, núm. 15391, Centro de Documentación de la Memoria Histórica, Salamanca.

En la tercera planta del domicilio familiar de Pedro Pinto, situado en la Avenida de 25 de Julio, núm. 30, donde se había gestado la edición de la revista *Mensaje*, se dan cita seis días antes de la inauguración de la exposición todos los participantes, una reunión que sirvió para concretar todo lo relativo a la redacción final del Manifiesto, así como los títulos de las obras para incluirlos en el catálogo. Por otra parte, el margen que precedió a la obra plástica de nueva ejecución pudo haber sido tan solo de unos meses, por lo que una parte de lo que se presentó debía estar prácticamente recién terminado, aunque también se recuperaron obras realizadas con anterioridad, y que incluso se habían expuesto.

Tal y como estaba previsto, se abrió al público la anunciada exposición en la sala del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que fue acogida, más que nada, con expectación y curiosidad. El crítico de arte Eduardo Westerdahl que, en esos difíciles años, había recuperado el antiguo pseudónimo de su paso por el grupo Pajaritas de Papel (1928-1930), para firmar sus artículos ahora como Luis Dandín, la saludó con las siguientes palabras:

El grupo PIC (Pintores Independientes Canarios) ha abierto las puertas de su tan anunciada exposición. Concurren a ella pintores independientes entre sí [...].

Buena o mala, según el criterio de cada cual, o el gusto, hemos de reconocer la necesidad innegable de que este hecho ocurriera si queríamos salvar a la pintura de las islas de su insulsez, de la mera copia y lugar común, de la repetición; faltaba lo que otros llamaban contemporaneidad. Las mismas caras, los mismos gestos, los mismos pintores con su cotidiana realidad de tonos idénticos (Dandín, 1947a).

Con este párrafo, Westerdahl iniciaba su artículo, en el que nos da las claves de la situación de estancamiento de las artes plásticas en Canarias, concretamente en Santa Cruz de Tenerife que, sin duda, es uno de los factores más influyentes en la gestación y organización de esta muestra, de la que se tenía constancia en los círculos artísticos de la capital al menos dos meses antes de su presentación pública: se esperaba la aparición de un grupo de pintores independientes canarios (R. M. Solano, 1947a).

EL MANIFIESTO TEÓRICO DE PIC

Una carta de Juan Ismael, con fecha 7 de mayo de 1947, dirigida a Constantino Aznar⁹, nos aclara la intrahistoria en la génesis del Manifiesto,

⁹ El primero que alude a la existencia de esta carta es Carlos E. Pinto, en su artículo «Acto en Pic» (AA.VV., 1980) y posteriormente se reproduce en Pinto Grote (1992), pp. 172-173.

cuyo borrador con 10 apartados se adjuntó a la misma¹⁰. Este texto mecanografiado, remitido por Juan Ismael, recogía, como le explicaba en su carta, alguno de los cambios sugeridos por Aznar a la primera redacción del Manifiesto que se le había enviado; pero, de los cuatro puntos añadidos por el escritor madrileño se incorporaron tres, uno de ellos en el punto 7 y dos en el 10. Además, Juan Ismael insistió en colocar de nuevo el punto 4, que Aznar había suprimido, mientras le comunicó que habían prescindido del último punto:

El último punto de tu manifiesto me parece que sobra. Es como si nos quisiéramos justificar demasiado. ¿Ante quién? Quien vea nuestra pintura —pintamos, me parece, para genta avisada— no tiene que suponer que hay en ella humorismo ni burla; y con respecto al último párrafo, la responsabilidad de la obra está en la firma que va al pie de la misma (Pinto Grote, 1992: 172).

Después de algunas deliberaciones, en las que incluso expresó su opinión Eduardo Westerdahl, a quien le dieron a leer el borrador del manifiesto, el texto constaba de un total de 10 puntos, a la espera de una próxima reunión, en la que estarían todos los participantes convocados.

El texto definitivo del Manifiesto PIC se incluyó en la contraportada del catálogo de la exposición [fig. 2] y solo incluía 7 puntos, redactados por Juan Ismael, José Julio y Constantino Aznar, que son asumidos por los integrantes de la muestra, presentes en el momento de su lectura en el

¹⁰ Borrador mecanografiado del Manifiesto Pintores Independientes Canarios (PIC) (Archivo particular): «1. Pugnamos por un arte que descubra claramente nuestra realidad. La realidad del espíritu, de nuestros sueños, de nuestra manera de ver. / 2. Buscamos el motivo expresivo; ese lado oculto de las cosas y los seres, para crear con nuestra lógica, figuras y composiciones, sugerencias y realidades más fuertes que la realidad que tocamos. / 3. La pintura no debe ser solo ese espejo bobalicón que copia lo que tiene enfrente. No debe ser una habilidad manual, engañadora de ignorantes o ilustrados horros de pensamiento, huérfanos de emoción. / 4. Hay que elevar el sentimiento del recuerdo, la visión entrañable de las cosas a su más digna forma. / 5. La pintura debe ser esa cosa a la que podamos mirar con la sorpresa siempre renovada de asomarnos a otro mundo, transportados a esas horas en que fuimos más conscientes y más soñadores. / 6. Pugnamos por un arte que se aleje de esa copia servil y lacayuna del árbol y la piedra, del tejado y la nube; esos elementos que jamás serán igualados a su propia naturaleza, su propia razón de ser, su intrínseca verdad. / 7. Pugnamos por un mundo que abarque pictóricamente lo real y lo irreal, la línea y el color, la expresión y la forma, la impresión y el objeto, sin limitaciones teóricas de anatomía, de geometría o de perspectiva. / 8. Impugnamos los paisajes que ennegrecen las galerías de los museos. Queremos, sí, el paisaje delirante que tiene sus raíces en el corazón. / 9. Impugnamos toda ley o canon sobre el arte, porque ellos terminan con el arte, porque ellos devoran al artista. / 10. Pugnamos por un arte en el que conservemos nuestra independencia original frente a esa pintura al uso, frente a toda escuela determinada. No queremos repetir gestos ni gritos, sino hablar nuestro propio lenguaje».

domicilio de Pedro Pinto el 11 de mayo. Con respecto al borrador, no se modificaron los dos primeros puntos, ni tampoco el cuarto sufrió cambios, salvo que se trasladó al punto tercero en el texto definitivo, mientras el tercero y el sexto del borrador se unieron para formar el cuarto; el quinto se mantuvo igual; el séptimo se fusionó con el noveno, aunque cambiaron el término «impugnamos» por «combatimos»; se eliminó el octavo punto, mientras el décimo no se modificó.

La exaltación propia de los manifiestos gestados por las vanguardias históricas se puede percibir en este texto, no tanto por el lenguaje empleado en su redacción que, salvo la reiteración del término «pugnamos», es un vocabulario más propio del orbe poético de sus autores, cargado de resonancias líricas, «Pugnamos por un arte que se aleje de esa copia servil y lacayuna del árbol y la piedra, del tejado y la nube»¹¹, sino más bien por los escritos a los que dio lugar, como el firmado por J. Poveda Ruiz de Arriaga:

No he de rasgar farisaicamente mis vestiduras, ni clamaré a los altos cielos demandando fulgurantes rayos que confundan y dispersen ese grupo de pintores denominado PIC, ni bíblicos anatemas he de lanzar sobre él; mas bien es cierto que mi apoyo no será con ellos y muchísimo menos mi admiración, ni tampoco, a buen seguro han de tomar nuestra pasividad, indiferencia o aquiescencia ante la sarta de disparates y cúmulo de necesidades que constituyen su programa (Poveda Ruiz de Arriaga, 1947).

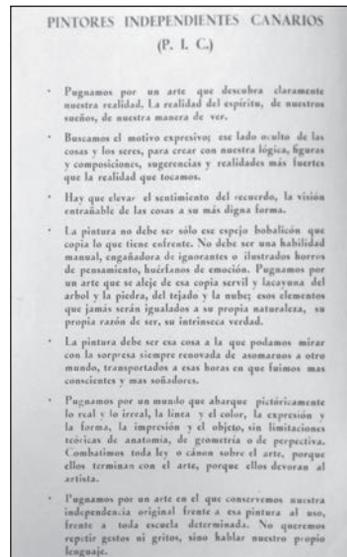
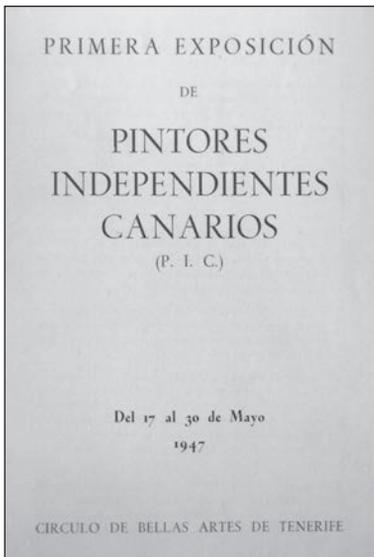
Un análisis pormenorizado de cada uno de los apartados nos acerca a su planteamiento teórico: en los dos primeros puntos abogan por un arte que refleje su mundo interior y proponen que el motivo esté alejado de la realidad objetiva u objetual. Amplían este concepto en el siguiente, al reclamar un lugar de privilegio para el recuerdo o la visión de su microcosmos. Rechazan la pintura mimética: «la pintura no debe ser solo ese espejo bobalicón que copia lo que tienen enfrente»¹², sino que debe ser capaz de transportarnos, sorprendernos y, sobre todo, no debe estar limitada por las normas académicas, máximas que expresan en tres apartados sucesivos. Concluyen con un canto a la libertad individual frente a cualquier limitación o imposición. No obstante, estos presupuestos teóricos fueron como un sueño, una fantasía, desvanecidos por la falta de rigor en las obras expuestas.

¹¹ Cfr. nota supra 3. Se reproduce en Carreño Corbella, 2003: 208.

¹² *Ibid.*



1. Grupo PIC delante del periódico mural núm. 1, 1947 (de izqda. a dcha.: Carlos Chevilly, Teodoro Ríos, Juan Ismael, Constantino Aznar, José Julio Rodríguez y Alfredo Reyes Darías).
Archivo particular.



2. Catálogo Primera exposición de Pintores Independientes Canarios, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 17-30 mayo 1947.



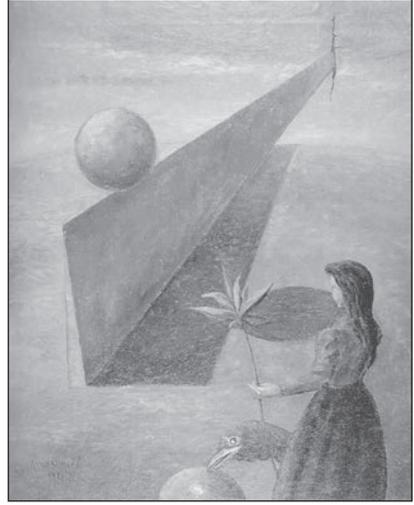
3. Instalación exposición PIC (de dcha. a izqda.: obras de Teodoro Ríos, José Julio y Juan Ismael).
Foto Garriga. Fondo José Julio. Archivo particular.



4. Instalación exposición PIC (de dcha. a izqda.: obras de Aznar, Chevilly y Reyes Darias).
Foto Garriga. Fondo José Julio. Archivo particular.



5. Juan Ismael, *Antecedencia de un naufragio*, 1947. Óleo sobre lienzo. Col. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.



6. Juan Ismael, *Homenaje a la perspectiva*, 1947. Óleo sobre lienzo. Col. El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.



7. Juan Ismael, *El ángel bailarín*, 1947. Dibujo a tinta y acuarela sobre papel. Col. particular, Gran Canaria.



8. José Julio, *Arlequín*, 1947. Óleo sobre lienzo. Col. particular, Santa Cruz de Tenerife.



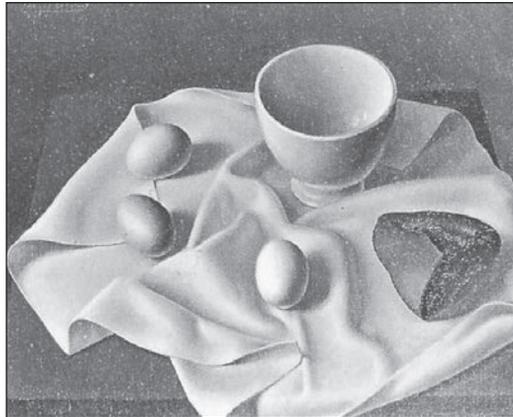
9. José Julio, *La mujer gusano*, 1947.
Óleo sobre lienzo. Col. particular,
Madrid.



10. Teodoro Ríos, *Autorretrato cubista*, 1947.
Óleo sobre lienzo. Col. particular,
Santa Cruz de Tenerife.



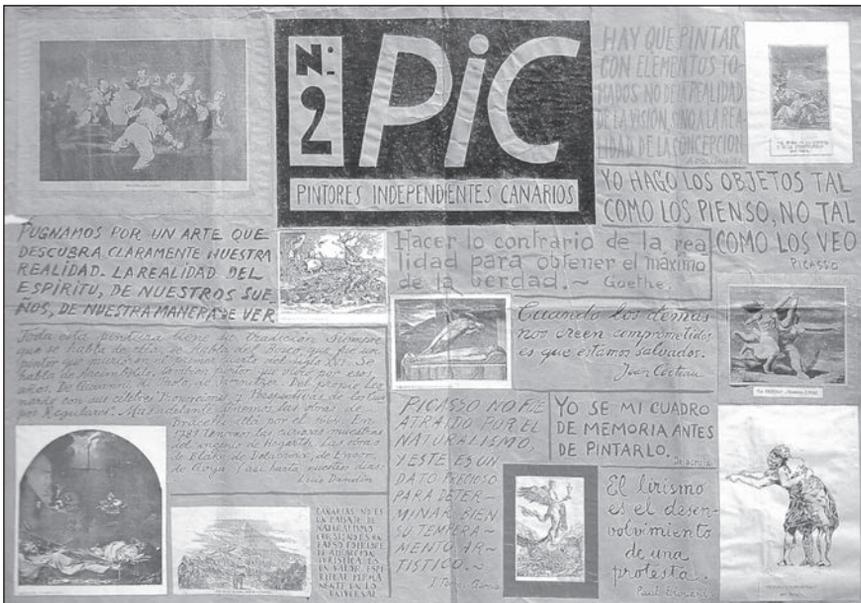
11. Teodoro Ríos, *La noctívaga*, 1947.
Óleo sobre lienzo. Col. particular,
Santa Cruz de Tenerife.



12. Carlos Chevilly, *Composición [Taza, pan y huevos]*,
194?. Óleo sobre lienzo.
Paradero desconocido.



13. Periódico mural PIC, núm. 1, 1947. Fotocollage y tintas sobre papel. Col. TEA-Cabildo de Tenerife.



14. Periódico mural PIC, núm. 2, 1947. Fotocollage y tintas sobre papel. Col. TEA-Cabildo de Tenerife.

LAS OBRAS PRESENTADAS

Los objetivos fijados en sus postulados teóricos no se abordaron en la producción plástica. Los medios técnicos empleados —óleos 61%, y el resto acuarelas 11%, dibujos 20%, aguatinas 4% y encáustica 4%— fueron los tradicionales, sin mostrar ningún material de carácter experimental, ni procedimiento que supusiera un avance significativo.

Se expusieron un total de 46 obras, pero no todos presentaron la misma cantidad; el que menos, Teodoro Ríos con seis obras, mientras Juan Ismael y Reyes Darias los que más, con nueve cada uno; les sigue Aznar, con ocho, mientras Chevilly y José Julio, siete. Lo exhibido en el Círculo de Bellas Artes intenta recuperar tímidamente el espíritu de la vanguardia, aunque ninguno de los integrantes tenía la fuerza necesaria para crear una obra que superase el nivel local y se proyectase al exterior.

Las fuentes de que disponemos para establecer una valoración de la obra plástica son, por una parte, los cuadros identificados¹³ que se han conservado y están accesibles, o bien se encuentran en paradero desconocido, pero hay fotos de época; por otra, las imágenes documentales [figs. 3 y 4], que muestran parcialmente el montaje de la exposición¹⁴, y por último, el aparato crítico generado en torno a esta muestra. Hemos de añadir, con todo, que para tratarse de un tema de arte se podría calificar de verdadera avalancha por el elevado número de artículos publicados en prensa, que superan la veintena, algo del todo inusual en este tipo de convocatorias artísticas; no obstante, es necesario establecer unos niveles de lectura diferente dentro de los mismos: aquellos que defienden a ultranza la plástica tradicional / figurativa, con criterios cerrados, como los argumentos esgrimidos por el poeta y periodista Luis Álvarez Cruz¹⁵, del que reproducimos un fragmento, suficientemente esclarecedor:

No se asusten ustedes, Sres. No va en serio. Lo que ocurre es que un grupo de pintores canarios cansados por lo visto de pintar bien, se han decidido a hacerlo

¹³ Hasta la fecha hemos podido identificar un total de once obras —Juan Ismael, *Homenaje a la perspectiva, Antecedencia del naufragio y El ángel bailarín* (repr. AA.VV., 1998, pp. 97, 99 y 147; Carlos Chevilly: *Composición*; Teodoro Ríos: *Autorretrato cubista, La noctívaga, Europa XX siglos y Coexistencia humana*; José Julio: *Arlequín, La mujer gusano* (repr. Carreño Corbella, 1991, pp. [33 y 34]) y *De la amistad*—, con la ayuda de dos fotografías documentales, ya que las obras no han conservado los títulos con los que figuraron en el catálogo de la muestra, ni tampoco hay catálogos razonados de los artistas participantes.

¹⁴ La primera de estas imágenes se reprodujo en Carreño Corbella, 2003: 31.

¹⁵ Además de este primer artículo, publicó otros dos más en la misma línea (Álvarez Cruz, 1947b y 1947c).

al revés. Pero —insistimos— no vayan Uds. a creer que se trata de pintura en serio. Más bien, en serie, porque de una serie y bien profusa por cierto —de disparates se trata. [...]

Las imitaciones teóricas de anatomía, de geometría o de perspectiva, son inadmisibles únicamente en los casos en que a unos grandes desdichados de la pintura universal como Goya, o Velázquez o Miguel Ángel, se les ocurrió en mala hora emborronar unos lienzos para que varias generaciones de pazguatos se dedicaran a admirarla. Los actuales expositores del Círculo de Bellas Artes no necesitan de nada de eso, antes bien, les sobra. Hay que tener en cuenta que se trata de los PIC, cuya independencia, por lo visto, consiste en presentarnos mamarrachos con la pretensión de asombrarnos (Álvarez Cruz, 1947a).

Con la publicación de este escrito, tres días después de inaugurarse la muestra, se abre un intenso debate en prensa, ya que el artículo de Luis Álvarez es replicado desde las páginas de *La Tarde* por Leocadio R. Machado¹⁶:

Nosotros no queremos con este artículo constituirnos en defensores de los PIC [...]. Lo que no consentimos ni admitimos es que algunos seres, apegados a teorías decadentes, ciegos a casi dos siglos de pintura heroica e imperecedera, se permitan criticar, con un sentido irónico o intrascendente, la manifestación artística de unos pintores que quisieron decirnos algo, si no nuevo, por lo menos no cotidiano (R. Machado, 1947a).

Además de estas dos posturas contrapuestas, surgen otras¹⁷ con una tónica más moderada, pero en todas ellas se acusa la falta de preparación e información sobre el arte contemporáneo, como apunta Emilio Gutiérrez Ossuna en su artículo «La evasión pictórica»¹⁸; es algo que se deduce tan solo con su lectura, pero también por las citas a las que recurren, siempre con unos siglos de historia; son comentarios que se limitan a la mera descripción formal, con omisiones voluntarias, como en el caso de la obra presentada por José Julio¹⁹. De todas formas, contamos con un testigo de excepción, Eduardo Westerdahl, director de la revista internacional de cultura *Gaceta de Arte*, en los años 30, quien en sendos artículos analiza las obras allí expuestas:

¹⁶ *Vid.* además R. Machado, 1947b.

¹⁷ *Vid.* López Estrada, 1947; Nijota, 1947; R. M. Solano, 1947b.

¹⁸ Gutiérrez Ossuna, 1947: «Y, actualmente, estamos presenciando cómo se opina sobre pintura, sin el debido conocimiento de este difícil arte».

¹⁹ Arozarena, 1947: «Lienzos estos cuyo análisis dejo para mentes más afortunadas que la mía, ya que me considero incapaz de hablar de una obra que, aunque adivino humorista, no llega a penetrar claramente en mi vulgar inteligencia».

Empecemos por Chevilly. Se trata del mismo Chevilly de siempre. Parco en color, preciso en el dibujo, parece buscar las últimas realidades físicas de los objetos. Su pintura realista está afiliada a unas corrientes europeas de valoración plástica del objeto [...].

[Aznar] para mí el primer acuarelista contemporáneo de que disponemos [...]. Así como Chevilly llega a las últimas posibilidades de la realidad, Aznar llega a las últimas posibilidades de la apariencia.

Juan Ismael, su obra actual se encuentra dentro de unas normas surrealistas en el momento en que dicha escuela presenta quiebra y se entrega a las gloriosas individualidades [...]. Sin embargo, Juan Ismael escapa a la doctrina de este movimiento, esencialmente automático, al realizar una obra de gran perfección técnica, cosa que nunca interesó al movimiento surrealista [...]. (Dandín, 1947a).

Las obras que Carlos Chevilly expuso —*Composición A, B y C, El maniquí, El encuentro, La familia y Aguadoras*—, que solo conocemos parcialmente por una foto documental, en la que se observan dos bodegones, uno de ellos figura reproducido²⁰ [fig. 7] y lo componen una taza, pan y huevos, recuerda a otro bodegón similar realizado en 1942; pero ahora se torna algo más depurado y cercano a la estética de las propuestas contenidas en el *Realismo mágico* de Franz Roh.

Constantino Aznar exhibió ocho obras, en su mayoría acuarelas —*El Bentaiga*, que también pintó al óleo, *Paisaje de Galicia, Nubes en los pinos, Paisaje en gris, Paisaje en azul*, y dos dibujos a la tinta china—, obras ya conocidas, porque las había expuesto en Madrid (Dandín, 1947a).

Juan Ismael ocupó en el montaje el testero central de la sala, presidido por *Antecedencia del naufragio* [fig. 8], un cuadro de gran impacto visual, que resultó premonitorio de la muerte de su amigo y protector el poeta Pedro Pinto. Todos los elementos que conforman esta obra anticipaban un fatal desenlace, el barco que surge en la tormenta, o la figura durmiente sobre la que pende un puñal; por otra parte, recupera en este cuadro tanto conceptos como estructuras de otros anteriores, como *Figuras en el jardín* (1935) y *La musa en la tierra* (1939). Las restantes obras se situaron a ambos lados, *Homenaje a la perspectiva* [fig. 9], *Martirio de un casto, Fantasía número 5, Escenografía, Fantasía número 14, Estatua de una poetisa, El ángel bailarín* [fig. 10], un dibujo a la acuarela concebido con las pautas de los realizados para la revista *Mensaje*, y la encaústica *El otoño*.

²⁰ Una foto del conjunto parcial de la instalación de la exposición PIC ha permitido identificar uno de los bodegones presentados por Chevilly, que se titulan en el catálogo de la muestra *Composición A y Composición B*; cfr. Ortega Abraham, 1994: 38.

En una segunda entrega, Westerdahl continúa con su análisis del resto de participantes en la exposición PIC; incluso comenta el cuadro que un pintor espontáneo y fuera del grupo ha colgado a la entrada de la sala de exposiciones:

La obra que Ríos presenta en PIC es de ensayo, de experimentación. El cuadro denominado cubista no es cubista, pues este movimiento fue el movimiento más científico y ortodoxo de la pintura.

Pasemos ahora a la obra más jugosa y a la revelación más personal de esta exposición: José Julio [...]. Su cuadro es siempre una construcción, una ordenación lineal, un examen sobre la pintura. Lo extraordinario en este caso es que tratándose siempre de una inversión y de un sometimiento a unas ordenadas, el cuadro de José Julio conserve ese frescor nativo [...].

Reyes Darias nos presenta una obra simbolista [...]. Es, desde luego, el más surrealista del grupo [...]. Es más literario que plástico.

[...] El llamado Jansen utiliza el repertorio paranoico de Dalí, con excepción del cuarto inferior derecho del cuadro, que es la parte más deficiente. Ahora bien, la forma de estar tratado acusa una gran perfección de oficio (Dandín, 1947b).

Las afirmaciones de Westerdahl en referencia al *Autorretrato cubista* [fig. 5], de Teodoro Ríos, motivaron que el pintor en un artículo inste al crítico a que le explique por qué su cuadro no es cubista, en los siguientes términos:

Pues no basta solo con que Ud. diga que este movimiento fue el más científico y ortodoxo de la pintura —como queriendo dar por definida mi obra cubista—. Y he aquí otra evasiva suya, Sr. Dandín, pues no fue, sino que es el movimiento más científico y ortodoxo de la pintura, con lo cual y ya en su postura de crítico, no dice nada, ni el porqué deja de ser o no cubista la citada obra.

Yo, por mi parte, le puedo decir que, al interpretar en sentido cubista, lo he hecho con la más sana ortodoxia. Sepa que conozco la obra de Picasso expuesta en Madrid en el año 1935 (precisamente en el Salón donde más tarde [1941] expuse yo por primera vez), donde figuraban varias obras en este sentido. Y sé además perfectamente cómo el gran Rivera, mejicano, hizo el retrato cubista a Ramón Gómez de la Serna. De la Serna, en su conocido libro *Ismos*, nos da una clara lección de cubismo, con un gran enfoque personal, que es precisamente lo que le falta a Ud.: *Enfoque personal* (Ríos, 1947).

Si no contáramos con la obra objeto de la controversia, el tema lo tendríamos que dejar en suspenso. Ahora bien, antes de pasar a analizar el cuadro en cuestión hemos de puntualizar algunos aspectos. En primer lugar, no dudamos de la formación e información artística del pintor, a la que

él mismo alude en el segundo párrafo del texto, aunque no compartimos su afirmación sobre la vigencia del movimiento cubista. En segundo lugar, el *Retrato de Ramón Gómez de la Serna*, pintado por Diego Rivera en 1915²¹, parece ser el motivo inspirador para Ríos, pero si comparamos ambos lienzos el resultado se aleja. El *Autorretrato cubista* de Ríos cuenta con una fragmentación superficial, emplea un colorido estridente, la obra carece de la multiplicidad de puntos de visión y hay una ausencia de sombreados difuminadores, por lo que las fuentes que el pintor cita no son las más idóneas, a juzgar por los logros obtenidos; pero, si no negamos su cocina, como tampoco lo hizo el crítico, sí su falta de rigor. Por tanto, podemos afirmar que se trata de una obra de «experimentación», de «ensayo» y el silencio que mantuvo Westerdahl es significativo, ya que el artista confunde la crítica de arte con la lección magistral.

Teodoro Ríos también presentó otros tres cuadros pintados al óleo, como se aprecia en la foto documental. *La noctívaga* [fig. 6] es el más llamativo visualmente, mientras *Europa XX siglos* y *Coexistencia humana* aluden al paso del tiempo y a la muerte dentro de un forzado lenguaje surrealista; dos dibujos, *Monumento al espíritu* y *Retrato de Juan Ismael*, completan su participación.

Los siete óleos —*Arlequín* [fig. 11], *Ritmo plástico*, *Venus 1947*, *Mujer sentada*, *La mujer gusano* [fig. 12], *De la amistad* y *La bordadora*, cuadro este último que incorporaba una aguja de coser real— presentados en esta convocatoria por José Julio poseen todos ellos un común denominador, la figura de la mujer, envuelta en una sutil atmósfera que la dota de un carácter enigmático, silente o capaz de metamorfosearse, como *La mujer gusano*, y con una ordenación rigurosa de los distintos elementos que conforman la superficie pictórica del cuadro.

Alfredo Reyes Darías, el más joven de todos los expositores, presentó una serie de cuadros de carácter simbolista dentro de un encuadre literario. Sus títulos aluden a esos mundos, *Proclamación de la pureza*, *Sueño de gloria*, *Contrapunto*, *Ícaro en tierra*, *Capricho 1 y 2*, *Historia del Mundo*, *Rutas* y *Ausencia*.

Si en el catálogo de la exposición figuran seis artistas, Westerdahl alude a otro pintor, que bajo el seudónimo de *Jansen* expuso una sola obra que colgó en el hall de entrada. Se trata de Juan Davó²², cuya amistad con Óscar Domínguez le llevó a realizar en los años treinta una serie de cuadros

²¹ Óleo sobre tela, 110,5 x 90,5 cm. Col. Malba-Fundación Costantini. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [http://www.malba.org.ar/web/coleccion_obra.php?idobra=65#].

²² Juan Davó Rodríguez (Santa Cruz de Tenerife, 1897-1967).

en un lenguaje surrealista de corte daliniano, pero muy artificial, aunque pronto abandonó esta senda; no obstante, en esta ocasión quiso también estar presente en la muestra de los PIC y colgó uno de sus cuadros en la entrada, ya que al ser socio del Círculo no se lo pudieron impedir.

Si existe una disociación entre el programa teórico y la praxis artística, tampoco hay una línea común entre los expositores, aunque sí se manifiesta en la mayoría de las obras presentadas, a juicio de Westerdahl, «una nominalidad cruel», que percibe de este modo:

Bajo el signo de la angustia vemos estas obras de Reyes Darías, queriendo salir el espíritu de la materia. Acontece lo mismo con las obras de Juan Ismael, angustiosas en extremo, a pesar de su perlado colorido, obsesionado por el cerco o por el objeto truncado. Ríos procede de igual manera, con fracciones y descuartizamientos o temas opresivos. Si a José Julio le quitáramos la luz y el colorido, sus figuras descoyuntadas nos acusarían en su estatismo la misma angustia. El mismo Chevilly es duro y golpea el lienzo en sus volúmenes familiares. Aznar establece la fuga y es el que no da la nota de crueldad en la sala (Dandín, 1947b).

Ninguno de los cuadros exhibidos en el Círculo de Bellas Artes presentó una voluntad real de ruptura, de búsqueda más allá de lo conocido, de compromiso personal del artista, sino que supuso, de algún modo, un enlace o intento de recuperación del lenguaje vanguardista, en clave surrealista, principalmente. Pero dentro del contexto artístico y cultural, donde nace, fue vanguardia frente al mismo, primero; frente a la plástica imperante, replegada y limitada, después. Tal vez, sin pretenderlo, sirvieron de revulsivo a una sociedad que languidecía y que había impuesto sus propios idearios.

LOS PERIÓDICOS MURALES

Además de las obras que conformaron la muestra, se montó a la entrada de la sala de exposiciones un periódico mural²³, concebido y realizado por Juan Ismael, que tenía experiencia, acumulada durante los años en que trabajó para el aparato de propaganda de la Falange²⁴, en la edición de periódicos y revistas como *Alerta* y *Haz*, entre otros.

Juan Ismael realizó dos periódicos murales, rotulados PIC núm. 1 y 2 [figs. 13 y 14], planteados con un carácter eminentemente didáctico. Los diseñó con imágenes de cuadros, recortadas de periódicos y revistas de la época, que montó sobre una cartulina, pero también se incluyeron textos y

²³ Se reprodujeron, por vez primera, en Pinto Grote, 1992: 232.

²⁴ *Ibid. supra* nota 8.

frases alusivas al arte, firmadas por destacados artistas e intelectuales. En el primero de estos periódicos, se colocaron mecanografiados los siete puntos del Manifiesto PIC, además de dos *fotocollages* originales, uno de Juan Ismael, titulado *Nacimiento de mayo*, y otro, de José Julio, *Abstracción para un día de lluvia*, la primera obra abstracta producida en el contexto canario; se completó la edición con diversas frases de Picasso, Rafael, Ramón Gómez de la Serna, Braque, Jean Cocteau, Ozenfant, Joaquín Torres-García y algunas extraídas de *La Codorniz*; junto con reproducciones de cuadros de Picasso y de pintores americanos, entre otros.

En el segundo periódico mural, se reprodujo manuscrito el primer punto de su Manifiesto PIC, así como numerosas frases de Luis Dandín, Picasso, Jean Cocteau, Delacroix, Joaquín Torres-García, Paul Éluard, Apollinaire, Goethe, junto con reproducciones de cuadros de Goya, Picasso y un grabado de Humboldt.

LA CLAUSURA

El 30 de mayo se clausuró la exposición PIC, que había generado un sinfín de comentarios y polémicas²⁵, y que aun concluida seguirá suscitando. Al día siguiente de su cierre, se vendía uno de los cuadros que había participado en la colectiva, *Arlequín*, de José Julio, mientras Eduardo Westerdahl, que la calificaba como un «estremecimiento de la pintura» y un «acontecimiento local», finalizaba su artículo con estas significativas palabras:

Creemos que el eco ha sido superior a la voz. Es decir, el grupo PIC queda emplazado a presentar la segunda con obras de mayor amplitud personal; para que cada cual nos diga hasta dónde puede llegar expresando esas realidades de la persona que no son las realidades de nuestro mundo en torno (Dandín, 1947b).

Esta segunda exposición nunca llegó a celebrarse, ya que sus miembros se dispersaron. Solamente dos de ellos, Juan Ismael y José Julio, que trasladaron sus domicilios a Las Palmas de Gran Canaria, se integraron, años después, en el grupo de vanguardia LADAC (Los Arqueros del Arte Contemporáneo) (Carreño Corbella, 1990); el resto de los artistas siguió con su lenguaje de siempre.

²⁵ Desde las páginas del semanario *Aire libre*, le dedicaron algunos breves (Anónimo, 1947c y 1947d), en tono jocoso, así como el titulado «!!PIC, PIC, HURRA!!», que concluía con estas significativas palabras: «La exposición del Círculo de Bellas Artes constituye un gran éxito, porque es muy discutida. Si no significara nada, nadie se molestaría en comentarla» (Anónimo, 1947e).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA. VV., 1980. *Juan Ismael. Obra pobre*. Papeles Invertidos / Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- AA. VV., 1998. *Juan Ismael. Antológica*. Catálogo exposición organizada por el CAAM, Las Palmas de Gran Canaria.
- ÁLVAREZ CRUZ, L. 1947a. «En el Círculo de Bellas Artes. La Exposición de “Pintores Independientes Canarios”», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 20 mayo.
- , 1947b. «En torno a la Exposición del Círculo de Bellas Artes», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 24 mayo.
- , 1947c. «Dentro de la anécdota. Una réplica y un punto final», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 25 mayo.
- ANÓNIMO, 1947a. «Exposición de PIC en el Círculo de Bellas Artes», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 16 mayo.
- , 1947b. «Pintores Independientes Canarios», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 17 mayo.
- , 1947c. «Seguimos con los PIC», *Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife), 26 mayo [<http://jable.ulpgc.es/jable/aire.libre/1947/05/26/0003.htm>].
- , 1947d. «Modas exóticas», *Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife), 26 mayo. [<http://jable.ulpgc.es/jable/aire.libre/1947/05/26/0003.htm>].
- , 1947e. «Exposiciones. ¡¡PIC, PIC, HURRA!!», *Aire Libre* (Santa Cruz de Tenerife), 26 mayo [<http://jable.ulpgc.es/jable/aire.libre/1947/05/26/0003.htm>].
- AROZARENA, R., 1947. «Más sobre PIC», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 27 mayo.
- AZNAR, C., 1980. *PIC*, Texto manuscrito de la conferencia, dictada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 27 mayo (Archivo particular). Borrador mecanografiado del *Manifiesto Pintores Independientes Canarios (PIC)* (Archivo particular).
- CARREÑO CORBELLA, M. del P., 1988. *Movimientos artísticos de vanguardia en Canarias 1947-1977*. Tomos I, IV y V. Universidad Complutense, Madrid.
- , 1990. *LADAC. El sueño de los arqueros*. Gobierno de Canarias, Madrid.
- , 1991. *José Julio. Espacios absolutos*. Catálogo exposición, Sala exposiciones Centro Cultural CajaCanarias, Santa Cruz de Tenerife, 11 abril-11 mayo.
- , (ed.), 2003. *Escritos de las vanguardias, en Canarias 1927-1977*. IODACC / Cabildo de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife.
- Catálogo Primera exposición de *Pintores Independientes Canarios (PIC)*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 17-30 mayo 1947.
- Catálogo *Secuencia de Arte*, Círculo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 23 mayo-7 junio 1980.
- DANDÍN, L. (pseudónimo de Eduardo Westerdahl), 1947a. «La actualidad pictórica en Tenerife. La exposición PIC», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 27 mayo.
- , 1947b. «En el Círculo de Bellas Artes. La exposición PIC», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 31 mayo.

- Expediente *Ismael González Mora*, Tribunal Especial para Represión de la Masonería y del Comunismo, núm. 15391, Centro de Documentación de la Memoria Histórica, Salamanca.
- GUTIÉRREZ DE OSSUNA, E., 1947. «La evasión pictórica», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 3 junio.
- LÓPEZ ESTRADA, F., 1947. «Más allá de un punto final», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 27 mayo.
- Mensaje (1945-1946)*, 2000. Edición facsimilar con introducción e índice de Alejandro Krawietz, A., Santa Cruz de Tenerife, Círculo de Bellas Artes de Tenerife / IODACC-Cabildo de Tenerife.
- NIJOTA (pseudónimo de Juan Pérez Delgado), 1947. «Observaciones de Arte. Borrasca en aguas del Círculo», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 22 mayo.
- ORTEGA ABRAHAM, L., 1994. *Chevilly*. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- PADORNO, E., 1995. *Juan Ismael*. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- PINTO GROTE, C., 1992. *Juan Ismael. Ocultaciones*, Gobierno de Canarias, Madrid.
- POVEDA RUIZ DE ARRIAGA, J., 1947. «Acerca de un Manifiesto», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 27 mayo.
- R. MACHADO, L., 1947a. «Referente a unas consideraciones sobre PIC», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 22 mayo.
- R. MACHADO, L., 1947b. «Sobre un problema de arte. Epílogo», *La Tarde* (Santa Cruz de Tenerife), 31 mayo.
- RÍOS, T., 1947. «Aclarando y por una sola vez. Al Sr. Dandín», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 5 junio.
- R. M. SOLANO (pseudónimo de María Rosa Alonso), 1947a. «Notas de Arte», *Revista de Historia*, núm. 77 (enero-marzo), p. 82 [<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/revhistoria/id/611/rec/291>].
- , 1947b. «Notas de Arte», *Revista Historia*, núm. 78 (abril-junio), pp. 238-242 [<http://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/revhistoria/id/730/rec/661>].

Web

Malba-Fundación Costantini. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires [30.05.2013] [http://www.malba.org.ar/web/coleccion_obraphp?idobra=65#].

Universidad de La Laguna
pcarreno@ull.es

Manuel González Sosa como ensayista y crítico

Manuel González Sosa as an Essayist and Literary Critic

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

Resumen. El poeta Manuel González Sosa (1921-2011) fue también crítico literario y ensayista. En este artículo se lleva a cabo un repaso de su trabajo como crítico, y se examinan, al mismo tiempo, sus traducciones poéticas (António Rodrigues Lobo, J. M. Blanco White, Baudelaire, Miguel Torga). Se valoran algunas de sus aportaciones, como los hallazgos en torno al «Soneto al Teide» de Cristóbal del Hoyo, o su rechazo del término «indigenismo» aplicado a la Escuela Luján Pérez, así como sus estudios sobre Domingo Rivero, Tomás Morales, etc. Manuel González Sosa deja, en suma, un notable legado como crítico e intérprete de la realidad cultural de las Islas.

Palabras clave: Manuel González Sosa, crítica literaria, traducción poética, Canarias.

Abstract. Manuel González Sosa (1921-2011) was a poet, essayist and literary critic. This paper is an overview of his work as a critic, and focuses, at the same time, his poetic translations (António Rodrigues Lobo, J. M. Blanco White, Baudelaire, Miguel Torga). Some of their contributions are valued, as the investigations about the Cristóbal del Hoyo's «Soneto al Teide», or its rejection of the term «indigenism» applied to the Escuela Luján Pérez, as well as their studies on Domingo Rivero, Tomás Morales, etc. In short, Manuel González Sosa leaves a remarkable legacy as a critic and expert of the Canary Islands' cultural history.

Key words: Manuel González Sosa, literary critic, poetic translation, Canary Islands.

CUANDO hace unas semanas, en los preparativos de este curso, se esbozó un primer borrador de su estructura, se acordó dedicar un apartado específico a los ensayos y artículos de Manuel González Sosa, atendiendo al peso y al

interés del quehacer crítico en la obra de nuestro homenajeado¹. Es verdad que solemos asociar esta obra, ante todo, a la poesía, centro y núcleo de la actividad del autor a lo largo de muchos años. Sin embargo, y teniendo en cuenta la necesidad de no olvidar este otro flanco de su producción, vimos en seguida que éste merecía —e incluso demandaba, en más de un sentido— acercamiento e interpretación particulares. Espero poder mostrar aquí hasta qué punto este otro sector de la obra de Manuel González Sosa constituye, por la coherencia y el alcance de sus propuestas, un aspecto de su trabajo literario mucho más relevante de lo que parece a primera vista. En lo que sigue intentaré hacer ver en toda su amplitud (mediante un recorrido que ha de ser esta vez, por fuerza, sumario y urgente) las aportaciones más notables de Manuel González Sosa en esta área, unas aportaciones que han quedado ocultas —como las de su poesía— bajo la capa de la modestia y de la ausencia de toda pretensión, dichas como en voz baja, pero que, examinadas con detenimiento, muestran a un crítico y ensayista capaz de formular en todo momento ideas propias y de expresarlas persuasivamente. Debería este hecho sorprender en un escritor e intelectual autodidacta como fue Manuel González Sosa, si no fuera porque la historia literaria muestra incontables casos de fecundo e inteligente autodidactismo. Nuestro poeta y crítico no es sino un ejemplo más de esta paradoja tan sólo aparente.

Antes de abordar mi tema, y por una cuestión de método, debo aclarar que incluyo en mi exposición —además de una referencia a dos trabajos del autor como antólogo— un aspecto que está, sin duda, estrechamente unido a la reflexión crítica: la traducción poética. El trabajo antológico —de poesía o de prosa— no exige aquí mayor justificación, relacionado como está de manera directa con el pensamiento crítico, pero sí la traducción, que vinculamos de modo inmediato a la actividad poética, de la que viene a ser una suerte de prolongación natural. Se ha preferido, sin embargo —y sin perjuicio de poder hacerlo también, en su día, dentro del trabajo estrictamente poético—, abordarla aquí como actividad crítica, en la medida en que la traducción poética es vista hoy *también* —y en muy importante medida— en esa precisa dimensión. Lo han mostrado con claridad los modernos estudios de traductología, de los cuales citaré sólo, a modo de ejemplo, el ensayo de Haroldo de Campos titulado «De la traducción como creación y como crítica». Según el poeta, crítico y traductor brasileño, «los primeros móviles del traductor que también es poeta o prosista son la configuración de una tradición activa (de ahí que no sea indiferente la elección del texto que se va a traducir, sino extremadamente reveladora),

¹ Conferencia pronunciada el 25 de julio de 2012 en Guía (Gran Canaria), dentro de un curso dedicado a la vida y la obra de Manuel González Sosa.

un ejercicio de intelección y, a través de él, una operación crítica en vivo» (Campos, 1976). Todos estos factores, como habrá de verse, se dan en las traducciones poéticas realizadas por Manuel González Sosa, unas traducciones hasta hoy poco conocidas en su mayor parte y que constituyen un segmento significativo de su obra.

Debería iniciar estas reflexiones aludiendo a los estrechos vínculos que, con fuertes anclajes clásicos, ligan en la modernidad literaria el pensamiento crítico y el trabajo poético. No puedo detenerme en este punto, sin embargo, salvo para decir que, coherente con un aspecto crucial de su tiempo, Manuel González Sosa fue un poeta esencialmente reflexivo, y que en él resultan indisociables creación y crítica. No es extraño, por ello, que ya en los mismos inicios de la actividad literaria del autor de *Sonetos andariegos* se den la mano la creación poética y la prosa ensayística y crítica.

Si no me equivoco, el primer texto ensayístico publicado por Manuel González Sosa es el titulado «El silencio de Betancuria», y apareció en 1944 en el semanario que, con el nombre de *Herbania* (y, antes, *El Majorero*), editaba nada menos que el Batallón de Fuerteventura en el que nuestro poeta realizaba su servicio militar. Contaba en ese momento veintitrés años. El texto es significativo por varias razones. En primer lugar, no responde exclusivamente a lo que señala su título, «El silencio de Betancuria», sino que constituye una suerte de personal interpretación de los elementos paisajísticos de la isla. Alude, en ese sentido, no sólo a su antigua capital, sino también a Tefía, La Antigua, Tetir, Tuineje o Tiscamanita, dentro de lo que el autor llama la «geografía poética» de Fuerteventura, en la que no puede faltar —y no falta aquí, por supuesto— la referencia a la luz de Mafasca («errabunda y arcana», dice). Si hubiera que encuadrar el texto en alguna modalidad ensayística, no dudaríamos en adscribirlo al tipo configurado por la estampa de paisaje, tan característica en la obra de Azorín o de Unamuno, por citar dos ejemplos señeros, que como es sabido no se limitaban a una descripción impresionista de los datos observados sino que trataban de ir más allá en la captación de elementos subyacentes, de estilos de vida, de modos de estar en el mundo. Es muy evidente que González Sosa —hombre, según confiesa él mismo, «ahíto de lecturas» ya en este momento— conocía bien a los autores aludidos, y Unamuno será ya para él, en los años sucesivos, una referencia literaria y espiritual decisiva. Los unamunianos «paisajes del alma» —que revelan estados de conciencia y constituyen, según se ha dicho, un reflejo de la mirada del sujeto, terminando por ser tiempo y espacio existenciales— tendrán un papel central en la formación o conformación de las ideas literarias y estéticas del autor de *Cuaderno americano*. Parece más o menos claro que fue en estos años pasados en Fuerteventura cuando arraigó en Manuel González Sosa una

especial afición hacia la obra del rector salmantino que en él será, sin duda, determinante en todos los sentidos. Se me ocurre pensar que una parte, al menos, de esa afición o gusto tiene un punto de apoyo o una inflexión relevante en el trato con don Ramón Castañeyra, tan cercano a Unamuno en su período de destierro en la isla veinte años antes. Eso al menos parece inferirse del artículo con el que, en 1997 (véase 1997a), Manuel González Sosa rescató su viejo escrito de 1944, en que alude a la alegría que para él supuso ver su texto «El silencio de Betancuria» publicado junto a otro de Castañeyra. En Fuerteventura se afianzó, pues, la admiración a la obra de Unamuno y a su personalidad intelectual y creadora.

A este primer escrito ensayístico siguieron, con los años, otros muchos. Se trata de ensayos casi siempre breves, relativos sobre todo a temas de Canarias, y muy particularmente a asuntos de carácter literario. Antes de llevar a cabo un rápido repaso diacrónico de esos textos, quisiera detenerme en un encuadramiento cronológico que considero imprescindible. No voy a referirme a generaciones, método engañoso (doblemente engañoso, por cierto, en el caso de Manuel González Sosa), que hoy ha quedado prácticamente inservible después de haber sido objeto de no pocos abusos conceptuales. Es preferible, tal vez, aludir a un sencillo marco histórico-literario que nos permita ver con claridad qué lugar ocupa nuestro escritor dentro del período en el que le tocó vivir.

Si se atiende a su fecha de nacimiento, 1921, y a su doble condición de poeta y crítico, Manuel González Sosa tiene, en el interior de nuestra lengua, el mismo marco temporal de aparición pública que autores como el cubano Cintio Vitier, el peruano Javier Sologuren (ambos nacidos también en 1921) o los colombianos Fernando Charry Lara y Jorge Gaitán Durán, nacidos en 1920 y en 1924, respectivamente. En el más concreto ámbito español, pensemos sólo, por ejemplo, en Vicente Gaos (1919), Carlos Bousoño o Eugenio de Nora (ambos nacidos en 1923); y, en el específico marco insular, Isidro Miranda Millares (nacido en 1922) o Ventura Doreste (1923). En seguida se echa de ver, en relación con los nombres que acabo de citar (todos ellos poetas-críticos, no se olvide), una curiosa falta de compás, un desajuste cronológico. En efecto: aunque todos esos escritores —incluido Manuel González Sosa— se dieron a conocer en publicaciones periódicas ya en la década de 1940 (no cuento aquí alguna publicación juvenil de años anteriores), todos ellos publicaron además en libro —o en breves cuadernos— durante ese mismo decenio. He aquí la más significativa diferencia respecto a Manuel González Sosa: éste no publicaría en libro sino en 1967 (*Sonetos andariegos*). Hay, pues, un período de veinte años de diferencia en materia de publicaciones en libro respecto a los escritores de su mismo perfil en lengua española.

Es preciso caer en la cuenta de lo que este hecho significa desde todos los puntos de vista. El aludido desfase temporal determina no sólo la recepción de la obra de nuestro poeta y crítico, sino también su ubicación cronológica. Añádase a este dato otro hecho no menos relevante: el que la mayor parte de las publicaciones de Manuel González Sosa tuvieron una tirada confidencial, razón por la cual nunca pudieron ser conocidas por un público amplio ni tuvieron distribución regular. Verdaderamente, el caso de Manuel González Sosa como escritor sobrepasa o desborda las categorías convencionales. Su perfil es, se diría, único o casi único. La zona de sombra que escogió voluntariamente y en la que siempre vivió como escritor no favoreció nunca su inscripción en el *continuum* literario, y de ahí las dificultades en que se encuentran el historiador y el crítico para insertar la obra de Manuel González Sosa en la secuencia histórico-literaria que debió haber sido la suya y que quedó alterada desde el momento en que no respondió a las características usuales en los escritores de su tiempo, ni desde el punto de vista cronológico, ni desde el punto de vista de la transmisión impresa.

El primer libro de prosa ensayística de Manuel González Sosa es, sin embargo, una excepción a todo lo dicho (la excepción, en realidad, que confirma la regla). Me refiero al volumen titulado *Gran Canaria. Lanzarote. Fuerteventura*, publicado en 1969 (véase 1969a), y reeditado en varias ocasiones (la última, si no me engañan mis noticias, es ya la quinta, publicada en 1983). Se trata de una guía turística, que responde al modelo preestablecido para esta clase de libros, pero que tanto por la exigencia y la tersura de su prosa (nada habituales en esta clase de escritos) como por el carácter de sus informaciones escapa en buena medida al patrón de las guías al uso. Ignoro las circunstancias que rodearon el nacimiento de este libro, que parece de encargo, asumido al parecer con gusto por González Sosa. Lo que me interesa sobre todo señalar aquí —el dato salta pronto a la vista— es la conexión existente entre este libro y el artículo «El silencio de Betancuria», del que se habló hace un momento. Una peculiar «geografía poética» es también el nudo de las descripciones e informaciones contenidas en el libro de 1969. En realidad, no son los únicos escritos de este tipo que encontramos en la obra de nuestro escritor. En la década de 1950 publicó, con el pseudónimo de Martín de Lairaga, dos artículos sobre paisajes y experiencias camineras, titulados «Apuntes para una crónica viajera», el primero dedicado a Andalucía y el segundo a Castilla (1957b y 1957c). Son textos que el autor recuperó años más tarde y que incorporó, revisados, como sección final de la quinta y última entrega de *A pesar de los vientos*. No está de más señalar aquí que esas visiones de paisaje —dadas a conocer como meros «apuntes» de viajero— lindan en más de un sentido con el

poema en prosa, una modalidad literaria que, como tendremos ocasión de ver luego, interesó también vivamente a Manuel González Sosa.

Todos los libros de ensayo crítico y de tema específicamente literario publicados por nuestro escritor son posteriores a 1988; nótese que también en este aspecto estamos ante una notable irregularidad. Los dos primeros libros surgieron al calor de la conmemoración del centenario de nacimiento de Tomás Morales en 1984. Manuel González Sosa había recibido el encargo de organizar en Las Palmas de Gran Canaria una amplia exposición acerca de la vida y la obra de Morales. La exposición se realizó, en efecto, pero su comisario —que consagró al asunto un esfuerzo considerable— quedó muy descontento tanto de la exposición misma como del catálogo que la acompañaba (1984b), que había sido también íntegramente preparado por él. Las autoridades públicas que debían respaldar el proyecto no lo hicieron al final sino muy parcamente y mostraron una casi completa indiferencia por la conmemoración. Ésta, sin embargo, sirvió a Manuel González Sosa para llevar a cabo, de forma absolutamente personal y desinteresada, una serie de investigaciones biográficas y críticas en torno a Tomás Morales que desembocaron tanto en el catálogo aludido como en el cuaderno titulado *Tomás Morales: Cartapacio del centenario*, publicado en La Laguna, en 1988, y, cuatro años más tarde, *Tomás Morales: Suma crítica*, ambos editados por el Instituto de Estudios Canarios en la Universidad de La Laguna.

Se trata de dos contribuciones de gran interés a la bibliografía del autor de *Las rosas de Hércules*. El *Cartapacio del centenario* reúne dos ensayos, el primero consagrado a los distintos títulos que recibió el libro de Morales en su fase preparatoria (y a la imaginación emblemática que llevó al autor al título definitivo); el segundo versa acerca de dos interesantes opiniones sobre Morales —una de ellas debida nada menos que a Jorge Luis Borges— aparecidas en dos revistas de la época, *Horizonte* y *Cosmópolis*. El acopio de datos y de documentación gráfica inédita (en este caso, los dibujos de cubierta realizados por el propio Morales para su libro) enriquece considerablemente la aportación crítica.

No menos importante es el volumen titulado *Tomás Morales: Suma crítica*, en el que, bajo el formato editorial que conocemos como ‘El autor y la crítica’, Manuel González Sosa reúne las mejores páginas sobre Tomás Morales escritas entre 1908 y 1985. El minucioso trabajo de selección revela un conocimiento exhaustivo de la bibliografía existente y, sobre todo, un juicio literario muy seguro, capaz de ir en todo momento a lo esencial y de desechar lo accesorio. La selección de textos críticos realizada en este volumen forma parte de las antologías llevadas a cabo a lo largo de los años por Manuel González Sosa, de las que nos ocuparemos más tarde.

El libro se remata con una cronología personal de Morales y una amplia bibliografía, la más completa publicada hasta ese momento sobre *Las rosas de Hércules* y su autor. Puede decirse que la contribución de Manuel González Sosa a la conmemoración del centenario de Morales fue probablemente la parte más decisiva de éste, y sin su dedicación y empeño esa conmemoración habría resultado, sin duda, mucho más pobre e irrelevante.

Es preciso ahora, antes de pasar a los otros títulos de prosa ensayística de Manuel González Sosa, retroceder unos años para examinar, siquiera sea brevemente, cómo se venía desarrollando en la prensa la actividad crítica del autor. Entre los escritos y notas de la década de 1950 quisiera subrayar, por ejemplo, la significación del artículo titulado «Soliloquio del visionario», firmado con el pseudónimo de Martín de Lairaga y publicado en el verano de 1957 (véase 1957a). Se trata de una denuncia en toda regla del estado de postración en el que ve sumida en ese momento la actividad cultural en la isla de Gran Canaria (y por extensión, en todo el archipiélago). Vale la pena mencionar sus palabras textualmente. No duda el articulista en hablar de una «grisácea y desmayada y canija vida intelectual» en la isla, de un «ralo, disociado clan, de ordinario harto adormilado, cuando no se nos aparece muerto del todo y, a veces, hasta sepultado bajo unas cuantas carretadas de apelmazada tierra». Los duros términos empleados no dejan duda acerca de la actitud de un intelectual disconforme que fue, también en esto, una excepción en el contexto insular. No conozco en estos años una denuncia tan clara de la postración cultural de las Islas. ¿No es esto —lucidez y capacidad de reacción— lo que pedimos a la crítica, al pensamiento crítico? Manuel González Sosa, sin embargo, no se limitó a denunciar un estado de cosas: también propuso soluciones. En el mismo artículo sugiere todo un programa de invitaciones a la isla de intelectuales y escritores como Aranguren, Gaya Nuño, Dámaso Alonso, Marañón, Laín Entralgo o Julián Marías, «que suscitaría —afirma— un estado de alertada y operante preocupación por todos los fenómenos que alientan en el vasto ámbito de la cultura». Sabemos que Manuel González Sosa supo también reaccionar en el campo de la acción y la dinamización cultural: en 1958 crearía la revista *San Borondón*², y un poco más tarde, en 1962, el suplemento «Cartel de las letras y las artes». Todo ello estaba directamente relacionado con la creación de contextos culturales, es decir, con la necesidad de establecer ciertas condiciones para el trabajo intelectual y creador.

En la década de 1960, nuestro escritor trató de acompañar críticamente la aparición de distintos libros de jóvenes poetas. Es el caso de los apuntes críticos sobre títulos como *El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti

² Para la significación de esta revista, véase García Martín (2001).

(1963b), o *Afirmación y acercamiento de mi isla*, de Manuel González Barrera (1966). Al mismo tiempo, escribió notas como «Fernando González en la isla» (1963a), que respondían a circunstancias concretas; se trata de escritos que, a pesar de su carácter muy ocasional, no carecen de sustancia. En la nota que acabo de citar, por ejemplo, encontramos la prefiguración del título de un libro: «Si “partir es morir un poco”, según la redicha expresión de otro poeta, cabe glosar que volver, regresar al sitio de las propias raíces, es una suerte de resurrección», palabras que nos remiten, en efecto, al libro *Volver es resucitar* de Pedro Perdomo Acedo. Hallamos asimismo otros escritos en prosa como «Con permiso de Azorín. Guiacondo, 1935» (1970), sobre el espíritu del carnaval, un texto cargado de resonancias irónicas y críticas.

Capítulo aparte merecen las respuestas dadas en estos años por Manuel González Sosa a distintos cuestionarios. Por razones de brevedad, me referiré ahora solamente a dos de ellos. El primero es una encuesta realizada en el verano de 1968 acerca de Tomás Morales y la vigencia de su obra. En otro lugar (Sánchez Robayna, 2011: 15) he tenido ya ocasión de comentar brevemente esta encuesta y las palabras de Manuel González Sosa, subrayando cómo nuestro escritor no se deja influir por el pensamiento dominante en la época (marcado por un realismo dogmático), y sabe rehuir los tópicos empobrecedores. En un momento en el que Morales y el modernismo son rechazados por formalistas y «escapistas», Manuel González Sosa subraya —al contrario que todos los encuestados— la filiación progresista de Morales y la sintonía del poeta de *Las rosas de Hércules* con el correspondiente momento histórico. Por lo demás, ¿cómo se podía dudar de la «vigencia» de un poeta cuya obra —como toda cosa de belleza, según Keats— «es un goce para siempre» (González Sosa, 1968)? No deja de llamar la atención la completa independencia de criterio que nuestro escritor supo mantener, tanto en este como en otros casos, contra las corrientes críticas y estéticas imperantes. La segunda encuesta a la que quiero referirme es la realizada a lo largo del verano de 1969 en el suplemento «Cartel de las letras y las artes» sobre la antología de Lázaro Santana *Poesía canaria*. Aquí, el autor de *Sonetos andariegos* se vio en la necesidad contextual de mostrar la máxima prudencia en sus opiniones, pero no dudó en afirmar que la antología mencionada es una «obra de tesis» y que ofrece «un enfoque parcial, tendencioso, de la poesía elaborada en las islas» (1969c). Aunque no lo dice abiertamente, no podía el encuestado entender que de esa antología quedara excluido Tomás Morales, sobre cuya obra se había manifestado de manera tan explícita apenas un año antes. Tal vez es esto lo que debemos entender cuando alude a las «limitaciones» de la antología sobre que fue llamado a opinar.

La obra crítica de Manuel González Sosa dispersa en publicaciones periódicas que su autor consideró rescatable —digna de lo que él mismo llamó una «segunda luz»— arranca del decenio de 1970. Es en esta fase cuando nuestro escritor se volcó en ensayos de cierto aliento y cuando intentó ordenar y formular sus propias ideas en torno a un conjunto de temas y autores que le interesaban por una razón u otra. No fue fácil para él, lector voraz, dotado de una curiosidad intelectual insaciable, pero también alejado del mundo académico, organizar lo que podríamos llamar un vocabulario crítico guiado ante todo por una poderosa intuición. No quiso ser nunca sistemático ni se ocupó de temas ajenos a su interés; quiero decir, no hizo el papel de un crítico regular, de un crítico al uso. Escribió tanto de los autores que hoy consideramos los fundadores de la moderna poesía de las Islas —Domingo Rivero, Tomás Morales, Saulo Torón, Alonso Quesada— cuanto de Galdós y de Unamuno. Será preciso recordar aquí que fue el primero en sugerir, ya en 1962, que Unamuno es un poeta canario («bien que en un corto trecho de su obra», aclara), y que «una óptima antología de la poesía insulana atendida más a esencias que a apariencias no puede omitir la inclusión de un puñado de versos unamunianos». Escribió igualmente Manuel González Sosa sobre Josefina Pla, sobre Carmen Laforet, sobre Pino Betancor. En relación con escritores del pasado, se interesó por el *Espejo de paciencia* de Silvestre de Balboa (muy en especial por la contextualización histórica del título de ese poema), por Rafael Bento y, sobre todo, por el vizconde de Buen Paso, don Cristóbal del Hoyo Solórzano y Sotomayor.

Vale la pena detenerse brevemente en este último ensayo. En 1978, el autor de *A pesar de los vientos* publicó en dos entregas el largo artículo titulado «¿Un plagio secreto del vizconde de Buen Paso?». La cautela de los interrogantes no ocultaba del todo la profunda decepción que el articulista había sufrido al comprobar la cercanía textual de un poema hasta entonces muy admirado por él, el «Soneto al Teide» de Cristóbal del Hoyo, y el «Soneto al Tajo» tradicionalmente atribuido al poeta portugués Francisco Rodrigues Lobo. El crítico procede con sentido analítico y va considerando diversas posibilidades de interpretación del problema. ¿Calco parcial, adaptación, paráfrasis, refundición, traducción, imitación, plagio? El problema se volvió aún más grave cuando el crítico comprobó que el vizconde había reproducido en una glosa a su soneto, traducidos al castellano, otros tantos versos de la glosa portuguesa, debidos al poeta Antonio Barbosa Bacelar. ¿Qué podía pensarse? La valoración crítica que hace Manuel González Sosa no puede ser más equilibrada o mesurada. Las viejas formas de remedo textual (de «intertextualidad», diríamos hoy) derivadas del principio de la *imitatio* no justificaban el proceder del vizconde, pues aquellas se llevaban a cabo la mayor parte de las veces a partir del previo



[Puerto de Cabras, 1944]



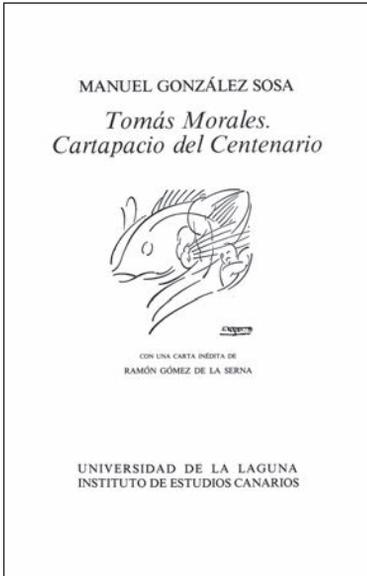
[Artículo «Soliloquio del visionario», firmado con el pseudónimo Martín de Lairaga. *Falange* (Las Palmas de G.C.), 10 de agosto de 1957]



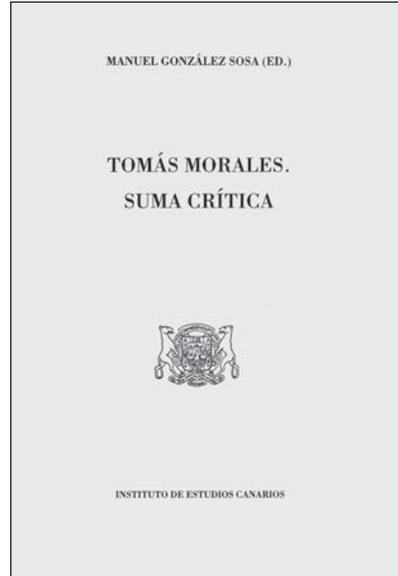
[Las Palmas de G.C., 2003]



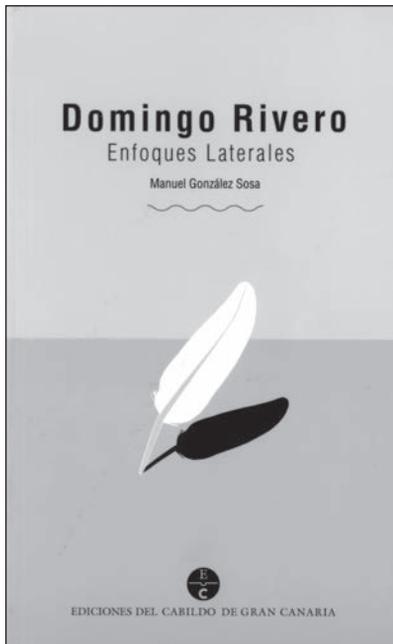
[Las Palmas de G.C., 1984]



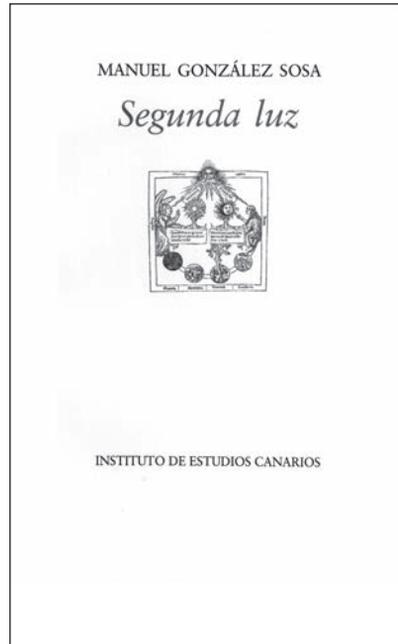
[La Laguna, 1988]



[La Laguna, 1992]



[Las Palmas de G.C., 2000]



[La Laguna, 2006]

conocimiento que el lector tenía del texto imitado. No era este el caso, ciertamente. Debo mencionar en este contexto una nota crítica que escribí en su momento (Sánchez Robayna, 1980) acerca de este artículo de Manuel González Sosa. Sostenía yo en ella, respecto al problema suscitado por el «Soneto al Teide», la necesidad de atender la llamada «matriz abierta» del texto barroco, no por excusar el proceder del vizconde, sino por allegar más datos de interpretación. Esa «matriz abierta» facilitaba la circulación de los textos en una época en la que la originalidad, como es sabido, no era propiamente un valor literario. Le di a conocer a Manuel González Sosa, en este sentido, el caso del soneto de un poeta brasileño del XVII, Gregorio de Matos, también acusado de plagiarlo en numerosas ocasiones, que adaptó igualmente el soneto de Rodrigues Lobo:

Triste Bahia! Oh quão dessemelhante
Estás, e estou do nosso antigo estado!
Pobre te vejo a ti, tu a mi empenhado,
Rica te vejo eu já, tu a mi abundante.

He aquí tan sólo el primer cuarteto (Matos, 1990: 333). El procedimiento es muy similar al del vizconde, pero con una importante diferencia: el soneto de Rodrigues Lobo era muy famoso en el ámbito de la lengua portuguesa, y el efecto paródico del soneto de Matos resultaba muy visible. El lector de lengua portuguesa identificaba de inmediato el referente. Yo mismo di a conocer, algún tiempo más tarde, que otro poema portugués, «Saudades de Aonio», del ya citado Barbosa Bacelar, había sido también subrepticamente calcado en buena parte por don Cristóbal del Hoyo en otro poema suyo (Sánchez Robayna, 1992), lo que venía a confirmar las conclusiones de nuestro crítico. Por la importancia de su hallazgo, por la trascendencia de los problemas histórico-literarios examinados y por el modo de enfocar críticamente esos problemas, «¿Un plagio secreto del vizconde de Buen Paso?» es tal vez la pieza ensayística más notable de Manuel González Sosa. El texto fue recogido en el volumen colectivo del autor titulado *Segunda luz* (2006a), libro que incluye ensayos críticos escritos entre 1978 y 2003.

A don Benito Pérez Galdós dedicó nuestro escritor en el año 2003 su esclarecedor artículo «Galdós, sin leyenda negra» (véase 2003). Más de diez años antes, Manuel González Sosa había participado en el ciclo Lecturas de Galdós con su conferencia titulada «*El amigo Manso*: Ojeada al revés del tapiz», pronto editada en un cuaderno que habría de conocer aún dos ediciones más (1992a). La columna vertebral de este ensayo-conferencia

es en el fondo la misma que la de «Galdós, sin leyenda negra», es decir, «la crítica al desarraigo que se acostumbra a atribuir a Galdós». Interesó mucho al autor esta cuestión, preocupado por lo que él mismo llamó, en su ya citada nota sobre Fernando González, «la conciencia de nuestra concreta insularidad»; no en un sentido esencialista, de fundamento ideológico, sino en una dimensión espiritual y sensible.

Al mismo tiempo, otros textos —siempre breves— salían de una pluma que no dejó nunca de hacerse presente a lo largo de los años en la prensa de las Islas. Muchos de esos textos mostraban un tono marcadamente ensayístico, quiero decir, no obedecían a un puro impulso crítico, sino que se dejaban llevar por una suerte de divagación reflexiva cuyo centro era siempre, invariablemente, la poesía o el pensamiento de lo poético. Me refiero a escritos como, por ejemplo, «Díptico de los pájaros», publicado primero en *Diario de Las Palmas* y más tarde editado de forma exenta en 1997 por Cuadernos del Sendereador (1997b). Pienso asimismo en un escrito como el titulado «Retama. Aulaga. Noche», publicado en 1983 (1983b), que glosa —también brevemente, en un apunte que podríamos considerar comparatista— las conexiones entre el poema «La retama», de Leopardi, la aulaga canaria evocada por Unamuno y el soneto de Blanco White «Noche y muerte». Hay que subrayar aquí un dato lateral pero no irrelevante en los escritos de Manuel González Sosa: la tendencia a trabajar —a veces durante años— en un texto y a ofrecer de él versiones sucesivas, con diversas correcciones. Apenas unos meses antes de su muerte, por ejemplo, había remitido una nueva versión de «Díptico de los pájaros» al periódico *La Provincia* (que sólo lo publicó, por cierto, al día siguiente de la muerte del autor; véase 2011).

Por supuesto, ni que decirse tiene que a Manuel González Sosa se deben incontables comentarios y notas que aparecieron de manera anónima en los periódicos locales, muy especialmente en los momentos en que se ocupó de la dirección del suplemento cultural «Cartel de las letras y las artes». Siguió haciendo, entre 1980 y 2000, algún comentario ocasional sobre libros —como, por ejemplo, el que escribió sobre *El perfil de la sangre*, del profesor Joaquín Artilles (véase 1992c)—, pero no se prodigó en esta clase de escritos, porque nunca quiso, como ya ha quedado dicho, proceder como un crítico literario al uso. También le pareció importante hacer a veces un poco de historia, como mostró en el artículo «El “caso Juan Mederos”», publicado en 1991, escrito en el que revelaba cómo a fines del decenio de 1950 quiso reivindicar el nombre y la obra del poeta Juan Mederos dedicándole el número 4 de su revista *San Borondón*, pero el proyecto fracasó a causa del desinterés del propio poeta que iba a ser homenajeado (véase 1991a). No desdeñó, por lo demás, el subgénero de la semblanza, de la que tenemos un buen ejemplo en la dedicada a Agustín Millares Carlo (2000 a).

Tal y como hizo en el caso de sus artículos sobre Tomás Morales en 1988, Manuel González Sosa recopiló sus escritos sobre el autor de «Yo, a mi cuerpo» en el libro titulado *Domingo Rivero: enfoques laterales*, aparecido en el año 2000 (véase 2000 b). No sólo esclareció determinados detalles de la biografía de don Domingo, sino que también formuló interesantes interpretaciones de determinados poemas, especialmente sobre «A mi hijo» y los sonetos «Al borde del camino calcinado» y el ya mencionado «Yo, a mi cuerpo».

El último ensayo de cierta entidad —no por su extensión, sino por su sustancia— que debemos a Manuel González Sosa es el titulado «Sobre literatura y tradición. Notas de un diletante», publicado en 2010. En él se sugiere la necesidad de delimitar con claridad el alcance y los límites de la idea o el concepto de tradición literaria, puesto que la tradición no es un repertorio o «fondo» bibliográfico al que acceden especialistas y eruditos, sino —digámoslo con sus propias palabras— «un haz [de textos] apto para motivar el surgimiento de un proceso de escritura correlativo», esto es, un legado que, fijado o sedimentado en la memoria —vale decir: interiorizado—, propicia el impulso creador y lo sustenta.

También en el campo de las ideas estéticas concretas, no debería obviarse, en una aproximación a esta obra ensayística y crítica, la vehemencia (vamos a decirlo así) con la que Manuel González Sosa se opuso a la noción de *indigenismo* con la que, desde la década de 1950, se ha querido identificar el trabajo de la Escuela Luján Pérez. Sin ser un especialista en materia de artes plásticas, Manuel González Sosa advirtió desde muy pronto la impropiedad de ese término en relación con la Escuela fundada en 1918 por Domingo Doreste y Juan Carlo. Recordada el autor de *Labyrintho de espejos* que «por “arte indigenista” (pintura, escultura, literatura) se entiende el practicado en ciertos países de Hispanoamérica (sobre todo en los años 20 y 30) y que versaba exclusivamente sobre gentes, costumbres y otros motivos propios de las poblaciones amerindias subsistentes en aquellos territorios» (véase 2001). Es evidente que el concepto no podía aplicarse a los trabajos de la Escuela Luján sin violentar su sentido. Pero también muy pronto hubo de advertir Manuel González Sosa hasta qué punto es difícil desarraigar nociones que, aunque falsas o mal aplicadas, han hecho fortuna tanto en las mentes como en el canon crítico. En varias ocasiones se vio en la necesidad de acudir a la palestra para combatir esa falsedad (2006b), especialmente a raíz de la exposición *El indigenismo en diálogo: Canarias-América*, celebrada en el Centro Atlántico de Arte Moderno en la primavera de 2001. Quiere esto decir que Manuel González Sosa supo ser combativo cuando creyó necesario serlo, precisamente porque tenía ideas propias y, sobre todo, un personalísimo sentido crítico.

Llega el momento de referirnos, aunque sea de manera ya muy resumida, a Manuel González Sosa como antólogo. Lo fue de manera tanto voluntaria cuanto involuntaria. Empezaré por esta última: en 1967 veía la luz en Caracas, dentro de las ediciones paralelas de la revista *Poesía de Venezuela*, un cuaderno titulado *Siete poetas canarios* (véase 1967a). Lo firmaba Manuel González Sosa. «Lo firmaba» es tal vez mucho decir, porque se trataba en realidad de una publicación carente de prefacio o introducción. El director de la revista había convertido en cuaderno lo que era, en realidad, un envío de poemas que debían ir apareciendo de manera sucesiva en diferentes números de *Poesía de Venezuela*, y que acabó convertido, inesperadamente, en una publicación con apariencia de antología. El cuaderno suscitó una reacción airada de varios poetas canarios, especialmente de Félix Casanova de Ayala. Al escrito de éste respondió Manuel González Sosa con un texto, «Carta abierta a Félix Casanova de Ayala» (1969b), modélico por su argumentación y su tono, tan distintos al de ciertas intervenciones en otras polémicas literarias publicadas en la prensa insular. La segunda antología —esta ya voluntaria, pero sin ninguna pretensión— fue publicada en el suplemento «Cartel de las letras y las artes», y se titula «El poema en prosa en Canarias», con una breve introducción (sin firma, como era muy común en «Cartel») en la que se prefiere el nombre de «muestra» al de «antología» (1983a). Si me detengo en este trabajo es porque no sólo constituye un buen testimonio de la curiosidad crítica de Manuel González Sosa, que se ocupaba en este caso de un género o subgénero poético decisivo en la modernidad, relacionándolo con la poesía escrita en las Islas, sino también porque se adelantó en más de tres lustros al ensayo de Benigno León «Panorama del poema en prosa en Canarias. (Estudio y antología)» (León Felipe, 2000).

Llego a la parte final de mi exposición, dedicada a esa operación a un tiempo creadora y crítica que es la traducción poética. Fue el propio Manuel González Sosa quien nos hizo ver la importancia que la traducción tenía para él al incluir, en su breve auto-antología *Laberinto de espejos* (1994) un apartado de traducciones, en el que recogió sus versiones del ya citado «Noche y muerte», de José María Blanco White, y del poema «Momento en un café», del brasileño Manuel Bandeira. Pero hay, por supuesto, otras traducciones. Cabe pensar con todo fundamento que la mayor parte de esas traducciones las realizó Manuel González Sosa para sí mismo, disconforme como estaba con las versiones españolas de poemas que le interesaban por una razón u otra, y sin intención de editarlas más tarde. A todos se nos ha ido la mano alguna vez modificando tal o cual expresión, determinado giro o grupo de palabras, en las traducciones que leemos. Es posible que Manuel González Sosa empezara de esta manera a interesarse

por la traducción *como práctica*, y no tan sólo ya como experiencia de lectura.

Si nos atenemos a las fechas de publicación, su interés por la traducción, en este preciso sentido, comenzó a partir del decenio de 1970. Y me atrevería a datar ese interés con más precisión aún: el momento en el que nuestro autor prepara su ensayo sobre el vizconde de Buen Paso, texto en el que nos ya nos detuvimos hace un rato. Creo que es en este momento, en efecto, cuando el ensayista se ve en la necesidad íntima de traducir el soneto portugués al Tajo para comprender mejor —para comprender *desde dentro*, diríamos— los versos atribuidos a Rodrigues Lobo y poder establecer así de manera más nítida el proceso mental y lingüístico seguido por Cristóbal del Hoyo. Es esta, de hecho, la traducción más antigua que conozco de las realizadas por el autor de *Laberinto de espejos*. Vale la pena recordarla aquí:

Hermoso Tajo fiel, cuán diferente
te veo y vi, me ves ahora y viste.
Turbio te veo a ti, tú me ves triste;
claro te contemplé, tú a mí riente.

A ti te fue trocando la creciente
que tu cauce en sus bordes no resiste;
trocóme a mí la sombra en que consiste
mi vida si es feliz o si es doliente.

Ya que el mal compartimos, los instantes
benignos compartamos. ¡Quién me diera
que fuéramos en todo semejantes!

Mas, ya vendrá la tibia primavera:
tú tornarás a ser lo que eras antes;
yo no sé si seré quien antes era.

Es innecesario subrayar la calidad de la versión que acaba de leerse (véase 1980). No fue el único poema atribuido a Rodrigues Lobo que tradujo. Me envió en cierta ocasión este otro, que comienza «Mil anos ha que busco a minha estrela...»:

Hace siglos que ansío ver la estrella
que los hados me tienen designada.
Busco en la noche y en la madrugada,
mas ni siquiera avisto una centella.

Ya desespero de atinar con ella
antes de que mi vida esté acabada.
Tan alta debe hallarse su morada,
que he de encontrarla allí donde destella.

Pensamientos, deseos, esperanza,
no os afanéis en vano, no hagáis guerra,
y emprendamos ya mismo nueva andanza.

Para gozar la vida más segura,
dejemos cuanto existe aquí en la tierra:
vamos adonde está nuestra ventura.

La traducción que acabo de leer, que yo sepa, ha permanecido inédita. Tal vez con el estímulo de estos primeros intentos coronados por el éxito, nuestro traductor se animó a realizar su propio traslado de uno de los poemas centrales de la tradición lírica de Occidente: el famoso soneto de Charles Baudelaire «Correspondencias», que Manuel González Sosa publicó en 1984 (1984a). La versión —una de las mejores que conozco del gran soneto realizadas en castellano— es como sigue:

Este mundo es un templo donde una columnata
de vivientes pilares libra turbios acentos;
por un bosque de signos que la miran atentos
a la ventura yerra la humana cabalgata.

Como ecos divergentes que nacen confundidos
en el lóbrego fondo de una misma matriz
vasta como la noche y como el diurno matiz,
se responden aromas, colores y sonidos.

Hay perfumes tan frescos como carnes de infantes,
verdes como praderas, dulces como el oboe,
y otros hay, estragados, plenos y avasallantes,

por el don de expandirse sin cesar bendecidos,
como el incienso, el ámbar, el benjuí y el aloe,
que cantan los arrobos del alma y los sentidos.

Paralelamente, Manuel González Sosa fue realizando otras versiones de poemas que le interesaban. Entre mis papeles conservo un cuadernillo de confección casera que me envió hacia 1990 con dos poemas brasileños, uno de Olavo Bilac y otro de Manuel Bandeira. El primero, hasta donde

sé, no fue publicado nunca; el segundo quedó recogido en su antología *Laberinto de espejos*.

Fruto de sus viajes a Portugal fue la traducción, realizada en Madeira a fines de 1994, de trece poemas de Miguel Torga (1907-1995), una poesía calificada por el traductor como «directa, primordial, súbita». Los poemas se publicaron en 2007, bajo el título «Castigo de cantar», como suplemento de un número de la revista *Can Mayor* dedicado a la poesía portuguesa de hoy (Torga, 2007). Es de todo punto evidente que la elección de Miguel Torga por parte de Manuel González Sosa no es consecuencia del azar, porque dos de las características que señala en la poesía del portugués —se trata de una obra poética, dice, «marcada comúnmente por la impronta telurista y los desahogos críticos»— no son en modo alguno ajenas a los propios versos del traductor. Veamos algún ejemplo:

LA PALABRA

Hablo de la naturaleza.
 Y en mis palabras voy sintiendo
 la durez de las piedras,
 el frescor de las fuentes,
 el olor de las flores.
 Si las nombro, en la voz
 ya me intriga el arcano de las cosas.
 No las tengo que ver.
 Tanto las contemplé,
 interrogué,
 analicé
 y las menté otrora,
 que en el trazo o el acento
 con que las represento
 las reconozco ahora.

Siempre dentro del ámbito de la lengua portuguesa, conviene resaltar igualmente la iniciativa de acercar la realidad cultural de Madeira y la de Canarias que González Sosa promovió en «Cartel» a fines de 1982. Bajo el título, en efecto, de «Poesía de Madeira», leemos lo que sigue: «“Cartel” inicia hoy la publicación de textos literarios y críticos de y sobre autores madeirenses, de momento sin un plan preconcebido, pero también sin renunciar a conformarlo más adelante» (véase 1982). Y se traduce el poema «E estas horas acordadas», de Irene Lucila Andrade, en versión de Manuel González Sosa y Liliana Barreto de Siemens. (En esta misma entrega de «Cartel» —diré de paso— del 23 de diciembre de 1982 figura un breve

artículo de nuestro escritor, titulado «Notas de una visitación», que debe leerse en paralelo a su poema «A John Keats y Percy B. Shelley en el cementerio del Testaccio».)

Especialmente interesante es el caso de la traducción del ya mencionado soneto de José María Blanco White «Noche y muerte» («Night and Death»). Manuel González Sosa sentía hacia esta pieza —considerada por Coleridge «el más bello y más grandiosamente concebido soneto de nuestra lengua»— una muy arraigada predilección. Tan intensa fue ésta que realizó no una, sino dos versiones del poema. La primera vio la luz en «Cartel de las letras y las artes» en 1983 (véase 1983c), y dice así:

Cuando la luz, oh noche, naufragaba
 en las tinieblas del primer ocaso
 que irrumpía ante él, ¿no creyó acaso
 Adán que el universo zozobraba?

Pero notó en seguida que brillaba
 la estrella de la tarde en el regazo
 de la bóveda umbría y que su vaso
 de gemas rutilantes derramaba.

¿Quién pudo sospechar, oh sol, que había
 tanta sombra a tu espalda, y que escondida
 una selva de mundos allí ardía

mientras era visible hasta la araña?
 ¿Por qué inquieta la muerte? Si así engaña
 la luz del sol, ¿no engañará la vida?

En esa ocasión, junto a su traslado y un breve prefacio, Manuel González Sosa publicaba también las versiones del poema realizadas por Alberto Lista, Miguel de Unamuno (en prosa), Jorge Guillén y Rafael Pombo. Sin embargo, no debió de quedar del todo satisfecho de su traducción, y en 1991 dio a conocer otra, también en la prensa, esta vez en versos alejandrinos, pero advirtiendo que se trata de «una adaptación hecha a partir de la traducción prosificada de Unamuno y teniendo a la vista algunas de las otras, en verso o en prosa, realizadas en castellano». Es esta la versión que Manuel González Sosa recogió en su libro *Laberinto de espejos*, de 1994.

Quisiera cerrar este breve repaso de traducciones con una primicia, cuyo conocimiento agradezco a Antonio Henríquez. Ya se ha visto el interés de Manuel González Sosa por ciertos poemas centrales de la lírica de Occidente. De fecha aún no precisada es la versión que nuestro poeta

realiza de algunas estrofas de *El cementerio marino* de Paul Valéry, versión que, como otras suyas, ha permanecido inédita. En los papeles de Manuel González Sosa examinados por Antonio Henríquez, esta versión aparece junto a la conocida traducción llevada a cabo por Jorge Guillén, que sin duda le sirvió de referencia y modelo. No sería extraño, de hecho, que la versión del poeta canario fuera realizada como acompañamiento de la lectura de esa otra versión, es decir, como designio de personal interpretación del texto francés. Transcribo aquí las dos estrofas conservadas, las estancias primera y última de *El cementerio marino*:

El techo en paz surcado por palomas
entre pinos palpita y entre tumbas.
El mediodía justo embebe en fuego
el mar, el mar, siempre recomenzando.
¡Qué galardón después de un pensamiento:
extasiarse en la calma de los dioses!

[...]

¡Se eleva el viento! ¡Hay que intentar vivir!
¡Abre y cierra mi libro el aire vasto,
la ola en polvo revienta entre las rocas!
¡Reverberantes páginas, volad!
¡Romped, olas! ¡Romped alborozadas
el techo en paz donde escarban las velas!³

Una rápida confrontación de los versos que acaban de transcribirse con otras versiones castellanas de *Le Cimetière marin* deja ver con claridad el acierto de algunos de los giros propuestos en esta personal traslación. Que para otra oportunidad un análisis detenido de esas propuestas, tanto en el caso de estas dos estrofas de Valéry como en los de las otras versiones mencionadas.

Hasta aquí, pues, esta rápida revisión de las traducciones poéticas de Manuel González Sosa, un aspecto de su personalidad creadora y crítica que debe ser atendido como se merece. Concluye aquí también este acercamiento a su obra como crítico y traductor, indisociable de su obra lírica. Se trata, como se ha visto, de un campo en el que realizó aportaciones de

³ Al frente de un ejemplar del libro *Paul Valéry y el mundo hispánico*, de Monique Alain-Castrillo, Manuel González Sosa insertó una hoja en la que copió estas dos estrofas, que presentan algunas variantes en el v. 3 («la ola estalla en polvo entre las rocas!») y el v. 6 («el techo en calma donde punzan velas!»).

relieve, que nos ayudan a comprender mejor a los autores y los temas que abordó. ¿No es esta —podríamos decir, para terminar— una de las funciones principales del pensamiento crítico? Debe apreciarse en todo lo que vale (como ya señalaron, en su momento, tanto Rodríguez-Refojo, 2008, como García Martín, 2008, a raíz de la publicación de *Segunda luz*) el legado que nos deja Manuel González Sosa como crítico e intérprete de la historia cultural de las Islas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CAMPOS, H. de, 1976. «Da tradução como criação e como crítica» (1963). *Metalinguagem. Ensaios de teoria e crítica literária*, Cultrix, São Paulo, pp. 21-38.
- GARCÍA MARTÍN, M. del C., 2001. «La revista “San Borondón” (1958-1960). Estudio e índices», *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLV, pp. 275-306.
- , 2008, «Manuel González Sosa, *Segunda luz*» (recensión). *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, L-LI, pp. 845-847.
- GONZÁLEZ SOSA, M., 1944. «El silencio de Betancuria». *Herbania. Semanario ilustrado de Fuerteventura*, Puerto de Cabras (Fuerteventura), 9 de octubre.
- , 1957a. (Con el pseudónimo Martín de Lairaga.) «Soliloquio del visionario». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), 10 de agosto.
- , 1957b. (Con el pseudónimo Martín de Lairaga.) «Apuntes para una crónica viajera. Andalucía». *Falange* (Las Palmas de Gran Canaria), 23 de agosto.
- , 1957c. (Con el pseudónimo Martín de Lairaga.) «Apuntes para una crónica viajera. Castilla». *Falange*, 21 de septiembre.
- , 1963a. «Fernando González en la isla». *Diario de Las Palmas*, 15 de mayo.
- , 1963b. (Con el pseudónimo Grisel.) «*El corazón en el tiempo*, de Arturo Maccanti». *Diario de Las Palmas*, 29 de mayo.
- , 1966. (Con el pseudónimo Grisel.) «Sobre *Afirmación y acercamiento de mi isla*, de Manuel González Barrera». *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), «El séptimo día», 18 de diciembre.
- , 1967a. *Siete poetas canarios*. Ediciones Poesía de Venezuela, Editorial Arte, Caracas.
- , 1967b. *Sonetos andariegos*. Ediciones El Museo Canario, colección San Borondón, Las Palmas de Gran Canaria; 2.^a ed. (no venal): 1992, Las Garzas, La Laguna.
- , 1968. Respuestas a la encuesta «Tomás Morales, a los 47 años de su muerte». *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), «El séptimo día», 11 de agosto. (Recogidas en Antonio Henríquez Jiménez [ed.], *Escritos y noticias*

- sobre Tomás Morales (1922-1972). Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 2011, pp. 174-175.)
- , 1969a. *Gran Canaria. Lanzarote. Fuerteventura*. Ediciones Everest, León. (5.^a ed., 1983.)
- , 1969b. «Carta abierta a Félix Casanova de Ayala». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 6 de agosto.
- , 1969c. «Poesía canaria. (Antología), de Lázaro Santana. Encuesta sobre su función, Hoy contesta: Manuel González Sosa». *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las letras y las artes», 5 de septiembre.
- , 1970. «Con permiso de Azorín. Guiacondo, 1935». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 5 de febrero.
- , 1978. «¿Un plagio secreto del vizconde de Buen Paso?». *El Eco de Canarias* (Las Palmas de Gran Canaria), 10 y 17 de diciembre.
- , 1980. «Soneto al Tajo», atribuido a Francisco Rodrigues Lobo; versión de Manuel González Sosa. *Aguayro* (Las Palmas de Gran Canaria), 1 de enero.
- , 1982. (Sin firma, pero Manuel González Sosa.) «Poesía de Madeira». *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las letras y las artes», 23 de diciembre.
- , 1983a. (Sin firma, pero Manuel González Sosa.) «El poema en prosa en Canarias». *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las letras y las artes», 14 de abril.
- , 1983b. (Con el pseudónimo Félix Luján.) «Retama. Aulaga. Noche». *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las letras y las artes», 5 de mayo.
- , 1983c. (Sin firma, pero Manuel González Sosa.) «Las versiones españolas de “Night and Death”, de Blanco White». *Diario de Las Palmas*, «Cartel de las letras y las artes», 22 de septiembre.
- , 1984a. «“Correspondencias”, de Charles Baudelaire», versión de M.G.S. *Jornada* (Santa Cruz de Tenerife), «Jornada Literaria», 19 de mayo.
- , 1984b. *Tomás Morales en su tiempo. 1884-1921. Exposición gráfica y documental (noviembre y diciembre de 1984)*, organizada por M.G.S. Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria.
- , 1988. *Tomás Morales: Cartapacio del centenario*. Universidad de La Laguna-Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- , 1991a. «El “caso Juan Mederos”». *El Día*, «Archipiélago literario», 13 de abril.
- , 1991b. «De un poema y su estela [“Noche y muerte”, de J. M.^a Blanco White]». *Jornada*, «Archipiélago literario», 4 de mayo.
- , 1992a. «*El amigo Manso*»: *Ojeada al revés del tapiz*. Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria. (Edición de 200 ejemplares numerados.) 2.^a ed. (no venal), 1993, con el título «*El amigo Manso*»: *Ojeada al revés del tapiz (Galdós y Canarias o la fidelidad tácita)*: Breviloquios, La Laguna. 3.^a ed.: 2003, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- , (ed.). 1992b. *Tomás Morales: Suma crítica*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- , 1992c. «Compenetración con los orígenes». *Diario de Las Palmas*, 25 de octubre.

- , 1994. *Laberinto de espejos. Antología personal*. Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias [sic].
- , 1997a. «Betancuria... y un viejo periódico». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), «Archipiélago literario», 4 de enero.
- , 1997b. *Díptico de los pájaros*. Cuadernos del Sendereador, Las Palmas de Gran Canaria. (Edición de 75 ejemplares numerados.)
- , 2000a. «Don Agustín». *Boletín Millares Carlo*, n.º 19, 121-124.
- , 2000b. *Domingo Rivero: enfoques laterales*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.
- , 2001. «Una carta abierta sobre indigenismo». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 25 de mayo.
- , 2003. «Galdós, sin leyenda negra». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 30 de octubre.
- , 2006a. *Segunda luz*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- , 2006b. «Más sobre nuestro indigenismo». *Noticias de El Museo Canario*, 2.ª época, n.º 17, pp. 20-22.
- , 2010. «Literatura y tradición. Notas de un diletante». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 1 de julio.
- , 2011. «Notas ocasionales. Sobre el pájaro canario». *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 26 de octubre.
- LEÓN FELIPE, B. 2000. «Panorama del poema en prosa en Canarias. (Estudio y antología)». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLIV, pp. 321-386.
- MATOS, G. de, 1990. «Pondo os olhos primeiramente na sua cidade conhece, que os mercaderes são o primeyro movel da ruina, em que arde pelas mercadorias inuteis, e enganosas», en *Obra poética*, edição de James Amado; preparação e notas de Emanuel Araújo. Editora Record, Rio de Janeiro (2.ª ed.).
- RODRÍGUEZ-REFOJO, A., 2008. «Manuel González Sosa, *Segunda luz*» (recensión). *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, L-LI, pp. 843-845.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. 1980. «El vizconde de Buen Paso: una nota». *Aguayro*, 119, p. 28.
- , 1992. «Avatares de Góngora imitado (Antonio Barbosa Bacelar y Cristóbal del Hoyo)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 38, pp. 379-430. (Recogido en A. Sánchez Robayna, *Silva gongorina*, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 115-159.)
- , 2011. «Prólogo» a A. Henríquez Jiménez (ed.), *Escritos y noticias sobre Tomás Morales (1922-1972)*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- TORGA, M., 2007. «Castigo de cantar». Versión de Manuel González Sosa. *Can Mayor*, núm. 19. Suplementos de *Can Mayor*.

Andrés de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte*. (Siete prosas olvidadas)

Andrés de Lorenzo-Cáceres in *Gaceta de Arte*. (Seven Forgotten Texts)

MIGUEL MARTINÓN

Resumen. Desde su primera juventud Andrés de Lorenzo-Cáceres (1912-1990) pudo observar que los grupos de jóvenes intelectuales canarios que en 1928 habían discrepado en la formulación de la necesaria contemporaneidad y universalidad de la cultura empezaron a converger en propuestas comunes, primero en *Cartones* (publicación de 1930) y sobre todo a partir de 1932 en la revista *Gaceta de Arte*. Lorenzo-Cáceres compartió con los jóvenes republicanos ese significativo espacio en 1933 con siete textos en prosa, que ahora se rescatan y que corresponden al mismo ciclo de su libro *El poeta y San Marcos* (de 1932) no solo por la proximidad temporal sino también por diversos rasgos de contenido, tono y lenguaje. El análisis de estos textos rescatados permite afirmar que representan el momento de máxima cercanía de la escritura de Lorenzo-Cáceres a la estética de las vanguardias.

Palabras clave: Andrés de Lorenzo-Cáceres, Canarias, *Gaceta de Arte*, textos olvidados.

Abstract. From his early youth Andrés de Lorenzo-Cáceres (1912-1990) could realize that the groups of young Canarian intellectuals that had disagreed over the formulation of the necessary contemporaneity and universality of culture, began to concur in common proposals, first in *Cartones* (published in 1930) and above all in the review *Gaceta de Arte* from 1932. Lorenzo-Cáceres shared with the young Republicans that important space with seven texts in prose, which are now rescued. They belong to the same cycle as his book *El poeta y San Marcos* (1932), not only because of his temporal proximity but also because of several elements of content, tone and language. From the analysis of these rescued texts it can be said that they represent the moment Lorenzo-Cáceres' writings were the closest to avant-garde aesthetics.

Key words: Andrés De Lorenzo-Cáceres, Canarias, *Gaceta de Arte*, forgotten texts.

ANDRÉS DE LORENZO-CÁCERES (1912-1990) empezó a incorporarse lentamente al panorama cultural de Canarias aún muy joven. No había aún cumplido, en efecto, los diecisiete años cuando publicó la composición literaria titulada «Labradores de Tenerife» (*La Tarde*, 15.03.1929), en la que mostraba una orientación claramente moderna. Casi un año después el novel prosista daba a conocer, también en la prensa local, un nuevo texto titulado «Tres postales de Tenerife» (*Gaceta de Tenerife*, 02.02.1930). En los meses siguientes el nombre de Lorenzo-Cáceres fue teniendo cierta presencia en el marco cultural de las Islas, siempre en relación con las actividades motivadas por las exposiciones en Tenerife de los jóvenes alumnos de la Escuela Luján Pérez (de Las Palmas de Gran Canaria). Es bien sabido que durante los días de la exposición en Santa Cruz de Tenerife, Pedro García Cabrera leyó su ensayo-manifiesto «El hombre en función del paisaje», que apareció enseguida en el diario *La Tarde*. Pocos días después el jovencísimo estudiante Lorenzo-Cáceres publicó en el mismo diario (26.06.1930) su ensayo «Geometría del paisaje», también al calor de la obra de los alumnos de la Escuela Luján Pérez y en una línea de reflexión próxima a la de García Cabrera. Por lo demás, aquella interesante exposición artística explica asimismo el nacimiento de *Cartones*, en cuya única y breve salida colabora Lorenzo-Cáceres con un ensayo sobre un autor clásico de la historiografía canaria: Juan Núñez de la Peña (1641-1721).

¿Qué significado tenía la aparición de *Cartones* para alguien que estuviera atento a la escena cultural insular en 1930? ¿Qué significaba *Cartones*, por ejemplo, para el joven Lorenzo-Cáceres? Para situar el sentido de esta publicación conviene recordar que en los años anteriores había existido una notable tensión entre dos grupos de jóvenes intelectuales de Tenerife: el de la revista *Hespérides* y el de la revista *La Rosa de los Vientos*. En efecto, García Cabrera, seguramente el principal animador de *Cartones*, había coincidido en los años 1926 a 1928 con los jóvenes Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik, Emeterio Gutiérrez Albelo y Domingo López Torres en la redacción de *Hespérides*, que se editaba como revista semanal de «artes, ciencias, literatura y deportes», es decir, que no era exclusivamente literaria ni cultural. En el espacio reservado en *Hespérides* a cuestiones culturales aquellos jóvenes citados se proponían impulsar en Canarias la asimilación y desarrollo de las nuevas tendencias literarias y artísticas del momento, esto es, de la Vanguardia. En las mismas páginas de la revista *Hespérides* (02.01.1927) García Cabrera valoró el esfuerzo de los jóvenes redactores de la revista por incorporarse a la contemporaneidad y destacó la primacía temporal de tal esfuerzo en las Islas.

Pocas semanas después aparecía el primer número de *La Rosa de los*

Vientos, ambiciosa revista literaria vanguardista, promovida por un grupo de jóvenes escritores y profesores universitarios, entre ellos Agustín Espinosa, Juan Manuel Trujillo, Ernesto Pestana Nóbrega, Ángel Valbuena Prat, Josefina de la Torre, Julio Antonio de La Rosa, Félix Delgado, Juan Rodríguez Doreste y Agustín Miranda Junco (pero también Westerdahl y Gutiérrez Albelo, que habíamos encontrado en *Hespérides*). *La Rosa de los Vientos* se pronunció siempre en favor de un arte y una literatura que aspiraran a la universalidad de la Vanguardia, y al mismo tiempo defendió el arraigo en el marco social e histórico de Canarias.

Durante los años en que se editan simultáneamente *Hespérides* y *La Rosa de los Vientos* (1927 y 1928), surgen diferencias entre los jóvenes escritores agrupados en una u otra publicación, que parecen disputarse la primacía en la incorporación del espíritu moderno y en la asimilación de las nuevas tendencias artísticas. Agustín Espinosa se refirió burlescamente a «los *nenes* de *Hespérides*» en las páginas de *La Rosa de los Vientos*, aunque lo hacía a través de las palabras de un ridículo personaje de su invención (n.º 3, junio de 1927). García Cabrera, curiosamente, colaboró en *Horizontes*, revista de vida efímera con la que reaccionaron, de forma inmediata, contra *La Rosa de los Vientos* el poeta modernista Manuel Verdugo y otros rezagados *decimonónicos* opuestos a todo lo que representara un cambio estético radical. Eso fue en 1927. En febrero de 1928 los editores de *La Rosa de los Vientos* se defendían de los numerosos ataques recibidos publicando un «Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*», en que abominaban del siglo XIX, creador de «círculos y ateneos batuecasianos» (*La Prensa*, 01.02.1928). Esta clara alusión al Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y al Ateneo de La Laguna dio lugar a nuevas acometidas de los *decimonónicos*.

Está fuera de duda que García Cabrera no se acercó al grupo de editores de *La Rosa de los Vientos*. Y, sin embargo, en marzo de 1928, al poco de salir aquel «Primer manifiesto de *La Rosa de los Vientos*», elogia inequívocamente esta publicación y, como dice Pérez Corrales, «concilia *La Rosa de los Vientos* y *Hespérides*»¹.

Pero las desavenencias entre las tripulaciones de esas naves juveniles iban a continuar, sobre todo a partir del anuncio (en *La Gaceta Literaria*, de Madrid, en junio de 1928) de la aparición en Canarias de una nueva revista que, impulsada precisamente por García Cabrera y el pintor Juan Ismael, habría de llamarse *Cartones* (y que no saldría hasta dos años más tarde). En ese anuncio con forma de manifiesto se propugna «un arte propio. Arte isleño. Arte cosmopolita». Tal defensa de un arte cosmopolita dio lugar a

¹ Cf. Miguel Pérez Corrales, *Entre islas anda el juego: Nueva literatura y surrealismo en Canarias (1927-1936)*, Museo de Teruel, 1999, p. 26.

una agria polémica pública en *La Prensa*, con la que llega a su punto de máxima virulencia la confrontación entre los dos grupos de jóvenes intelectuales. La propuesta de los editores de *Cartones* originó una declaración de Juan Manuel Trujillo en favor de la universalidad, la metafísica y el arte frente al cosmopolitismo, la psicología y la sociología (03.07.1928). Esta declaración recibe, en el mismo periódico, una pronta y larga respuesta de Westerdahl (7 y 12.07.1928), que va a dar lugar a una también larga réplica de Trujillo (15.07.1928).

Quien atendiera a lo que se escribía en la prensa insular en aquellos años 1927 y 1928, como seguramente hubo de hacer con creciente interés el jovencísimo Lorenzo-Cáceres, podía observar que, al margen de los excesos propios de toda polémica, los jóvenes escritores, en su confrontación dialéctica, habían avanzado en la definición de sus posiciones, pero siempre por referencia a las corrientes universales de la literatura y el arte. Quizá precisamente a partir de aquella polémica de Trujillo y Westerdahl, y ya claramente desde 1929, los nuevos protagonistas de la escena cultural se sintieron más unidos frente al regionalismo decimonónico y en la defensa de la literatura y el arte modernos. Ya para entonces no existían las publicaciones desde las que se habían enfrentado los grupos intelectuales mencionados: *La Rosa de los Vientos* había dejado de editarse tras salir su número 5 en enero de 1928 y *Hespérides* se había transformado en «diario ilustrado» a partir de enero de 1929. Animados por el espíritu de libertad creadora y el designio de innovación que caracterizaron las vanguardias históricas, los jóvenes intelectuales insulares superaron la clásica y nociva contraposición entre universalidad y singularidad, y señalaron como signo peculiar de su creación la síntesis de la aspiración universalista y del designio de fundación de un mundo atlántico.

Una convergencia prácticamente total —entre grupos, entre islas, y entre arte y literatura— se produjo cuando los jóvenes escritores e intelectuales vieron aquel rasgo de la modernidad insular ejemplarmente encarnado en las pinturas y esculturas que los alumnos de la Escuela Luján Pérez expusieron en Tenerife en la primavera de 1930. En la apertura de esa exposición, presentada en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, intervino Ernesto Pestana Nóbrega, quien afirmaba que «después de *la Rosa de los Vientos* la Escuela Luján Pérez vuelve a agitar los aires de Tenerife con estremecimientos de modernidad» y reconocía en las obras de la Escuela «un profundo sentido regional» (*Gaceta de Tenerife*, 10.05.1930).

Como decíamos al principio de estas notas, durante los días de la exposición García Cabrera dio a conocer su ensayo «El hombre en función del paisaje», que debemos recordar aquí por lo mismo que debió de ser atentamente leído por los jóvenes del momento, y entre ellos por Lorenzo-

Cáceres. García Cabrera a partir de la idea de Goethe de que «en el fondo el hombre sólo siente el medio en que ha nacido», reflexionaba en aquel ensayo, sobre el tema del *aislamiento*, ya destacado en 1926 por Ángel Valbuena Prat como característico de la poesía canaria moderna. El joven García Cabrera concluía su *manifiesto insularista* defendiendo que «nuestro arte debe construirse, esencialmente, con mar. Con espumas y con climas abisales. [...] Nuestro arte hay que elevarlo sobre paisaje de mar y montañas. Montañas con barrancos, con piteras, con euforbias, con dragos...».

El significativo encuentro generacional motivado por la presentación en Tenerife de la Escuela Luján Pérez debió de propiciar la publicación de aquella anunciada revista *Cartones*, que salió, por fin, en junio de 1930. Esta breve pero interesante revista, que tuvo una única salida, coincidía en lo esencial con el programa teórico definido por los animadores de *La Rosa de los Vientos*. *Cartones* contenía un poema del propio García Cabrera, titulado «Pitera», y un breve ensayo de Óscar Pestana Ramos, titulado precisamente «Paisaje canario: Pitera y tunera». Pestana Ramos planteaba una especie de programa estético a partir de las ideas de Ganivet utilizadas por García Cabrera en «El hombre en función del paisaje», y afirma que la tunera (expresión de «resistencia, estatismo») es un elemento continental africano ajeno a las Islas, mientras que la pitera (expresión de «agresividad, dinamismo») le sugiere «el espíritu isleño». Hemos de suponer que al joven Lorenzo-Cáceres, como a cualquier lector de *Cartones*, no se le escapaba la relación entre el proyecto teórico del escrito de Pestana Ramos y su complementaria realización en el poema «Pitera» de García Cabrera.

Nos preguntábamos antes qué podía significar para Lorenzo-Cáceres la aparición en 1930 de *Cartones*, en que, como indicábamos, él mismo participó con su ensayo sobre el historiador Núñez de la Peña. Cabe suponer que el joven intelectual debió de ver en esta iniciativa juvenil un atractivo espacio en que se postulaba una síntesis del imperativo universalista del arte moderno y de la mirada a la singularidad natural e histórica del Archipiélago. Lorenzo-Cáceres tuvo que encontrar muy acertadas las ideas expuestas por Eduardo Westerdahl en la muestra de la Escuela Luján Pérez presentada en La Orotava: en tal ocasión el crítico valoró las dos publicaciones culturales promovidas por los jóvenes en las Islas. En efecto, Westerdahl elogiaba ahora tanto a *La Rosa de los Vientos* como a *Cartones* «por su lucha a lo pintoresco, a los caracteres típicos», y señalaba el «regionalismo exacto» de *Cartones* (*La Prensa*, 03.06.1930).

Lorenzo-Cáceres pudo entonces observar que se seguía produciendo una convergencia cada vez mayor entre los jóvenes intelectuales, escritores y artistas de Canarias. Tenemos que recordar, entre las actividades

protagonizadas por los antiguos animadores de *La Rosa de los Vientos*, que Agustín Espinosa dedicó un notable ensayo a José Jorge Oramas, uno de los pintores más sugestivos de la Escuela Luján Pérez. Y también a Espinosa se debía una de las aportaciones de mayor interés de aquel primer momento del vanguardismo en las Islas: las prosas de su libro *Lancelot*, 28^o-7^o (publicado en 1929). A esto, por supuesto, hay que añadir los libros de poesía en verso en que los jóvenes escritores realizaron la propugnada poética de lo insular, por medio de una fusión de las tendencias dominantes en la lírica española de aquel decenio, como el ultraísmo y el neopopularismo. A la altura de 1930 un lector atento como el joven Lorenzo-Cáceres había tenido ocasión de leer libros tales como *Índice de las horas felices* (1927) de Félix Delgado, *Versos y estampas* (1927) y *Poemas de la isla* (1930) de Josefina de la Torre, *Líquenes* (1928) de García Cabrera, *Stadium* (1930) de Ramón Feria y *Campanario de la primavera* (1930) de Emeterio Gutiérrez Albelo.

Estimulado seguramente por la animada escena cultural de las Islas, a finales de ese mismo año 1930 Lorenzo-Cáceres pronunció una conferencia en la Asociación de Estudiantes Universitarios, en La Laguna, titulada «Conversación sobre motivos regionales». En su *conversación* el joven intelectual repasaba la tradición poética canaria y valoraba en los comienzos de esta —en los siglos XVI y XVII— «la inspiración marina del divino Cairasco y la musa terrestre del Bachiller Viana». Coincidiendo con las posiciones que venían manteniendo los jóvenes actores de la nueva situación cultural del Archipiélago, en su conferencia Lorenzo-Cáceres abominaba de la poesía del siglo XIX, una época en la que «los temas regionales se falsifican como nunca», y se pronunciaba claramente contra el «tipismo». Hemos recordado antes las controversias que habían enfrentado a los grupos de jóvenes intelectuales y su rivalidad sobre la primacía en la incorporación de las nuevas tendencias. Interesa ahora observar cómo en su conferencia Lorenzo-Cáceres, al definir su propia posición ante aquellos enfrentamientos en los que él no había participado y que habrían ya de parecerle superados, busca cierta distancia o neutralidad al hablar de «la novísima generación», a la que llama «la generación 1930».

Durante el año 1931 y gran parte de 1932 Lorenzo-Cáceres prestó mayor atención a los estudios históricos que a la creación literaria. Su nombre aparece, en efecto, como autor de varias colaboraciones en la *Revista de Historia* (de La Laguna, Tenerife) a lo largo de 1931. En diciembre de ese año, entre los actos de homenaje a José de Viera y Clavijo (1731-1813) en el segundo centenario de su nacimiento, el jovencísimo escritor pronunció una conferencia sobre la obra poética del célebre ilustrado, compartiendo el programa con Agustín Espinosa, quien leyó entonces su ensayo *Bajo el*

*signo de Viera*². Y, en fin, siempre en la línea de preocupación por la historia insular, Lorenzo-Cáceres, con solo veinte años de edad, aparece el 12 de octubre de 1932 ya como «licenciado en Derecho y escritor», entre los firmantes del acta de fundación del Instituto de Estudios Canarios.

Ya por entonces Lorenzo-Cáceres había entendido que debía rescatar su conferencia «Conversación sobre motivos regionales», de 1930, y lo hizo a finales de ese año 1932 en un breve cuaderno que tituló *Isla de promisión*. El joven Lorenzo-Cáceres había defendido dos años atrás el proyecto de «sembrar de alusiones el paisaje canario», en línea con la situación cultural en las Islas que hemos evocado en estas notas. Por eso, al reeditarse la conferencia, alguien tan identificado con aquel programa estético como Agustín Espinosa se apresuró a destacar que «Andrés de Lorenzo-Cáceres tiene una isla de promisión. [...] Una isla de soledad, que busca desoledarse» (*La Prensa*, 31.12.1932).

En la nota de presentación que antepone en 1932 a *Isla de promisión*, Lorenzo-Cáceres no podía menos que recordar el ambiente de controversia que había podido conocer muy directamente en la prensa local del tiempo, así como la aparición de *Cartones* y la exposición de la Escuela Luján Pérez:

En este mismo año [1930] se editó en Santa Cruz de Tenerife una revista titulada *Cartones*, cuyo único número confesaba el propósito regional de la publicación, saludada con júbilo y cariño desde *La Gaceta Literaria* por Ernesto Giménez Caballero. Por aquel entonces se discutió ampliamente entre la generación joven y la madura sobre temas de Arte y Literatura regionales. La Escuela Luján Pérez, de Las Palmas, triunfaba justamente en Gran Canaria, primero, y en Tenerife, después, con los trabajos plásticos de sus alumnos, de un acusado sabor racial. El ambiente intelectual era, pues, el más propicio para una exposición sobre temas de Arte y Literatura canarios.

Isla de promisión participaba de lo creativo y de lo crítico, de lo poético y de lo programático. El lado más creativo de la actividad literaria de Lorenzo-Cáceres volvió a manifestarse en septiembre de ese mismo año 1932 al publicar en el diario *La Tarde* varias prosas bajo el título común de *Página de San Marcos*. Estas entregas en la prensa eran un adelanto del libro titulado justamente *El poeta y San Marcos*, que apareció con la fecha de 1932 a finales de este año o a principios del siguiente. El libro se abre con una docena de cuadros en prosa, que forman un «cuaderno» con las

² Dejó información sobre estos actos Ernesto Pestana Nóbrega en la nota titulada «Comemoración», *Gaceta de Arte*, n.º 1 (febrero de 1932), p. 4.

«crónicas del verano» en la playa de San Marcos, en la costa de Icod, en el norte de Tenerife. Tras esto, el libro incluye otra sección, que se titula «Poemas» y está constituida por dos series de textos muy breves también en prosa: «La casa sobre poemas» y «Poemas burlados».

Hemos indicado que Lorenzo-Cáceres desde septiembre de 1932 había adelantado en la prensa algunos textos pertenecientes a *El poeta y San Marcos*, dejando, además, constancia de esa pertenencia. Pero en 1933 el autor publicó en la revista *Gaceta de Arte* bajo los títulos «La casa sobre poemas» y «Poemas burlados» (los mismos de las secciones de *El poeta y San Marcos*) varios textos que no figuran en el libro. En efecto, en el número 12 (enero-febrero, 1933) de la revista aparecen tres nuevos textos bajo el rótulo común de «La casa sobre poemas», y en el número 20 (octubre, 1933) otros cuatro nuevos «Poemas burlados».

En las presentes notas, sugeridas por el centenario del nacimiento del autor, me proponía recordar la presencia de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte*, sin duda la empresa colectiva más integradora de los jóvenes republicanos de Canarias. Hemos visto que Lorenzo-Cáceres, ya desde su primera juventud, había sido testigo de no pocas tensiones y controversias en el marco cultural insular, y, por supuesto, también en la escena política y social durante la dictadura de Primo de Rivera y luego durante el paso a la instauración de la República. Ahora, ante la evolución de *Gaceta de Arte*, el escritor no podía menos que comprobar que en el espacio fundado en 1932 por Eduardo Westerdahl se habían congregado casi todos los nombres (con la excepción de Juan Manuel Trujillo) de los distintos grupos que desde hacía años aspiraban en las Islas a la difícil contemporaneidad y universalidad de la cultura. Y con esos nombres quedaban también representadas las diversas direcciones estéticas e ideológicas que se agitaban en la escena histórica de la nueva era republicana. Como es bien sabido, la iniciativa de fundar *Gaceta de Arte* respondía al proyecto de Westerdahl y sus jóvenes amigos de promover el análisis y la difusión del arte moderno. Ese objetivo lo plantearon de modo radical y militante, pero desde una actitud abierta a todas las tendencias artísticas de la época.

La presencia de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte* suponía, pues, por sí misma un hecho significativo, en la medida en que mostraba una actitud de compromiso y adhesión con la nueva situación histórica, tan animada y llena de expectativas, que se había desplegado desde la instauración del nuevo sistema político.

Pero al comentar la presencia de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte* tenemos que empezar por recordar que, poco después de su aparición, *El poeta y San Marcos* fue reseñado por Domingo Pérez Minik en las mismas páginas de la revista (n.º 14, abril, 1933). En las escasas pero hermosas y

justas líneas de su nota crítica, Pérez Minik destaca la mirada poética de Lorenzo-Cáceres: una mirada dirigida a «lo ínfimo» del mundo natural insular y de las sencillas cosas del vivir humano.

Decíamos que la segunda sección del libro *El poeta y San Marcos* está formada por dos series de textos breves en prosa: la primera, titulada «La casa sobre poemas», recoge textos más claramente líricos; la segunda, titulada «Poemas burlados», recoge textos en que domina cierto humorismo intrascendente. Los siete textos publicados en *Gaceta de Arte* son también breves prosas. Los de la primera entrega (del número 12) se acogen bajo el título «La casa sobre poemas», mientras que los de la segunda entrega (número 20) van agrupados como «Poemas burlados».

De los textos de la primera entrega el titulado «Con el rostro entre las manos», por su carácter más lírico, coincide con las prosas de la serie «La casa sobre poemas» del libro. El propio escritor quiere subrayar la filiación romántica de su sentimiento juvenil suscitado por la lectura de las novelas de Lamartine. Otro texto de la primera entrega, el titulado «Con los ojos bajos», está próximo a las prosas de «La casa sobre poemas» del libro *El poeta y San Marcos*.

Se diría que estos textos están situados todavía en la onda del modernismo, pero ciertas notas de leve ironía parecen alejarlos de una estética impresionista o simbolista. El tercero de los textos de la primera entrega, titulado «Con la cara vuelta», sitúa ya claramente a Lorenzo-Cáceres en coordenadas estéticas muy próximas a sus amigos Agustín Espinosa y Emeterio Gutiérrez Albelo, compañeros en *Gaceta de Arte*. En efecto en esta prosa, al recrearse en elementos crueles y sangrientos, el joven autor se adentra por una línea estética de expresionismo negro. A partir de estos elementos Ángel Sánchez Rivero dice que aquí Lorenzo-Cáceres «ensaya incluso un surrealismo muy *sui generis*»³.

Miguel Pérez Corrales ha destacado cómo crece la marea surrealista en *Gaceta de Arte* justamente a partir de este número en que se publican las prosas de Lorenzo-Cáceres:

El número 12 de *Gaceta de Arte* (enero-febrero, 1933) inicia la publicación de textos de autores surrealistas con un ensayo de René Crevel sobre Tzara; a su lado, el inolvidable «Rapto de Greta Garbo», de Gutiérrez Albelo. El número siguiente (marzo) incluirá una «Revista internacional de exposiciones» enviada por Óscar Domínguez desde París, así como la segunda entrega ensayística sobre el surrealismo de López Torres: «Psicogeología del surrealismo»; el 14, dos nuevos poemas surrealistas de Emeterio: «Zumo de Charlot» y «Film vampiresco»; y el 16 un texto de René Char sobre Paul Éluard. [*Op. cit.*, p. 96.]

³ Cf. Ángel Sánchez Rivero, *Gaceta de Arte*, col. «La era de *Gaceta de Arte*», Canarias [*sic*], Gobierno de Canarias, 1993, p. 98.

Los textos de la segunda entrega de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte* (n.º 20), publicados bajo el rótulo «Poemas burlados», coinciden con los de la sección de poemas así titulada en el libro *El poeta y San Marcos* en la radicalización del humor. La primera de estas prosas se titula «El Valle de Josafat» (según algunas creencias judaicas, el lugar en que, al final de los tiempos, tendrá lugar el juicio de Jehová), y en ella Lorenzo-Cáceres imagina un absurdo diálogo entre resucitados vistos casi como cadavéricos maniqués de un escaparate espectral. El cierre del breve diálogo tiene un buscado efecto de humor.

En la prosa titulada «Un telegrama burlado. (De la prensa)» se presenta, en primer lugar, la noticia de la aparición de un anillo con una dedicatoria amorosa, redactada con estilo presuntamente despersonalizado. Luego, en su nota, el poeta de la Playa de San Marcos acentúa no solo la dimensión sentimental del «telegrama», sino también la humorística, al pensar que deberá cambiar la clásica literatura de las sirenas por una nueva de las lubinas.

La siguiente prosa, «Baile de dados», consiste en una especie de noticia de la edición de la conferencia de Agustín Espinosa sobre el pintor José Jorge Oramas (titulada *½ hora jugando a los dados*). Esta literaria reseña encierra, en realidad, una admirable imagen de Espinosa, «una de las más certeras aproximaciones al autor de *Crimen*», como ha dicho Isabel Castells⁴. Entre referencias literarias y brillantes imágenes, Lorenzo-Cáceres dibuja jovialmente y da cálido volumen intelectual al admirado y estimado escritor.

Esta segunda entrega de «Poemas burlados» de Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte* se completa con la prosa titulada «Retórica de una dama», en que el disparatado *modus operandi* de un tierno poeta romántico o modernista estriba en ordenar primero unas rimas finales de versos y luego rellenar el «lado izquierdo». Esta situación se resuelve en un inesperado efecto de humor, cuando el imberbe versificador escribe un soneto a su amada siguiendo aquel extravagante método de composición, pues ella se ha visto sorprendida en una deshumanizada pose cubista.

⁴ Cf. Isabel Castells, «Los poetas de *Gaceta de Arte*», en el catálogo de la exposición '*Gaceta de Arte*' y su época (1932-1936), Gobierno de Canarias / Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria), 1997, pp. 159-177; las referencias a Lorenzo-Cáceres, en pp. 172-173. En este artículo dice Isabel Castells que los textos publicados por Lorenzo-Cáceres en *Gaceta de Arte* son «todos correspondientes al libro *El poeta y San Marcos*», quizá inducida a error por mi conferencia de 1986 «La obra literaria de Andrés de Lorenzo-Cáceres», pues en tal ocasión afirmé que las prosas aparecidas en la revista procedían del libro. El texto de aquella conferencia va recogido en mi libro *La isla sin sombra (Estudios y ensayos sobre la poesía moderna en Canarias)*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife, 1987, pp. 31-50.

Miguel Pérez Corrales ha recordado el preciso y animado marco textual en que aparecen en *Gaceta de Arte* estos «Poemas burlados» de Lorenzo-Cáceres:

En el número de octubre [de 1933] escribe Westerdahl sobre Norah Borges, y Gertrude Stein sobre Juan Gris, Andrés de Lorenzo-Cáceres firma unos «Poemas burlados» y, a la vez que Pedro García Cabrera da a conocer *Transparencias fugadas*, poesía «abstracta», Espinosa publica su terrorífico «Parade», obra maestra del humor negro, destacado en *El Sol* como «relato personalísimo», y Emeterio Gutiérrez Albelo «Un esqueleto y una estatua», futuro fragmento de *Enigma del invitado*. Su *Romanticismo y cuenta nueva* aparece en noviembre y recibe críticas de Espinosa, Trujillo, Erasmo, Lorenzo-Cáceres, García Cabrera y López Torres... [op. cit., p. 102]

Como hemos podido comprobar, las siete prosas con que Lorenzo-Cáceres colaboró en 1933 en *Gaceta de Arte* no dejaban de coincidir en diversos aspectos con las entregas de Espinosa y Gutiérrez Albelo que podemos encontrar en las mismas páginas de la revista. Cabe decir que el joven escritor evolucionaba en el mismo sentido que sus compañeros al utilizar cada vez con mayor frecuencia ciertos procedimientos expresionistas (el humor, lo absurdo, lo macabro), más o menos próximos a la práctica del arte y la literatura surrealistas. Al repasar, medio siglo después, la trayectoria de *Gaceta de Arte*, Pérez Minik comentaba esa coincidencia de los colaboradores de esta revista, justamente a partir de la entrega de «Poemas burlados», de Lorenzo-Cáceres, en el número 20:

«Los poemas burlados», de Andrés de Lorenzo-Cáceres, no entran en esta prosa de vanguardia que reproducimos. Pero de alguna manera está en sus fronteras de convivencia, en las que la ironía, el tono de burla y el baile de dados se entrecruzan con el ángel de las alas cortadas, la *belle cycliste* y una bola de cristal. Es sorprendente ver cómo todos estos escritores insulares van cayendo en el mismo saco, se visten con semejantes prendas y se insertan en parecidas preocupaciones estéticas, con su inconfundible nota de pedal generacional.⁵

Pero en aquel año 1933, lo mismo que en 1934, fueron breves y escasas las publicaciones de Lorenzo-Cáceres, quien desde entonces volvió a pres-

⁵ Cf. Domingo Pérez Minik, «La literatura en *Gaceta de Arte*», en reed. facsimilar de *Gaceta de Arte (1932-1936)*, prólogos de Eduardo Westerdahl y de Domingo Pérez Minik, Biblioteca del 36, Vaduz (Liechtenstein), Topos Verlag / Madrid, Ediciones Turner, 1981; recogido en su libro *Isla y literatura*, 2.^a ed., ed. Rafael Fernández, Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias, 2003, pp. 723-746.

tar mayor atención a sus trabajos históricos y críticos. Así, pues, aquella coincidencia con la radicalidad estética de los jóvenes colaboradores de *Gaceta de Arte* no tuvo en él continuidad. Se trata de una opción personal del joven Lorenzo-Cáceres, que no puede atribuirse al hecho de que no se identificara con la ideología socialista de los fundadores de la revista (Westerdahl, Pérez Minik, García Cabrera, López Torres). Tampoco se identificaron con tal orientación ideológica los escritores de los que Lorenzo-Cáceres se sintió más próximo en lo personal y en lo ideológico (Espinosa y Gutiérrez Albelo), y, sin embargo, estos siguieron vinculados a *Gaceta de Arte* y mantuvieron su dedicación a la creación literaria dentro de una línea estética surrealista. En cualquier caso, interesa dejar destacado que estamos ante el momento de máxima cercanía de la escritura de Lorenzo-Cáceres a la estética de las vanguardias.

Aunque las siete prosas aparecidas en *Gaceta de Arte* no pertenecían al libro *El poeta y San Marcos*, como por error dejé indicado en mi conferencia de 1986, sí parece claro que corresponden al mismo ciclo del libro, no solo por la proximidad temporal sino también por evidentes rasgos de contenido, tono y lenguaje. Obliga esto a pensar que si algún día se reedita el libro, deberían agregársele estas siete prosas que aquí hemos recordado.

TEXTOS

La casa sobre poemas

[*Gaceta de Arte*, n.º 12 (enero-febrero, 1933).]

Con el rostro entre las manos

Una tormenta sobre el mar tirreno conduce a Lamartine hasta la hija de un pescador de Nápoles, en *Graziella*; otra tormenta sobre un lago en la Saboya, le lleva hasta Julia, en *Rafael*; y, en ambos casos de sus dos novelas autobiográficas, la tormenta cósmica acaba en una tormenta sentimental. ¿Acaso no es cada novela romántica una deliciosa tormenta en la que la razón y el arte zozobran entre el amor y la naturaleza? Lamartine —legítimo romántico— procede por impresiones, y su expresión se desborda en su prosa como un rayo de sol en una pared blanca; nos deslumbra, nos ciega, nos impide ver la pared que al cabo se evade para quedarse en el invisible sostén de aquella claridad. Lamartine mantiene siempre vivo este rayo que caldea el espíritu del lector hasta desaliñarlo, sumiéndole en el desorden

sentimental de una deliciosa tormenta del romanticismo. Aquel relámpago, aquella nube, aquel viento, aquella ola de su lectura hacen que el corazón se me aúpe en el pecho y me mire a los ojos diciéndome: «Tienes veinte años».

Con la cara vuelta

Aquella oca no tenía las gafas de humor, sin cristales, de las ocas de las revistas inglesas, de los dibujos ingleses, de los juguetes ingleses, de las películas inglesas. Aquella oca no era, ciertamente, una oca inglesa, pero era entretenida, boba y blanda, como las ocas inglesas, que el humor inglés ha sacado a las pistas de los circos, en brazos de payasos tocados con el pajizo cucurucho y que, manchados en el sombrero, manchados en las mejillas, manchados en la frente, manchados en la nariz, manchados en la barba, besan humorísticamente a sus amigas, las humorísticas ocas con gafas y sombrerito adornado con una pluma, sujeto a la cabeza por una cinta que les aprieta la barbilla. Aquella oca carecía del poético escenario que disfrutaban las ocas flamencas que pasean por floridos campos de tulipanes, cuidadas por sonrosadas muchachas de nítidas tocas y agudos zuecos, junto a los viejos molinos de agua, a orillas de un canal azul. Si carecía aquella oca del adorno de las ocas flamencas, era, en cambio, poética como ellas, y su alto porte reclamaba el lindo escenario: los campos de tulipanes, las bellas muchachas, los viejos molinos, el canal azul. ¡Oh, los campos de tulipanes, las bellas muchachas, los viejos molinos, el canal azul!...

Yo quería apasionadamente a mi oca, cuyo retrato encontraba en las postales iluminadas, las cajas de bombones, los lienzos para cojines... Yo quería apasionadamente a mi oca y hube de sufrir demasiado cuando, en mi presencia, un criado le hubo de cortar la cabeza. Aquel grueso chorro de sangre que brotaba de su cuello tiñó pronto los campos de tulipanes, las sonrosadas muchachas, los viejos molinos, el canal azul, que yo llevaba en la frente, y mi rostro enrojeció de emoción ante aquel cuello, abierto como un grifo, que hacía tan bellos y escalofriantes juegos de sangre. El payaso que suele ocurrir en el circo en ayuda de las ocas que hacen cosas parecidas, no ocurrió esta vez, y la oca, tan inoportunamente abandonada, abatió las alas, dobló el ensangrentado cuello y murió.

Con los ojos bajos

El canto de los pájaros llega a intervalos fatigoso, llega —esta es la sensación— de lejos. Es el momento en que los pájaros solistas cantan para que, en silencio, se les oiga, lejos de la algarabía del mediodía en que los pájaros de rico canto —los tocados capirotes, los pintados jilgueros, los canarios alegres— comparten con los que apenas pían —los oscuros gorriones, las pizpiretas alispas, los enanos moscas— la sinfonía del valle. Entre ellos, un capirote, a la tarde, canta tan adecuado

que nadie duda tenga por partitura el crepúsculo. Posee una nota melancólica para los grises, un lastimero quejido para los rojos; para los blancos usa de más silencio y puntillas, bajando un poco el timbre de la voz; en los amarillos se alarga, se descuida en una solfa tendida, de suaves modulaciones; en los violetas, su canto se hace tan plañidero que las santas noches, después de oírle, cierran sus campanillas y el pobre pájaro se duerme, beatíficamente, en su rama porque ha salido la luna.

Poemas burlados

[*Gaceta de Arte*, n.º 20 (octubre, 1933).]

El Valle de Josafat

—¿Me hace usted el favor? Ese cráneo es de mi bisabuelo, benemérito de la patria.

—Se equivoca usted; en cambio, su tibia es de la emperatriz Josefina.

(Oh, sí; oh, no... La emperatriz Josefina. ¡Que se presente la emperatriz Josefina!)

—Señora, muéstreme usted su tibia derecha.

—Muy galante: he aquí mi pierna desnuda.

—La conozco, señora, la ha robado usted de un escaparate en un comercio de medias. Soy dependiente de la «Maison de bas *Impératrice Joséphine*».

Un telegrama burlado. (De la prensa)

New York, 11 (11, n).— En Marion (Indiana) el matrimonio Sisson se encontraba pescando en el río Mississinen, cuando saltó a la embarcación una lubina como de libra y media; al abrirla, encontraron dentro un anillo de oro con la siguiente inscripción: «Te quiero. 1877».

N.B.— No se ha podido precisar si la burladora lubina había estado en aguas de San Marcos, ni si había leído esos poemas rotos que su poeta abandonaba al océano. La fecha de la inscripción revela lecturas del Max Jacob escritor en las revistas de modas; el salto, ya me parece impulsado por otras lecturas. El hecho aconteció en agosto, en ese agosto en que el poeta estuvo ocioso. ¿Quién era esa lubina? Habrá que abandonar la literatura de las sirenas y comenzar la de las lubinas. Me inclino a creer que Dios colocó este pescado en el océano para ofrecerme una fuente de inspiración propia.

Baile de dados

«Le bon sens nous dit que les choses de la terre n'existent que bien peu, et que la vraie réalité n'est que dans les rêves», decía Charles Baudelaire a su amiga J.G.F.

al dedicarle, allá por 1860, *Les Paradis artificiels*. Bien. Agustín Espinosa, al que paso a definir (como cualquier autor al comenzar su obra y entrar en el asunto) como un hombre dividido interiormente en dos mitades construidas como las estancias de un edificio, la una habitada por un ángel con las alas cortadas, la otra por una muchacha ataviada a la «belle cycliste» que se pasea en bicicleta en un salón de espejos, terminado por una bola de cristal salpicada de gotas de diferentes sangres, sueños e ideas, y apoyado en dos piernas de arlequín y de monje, ha publicado su conferencia sobre la pintura de José Jorge Oramas, bajo la advocación de Baudelaire (*½ hora jugando a los dados*) y cuyas páginas son luces de una verbena en la que son números excepcionales el ángel de las alas cortadas, *la belle cycliste* y la bola de cristal, todo girando en una atmósfera densa y apretada en torno a la alta torre y agudo campanario de su inteligencia y simpatía.

Retórica de una dama

Arturo era un adolescente que rimaba sus versos con flores, pájaros, estrellas y perfumes. Las consonancias estaban hechas; faltábales infundirles el contenido. Nada importaba este con tal que la rima no sufriera. Arturo acabó, fijada la columna de las consonancias, por llenar el resto del edificio del lado izquierdo con cascotes de palabras que nada decían. El poeta estaba contento con su nuevo sistema. Un día escribió un madrigal, el retrato de su amada en un soneto. «Oh, respondió la dama desilusionada al tiempo de recibirlo, me ha sorprendido usted de perfil.»

A P É N D I C E

Domingo Pérez Minik

Reseña de *El poeta y San Marcos*, de Andrés de Lorenzo-Cáceres
[*Gaceta de Arte*, n.º 14 (abril, 1933).]

Hay una cara de mujer. Unas paralelas olas de la mar. Y unos pescados que nadan hacia los calores del sol. Así presenta en un dibujo esquemático el libro, el pintor Xavier Casais.

Para aventurarnos dentro del mundo poético de Andrés de Lorenzo-Cáceres, abramos la puerta de los poemas burlados, y precisamente a ese último que se intitula «El pintor realista». Dice así:

El pintor copiaba la puesta de sol; de pronto, una mosca se posó en el cuadro. El pintor miró al horizonte: no había allí ninguna mosca; era preciso quitar, pues, la que se había posado en la pintura. Satisfecho, miró al crepúsculo: había desaparecido el disco solar.

El pintor se apresuró a hacerlo desaparecer, también, de su paisaje. Una luz malva borraba los brillantes colores del cuarto de hora anterior; el artista, entonces, entonó en la misma coloración malva las encendidas tintas de su obra. Ah ¿Cómo sufrir tanta desgracia? La luna, una estrella, innumerables reflejos en el agua, anunciaban el nuevo asunto: La noche. El pintor comenzó, fatigado a pintar la noche, pero como era efectivamente de noche, tuvo que abandonar la pintura.

Andrés de Lorenzo-Cáceres escribe su libro en San Marcos, alejado del mundo frenético en que vivimos. En su mesa de trabajo, una esfera armilar y en la pared un mapamundi. Sus fuentes poéticas corren frescas y animadas en el sosiego de la playa de verano. El volumen lo componen unas anotaciones a la vida cotidiana y unos poemas burlados y una casa sobre poemas.

El poeta no es el pintor realista. Pero Andrés de Lorenzo-Cáceres sí gusta de andar sobre zancos en esa piel erizada de lo real. Sobre los zancos de la poesía penetra sus raíces sobre el correr de lo cotidiano.

Una vereda en el acantilado azul sobre el mar. Desde arriba ve el poeta, con esos ojos alegres, intrascendentales, en las aguas más claras de la auténtica poesía, cara a esferas armilares y mapamundis.

Los libros, la vida en torno, y en los libros y en la vida en torno, lo ínfimo, lo que no despierta la mirada de novelistas y filósofos acomete con sus lanzas al corazón de Andrés de Lorenzo-Cáceres. Así las pardenas, la maleta de Sterne, la casa del fotógrafo, el pozo de agua dulce y la tumba del jardinero municipal.

Todas estas ínfimas cosas las destaca el poeta, las limita y las colorea tímidamente. Son descubrimientos minuciosos, alejados de toda elocuencia épica.

El pintor copiaba la puesta de sol. De pronto una mosca se posó en el cuadro. El pintor miró al horizonte. No había allí ninguna mosca. Y entonces afanosamente pintó —pura poesía— en el horizonte visible la mosca posada en el cuadro.

Bibliografía de Elsa López

Bibliography of Elsa López

VÍCTOR J. HERNÁNDEZ CORREA

(CON LA COLABORACIÓN DE LA AUTORA)

Resumen. La Sección de Bibliografía del Instituto de Estudios Canarios prosigue la publicación de bibliografías de autores canarios contemporáneos, con la intención de facilitar a estudiantes e investigadores un imprescindible instrumento de trabajo. Damos a conocer en esta ocasión la bibliografía de la poetisa y crítica Elsa López (Fernando Poo, Guinea Ecuatorial, 1943).

Abstract. The Bibliography Section of the Instituto de Estudios Canarios continues the publication of bibliographies of contemporary Canary Islands writers, in order to provide an essential working tool for students and researchers. We present this time the bibliography of the poet and critic Elsa López (Fernando Poo, Equatorial Guinea, 1943).

NOTA.—Aunque las reseñas críticas figuran en el apartado «Bibliografía pasiva», para mayor comodidad en la consulta se ha hecho constar también cada una de ellas a continuación del libro correspondiente.

I. OBRA POÉTICA

El viento y las adelfas: poema en dos cantos. Dibujos de Ángel Fernández Santos. La Laguna, Juan Régulo Editor, 1973. (2.^a ed., 1987, con notas críticas de Luis Cobiella y Celso Emilio Ferreiro en las solapas.)

Res.: FERREIRO, Celso Emilio, «*El viento y las adelfas*», *Abc* (Madrid), 24 de enero de 1974; IFACH, María de Gracia, «López, Elsa: *El viento y las adel-*

fas. Ed. Régulo. La Laguna, 1973», *Ínsula*, n.º 330 (mayo de 1974); ORTEGA, Luis, «*El viento y las adelfas*», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de La Palma), 16 de noviembre de 1973; [REDACCIÓN], «López Rodríguez, Elsa: *El viento y las adelfas*», *Abc* (Madrid), 24 de enero de 1974.

Inevitable océano, Madrid, Torremozas (Col. de Poesía Torremozas, 2), 1982.

Res.: G., A. «El amor a la vida, tema principal en la poesía escrita por mujeres», *El País* (Madrid), 10 de octubre de 1983; LUIS, L[eopoldo] de, «Nueva colección, nueva poetisa», *Ya* (Madrid), 22 de enero de 1983; PÉREZ, J[uan] F[rancisco], «Nuevo poemario de Elsa López. Solicitada zona de rehabilitación para Santa Cruz», *Canarias7* (Las Palmas de Gran Canaria), 30 de diciembre de 1982; QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, «*Inevitable océano*, de Elsa López: Tan cerca el mar...», *Informaciones* (Madrid), 20 de diciembre de 1982; [REDACCIÓN], «*Agenda local*», *Abc* (Madrid), 8 de noviembre de 1982, p. 38.

Penumbra, La Laguna, Tagala (Col. Clásicos. Poesía, 1), 1985.

PÉREZ VIDAL, José, «*Penumbra*», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «La Prensa del domingo», 3 de julio de 1988. (Reimpr.: «El sentimiento de nostalgia del mar, tierra adentro», *El Día* [Santa Cruz de Tenerife], supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993.

Del amor imperfecto. Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla. Melilla, Ayuntamiento de Melilla-Universidad Nacional de Educación a Distancia (Col. Rusadir, 15), 1987. (2.ª ed.: Madrid, Ediciones La Palma [fuera de colección, 1], 1989.)

Res.: AGANZO, Carlos, «“Del amor imperfecto”», *Ya* (Madrid), 27 de febrero de 1988; BENITO DE LUCAS, Joaquín, «Elsa López», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «La Prensa del domingo», 3 de julio de 1988; BENITO DE LUCAS, Joaquín, «Presentación de “El amor imperfecto” en Santa Cruz de La Palma», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993; FLORES, Irene, «Una cena literaria que no pudo con los poetas: Apostillas al fallo de Premio de Poesía “Ciudad de Melilla”», *Melilla Hoy* (Melilla), 18 de octubre de 1987; GUTIÉRREZ, Avelino, «Elsa López ganó el Premio Internacional de Poesía de Melilla», *Melilla Sur* (Melilla), 18 de octubre de 1987; PEÑA, Luis de la, «Elsa López: “Del amor imperfecto”. Melilla, Rusadir», *A Distancia* (Madrid), diciembre de 1988; SAHAGÚN, Carlos, «“Del amor imperfecto”, de Elsa López», *Ínsula*, n.º 502 (octubre de 1988), p. 23.

La Casa Cabrera. Fotografías de Jorge Lozano Vandewalle. Madrid, Ediciones La Palma (fuera de colección), 1989. (2.ª ed., 1996.)

La fajana oscura. Introducción de Carmina Casala. Estudio, traducción y edición de Dar-Tlass. Dar Tlass de Ediciones, Damasco, 1990. (Premio Internacional de Poesía Rosa de Damasco 1989.) (2.^a ed., *La fajana oscura*. Introducción de Carmina Casala. Edición bilingüe español-árabe patrocinada por Mustafá Tlass. Traducción de Rifaat Atfé. Diseño, caligrafía y dibujos de Samir Ismail. Madrid, Ediciones La Palma, 1991.)

Res.: [REDACCIÓN], «Breves», *Abc* (Madrid), 31 de enero de 1990.

Cementerio de elefantes. Ed. al cuidado de Carlos Gaviño de Franchy. Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias (Col. Poesía, 8), 1992. (Con una nota de José Hierro en la solapa.)

Res.: [REDACCIÓN], «Publicación de los libros “Edad de la memoria” y “Cementerio de elefantes”». Ediciones: Juan Cruz Ruiz y Elsa López, en la colección Poesía», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 12 de noviembre de 1992.

Al final del agua, Isla de Tenerife [sic], Julio Castro Castellano Editor (Col. El gabinete isleño, 1), 1993.

Tránsito, Islas Canarias [sic], Asociación Cultural «La Fábrica» (Col. La fábrica libros), 1995. (Edición patrocinada por Cabrera Martín, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma, Isael Castro Comercio y Sociedad La Cosmológica.)

A la Virgen de las Nieves: siete poemas, Isla de La Palma [sic], 2000. (Ed. numerada.)

Mar de amores, San Sebastián de los Reyes, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes, Universidad Popular José Hierro (colección Universidad Popular), 2002. (XII premio José Hierro de Poesía.)

CASTRO, Juana, «“Mar de amores”», *Diario de Córdoba*, supl. «Cuadernos del sur», 13 de marzo de 2003; COBOS WILKINS, Juan, «Páginas navegables», *El País*, supl. «Babelia», 10 de agosto de 2002.

Quince poemas (de amor adolescente), Montilla (Córdoba), Aula Poética Casa del Inca, 2003.

El viento y las adelfas, [S. l.], Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias-Caja Rural de Tenerife, 2005. (47 p.+ 1 CD.) (Montaje realizado a partir

del concierto grabado en directo, realizado el día 19 de octubre de 2005 en el Castillo de San Felipe [Puerto de la Cruz, Tenerife], con motivo de la celebración de las Primeras Jornadas del IEHC para el Estudio y Difusión de la Música Tradicional. Créditos de los temas incluidos en el CD: autora y lectora de los poemas, Elsa López; voz, piano y tambor gomero, Fabiola Socas; timple, Domingo Luis Rodríguez Oramas 'El Colorao'; guitarra, Juan Carlos Pérez Brito. Otros créditos del CD: grabación, Alberto Méndez; mezcla y masterización, José Afonso Romero; producción musical y coordinación de textos y música, Fabiola Socas; arreglos para timple y guitarra, Juan Carlos Pérez Brito y Domingo Luis Rodríguez Oramas 'El Colorao'; arreglos para piano, Fabiola Socas.)

La pecera, Córdoba, Aristas de Cobre, 2005.

A mar abierto. (Poesía: 1973-2003). Edición de Paul M. Viejo. Introducción de Pablo García Baena. Madrid, Hiperión (Col. Poesía Hiperión, 518), 2006. [Incluye: Pablo García Baena, «Al final del agua», pp. 7-11; Paul M. Viejo, «Introducción», pp. 13-21; «Bibliografía»; *El viento y las adelfas*, pp. 27-48; *Inevitable océano*, pp. 49-83; *Penumbra*, pp. 85-102; *Del amor imperfecto*, pp. 103-141; *La Casa Cabrera*, pp. 143-154; *La fajana oscura*, pp. 155-173; *Cementerio de elefantes*, pp. 175-219; *Al final del agua*, pp. 221-251; *Tránsito*, pp. 253-274; *Mar de amores*, pp. 275-313; *Quince poemas (de amor adolescente)*, pp. 315-331.]

Travesía, Madrid, Hiperión (Col. Poesía Hiperión, 521), 2006. (XIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina 2005.)

Canarias. De la A a la Z. Ilustrado por Luisa Vera. León, Everest (Col. De la A a la Z), 2008.

Ofertorio, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea (Col. El Mirador), 2008.

II. OBRA NARRATIVA

Novela

El corazón de los pájaros, Barcelona, Editorial Planeta (Col. Autores Españoles e Iberoamericanos), 2001. (Finalista del premio Planeta.)

Res.: DÍAZ DE TUESTA, M. José, «Elsa López recuerda en “El corazón de los pájaros” su infancia en Guinea», *El País* (Madrid), 19 de enero de 2001; [REDACCIÓN], «Elsa López publica “El corazón de los pájaros”, su primera novela», *Abc* (Madrid), 17 de enero de 2001; SANTOS, Care, «“El corazón de los pájaros”, de Elsa López», *El Cultural de El Mundo* (Madrid), 7 de febrero de 2001.

Las brujas de la isla del viento, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Narrativas), 2006. (2.^a, 3^a y 4^a ed., 2007.)

MÉNDEZ, Mayte, «Elsa López destaca en “Las brujas de la isla del viento” el sufrimiento femenino», *La Opinión de Tenerife*, 14 de febrero de 2007.

El viaje, Las Palmas de Gran Canaria, Cam-PDS Editores, 2008.

Una gasa delante de mis ojos, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Narrativas), 2011.

Cuento

«Alfonsina y yo», en *Doble o nada*. Prólogo de Enrique Vila Matas. Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2010.

«Castillito de papel», *Narradores en La Palma por Amnistía Internacional*. Luis Cobiella Cuevas et al. Ilustraciones y diseño, Paco Guimerá. Villa de Garafía (La Palma), Ediciones Alternativas, 2006.

«El sueño», en *Mujeres que sueñan*. Selección y prólogo de Jesús Aguado. Málaga, Puerta del Mar, 2007.

«El último gol», *¡Riqui-raca!: cuentos del fútbol canario*. Ed. de Ayoze Suárez. Candelaria (Tenerife), Nectarina, 2010.

III. ANTOLOGÍAS DE SU OBRA POÉTICA

AA.VV., *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993, pp. III-VI. (Incluye notas críticas de José Hierro, Celso Emilio Ferreiro, José Pérez Vidal, Joaquín Benito de Lucas y Antonio Porpetta, y los poemas «El barco nos aleja», «Cruzaba la ciudad y me

ocurrió el milagro» y «La vida es ese gesto», de *Inevitable océano*, y tres poemas sin título de *Del amor imperfecto*.)

Magarzas (argyranthemum), Las Palmas de Gran Canaria, Litoral Elguinaguaria (Col. Cuadernos del atlas), 1997.

Ministerio del aire. (Antología 1973-2003). Prólogo de Joaquín Benito de Lucas. Tegueste, Baile del Sol (Col. Plenilunio, 2), 2003.

Solo de amor: antología de poemas de amor. Prólogo de Gregorio Morales. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Antologías), 2008.

IV. PUBLICACIONES EN ANTOLOGÍAS Y VOLÚMENES COLECTIVOS

ABDO, Antonio, *Idafe: ocho voces solidarias*. Prólogo de Domingo Acosta Pérez. La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1990.

ÁLVAREZ, Carlos (ed.), *Constelación canaria siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias y Gabinete Literario, 2009.

Amanecer por los Arcos de Viana, Córdoba, Los Cuadernos de Sandua-CajaSur, 2003.

Bestiario: gatos, gatos, gatos, Madrid, Eneida, 1999.

BALCELLS, José María, *Ilimitada voz. (Antología de poetas españolas 1940-2002)*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003.

CABRERA, Javier (ed. y compilación), *Elegías últimas a Miguel Hernández. Poesía desde Canarias*, Islas Canarias [sic], Fundación Canaria Archipiélago MMXXI, Gobierno de Canarias, Dirección General del Libro, 2010.

En pie de paz. (Escritoras contra la guerra), Córdoba, Editorial Plurabelle, 2003.

El deseo de la palabra. IV Encuentro de poetisas, Málaga, 1999.

El grupo de La Palma (1990-2011): poetas de una sola isla. Introducción de Ernesto Suárez. Selección y prólogo de Nicolás Melini. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea, 2012.

El origen del mundo, Madrid, Hiperión, 2004.

GARCÍA GUAL, Carlos, «Trece poemas odisaicos», *Revista de Occidente*, n.º 158-159 (1994).

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca, *Escritoras canarias del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.

—, «Elsa López». En *Desde su ventana: antología de poetas canarias del siglo XX*, Madrid, Ediciones La Palma, 2004.

—, *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea, 2008.

JIMÉNEZ FARO, Luz María, *Breviario del deseo: poesía erótica escrita por mujeres*, Madrid, Torremozas, 1989.

KEEFE UGALDE, Sharon (ed.), *En voz alta: las poetas de las generaciones de los 50 y los 70*, Madrid, Hiperión, 2007.

La llama silenciosa. Poetas canarios en El Hierro, Las Palmas de Gran Canaria, WPM (World Poetry Movement), 2012.

Las flores del yodo, Valencia, Generalitat Valenciana, 2001.

Madrid en los poetas canarios, Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias, 2010.

MARTINÓN, Miguel (ed.), *Poesía canaria contemporánea (1940-1990): Antología*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Letras Insulares), 2009.

Pólvora blanca. Antología de poetas por la paz y contra la guerra, Córdoba, Colectivo abierto de poetas cordobesas, 2003.

PRIOR, Balbina (coord.), *Final de entrega. Antología de poetas contra la violencia de género*, Córdoba, Colectivo Ediciones, 2006.

RAMOS, Elica (selección y prólogo), *Isla mujeres*, Santa Cruz de Tenerife, Instituto Canario de la Mujer, 2002.

REINA, Manuel Francisco (ed.), *Mujeres de carne y verso: antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002.

Tan mortals, tan divines, El Prat de Llobregat, Ajuntament del Prat de Llobregat, 2005.

VI Encuentro de mujeres poetas, San Sebastián, Ayuntamiento de San Sebastián-Donostia, 2001.

Voces de papel. Canción de cuna para dormir bajo tierra a Miguel Hernández, Lyon-Málaga, Instituto Cervantes, 2010.

V. ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS

Monografías

Bio-bibliografía de don José Pérez Vidal, Las Palmas de Gran Canaria, Instituto Canario de Etnología y Folklore, 1983.

ELSA LÓPEZ [et al.], *Diego Hidalgo: memoria de un tiempo difícil*, Madrid, Alianza, 1986.

ELSA LÓPEZ, y Antonio CEA GUTIÉRREZ, *José Pérez Vidal: entrevistas sobre su vida*. Prólogo de Julio Caro Baroja. Santa Cruz de La Palma, Cabildo Insular, 1987. (2.^a ed.: *José Pérez Vidal: una larga entrevista*. Prólogo, Julio Caro Baroja. Santa Cruz de La Palma, Cabildo Insular de La Palma, 2007.)

España canta: canciones tradicionales. Coordinación de Rosario Albuquerque; textos de Elsa López; ilustraciones de José Carlos Palacios. Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Cooperación Cultural, Servicio de Difusión del Español), 1990.

Artículos

«Morir en Garafía es morir sin campanas», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de La Palma), 1 de marzo de 1974.

«Estudio antropológico-social de una comunidad campesina en la zona de Garafía, al norte de la isla de La Palma», *Acofar*, xv, n.º 12 (1976), pp. 13-19.

«Identidad rural y etnicidad insular», *Actas 2.º Congreso de Antropología de Madrid*, Madrid, Asociación Madrileña de Antropología, 1981, pp. 213-217.

«El serinoque: música y poesía en la isla de La Palma», *Revista de Folklore*, n.º 15 (1982), pp. 71-79.

«La simbología en la medicina popular: el viento como metáfora de la locura», *Arxiu d'Etnografia de Catalunya*, 1 (1982), pp. 125-151.

«Expresiones simbólicas a través de un ejemplo de arquitectura popular», *Alcaveras*, n.º 2 (1983), pp. 2-6.

«Evaluación de la percepción de la problemática de la salud», *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 23 (1983), pp. 141-158.

«Bio-bibliografía José Pérez Vidal», *II Congreso Iberoamericano de Antropología*, Las Palmas de Gran Canaria, Consejería de Cultura-Mancomunidad Interinsular de Las Palmas-Instituto Canario de Etnología y Folklore, 1983.

«Símbolo y realidad en la canción de cuna», *Revista Internacional de Sociología*, 2.ª época, n.º 51 (jul.-sept. 1984), pp. 629-635.

«II Congreso Iberoamericano de Antropología. (Motivos para una reflexión)», *Alcaveras*, n.º 3 (1984), pp. 24-25.

«Los símbolos en medicina popular», *Alcaveras*, n.º 4 (1984), pp. 2-10.

«El viento como metáfora de la locura en las Islas Canarias», *Jano*, xxx, n.º 717 (1986), pp. 72-83.

«La simbología en la medicina popular canaria», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 42 (1987), pp. 117-140.

«Arquitectura y espacio canario: forma y color como signo en El Tablado (La Palma)», *Arquitectura popular en España*. Coordinado por Luis Ángel

Sánchez Gómez, Antonio Cea Gutiérrez, Matilde Fernández Montes. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.

«¡Y no ver el mar...!», *Homenaje a José Pérez Vidal*. Edición al cuidado de Carmen Díaz Alayón. La Laguna, 1993, pp. 31-39.

«Bibliografía de José Pérez Vidal», *Homenaje a José Pérez Vidal*. Edición al cuidado de Carmen Díaz Alayón. La Laguna, 1993, pp. 41-49.

«La sabiduría popular en la arquitectura», *Basa*, n.º 16 (1994), pp. 20-29.

«La isla de La Palma». *Geo Especial Canarias*, Tenerife, 1995.

VI. EDICIONES Y PRÓLOGOS

CANDELARIO MARTÍN, Adrián, *Décimas de Adrián Candelario*. Prólogo de Elsa López. Madrid, Ediciones La Palma, 2000 (2ª ed.).

CARMONA, Antonio, *A cierta edad*. Prólogo de Elsa López. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Micromeria), 2009. (Primer premio para escritores deficientes visuales y ciegos en la vigésimo segunda edición de los Premios Internacionales Tiflos.)

«Ejercicio fuera de clase para Talía Luis», en Talía Luis Casado, *Goteras*, Madrid, Ediciones Escalera, 2007.

GARCÍA BAENA, Pablo. *Antología*. Edición al cuidado de Elsa López. Santa Cruz de Tenerife, CajaCanarias (Obra Social y Cultural), 2008.

GONZÁLEZ Y ROMERO, Agustina, *Poesía satírica y burlesca*. Prólogo y edición de Elsa López. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Volcado silencio), 2003.

«La imagen que me queda», *Jesús Bombín. Un editor en la isla*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.

La poesía escrita por mujeres y el canon: III encuentro de mujeres poetas. Edición de Elsa López. Lanzarote [sic], Cabildo Insular de Lanzarote, Servicio de Publicaciones, 1999.

«La supervivencia de Pepa Poch», *Survivors Pepa Poch*, Barcelona, Europa Museum Conceptual Art-Editorial Bertuch, 2007.

«Prólogo a la nostalgia de Chema Madoz», *Se me llena de magua la nostalgia*, Madrid, Poemuz Editores, Madrid, 2012.

RODRÍGUEZ, Eulalia Teresa, *Otro amanecer*. Prólogo de Elsa López. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Vid), 2008.

RODRÍGUEZ LORENZO, Daniela, y Carmen CONCEPCIÓN FERNÁNDEZ, *Breña Alta: la memoria de nuestros mayores*. Prólogo de Elsa López. Breña Alta (La Palma), Ayuntamiento de Breña Alta, 2007.

«Un tiempo y un espacio para las rosas de Pepa Poch», *Pepa Poch. Realidad mágica*, Madrid, Ediciones del Umbral, 2002.

VALCÁRCCEL, Rosario, *Sexo, corazón y vida*. Prólogo de Elsa López. Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones (Col. Narrativa, 1), 2010.

VII. OTRAS PUBLICACIONES

Buscando España, Madrid, Ministerio de Cultura (Dirección General de Cooperación Cultural), 1991.

Canarios con salacot. África subsahariana como lugar de emigración (1936-1975). (Exposición, Edificio Cultural Ponce de León, Las Palmas de Gran Canaria, del 25 de abril al 23 de mayo de 2008.) Textos de Germán Santana Pérez, Elsa López; coordinación, Alicia Batista Couzi, María Monzón Benítez, Germán Santana Pérez. Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2008.

Crítica de la razón valorativa. Filosofía de las emociones y de la comunicación. José Antonio Baeza Betancort; Lourdes García Averasturi y Elsa López. «La filosofía entre la razón y la emoción o la poesía como sistema filosófico» (pp.127-134) y «La poesía como medio de comunicación existencial» (pp.167-173), Las Palmas de Gran Canaria, Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 2012.

Danza de las Sirenas: 10 de julio de 2010, Plaza de la Alameda, Acera Ancha, Plaza de España, Calle Apurón. Letra de Elsa López. Música de

Luis Cobiella. Santa Cruz de La Palma, Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen (Colección Programas de mano. Danza Coreada Infantil, 1), 2010. (Incluye: Danza de las Sirenas.)

El Hierro: la isla del fin del mundo. Texto de Elsa López. Fotografía de Carlos Moisés García, Carlos Minguell. Aljucer (Murcia), Darana, 2006.

El papel de Canarias: cinco días de acercamiento a la cultura canaria, Ateneo de Madrid, los días 14 al 18 de noviembre de 1988. Comisarios, Carlos Gaviño de Franchy, Elsa López, Juan Hidalgo. Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes; Madrid, Ateneo, [s.a., ca. 1988].

El viaje, Las Palmas de Gran Canaria, CAM PDS Editores (Col. Episodios insulares, 5), 2008.

«La leyenda de Jorge Lozano». En *Jorge Lozano Vandewalle*. Las Palmas de Gran Canaria-Santa Cruz de Tenerife, Filmoteca Canaria (Cuadernos de Filmoteca Canaria. Documentos, 2), 2006, pp. 49-52.

«La Palma». *National Geographic*, noviembre 2006 [<http://elsalopez.wordpress.com/2007/07/09la-isla-de-la-palma-national-geographic-noviembre-2006/>]

MORENO CARRETERO, Miguel Ángel, *Elíseos*. (Exposición.) Textos de Juan Fernández Lacomba, Elsa López, Antonio R. Sánchez Gavilán. Córdoba, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, 2006.

OROPESA, Tomás, *La lengua de las piedras (exposición)*. Centro Cultural de La Caja de Canarias CICCA, Las Palmas de Gran Canaria, 19 septiembre-6 octubre, 2000. Texto de Elsa López; fotos de Alejandro Delgado de Molina. Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Canarias, 2000.

«Te recogiste el pelo». En *Tijarafe, tradición viva. Fiestas Patronales en honor de Nuestra Señora de Candelaria, del 23 de agosto al 8 de septiembre de 2002*. Fotografías del Archivo Museo Etnográfico Casa del Maestro et al. Textos de Elsa López y Carmen Ramos Rodríguez. Tijarafe (La Palma), Ayuntamiento de Tijarafe, [2002?].

«Tenerife». *Viajes National Geographic*, n.º 114 (2009), pp. 32-43.

Tenerife: Islas Canarias. Texto de Elsa López. Fotografía de Carlos Moisés García. Murcia, Darana, 2003.

VIII. BIBLIOGRAFÍA PASIVA

A. G., «El amor a la vida, tema principal en la poesía escrita por mujeres», *El País* (Madrid), 10 de octubre de 1983.

AGANZO, Carlos, «“Del amor imperfecto”», *Ya* (Madrid), 27 de febrero de 1988.

ARCHIPIÉLAGO LITERARIO, «Breve semblanza y obras de la escritora Elsa López», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993. (Incluye: «Crítica y semblanza de José Hierro».)

ARCO, Jorge de, «Amor y naufragio», *Cádiz Información* (Cádiz), agosto 2002.

ARROYO SILVA, Antonio, «Al principio del agua: un acercamiento a la poesía de Elsa López», en *La palabra devagar*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea-Aguere, 2012.

BENITO DE LUCAS, Joaquín, «Elsa López», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «La Prensa del domingo», 3 de julio de 1988.

—, «Presentación de “El amor imperfecto” en Santa Cruz de La Palma», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993.

—, «Tres poetas canarios», *El Mundo Comarcal*, 19 de mayo de 1995.

—, «La voz poética de Elsa López», en Elsa López, *Ministerio del aire. Antología 1973-2003*, Tegueste, Baile del Sol, 2003.

CASALA, Carmina, «Introducción», en Elsa López, *La fajana oscura*. Edición bilingüe español-árabe patrocinada por Mustafá Tlass. Diseño, caligrafía y dibujos de Samir Ismail. Madrid, Ediciones La Palma, 1991. (Premio de Poesía Rosa de Damasco 1989.)

CASTRO, Juana, «“Mar de amores”», *Diario de Córdoba*, supl. «Cuadernos del sur», 13 de marzo de 2003.

COBOS WILKINS, Juan, «Páginas navegables», *El País*, supl. «Babelia», 10 de agosto de 2002.

DÍAZ DE TUESTA, M. José, «Elsa López recuerda en “El corazón de los pájaros” su infancia en Guinea», *El País* (Madrid), 19 de enero de 2001.

FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael, Roberto GARCÍA DE MESA, EQUIPO EDITORIAL DEL CENTRO DE LA CULTURA POPULAR CANARIA, «Elsa López», *La enciclopedia de la literatura canaria*, Tenerife-Gran Canaria [sic], Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, pp. 371 (semblanza crítica) y 403 (bibliografía).

FERREIRO, Celso Emilio, «“El viento y las adelfas”», *Abc* (Madrid), 24 de enero de 1974.

FLORES, Irene, «Una cena literaria que no pudo con los poetas: Apostillas al fallo de Premio de Poesía “Ciudad de Melilla”», *Melilla Hoy* (Melilla), 18 de octubre de 1987.

GARCÍA BAENA, Pablo, «Al final del agua». En Elsa López, *A mar abierto (poesía: 1973-2003)*. Edición de Paul M. Viejo. Madrid, Hiperión (Col. Poesía Hiperión, 518), 2006, pp. 7-11.

GARCÍA BOLTA, María Isabel, «Una recepción no inocente de la poesía de Elsa López». En *Encuentro de escritores canarios: La Gomera (1992)*. Edición al cuidado de Carlos Gaviño de Franchy. Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1992, pp. 145-151.

GUTIÉRREZ, Avelino, «Elsa López ganó el Premio Internacional de Poesía de Melilla», *Melilla Sur* (Melilla), 18 de octubre de 1987.

HERNÁNDEZ QUINTANA, Blanca, «Prólogo: Buscando el sitio», *Desde su ventana: antología de poetas canarias del siglo XX*, Madrid, Ediciones La Palma, 2004, pp. 11-25.

—, *Escritoras canarias del siglo XX*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 2003.

—, *Diccionario de escritoras canarias del siglo XX*, Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Col. Volcado silencio), 2008.

HIERRO, José, [Nota de solapa] en Elsa López, *Cementerio de elefantes*. Edición al cuidado de Carlos Gaviño de Franchy. Islas Canarias [sic], Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias (Col. Poesía, 8), 1992.

IFACH, María de Gracia, «López, Elsa: *El viento y las adelfas*. Ed. Régulo. La Laguna, 1983», *Ínsula*, n.º 330 (mayo de 1974).

LEÓN BARRETO, Luis, «El curioso ejemplo de una editorial femenina en España. (Sobre “Inevitable océano” de Elsa López)», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), 12 de diciembre de 1982.

—, «La poesía de Elsa López», *La Provincia* (Las Palmas de Gran Canaria), supl. «Dominical», 1 de noviembre de 1992.

LUIS, L[eopoldo] de, «Nueva colección, nueva poetisa», *Ya* (Madrid), 22 de enero de 1983.

MARTÍN FRANCISCO, Maiki, «La promesa y el riesgo: Ediciones La Palma, después de veinte años», *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*, 6 (2010), pp. 57-69.

MARTINÓN, Miguel, «Elsa López», *Poesía canaria contemporánea (1940-1990)*. *Antología*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea, 2009, pp. 263-266.

MELINI, Nicolás, «Ediciones La Palma, dos años de andadura: Fundada en Madrid por Elsa López», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Borrador», 20 de junio de 1991.

MÉNDEZ, Mayte, «Elsa López destaca en “Las brujas de la isla del viento” el sufrimiento femenino», *La Opinión de Tenerife*, 14 de febrero de 2007.

OMAR, Alberto, «Elsa López», *La Opinión de Tenerife*, 20 de mayo de 2007.

ORTEGA, Luis, «*El viento y las adelfas*», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de La Palma), 16 de noviembre de 1973.

PEÑA, Luis de la, «Elsa López, *Del amor imperfecto*», *A Distancia* (Madrid), diciembre de 1988, p. 26

PÉREZ, J[uan] F[rancisco], «Nuevo poemario de Elsa López. Solicitada zona de rehabilitación para Santa Cruz», *Canarias7* (Las Palmas de Gran Canaria), 30 de diciembre de 1982).

PÉREZ GARCÍA, Jaime, «López Rodríguez, (Amada) Elsa», *Fastos biográficos de La Palma*, Santa Cruz de La Palma, Sociedad Cosmológica de Santa Cruz de La Palma-CajaCanarias Publicaciones, 2009, p. 237.

PÉREZ VIDAL, José, «Penumbra», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «La Prensa del domingo», 3 de julio de 1988. (Reimpr.: «El sentimiento de nostalgia del mar, tierra adentro», *El Día*, supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993.)

PORPETTA, Antonio, «Presentación de Elsa López en la Sociedad de Autores de Madrid, 1988». *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), supl. «Archipiélago literario», 18 de diciembre de 1993.

QUIROGA CLÉRIGO, Manuel, «*Inevitable océano*, de Elsa López: Tan cerca el mar...», *Informaciones* (Madrid), 20 de diciembre de 1982.

[REDACCIÓN], «López Rodríguez, Elsa: *El viento y las adelfas*», *Abc* (Madrid), 24 de enero de 1974.

[REDACCIÓN]. «Agenda local». *Abc* (Madrid, 8 de noviembre de 1982), p. 38.

[REDACCIÓN]. «Breves». *Abc* (Madrid, 31 de enero de 1990).

[REDACCIÓN], «Publicación de los libros *Edad de la memoria* y *Cementerio de elefantes*. Ediciones: Juan Cruz Ruiz y Elsa López, en la colección Poesía», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 12 de noviembre de 1992.

[REDACCIÓN], «Elsa López publica *El corazón de los pájaros*, su primera novela», *Abc* (Madrid), 17 de enero de 2001.

SAHAGÚN, Carlos, «*Del amor imperfecto*, de Elsa López», *Ínsula*, n.º 502 (octubre de 1988), p. 23.

SANTOS, Care, «“El corazón de los pájaros”, de Elsa López», *El Cultural de El Mundo* (Madrid), 7 de febrero de 2001.

VIEJO, Paul M., «Introducción», en Elsa López, *A mar abierto (poesía: 1973-2003)*. Edición de Paul M. Viejo. Introducción de Pablo García Baena. Hiperión (Col. Poesía Hiperión, 518), 2006, pp. 13-21.

—, «Bibliografía». En Elsa López, *A mar abierto. (Poesía: 1973-2003)*. Edición de Paul M. Viejo. Introducción de Pablo García Baena. Hiperión (Col. Poesía Hiperión, 518), 2006, pp. 22-25.

IX. ENTREVISTAS

ASENSI, Alfredo, «Elsa López y la Fundación Antonio Gala», *Nayagua*, n.º 5 (junio de 2006).

CASTAÑEDA, Luis, «(Palmeros de hoy). Elsa López: una mujer», *El Time Palmero* (Santa Cruz de La Palma), semana del 16 al 23 de octubre, s. a., pp. 10-11.

CASTILLA, Paca, «Canarios que dejan huella / 16. Elsa López, canaria por encima de todo», *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife), 30 de marzo de 1992.

DULCE, José Andrés, «Elsa López: “Pretendo que los ciudadanos canarios conozcan a sus escritores”: La responsable del “Papel de Canarias” apuesta por programas definidos y sencillos», *El Día* (Santa Cruz de Tenerife), 26 de julio de 1994.

HERNÁNDEZ CORREA, Víctor J., «20 años de una isla sin mar: la aventura de editar Canarias en Madrid, Ediciones La Palma (1989-2009)», *Cartas Diferentes: Revista Canaria de Patrimonio Documental*, 6 (2010), pp. 206-255. (Incluye Bibliografía, pp. 254-255.)

MORALES, Elena, *Dialogarte: conversaciones en torno al arte actual en Canarias*. Palabras preliminares de Daniel Duque. Santa Cruz de Tenerife-Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Idea (Colección La quinta columna, 86), 2010. (2.ª ed.: 2010.)

RAMÓN, Noé, «Retratos cubistas: Elsa López, poetisa: “En La Palma hay poetas que crecerán mirando al mar, y otros que crecerán mirando al poder”». *El Time Palmero* (Santa Cruz de La Palma), semana del 4 al 11 de septiembre, s. a., p. 24.

[REDACCIÓN], «Elsa López: escritora». *Igualar: proyecto de cooperación: revista del Proyecto de Cooperación Igualar* (La Palma), n.º 1 (s. a.), pp. 8-9. (Incluye «Nota biográfica», p. 9.)

H I S T O R I A

Justificación histórica y documental del topónimo Gran Canaria

Historical and Documentary Justification of the Place Name Gran Canaria

PEDRO ONTORIA OQUILLAS

Resumen. En el trabajo se aducen una serie de testimonios fehacientes de que el «gran» de Canaria tiene una sólida coherencia en su denominación que acoge y transmite de forma implícita la voz y el sentir del pueblo. No son meras elucubraciones de curas y eruditos conquistadores como pretende cierta corriente tendenciosa a falta de una argumentación seria y sólida.

Palabras clave: Bulas pontificias, cartografía, cronistas castellanos, lenguas europeas, *Libro rojo*, *Magna Canaria*.

Abstract. In this article its author adduces a group of irrefutable proofs in order to assert that the adjective «gran» for the island of Gran Canaria has got a solid coherence on its name, because it accepts and transmits in a implied form the voice and feelings of a entire community. These proofs are not pure reflections done by priests and scholar conquerors as it expects one tendentious trend owing to an absence of a serious and solid reasoning.

Key words: Papal bulls, cartography, chroniclers of Castilla, European languages, *Libro Rojo*, *Magna Canaria*.

«Tan ilícito es encubrir la verdad como decir lo incierto.»

PLATÓN, *Teeteto*, 151

CONSIDERANDOS AL «GRAN» DE CANARIA

El epíteto «gran» de la isla afortunada de Gran Canaria merece un estudio serio, sereno y racional que acredite su justa aportación y atribu-

ción. No debe tener cabida una argumentación política y visceral que hiera susceptibilidades y fomente las rencillas y bajas pasiones. La reiterativa falacia de relacionar o vincular el epíteto «gran» de la isla con el concepto de tamaño o extensión y de la afirmación de su reciente introducción, da origen a una serie de interrogantes: ¿cuál es el origen o desde cuándo se le conoce con tan grandioso epíteto?, ¿debemos entender el «gran» como concepto de tamaño o extensión?, ¿qué fundamentos tiene la isla de Gran Canaria para denominarse así? Las siguientes líneas quieren contribuir a una exposición ecuánime, que no origine susceptibilidades de pleito insular u otras, de la constatación de los hechos históricos y documentales donde aparece el topónimo de Gran Canaria.

A. El nombre primero de la isla es el de Canaria¹. El término procede de la antigüedad clásica y, en opinión generalizada de los historiadores, se la relaciona con la abundancia de perros (*canes*) de gran tamaño o con la tribu de los *canarii* que, al principio de nuestra Era, se podía localizar en las vertientes meridionales del Alto Atlas. Según el catedrático Marcos Martínez (1996), las *canarias insulas* se mencionan en plural por primera vez en la obra *Adversus nationes* de Arnobio de Sicca, escrita hacia el año 300 de nuestra Era, de donde se deduce que del nombre de la isla se deriva el del archipiélago (Sicca, 2003). En el siglo XV, al reanudarse e intensificarse los contactos de los europeos con el archipiélago, este viene referido, en los textos y en la cartografía, como *islas de Canaria*. De tal forma que Abreu Galindo escribiría que «desde que hay noticia de estas islas [...] siempre ha tenido y conservado esta isla el nombre de Canaria, que jamás lo ha perdido, y las otras comarcas por ella se llaman las Canarias» (Abreu Galindo, 1848)².

¹ El término *Tamerán / Tamarán*, que algunos piensan que alguna vez fue el nombre de la isla, lo inventó Manuel de Ossuna y Saviñón a mediados del siglo XIX. En su *Resumen de la geografía y de la historia de las islas Canarias*, escribió que los naturales dijeron a los normandos de Juan de Béthencourt que su isla «se llamaba Tamarán, que quiere decir país de los valientes». La afirmación, aceptada por varios estudiosos del pasado isleño, fue después difundida a través de Millares Torres, especialmente. Una interpretación de dicho topónimo puede verse en Reyes García (2011).

² Las razones que llevaron a extender al conjunto insular el nombre de una de las islas quizás no fuesen las mismas en el siglo IV que un milenio más tarde, pero podríamos suponer que a Canaria se la distinguiera por su posición central (junto con Tenerife); su población, pues según el relato del viaje de Nicoloso da Recco de 1341 se afirma que era la más poblada; su riqueza (mayor nivel de la cultura material de sus habitantes), y por todo ello debió de ser la más conocida. De Gran Canaria se dice en *Le Canarien* (versión B, o de Béthencourt) que «es la más célebre de todas estas islas». Durante la decimocuarta centuria, en efecto, se dirigieron a ella mayoritariamente las expediciones mallorquinas, y en relación

B. El nombre de Gran Canaria es anterior a la conquista. Es un absurdo decir o escribir que en la denominación Gran Canaria tengan o tuvieran alguna parte los habitantes de la isla, actuales o del pasado, pues aquella es anterior no solo a su conquista a finales del siglo XV, sino anterior también a los inicios de la conquista normanda a principios de esa centuria. La *Crónica* de Enrique III en 1393 la nombra ya como *la isla de Canaria la grande*. No fue, pues, Juan de Béthencourt el creador del epíteto de «grande», cuando en octubre de 1405, según algunos, realizó la frustrada conquista de la isla que cuenta *Le Canarien*³, crónica en la que se designa a las islas con nombres que ya existían y circulaban en distintos textos y mapas.

C. La denominación de Gran Canaria era un modo de diferenciar a la isla del resto de las otras islas que también eran Canarias. Sin embargo, el «Gran» no hay que vincularlo con el concepto de tamaño o extensión de la isla. Aunque pudiera no haber una exacta noción de sus respectivas superficies, no parece que tal nombre respondiera a la idea de que fuese la más extensa. El veneciano Alvise Cadamosto escribía (1455-1457) que entre «las islas de Canaria» la mayor era Tenerife. Es cierto que el cronista portugués Eanes Da Zurara (1448) dice que «Gran Canaria [...] es la mayor de todas las islas», pero después de él no volvemos a encontrar tal afirmación, excepto en un texto que lo copia. Posiblemente lo creían así por el título de «Gran» que tenía (y no que se le hubiese dado este porque se la considerase la mayor). En las crónicas del momento de la conquista realenga las cosas están bien claras. Alonso de Palencia, muy bien informado, como comisario que fue de la conquista de Gran Canaria, decía que «ni la extensión de Planasia [Tenerife] repleta de habitantes, ni la mencionada Niguaría [La Palma], lograron merecer los elogios de la calidad que consiguió Canaria, la más próxima a Planasia, siendo su nombre el más divulgado de entre todas las demás islas Afortunadas; aunque en extensión sea mucho menor que Planasia, y entre las otras cinco sepamos hay alguna un tanto mayor» (López de Toro, 1970: 339). Por supuesto, los historiadores posteriores que describieron las Islas sabía bien esto: «Entre las siete islas que comúnmente llaman de Canaria (que de la una de ellas llamada así se denominan), la mayor, más rica, abundosa y fértil es Tenerife», escribía Alonso de Espino-

con estas tiene lugar el establecimiento de misiones evangelizadoras y del Obispado de Tede (en 1351); el Papa ordenó el envío de misioneros a «Canaria y las otras islas adyacentes de ella».

³ No obstante, Viera y Clavijo (1982: I, 337) nos refiere que «tal fue el número de canarios que asistieron a esta función; función memorable que le adquirió a Canaria el título de Grande y que se le adquirió por boca de sus propios enemigos. En efecto, se dice que desde este día la llamó siempre el señor de Béthencourt la Gran Canaria».

sa. Dar al «gran» un sentido de tamaño o extensión es una interpretación superficial y no convincente.

¿Por qué el calificativo de «Grande»? Los cronistas del siglo XV reconocían que la isla no era la más grande y, sin embargo, la denominan Gran Canaria, luego el «gran» tendrá que tener otro punto referencial que la vincule con el concepto de importante y distinguida que incluye fama y admiración (Viera y Clavijo, 1982: I, 53-54). En el ambiente cultural anterior a la conquista ya se respiraba admiración por las Canarias, y especialmente por Gran Canaria. En la Edad Media persiste la leyenda de unas «islas Afortunadas» hacia Occidente (Al-Bekri, siglo XI) y en la narración, en El Edrisi (1154), de un viaje que parece un fragmento de las aventuras de Simbad. Los cristianos creían en la existencia de una isla misteriosa (la isla de San Barandían o Borondón, la Encubierta, la *Non Trubada*) hacia el Poniente, y se contaba que un monje, San Avito, consiguió llegar a ella, donde predicó y fue martirizado. Como una tentación a la aventura se dibujan las Afortunadas en los más viejos mapas medievales, como el de San Severo, del siglo XI. Petrarca cita a los canarios en varios escritos suyos, como también lo hace Boccaccio, con datos aportados por los navegantes de la expedición costeada por Alfonso IV de Portugal y dirigida por el florentino Angiolamo del Teggio y el genovés Niccoloso da Recco (1341) nos ofrece un relato bastante exacto, que dio a Europa la primera noticia de la raza y costumbres de los guanches. Con la descripción de Boccaccio se inicia la leyenda dorada de los indígenas. «Estos insulares —escribe refiriéndose a cuatro cautivos que habían sido presentados a Alfonso IV en Lisboa— eran hombres jóvenes, imberbes y de hermosa presencia... Tenían los cabellos largos y rubios, que les cubrían casi hasta el ombligo; andaban descalzos. Su estatura no excedía a la de los europeos. Eran de miembros robustos, parecían valientes, de gran inteligencia, muy fieles y llenos de lealtad. Su canto era muy dulce; bailaban al estilo francés; aparecían risueños y alegres y bastante civilizados, más de lo que son muchos de los hispanos». En una época en que el amor a la aventura, fomentado sin duda por los libros de caballería, estaba tan al vivo, no es de extrañar que surgiesen relaciones de hazañas y de hechos en general sorprendentes.

En *Tirante el Blanco* el rey de Gran Canaria será el invasor de Inglaterra (Renedo, 2005; Ontoria Oquillas, 2011a) y en diversas novelas de caballería se reflejan acontecimientos históricos acaecidos en las Islas Canarias (Perdomo García, 1942). Se heredó la denominación del epíteto «Grande» procedente del siglo XIV, reforzada quizás entonces por ser Canaria la sede del Obispado de Telde y, posteriormente, su carácter de primera isla de realengo en ser conquistada, y el hecho de que albergase la sede episcopal y otras instituciones, consagraron su condición de «cabeza» del archipié-

lago. La isla aparece desde finales de la Edad Media como cabeza de las demás. Lope de Mendoza y Salazar escribía a mediados del siglo XVII: «Es cabeza Canaria de esta provincia por asistir en ella la Audiencia real por mandado de su magestad, el tribunal de la Santa Inquisición, el Obispo y la Santa Cruzada». Viera y Clavijo aducía que el nombre de «Gran» le venía, entre otras razones, por «la dignidad de capital». Albergar las citadas instituciones daba a Gran Canaria una innegable centralidad, «verdadero centro estratégico del realengo canario», según Roldán Verdejo.

La *Crónica Ovetense* se intitulaba *Libro de la conquista de la ysla de gran Canaria y de las demas Yslas della*. La circunstancia de que Canaria hubiese dado nombre al resto de las islas (Tous Meliá, 1986: 19) y fuese el asiento de las instituciones que tenían jurisdicción sobre todo el archipiélago fue el fundamento para que cronistas e historiadores dieran a sus obras el título de *Historias de las Islas de Canaria* (Marín de Cubas, Pérez del Cristo, Pedro Agustín del Castillo, Viera y Clavijo) o de Gran Canaria (Viana, Abreu Galindo, Núñez de la Peña). Esa dependencia, jurisdiccional y en cuanto a la denominación, no significaba superioridad material. Núñez de la Peña, exaltando la prosperidad de su isla, escribía: «Es la isla de Tenerife, la mayor, y mas poblada de las de Canaria, y mas rica [...]. Está esta isla en medio de todas, como madre; y si Canaria lo es en el nombre, esta de Tenerife lo es en las obras».

GRAN CANARIA EN LA CARTOGRAFÍA

En la cartografía antigua aparecen indistintamente Canaria y Gran Canaria. En contra de lo que se ha afirmado, la isla de Gran Canaria era designada antes del siglo XX de los dos modos. Sirva de muestra, casualmente equitativa, la de los mapas exhibidos en la exposición *Las Islas Canarias y de Cabo Verde en la cartografía. Siglos XVI-XIX*, celebrada en el antiguo convento de Santo Domingo de La Laguna en junio-julio de 2008. Consultando su catálogo, se advierte que aparecen con el nombre de Canaria los mapas de once cartógrafos, y con el de Gran Canaria otros once (Hondius, Claesz, Goos, Keulen, De Witt, Pierre du Val d'Abbeville, Halley, Jefferys, Baldwin and Cradock y Thomson). Varela Ulloa pone en su mapa Canaria, pero en el texto de su *Derrotero*... escribe «Isla de Gran Canaria (y también Canaria)»; mientras que Nicolás Sanson d'Abbeville apunta «Isle Canarie ou Grande Canarie». Los mapas de Borda, Tofiño y Tallis resultan un tanto ilegibles. Un estudio exhaustivo de la cartografía histórica del archipiélago nos mostraría nuevos mapas en los que la isla aparecería nombrada como Gran Canaria, desde el más antiguo conocido, el de 1460 de la Biblioteca

Ambrosiana de Milán (Tous Meliá, 1986: 19); pero también sería posible citar otros tantos en los que figure con el nombre de Canaria, lo que no hace sino poner de relieve lo inútil que resulta citar textos, grabados o mapas en los que aparezca una u otra denominación, pues ambas coexistían (Tous Meliá, 1995 y 2011: 18; Fajardo Spínola, 2009; Zanesco, 2008).

GRAN CANARIA EN LAS LENGUAS EUROPEAS DEL SIGLO XV

A finales del siglo XIV, ya la *Crónica* del Rey Enrique III la denomina «la isla de Canaria la grande» y Gran Canaria se llamaba así antes de que en el Archipiélago se hablase castellano. Gran Canaria fue la isla primera y más conocida del conjunto insular por los navegantes, cronistas y cortes europeas en la segunda mitad del siglo XIV y a principios del siglo XV. En 1402 los franceses, en 1415 los portugueses y en 1424 la curia romana, llamaban a la isla que dio nombre al archipiélago como la *Grant*, la *Grã*, la *Magna*.

En la primera mitad del siglo XV, antes de la conquista de las islas de realengo por los castellanos, crónicas en francés y portugués ya hacen mención de ella en sus respectivos idiomas: «la Grant Canare», «Grã-Canária». Julio Sánchez Rodríguez (2006; Witte, 1953) hace un análisis minucioso de estas crónicas transcribiendo los respectivos textos:

1. *Grant Canare* (francés). La crónica normanda *Le Canarien*, cuyo manuscrito «G», conservado en el Museo Británico, es anterior a 1420, en el folio 1v, que sirve de introducción, solo se cita a la isla de Gran Canaria y llama al archipiélago «las islas de Canaria». Transcribimos el texto francés, seguido de su traducción:

Gadifer de la sale et iehan de bethencourt cheualiers/ nez du royaume de france ont entrepris ce voyage a lônour/ de dieu et au soustenement et accroissement de nre sainte/ creance es partiez merediennes en certaines isles qui sont/ sur celle bande qui se dient les isles de canarie habi<v>ees de/ gens mescreans de diuerses loys et de diuers langages dôt/ la grant canare est vne des meilleures et des plus princi/pales en entencion de les convertir et mettre a nre foy et/ pour ce est ce liure nôme le canarien.

[Por ello, Gadifer de la Salle y Jean de Béthencourt, caballeros naturales del reino de Francia, han emprendido este viaje en honor de Dios y en defensa y enaltecimiento de nuestra fe a las regiones meridionales, a ciertas islas que por allí se encuentran, llamadas las islas de Canaria, pobladas por gentes infieles de diversas creencias y distintas lenguas, de las que la Gran Canaria es una de las mejores y más importantes, con el propósito de convertirlas y atraerlas a nuestra fe. Por eso este libro recibe el nombre de *Le Canarien*.]

En el folio 18v se relata la expedición a *la grant Canare*. Además del topónimo de la isla, se citan los de Telde y Agüimes:

El lors se pertirent derbanne ditte forteauen/ture Et arriuerent en la grant Canare a/ heure de prime Et ancrerent en vn grant/ port qui est entre telde et argouimes et la sur le port/ vint des Canares enuiron vc. et parlerent a euls. [«Zarparon entonces de Erbania, llamada Fuerteventura, y llegaron a la Gran Canaria a la hora de prima. Fondearon en un gran puerto situado entre Telde y Agüimes, adonde acudieron a hablar con ellos unos quinientos canarios.»]

La grant Canare se menciona nuevamente en los folios 28v, 32r, 34r (cuatro veces) y 35v. Por tanto, hasta nueve veces aparece el topónimo de Gran Canaria en la crónica normanda. Solo en una ocasión se le cita como «Canaria». Es en el folio 32r, cuando se habla de la segunda visita a las tierras de Gran Canaria. Dice así:

Puis separtí gadifer de liste derbâne en vne barge/ le xxve. jour de jullet mil cccc et iiij. et pour/ voir et auiser le pais de la grant canare et la cõ/uene deulx mieulx quil nauoit laultre saison et entra/ en mer et ariua en canare le jeudi ap's. [«El 25 de julio de 1404 salió Gadifer de la isla de Erbania en un barco para visitar y reconocer mejor que en la ocasión precedente, las tierras de Gran Canaria y la actitud de su gente. Se hizo a la mar y llegó a Canaria el jueves siguiente...»] (*Le Canarien*, 2003: 126).

2. *Grã-Canária* (portugués). A Diogo Gomes de Sintra se le atribuye la crónica *Descobrimento primeiro da Guiné*, que narra los viajes oceánicos y africanos de don Enrique el Navegante (1394-1460) y de sus expedicionarios. El autor era almojarifé de Sintra y miembro de la Casa del Infante, a quien acompañó en sus viajes. El texto fue escrito inicialmente en lengua latina y luego traducido al portugués. Consta de dos partes. La primera se intitula *Descobrimento primeiro da Guiné*. La segunda, *Ilhas primeiro descobertas no Mar Oceano do Occidente. Primeiro das Ilhas Afortunadas que agora se chaman da Canária*. Lo realmente sorprendente para los canarios es que en el capítulo primero de la primera parte, que narra una expedición de Juan de Castro de 1415, ya se menciona a la isla de Gran Canaria y únicamente a ella, y el lugar de Telde. Lo transcribo en portugués y en latín:

1. *No anno do Señor de 1415, um hidalgo do reino de Portugal, D. João de astro ... navegando pelo mar Atlântico, tomou pela força uma parte de uma ilha dita Grã-Canária, parte essa que na lengua nativa era designada por Tele, que significa fértil.* [Al margen: *descobrimento das ilhas; Grã-Canária; Telde, parte da ilha*).]

I. Anno Domini millesimo quadringentesimo quindecimo, uir quidam nobilis regni Portugalie dominus Iones de Castro ... nauigando per mare Atlanticum, per uim accepit partem unius insule dicte Gran-Canarie, que pars terre uel insule dicebatur lingua sua Telle, (i.e.) fructuosa. [Al margen: inuentio insularum Grã Canaria; Telli, pars insule.]

En la segunda parte se habla de todas las islas, incluso de las no pobladas como Santa Clara y Alegranza. *Grã-Canária* (portugués) y *Gram-Canaria* (latín) se mencionan en tres ocasiones en este contexto:

A Grã-Canária e em Gomera, em cerca de metade dessas ilhas, os habitantes são cristãos... Os naturais de Grã-Canária, descendem de idólatras a são gente de grande corpulencia; entre eles alguns são apelidados de cavaleiros [al margen: Ilha da Grã Canária].

In Gram-Canaria et Gomera iam circa medietatem illarum insularum habitatores sunt christiani... Homines naturales de Gram-Canaria ex ydolatrix sunt homines magni corporis et aliqui inter illos uocantur milites [al margen: Gram-Canaria insula] (Gomes de Sintra, 2002).

LA DENOMINACIÓN DE GRAN CANARIA EN LAS BULAS PONTIFICIAS: *GRANDIS CANARIA Y MAGNA CANARIA*

En varias bulas pontificias a Gran Canaria se la denomina *Grandis Canaria* y *Magna Canaria*. Así, el Papa Martín V, en la bula *Illius coelestis Agricolae* de la creación del obispado de Fuerteventura, el 20 de noviembre de 1424, hace relación de las islas que componen el archipiélago denominándolas de este modo:

Sane ad Apostolatus nostri auditum, fama publica proferente, multorumque fidedignorum relatione peruenit, quod in insulis Fortunatis in partibus meridiana consistentibus de Canaria nuncupatis, in quibus inter caeteras una Lancelloti, alia Fortisventurae, alia Grandis Canariae, alia Inferni, alia Gomerae, alia Palmae et alia Ferri nuncupatae insulae, ab olim populis Deum minime agnoscentibus populatae habentur, per dilecti filii nobilis viri Ioannis de Betancuria militis et aliorum multorum Christi fidelium. [A nuestra apostólica noticia ha llegado por voz pública y por relaciones fidedignas que las islas Fortunadas, que quedan a las partes del Mediodía, nombradas de Canaria, y que en particular se llaman una Lancelote, otra Fuerteventura, otra Gran Canaria, otra Infierno, otra Gomera, otra Palma y otra Hierro, las cuales, estando pobladas desde lo antiguo de gentes que no conocían a Dios, han sido últimamente tomadas por el valor de nuestro amado hijo, noble y varón caballero Juan de Bethencourt, con otros muchos fieles de Cristo.]

Cuatro veces más cita el papa en esta bula a la isla *Grandis Canariae*. La bula *Illius coelestis Agricolae* resulta de gran interés porque nos traza un cuadro muy completo de la situación de la Iglesia en las Islas. Se dice de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro que están totalmente cristianizadas. En Gran Canaria y La Gomera hay núcleos de convertidos, al igual que en Tenerife y La Palma. Señala igualmente el número y título de las iglesias. En Lanzarote, la de San Marcial; Santa María de Betancuria en Fuerteventura. Se habla de que en La Gomera hay una capilla con la advocación de Santa María de Las Palmas. También se dice que existe una iglesia o capilla de Lolma [*sic*] —no identificable—, y al parecer en Fuerteventura (*Catálogo de la exposición «La huella y la senda»*, 2004: 110-111; Cocquelin, 1741: fol. 442; Laboa, 2007: 29-31; Sánchez Rodríguez, 2004: 41-46; Viera y Clavijo, 1982: II, 957-958, apéndice VIII; Wölfel, 1934: 82-89)⁴.

La bula *Universis christifidelibus*, de 29 de septiembre de 1434, de Eugenio IV nos presenta un panorama esperanzador de la acción evangelizadora de las Islas. Concede a los indígenas canarios letras o cartas de seguridad, libertad y salvoconducto pleno y firme que garantizaran sus movimientos en sus propias islas y fuera de ellas. En ella aparece Gran Canaria con el topónimo latino *Magne Canarie*:

Eugenius etc. Universis Christi fidelibus presentes literas inspecturis salutem etc. Sane tamen ex insinuatione dilectorum filiorum Johannis de Baeza ordinis fratrum minorum professoris ac ipsius ordinis in Insulis de Canaria nuncupatis vicarij auctoritate apostolica deputati ac Johannis Alfonsi de Ydubaren laici de Insule Magne Canarie natiui ac inter Christicolos et homines dictarum Insularum Interpretis quam aliorum fidedignorum relatu percepimus quod in predicais presertim Magnecanarie et de Gomera Insulis in quibus iam nonnulli pauci ad fidem conuersi existunt, multitudo populorum quidem hactenus non nouerunt nouissime cupiunt catholicam fidem suscipere ac sacri baptismatis unda renasci, ac nedum alias propincuas Insulas ac se pisos vicinos agnoscant sed etiam partes Cismarinas ut fideles cristianos in pleniori obseruantia fidei conuersantes ac mecánicas artes et alios modos uiuendi exercentes ut in eis instrui et informari ualeant si quando eis Nauigiorum facultas affuerit desiderant personaliter visitare. [Juan de Baeza, profeso de los franciscanos y vicario de su orden en Canarias por autoridad apostólica, y Juan Alfonso de Ydubaren, lego, natural de la isla de Gran Canaria e intérprete entre los cristianos y habitantes de dichas islas, y por relación de otros hombres fidedignos diciéndonos que principalmente en Gran Canaria y Gomera, islas en que ya no pocos habitantes se han convertido a la fe, una multitud del pueblo que hasta el momento

⁴ El nominativo es *Grandis Canaria* y *Magna Canaria*, que en el texto aparecen como genitivos. *Grandis*, *-e* es el adjetivo de la tercera declinación de dos terminaciones; *magnus*, *-a*, *-um*, adjetivo de tres terminaciones; por su parte, *Canaria*, *-ae*, de primera declinación.

no conocieron a Dios, desean recibir la fe y el bautismo; y no solo conocen otras islas próximas sino otras partes cercanas, con el fin de convertirlos a la plena observancia de la fe y ejercitarlos en las artes mecánicas y otros modos de vivir y desean ser informados e instruidos en ellas las intentan visitar personalmente, como ya conocen el arte de navegar» (Caballero Mújica, 1992: 395; *Catálogo de la exposición «La huella y la senda»*, 2004: 93; Laboa, 2007: 17; Sánchez Rodríguez, 2004: 61; Torres Campos, 1901 [ed. facs. 2009: 207-208]; Wölfel, 1980: 1039-1041).]

El Papa Eugenio IV promulgaba el 15 de agosto de 1435 la bula *Romani pontificis providentia* por la cual se trasladaba la sede episcopal del Rubicón en Lanzarote a la isla de Gran Canaria, a la que llama *Canaria Magna*:

Eugenius episcopus, servís servorum Dei, etc. Romani pontificis providentia circumspecta gesta per eum interdum corrgit, revocat, lenitat vel annullat, prout temporum vel locorum qualitate pensata, id in Domino cognoscit salubriter expedire. Dudum siquidem cum, divina operante virtute, habitatores quarumdam insularum quae Canariae vulgariter nuncupantur, ex profundis infidelitatis et ignorantiae tenebris ad verum orthodoxae fidei lumen, opera praesertim venerabilis fratris nostri Fernandi, quem ea de causa in locis illis episcopum constituimus, devenerunt, locum et sedem episcopalem in quadam insula, que Rubicensis appellatur, ereximus ipsamque ecclesiam Rubicensem dusimus nominandam. Cum autem, prout intelleximus, ipsa insula Rubicensis adeo pervia et exposita piratas et praedonibus sit et habitatoribus infrequens, ut non satis tute valeat ibidem episcopum seu ecclesiastici commorari, ecclesiam ipsam ad insulam quae Canaria Magna nuncupatur, transferendam et Canariensem et Rubicensem simul perpetuis futuris temporibus cognominandum praesentium tenore decernimus. Datum Florentiae, anno Incarnationis Dominicae MCDXXXV, octavo Kalend. Septembris, pontificatus nostri anno quinto. (*Catálogo de la exposición «La huella y la senda»*, 2004: 117; Rumeu de Armas, 1960 [ed. facs. 2011: 47-141]; Sánchez Rodríguez, 2004: 53-55; Viera y Clavijo, 1982: II, 963, apéndice 11; Wölfel, 1934: 82-89). [Eugenio obispo, siervo de los siervos de Dios, etc. La conducta del Romano Pontífice es tan circunspecta, que corrige, revoca, modera o anula algunas veces aquello mismo que había dispuesto, según conoce en el Señor lo que saludablemente conviene, atendidas las circunstancias de los lugares y los tiempos. Poco ha que, cooperando la divina virtud, los moradores de ciertas islas que se llaman vulgarmente de Canaria, se convirtieron a la verdadera luz de la fe ortodoxa, dejadas las profundas tinieblas de la infidelidad y la ignorancia, principalmente con el sudor de nuestro venerable Fernando, a quien habíamos hecho obispo con estas miras en aquellos países, y erigido su silla y lugar episcopal en una de ellas que se llama del Rubicón, la cual quisimos que se intitulase Iglesia Rubicense. Pero habiendo entendido ahora que dicha isla [Lanzarote] está muy expuesta a piratas y salteadores y tan poco poblada, que no puede subsistir en ella el obispo y la Iglesia, mandamos

por las presentes que esta misma Iglesia se traslade a la isla de Gran Canaria, y que se nombre juntamente Iglesia Canariense Rubicense, para siempre y en todas las edades futuras. Florencia, 1435, 25 agosto.]

Gran Canaria se eligió como sede episcopal por ser más rica y segura (se aducía la escasa población y la indefensión de Lanzarote), pues al tener puertos más abiertos ofrecía mejor cobijo a piratas y salteadores. Tengamos en cuenta que esto acontece casi medio siglo antes de que Gran Canaria fuese efectivamente conquistada y el obispado se trasladase en 1483 por el obispo Juan de Frías, una vez conquistada la isla.

Por otra parte, el topónimo latino *Magna Canaria* aparece también en los pies de imprenta en diversas obras impresas en latín, como el *Directorium pro divino officio persolvendo missisque celebrandis in hac canariensi dioecessi anno domini bissextili MDCCCLXXXIV quotidie servandum / de mandato ac in obsequium Joseph Pozuelo et Herrero; dispositum Ignatio Jiménez. In civitate palmarum Magnae Canariae Insulae*: [s.n.], 1883 (Typis, vulgo, de La Atlántida) (Ontoria Oquillas, 2011b).

LA DENOMINACIÓN DE GRAN CANARIA EN LOS CRONISTAS CASTELLANOS

Los nombres de Canaria y de Gran Canaria se usaban indistintamente. Que se empleara el término Gran Canaria no significa que se hubiese abandonado el nombre primitivo de Canaria, sino que uno y otro se alternaban, incluso en un mismo texto. Los dos nombres, Canaria y Gran Canaria, aparecen en todas las versiones de las crónicas isleñas de su conquista, así como en los cronistas peninsulares y en los historiadores. Colón, en su *Diario*, al describir todo el episodio de cómo llevar la nao «La Pinta» a tierra, para reparar su timón, escribe unas veces Gran Canaria y otras Canaria.

Entre las crónicas castellanas que nombran el topónimo de Gran Canaria cabe mencionar las siguientes:

A. *Crónica del rey don Enrique, tercero de Castilla é de León*. Enrique III el Doliente recogió las antiguas tradiciones sobre las Islas Canarias y fomentó una empresa privada, dirigida por Juan de Béthencourt y su socio Gadifer de la Salle, si bien con autorización, protección y subvención de Castilla, que ocupó las islas de Lanzarote, Fuerteventura, La Gomera y El Hierro.

En este año [1393], estando el Rey en Madrid, ovo nuevas como algunas gentes de Sevilla é de la costa de Vizcaya é de Guipúzcoa armaron algunos navíos en Sevilla, é levaron caballos en ellos, é pasaron a las islas que son llamadas

Canarias, como quier que ayan otros nombres, é anduvieron en la mar fasta que las bien sopieron. E dixeron que fallaran la isla de Lancarote, junta con otra isla que dicen la Graciosa, é que duraba esta isla en luengo doce leguas. Otrosi la isla de Forteventura, que dura veinte é cinco leguas. Otrosi la isla de Canaria la grande, que dura veinte é dos leguas en luengo, é ocho en ancho. Otrosi la isla del Infierno, que dura veinte é dos leguas en luengo, é mucho en ancho. Otrosi la isla de la Gomera, que dura ocho leguas, é es redonda. E á diez leguas de la Gomera ay dos islas, la una dicen del Fierro, é la otra de la Palma. E los marineros salieron en la isla de Lancarote, é tomaron el Rey é la Reyna de la isla, con ciento é sesenta personas, en un logar, é trajeron otros muchos de los moradores de la dicha isla, é muchos cueros de cabrones, é cera, é ovieron muy grand pro los que allá fueron. E enviaron á decir al Rey lo que allí fallaron, é como eran aquellas islas ligeras de conquistar, si la su merced fuese, é á pequeña costa («Crónica del rey don Enrique III», *Crónicas de los Reyes de Castilla*, 1953).

B. *Crónica del rey don Juan II.*

En este tiempo [1417] Mosen Rubin de Bracamonte, que fue Almirante de Francia, suplicó a la Reyna Doña Catalina que hiciese merced de la conquista de las islas de Canaria a un Caballero su pariente, que se llamaba Mosen Juan de Letencor, el qual para venir en aquella conquista había empeñado al dicho Mosen Rubin una villa suya por cierta suma de coronas; é a la Reyna plugo de le dar la conquista con título de Rey. El qual Mosen Juan partió de Sevilla con ciertos navios armados, é anduvo las islas, é halló que eran cinco; á la una decian la isla del Fierro, é á otra de la Palma, é á otra del Infierno, é á otra de Lanzarote, é á otra la gran Canaria, é no la pudo haber porque habia en ella mas de diez mil hombres de pelea. E traxo destas islas muchos cautivos que vendió en Castilla y en Portugal, é aun llevó algunos en Francia, y este hizo en la isla de Lanzarote un castillo muy fuerte, aunque era de piedra seca é de barro, y desde aquel castillo él señoreaba las islas que ganó, é desde allí enviaba en Sevilla muchos cueros é sebo y esclavos, de que hubo mucho dinero, é allí estuvo hasta que murió. E quedó en su lugar un Caballero su pariente llamado Mosen Menaute; y el Papa Martín quando dio el Obispado de Canaria á un Fraile llamdo Fray Mendo, el qual le proveyó de ornamentos é cálices é cruces é las cosas necesarias para decir Misas; é desde los Canarios comenzaron á haber conversación con los christianos, convirtiéronse algunos dellos á nuestra Fé, é hubo contienda entre el dicho Fray Mendo, Obispo de Canaria é Mosen Menaute, diciendo el Obispo que después de christianos algunos de los Canarios, los enviaba á Sevilla é los vendía; y el Obispo de Canaria embió decir al Rey que aquellas islas se le darian, con tanto que el dicho Mosen Menaute fuese dende echado, que le no querian tener por señor. Con estas cartas llegó al Rey Don Juan de Castilla un hermano del dicho obispo de Canaria, y el Rey é la Reyna mandaron que se viesse en Consejo, donde se acordó que Pero Barba

de Campos fuese con tres naos de armada, é con poder del Rey é de la Reyna para tomar las dichas islas; el qual fue á Canaria, é hubo gran debate entre Mosen Manaute é Pero Barba, é hubiéronse de concertar quel dicho Mosen Menaute le vendiese las islas, lo qual se hizo con consentimiento de la Reyna. E después Pero Barba vendió aquellas islas á un Caballero de Sevilla que se llamaba Fernan Peraza. En este año no pasaron otras cosas que dignas sean de escrebir (Pérez de Guzmán, 1953).

C. *Cuarta Década* de Alonso de Palencia. Las *Décadas* de Alonso de Palencia fueron escritas en latín con el título de *Gesta hispaniensia ex annalibus suorum dierum*. En la tercera *Década* hay algunos datos sobre Canarias, pero es en la cuarta donde le dedica hasta capítulos enteros, además de fragmentos en otros. En el libro trigésimo primero, capítulo octavo, de la cuarta *Década*, nos refiere que

tiempo hacía que el rey Fernando se había propuesto —según antes se indicó— enviar una flota a las minas de oro de Etiopía. Mas, como se sabía que el futuro apoyo de esta expedición era la posesión de la isla que los nuestros llaman Gran Canaria —la más famosa entre las Islas Afortunadas—, determinó asimismo preparar a esta otra expedición, convencido por los relatos de algunos que habían comprobado la fecundidad de aquella tierra, y que aseguraban que había de permitir al fin una navegación más segura hacia el mar de Etiopía, y a las costas de Libia, a aquel que estuviera en posesión de la Gran Canaria, bien digna de este nombre; de la cual me resulta muy agradable escribir su elogio, ya en otro lugar explanado por mí mismo con más extensión. [*Proposuerat dudum Fernandus rex classem in auri Fodinas aethiopicas ut praefertur mittere. Sed quum huius expeditionis futurum praesidium nosceretur insulae possessio quam nostri Magnam Canariam dicunt inter insulas Fortunatas nobilissimam, instituit quoque dare operam expeditioni huic persuasus relatis nonnullorum qui saepe fuerant illius telluris foelicitatem experti quique asseverabant cesuram in fine securiorem navigationem in aethiopicum pelagusorasque Libiae omnes possessori Canariae Magnae huius appellationis benemeritae. Cuius hoc in loco laudem aliquialiter describere iuvat, alibi a me ipso explicatius resumpta* (Palencia, *Quarta Decas*; López del Toro, 1970: 332-333).]

D. *Catálogo de los Reyes de Castilla y de diversos historiales*. Gonzalo Fernández de Oviedo, alias de Valdés, veedor de Su Majestad en Castilla del Oro, al relatar cómo se descubrieron y conquistaron las Islas Canarias refiere en su *Catálogo de los Reyes de Castilla y de diverssos historiales* que

en aqueste tiempo Mossen Rabín de Bracamonte, almirante que fue de Françia, supplicó a la reyna doña Catalina que hiziese merced de la conquista de las ys-las de Canarias a vn pariente suyo que se llamaua Mossen Johan de Betancor, el

qual para aquello le avía a él enpeñado vna villa por çiertos millares de coronas de oro. E la Reyna se lo otorgó con título de rey, el qual partió de Seuilla con su armada e fue en demanda de las dichas yslas. E halló que eran la del Fierro e la Palma e la del Infierno, que se llama Tenerife, e Lançarote e *Gran Canaria* e Fuerteventura. E ganó la del Fierro e la de la Palma e la del Infierno, e començó a conquistar la de *Gran Canaria* e no lo pudo hazer porque avía en ella más de diez mill onbres de pelea. E truxo destas yslas muchos captiuos que vendió en Castilla e Portugal e algunos lleuó en França. E hizo vn castillo en Lançarote con que tenía quasi sujetas las yslas, e de allí tenía su contratación con Seuilla en que ganó mucho dinero. E estuvo allí hasta que murió e quedó en su lugar vn su pariente que era buen cauallero, llamado Mossen Menante. E el Papa Martín dio el Obispado de Canaria a vn fray Mendo, el qual le proueyo de ornamentos e cruces e caliçes e las otras cosas nesçesarias para dezir missa. E algunos de los canarios se convirtieron a la fe, e ouo discordia entrel dicho obispo e Mossen Menante, porque después que eran cristianos algunos canarios los enbiaua a vender a Seuilla. E el obispo hizolo saber al rey don Juan e a su madre diziendo que se le darían las dichas yslas si echauan de allí al dicho Mossen Menante. Lo que dize la crónica del rey don Juan en esto de las yslas de Canaria es lo que aquí se contiene. Pero estando yo en vna dellas que se dize la Gomera, e queriendo informarme desto, me dixeron personas que le podien {?} saber que Hernand Peraça el Viejo, bisabuelo del conde don Gujllén, avía conprado aquellas siete yslas de Canarias en ochenta mill ducados a vn capitán françés que las descubrió e se llamaua Mossen Johan de Betancor. E enbiaron allá con tres naos muy bien armadas a Pero Barba de Campos, e ydo allá tobo mucha contienda con el dicho Moceen Menante. Pero en fin se concertaron e le vendió las dichas yslas con consentimiento de la Reyna doña Catalina. E después el dicho Pero Barba vendió las dichas yslas a vn cauallero de Seuilla que se llamaua Hernand Peraça, bisabuelo deste don Gujllén Peraça, conde de la Gomera, primero que oy biue (Romano de Thuesen, 2000: 1117-1118).

GRAN CANARIA EN PORTADAS Y TEXTOS DE OBRAS ESTIMABLES

En este apartado hacemos mención de manera cronológica de varias obras prestigiosas antiguas donde aparece el topónimo de Gran Canaria, unas veces en sus portadas y otras en el texto interior.

a) Jerónimo de Zurita. Jerónimo de Zurita se nos muestra concienzudo en sus investigaciones, y como cronista del reino de Aragón supo utilizar ricos y copiosos documentos en sus *Anales de la Corona de Aragón* (1562-1580) que abarcan la historia de aquel reino desde su origen hasta la muerte de Fernando el Católico. En el año 1345, en el libro octavo, que trata de las embajadas que vinieron al Rey [Pedro IV el Ceremonioso o el del Puñalet] en principio del año de M.CCC.XLV y de la que envió él al papa

[Clemente VI] refiere la «Embaxada del Papa al Rey, sobre la empresa de la gran Canaria, y de las Islas Fortunadas» (Zurita, 1668⁵).

b) Juan de Mariana. La renombrada y clásica *Historia de España* del padre Juan de Mariana apareció primeramente en latín, pero no en su integridad, sino solo los veinticinco primeros libros, distribuidos en trece volúmenes, con el título de *Historiae de rebus Hispaniae libri XXV* (Toledo: tipografía de Petri Roderici, 1592); trece años después se publicaba íntegra, y sus treinta libros, que hoy tiene, y también en latín (Maguncia, 1605). Pero en el intermedio de las dos fechas, y movido por el ruidoso éxito que la obra había alcanzado, el mismo autor la vierte al castellano y la publica en Toledo (1601). Abarca toda la historia de España y Portugal desde los más remotos tiempos hasta la muerte de Fernando el Católico. Luego, el mismo Mariana agregó (1619) un sucinto *Sumario*, con los principales acontecimientos hasta principios del XVII. Pese a todos los ataques, la obra de Mariana se impuso tanto en España como fuera de ésta, viniendo a ser, hasta la publicación de la de Lafuente, el único libro donde han

⁵ «En la mismas fiestas de Navidad tuuo el Rey otra embaxada, a la qual vinieron dos Nuncios del Papa, el uno era Arçobispo de Neopatria , y el otro un Caballero, que se dezia Rodolfo de Lofeyra; y venian a pedir al Rey, que diesse licencia a Luys Principe, que el Rey llama de la Fortuna, para hazer cierta armada en su Reyno, para la empresa de la *gran Canaria*, y de las otras Islas, que antiguamente se dixeron la Fortunadas, cuya conquista le avia dado el Papa. En la historia que compuso el Rey don Pedro está errado en lo que toca a la relación de quien era este Príncipe: y lo que yo tengo entendido, que don Alonso, hijo del Infante don Fernando, y nieto del Rey don Alonso de Castilla, que fue desheredado de la sucesión de aquellos Reynos, de quien se haze tantas mención en esta obra, casó en Francia con una señora muy principal de la casa Real, que se llamó Mofalda, y tuvieron a Luys de España, Conde de Claramente, que también se llamó Conde de Telamon, y a Carlos de España, que fue Condestable de Francia. Luys de España casó con doña Leonor de Guzmán, hija de aquel tan famoso, y señalado caballero don Alonso Perez de Guzmán, y fue gran favorecido, y privado del Rey Filipo de Francia, del qual parece en memorias autenticas, que se crió en la casa del Rey de Aragón, y dióle el Papa título de Príncipe, y la conquista de las Fortunatas. Tuvo el Conde de Telamón un hijo, que fue don Juan de la Cerda: y es el primero que yo hallo que se llamó deste nombre, porque su padre nunca en las escrituras antiguas que yo he visto se llamó assí; puesto que en una historia antigua de Portugal , se llama el Infante don Fernando de Guedella, que quiere dezir lo mismo que Cerda. Este don Juan de la Cerda, es el que casó con doña María Coronel, hija de don Alonso Fernández Coronel, que fue gran Priuado del Rey don Pedro de Castilla, y tuuo una hermana, que se llamo doña Isabel de la Cerda, que casó primera vez con don Rodrigo Alvarez de Asturias, y no tuuieron hijos; y segunda vez con Bernardo de Bearne, hermano del Conde de Fox, que entró en Castilla con el Rey don Enrique el Viejo, de quien sucedieron los señores de la casa de la Cerda, que oy es tan illustre, y principal en Castilla. Estos Embaxadores fueron del Rey muy bien recibidos, de donde resulto, que el Conde de Telamon vino después a Cataluña, y el Rey le ayudó en la empresa que auía tomado de la conquista de aquellas Islas» (p. 184).

estudiado la historia de su patria muchas generaciones españolas durante dos siglos y medio.

En el capítulo XIV del libro décimo sexto refiere la conquista de las Islas Canarias:

En este mismo tiempo [1345] don Luis conde de Claramonte hijo de don Alonso de la Cerda, a quien llamaban el desheredado, ponía en orden una armada en la ribera de Cataluña con licencia y ayudada del rey de Aragón, y por concesión del Papa que dos años antes le adjudicara las islas de Canaria, llamadas por los antiguos Fortunadas. Dióle aquella conquista el sumo pontífice con título de rey, y que como tal hizo un solemne paseo en Aviñon. Púsole por condición que aquellas gentes bárbaras hiciesen predicar la fe de Cristo. Será bien, pues esta ocasión se ofrece, decir algo del sitio de la naturaleza y del número de estas islas, y en qué tiempo se hayan incorporado en la corona de los reyes de Castilla. Al salir de la boca del estrecho de Gibraltar en el mar Atlántico a la mano izquierda caen estas islas. Son siete en número, estendidas en hilera de Levante á Poniente, Leste, Oeste, veinte y siete grados apartadas de la línea equinoccial.

La mayor destas islas llámase la *Gran Canaria*⁶, della las demás tomaron este nombre de Canarias. El suelo de la tierra es fértil para pastar y labor, hay en ellas tan grande multitud de conejos, que se han multiplicado de los que de tierra firme se llevaron, que destruyen las viñas y los panes de suerte que ya les pesa el haberlos llevado. En la isla que llaman del Hierro, no hay otra agua de la tierra, sino la que se destila y regala de las hojas de un árbol, que es un admirable secreto y variedad de la naturaleza. Es cierto que el don Luis, a quien por esta navegación que quiso hacer, llamaron el infante Fortuna, nunca pasó a estas tierras: si bien tuvo la conquista dellas, y la armada aprestada para ir las a conquistar, las guerras de Francia se lo estorbaron y la batalla que Philippe rey de Francia perdió por estos tiempos junto a Cresiaco. Como cincuenta años adelante los vizcaínos y andaluces, repartida entre sí la costa, armaron una flota para pasar a estas islas con intento de hacer a los isleños guerra à fuego y à sangre, mas por codicia de robarlos que por allanar la tierra. Una grande presa que trajeron de la isla de Lanzarote, puso gana a los reyes de conquistarlas, sino que después ocupados en otras cosas se olvidaron desta empresa.

Pasados algunos años, Juan Betancurto de nación francés volvió a hacer este viaje con licencia que le dio el rey de Castilla don Enrique Tercero deste

⁶ En la edición latina *Historiae de rebus Hispaniae libri XXV*, Tipografía de Petri Roderici, Toledo, 1592, pág. 773, el padre Juan de Mariana emplea, como es lógico, el nombre simple de Canaria, topónimo con el que se conocía la isla desde la antigüedad: *Ipsa tempore Ludovicus Claramontis Comes Alfonso Cerdae cognomento Exhaeredis, ex Ludovico filio nepos classem ad Catalauniae littora adornabat [...] De earum insularum situ, natura, numero, et quo tempore sub ditionem Regum Castellae concesserint, pauca ut exponamus res videtur postulare. [...] Quae maxima est, Canaria vocatur; inde caeteris eadem appellatio facta. [...]*».

nombre, con condición que conquistadas quedasen debajo de la protección y homenaje de los reyes de Castilla. Ganó y conquistó las cinco islas menores: no pudo ganar las otras dos por la muchedumbre y valentía de los isleños que se lo defendió. Enviose a estas islas un obispo llamado Mecul: el obispo y Menaute heredero de Betancurto, no se llevaron bien, antes tenían muchas contiendas, de tal guisa que estuvieron á punto de hacerse guerra. El Francés solo miraba por su interés: el obispo no podía sufrir que los pobres isleños fuesen maltratados y robados sin temor de Dios, ni vergüenza de los hombres.

El rey de Castilla avisado deste desorden envió allá a Pedro Barba que se apoderó destas islas. Este después por cierto precio las vendió a un hombre principal llamado Peraza, y deste vinieron a poder de un tal Herrera yerno suyo, el cual se intituló rey de Canaria, mas como quier que no pudiese conquistar la Gran Canaria ni a Tenerife, vendió las cuatro destas islas al rey don Fernando el Católico, y él se quedó con la una llamada, Gomera, de que intituló conde. El rey don Fernando, que entre los reyes de España fue el mas feliz, valeroso sin par, envió diversas veces sus flotas a estas islas, y al fin las conquistó todas, y las incorporó la corona real de Castilla (Mariana, 1855: 501).

c) Antonio de Viana. Es un buen indicio que en el famoso y fantasiso *Poema* de Antonio de Viana aparezca el topónimo Gran Canaria en su portada [fig. 5]. El título completo de la edición *princeps* es el siguiente: *Antigüedades de las Islas Afortunadas de la Gran Canaria. Conquista de Tenerife. Y apareamiento de la Ymagen de Candelaria. En verso suelto y octava rima. Por el Bachiller Antonio de Viana. Natural de la Isla de Tenerife. Dirigido al Capitan Don Ivan Gverra de Ayala Señor del Mayorazgo del Valle de Guerra. (Escudo de Armas). En Seuilla por Bartolomé Gomes. Año 1604⁷.*

En distintos versos aparece el epíteto «Gran» acompañando a Canaria; transcribimos algunos de ellos (vv. 367-377):

Mas dándole de mano por entonces
 trató de conquistar a Gran Canaria,
 y así comunicado con sus nobles,
 hizo embarcar en ciertas carabelas
 más de quinientos hombres bien armados,
 mahoreros, gomeros y herreños
 y algunos españoles, portugueses,
 llevando en compañía un caballero

⁷ La fecha de edición del libro es 1604 y no 1602 como aparece en *La enciclopedia de la literatura canaria*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 2007, p. 69.

que Don Diego de Silva se llamaba,
de graves prendas y de noble sangre,
del antiguo valor de Lusitania.

d) Cristóbal de la Cámara y Murga. Fue el trigésimo-quinto obispo de la diócesis de Canarias o diócesis canariense-rubicense (1627-1635). Celebró el quinto sínodo diocesano en 1629, apareciendo dos años después sus *Constituciones sinodales* (1631) [fig. 6], en cuya portada figura el nombre de Gran Canaria. Un siglo más tarde el obispo Pedro Manuel Dávila Cárdenas diría de él, al convocar el sínodo (Dávila y Cárdenas, 1737) de 1735, que era un «sujeto inimitable, limosnero, docto, celoso de la salud de sus ovejas y del decoro de la casa de Dios, cuyas cualidades le hicieron uno de los héroes eclesiásticos de su siglo y de nuestra iglesia. Su pontificado será siempre el dechado de los obispos sucesores» (Laboa, 2007: 89-95; Sánchez Rodríguez, 2004; Viera y Clavijo, 1982: II, 528-529, 544). Las *Constituciones sinodales* de Cristóbal de la Cámara y Murga son un documento fundamental para el conocimiento de la historia del Archipiélago, por aportar datos eclesiásticos, poblacionales y económicos de enorme interés (*Catálogo de la exposición «La huella y la senda»*, 2004: 311-312).

e) Juan Núñez de la Peña. Entre los primeros historiadores de las Islas Canarias está Juan Núñez de la Peña (1641-1721) quien, a través de la portada de su obra *Conquista y antigüedades de las islas de la Gran Canaria*, nos permite constatar el topónimo de Gran Canaria. Juan Núñez de la Peña refunde en su historia a Espinosa con Viana, dando respaldo y marchamo histórico a las «invenciones» del poeta Viana.

f) Intendente del reino. En la obra *España dividida en provincias è intendencias y subdividida en partidos, corregimientos, alcaldías, mayores, gobiernos políticos y militares así realengos como de órdenes, abadengo y señorío. Obra formada por las relaciones originales de los respectivos intendentes del reyno, a quienes se pidieron de orden de S. M. por el Ex.^{mo} S.^r Conde de Floridablanca, y su Ministerio de Estado en 22 de marzo de 1785. Con un nomenclator de todos los pueblos del reyno, que compone la segunda parte Tomo I*, Imprenta Real, Madrid, 1789, en el índice alfabético de las provincias o intendencias aparece «Islas de la Gran Canaria» y en el apartado correspondiente de la división de las Islas de Canaria hablará indistintamente de «Isla de Gran Canaria» o «Isla de Canaria». La relación correspondiente a las Islas Canarias fue elaborada por el comandante general, el marqués de Branciforte (*España dividida...*, 1789: 29-30, 111).

g) Vicente de la Fuente. La *Historia eclesiástica de España*, de Vicente de la Fuente —concebida como continuación de la *España sagrada* del padre Flórez (1855-1859)—, inicialmente en cuatro volúmenes y corregida y aumentada a seis (1873-1875), en el tomo IV trata del obispado de Canarias como sufragáneo del de Sevilla (Fuente, 1859: 3, 24, 55) :

Este obispado comprende las tres islas de Lanzarote, Fuerteventura y Gran Canaria, en la que está su capital, que es la ciudad de Las Palmas. Se le da un territorio 150 leguas cuadradas, y en él 41 parroquias urbanas, de las que 5 son de término y 1 anejo, con 19.673 vecinos en todo el obispado, y un número de 151.867 almas. Los reservados episcopales son los 11 siguientes: 1. Homicidio voluntario.—2. Hechizo, sortilegio o encantamiento.—3. Falsificar escrituras o instrumentos públicos, sean o no sean en daño de tercero.—4. Perjurio con daño notable del prójimo, hecho en juicio.—5. Incesto en primero y segundo grado de consanguinidad o afinidad.—6. Confesor que conoció carnalmente a su hija de confesión o bautismo.—7. Percusión de clérigo cuando es leve, que la grave está por sí reservada.—8. Sodomía o bestialidad.—9. Retener diezmos o primicias, y estorbar que se paguen con consejo o hecho.—10. Hurtar la hacienda de las iglesias.—11. Aborto voluntario o que impida la concepción de la criatura.

En cuanto a Tenerife, escribe:

Tenerife a Sevilla; al suprimirse esta Sede se agregará a la de Canarias, según el Concordato. Este obispado se compone de las islas, Tenerife, [La] Palma, [La] Gomera, y [El] Hierro, en el grupo de las Canarias. Se le da un territorio de 156 leguas cuadradas, y en él, 60 pilas bautismales que corresponden 39 a Tenerife, 14 a la Palma, 6 a la de la Gomera y 2 a la de [El] Hierro: de ellas 5 son parroquias de término, 1 de segundo ascenso y otra de primero. El número de almas se dice exceder de 114.050. Los casos reservados son los que se expresan en las Sinodales de Canarias; pues hasta 1819 formaron todas estas islas un solo obispado.

También hace referencia a las *Constituciones sinodales* de don Cristóbal de la Cámara y Murga y a don Manuel Dávila y Cárdenas.

JUSTIFICACIÓN DEL «GRAN» DE CANARIA CON DOCUMENTOS DE LOS SIGLOS XV Y XVI

Son innumerables los documentos de los siglos XV y XVI donde a la isla de Gran Canaria se la denomina así, es decir, con el epíteto de «gran». En la documentación de antes y después de su conquista era conocida como

Gran Canaria, y en Europa —y en concreto en la Península— era conocida como Gran Canaria. En la intitulación de los documentos reales de Castilla aparece la designación de «Reyes de Gran Canaria con todas sus yslas», y después de 1492, simplemente, «Reyes de las yslas de Canaria» (Martín Postigo, 1959: 23).

Si hojeamos y ojeamos el monumental *Libro rojo de Gran Canaria* (1995) constataremos que en noventa y ocho documentos aparece el topónimo Gran Canaria. Sería prolijo enumerar todos ellos, pero podemos mencionar algunos que tratan de Provisiones y Reales Cédulas. Así el número 1, fechado en Toledo el 4 de febrero de 1480, trata de que el gobernador Pedro de Vera reparta tierras:

Don Fernando e doña Isabel, por la gracia de Dios, rey e reyna de Castilla, de Leon, de Aragón, de Sicilia, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, [...] A vos Pedro de Vera, nuestro governador e capitán e alcalde en la ysla de la Gran Canaria, salud e gracia, sepades que nos avemos sido informados que algunos cavalleros, escuderos e marineros, e otras personas ansí de las que están en la dicha ysla como otras que agora van o fueren de aquí adelante quieren bivar e morar en la dicha ysla, e fazer su asiento en ella con mugeres, e hijos e sin ellos, e porque la dicha ysla mejor se pueda poblar e pueble e ayan más gana las tales personas substentar e mantener. Por ende nos vos mandamos que repartades todos los exidos y dehesas y heredamientos de la dicha Ysla...

El documento n.º 2, fechado en Salamanca el 20 de febrero de 1487, es la «Provisión en que su majestad incorporó la ysla de la Gran Canaria en la corona de Castilla y prometió de no enagenarla»:

Don Fernando e doña Isabel, por la gracia de Dios, rey e reyna de Castilla, [...] Por quanto nos mandamos conquistar la ysla de la Gran Canaria, que los infieles enemigos de nuestra santa fee católica tenían ocupada, e después que la ovimos para nuestro señorío por la gracia de Dios, por nuestro mandamiento la dicha ysla fue poblada de gentes de nuestro reynos, e la incorporamos e avemos por incorporada en nuestro patrimonio e corona real, [...] la dicha ysla no será enagenada ni apartada de nuestra corona real, nos por fazer bien e merced...

El documento n.º 18, fechado en Salamanca a 25 de febrero de 1506; ya había muerto la reina Isabel; aparecen junto al rey Fernando su hija doña Juana y su marido Felipe el Hermoso, citando ya los títulos de Austria y de Borgoña:

Don Fernando, don Felipe, doña Juana por la gracia de Dios, Reyes e príncipes de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Hierusalem e de

Granada etc. [...] Archiduques de Austria, duques de Borgoña, etc. A vos los nuestros gobernadores e juezes de residencia de las nuestras Yslas de Gran Canaria e Tenerife e la Palma [...] mandamos e defendemos a todos los vecinos e moradores de las dichas Yslas de Gran Canaria e Tenerife e la Palma [...] que no sean osadas de vender ni vendan a ningun grande, ni cavallero, ni a persona poderosa, ni a otra persona alguna que no sea natural de estos nuestros Reynos ingenio no otro heredamiento alguno...

En la Real Cédula fechada en la Villa de Madrid a 5 de diciembre de 1517 ya aparece firmando doña Juana con su hijo, Carlos I y trata de que «el pan que se oviere de sacar de la ysla de Tenerife lo pueda tomar Canaria por el tanto»:

Doña Juana e don Carlos, su hijo, por la gracia de Dios reyna e rey de Castilla, de León, de Aragón [...], e de las yslas de Canaria e de las Yndias Yslas e tierra firme, del mar océano, Condes de Barcelona, señores de Vizcaya [...] A vos Don Alonso de Lugo, nuestro gobernador de la Ysla de Tenerife [...], salud e gracia: sepades que Fernando Espino, personero, en nombre de la Ysla de la Gran Canaria [...] e siendo para la prouision e mantenimiento de la dicha ysla de gran Canaria [...] se prouea del dicho pan...

El documento n.º 87, fechado en Aranda de Duero, el 5 de agosto de 1547, trata de las Ordenanzas del pósito de la isla de Gran Canaria:

Don Carlos, por la divina clemencia, emperador semper augusto, rey de Alemaña, doña Juana, su madre, y el mismo don Carlos, por la misma gracia, reyes de Castilla, [...]. Por quanto por parte de vos el concejo, justicia, regimiento de la ysla de Gran Canaria nos fue hecha relación diziendo que bien sabiamos como essa dicha ysla era muy alcanzada de pan. Assí por ser las tierras muy estériles como por lo mucho que de se gasta por la mucha gente que a la continua ay para la obra e yngenio de los açúcares que en ella hazen [...] Lo qual visto por los del nuestro consejo fue acordado y las dichas ordenanzas...

Entre las Provisiones y Reales Cédulas destaca por su importancia el *Fuero y privilegio real desta ysla de Canaria*, fechado en Madrid el 20 de diciembre de 1494:

Don Fernando e doña Isabel, por la gracia de Dios, rey e reyna de Castilla, a vos el nuestro gobernador, consejo, justicia y regidores, cavalleros, escuderos, oficiales e omes buenos de la villa de la Palma [*sic*] de la ysla de la Gran Canaria, salud e gracia. Sepades, que nos viendo que todas las ciudades, villas y lugares de estos reynos y señoríos tienen fuero, [...] é porque las dichas villas e lugares de la ysla de la Gran Canaria por ser como son nuevamente pobladas

de cristianos, é no tener orden como se han de regir é gobernar [...] mandamos a los del nuestro consejo que platicasen en ello e vieren la orden que en ello se devía dar... (Cambreleng Roca, 2006).

El fuero, como ha destacado Roberto Roldán Verdejo, solo se concedió a Gran Canaria y no a La Palma, ya conquistada en esa época, ni luego a Tenerife, que lo sería dos años después: «... pudiera estimarse acertada la calificación que del Fuero hizo Zuásnavar, el conocido Fiscal de la Audiencia de Las Palmas, que ocupa su puesto a finales del siglo XVIII, al estimarlo como “la primera Constitución Canaria”».

Es interesante señalar cómo en las 98 Provisiones y Reales Cédulas que integran el *Libro Rojo de Gran Canaria* en todo momento al referirse a las Islas Canarias las menciona como «Yslas de Canaria», mientras que al referirse a Gran Canaria la llaman siempre «ysla de la gran Canaria».

Si consultamos el Registro General del Sello (Simancas), por una parte nos confirmará la documentación del *Libro Rojo de Gran Canaria*, y por otra constataremos la existencia de un sinnúmero de documentos donde se registra el topónimo Gran Canaria (Aznar Vallejo, 1981 y 1991). Por otra parte, en diversas obras de temas canarios encontramos documentos donde se la nombra con el término de Gran Canaria. Así, Antonio Rumeu de Armas, en su obra *Alonso de Lugo en la Corte de los Reyes Católicos*, transcribe varios documentos donde aparecen «la ysla de la Gran o Grand Canaria» (Rumeu de Armas, 1952: 99, n. 9, res. p. 112 ; 181, 182, 183, 185, 186, 195, 199, y 202).

CONCLUSIÓN

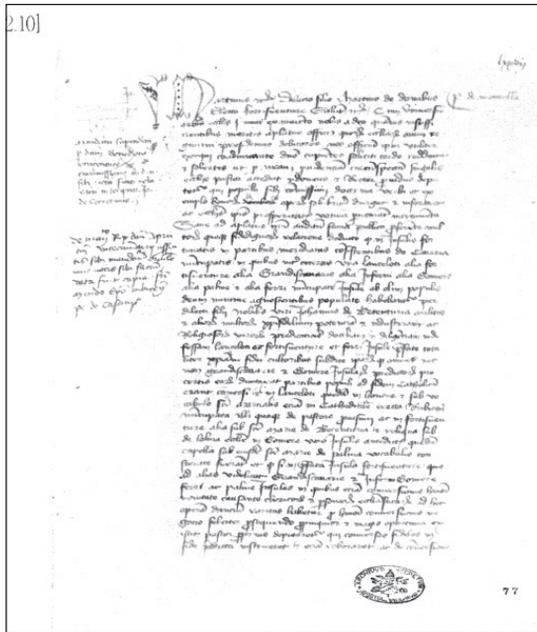
La aportación de esta serie de datos, que dan suficiente respuesta a la pregunta acerca de qué ley, decreto, concesión real, cédula, bula papal, estableció que su nombre fuera Gran Canaria, no tiene otra finalidad que exponer y constatar de manera ecuánime y ponderada unos hechos que nos ha legado la Historia. ¿Tiene sentido suprimir o negar el «Gran» a la isla Canaria?



5. Antigüedades...de Antonio de Viana (1604).



6. Constituciones sinodales... del obispo Cámara y Murga (1631).



3. Bula de la creación del obispado de Fuerteventura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU GALINDO, J. de, 1848. *Historia de la conquista de las siete islas de Gran Canaria*. Imp. Isleña, Santa Cruz de Tenerife.
- AZNAR VALLEJO, E., 1981. *Documentos canarios en el Registro del Sello (1476-1517)*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- AZNAR VALLEJO, E. et al., 1991. *Documentos canarios en el Registro General del Sello (1518-1525)*. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- CABALLERO MÚJICA, F., 1992. *Canarias hacia Castilla I*. Caja Insular de Ahorros, Las Palmas de Gran Canaria (2 vols.).
- CAMBRELENG ROCA, D., 2006. «Razones y fueros de la Gran Canaria», *La Voz de Gran Canaria* (Las Palmas de Gran Canaria), 3 de febrero de 2006.
- Catálogo de la exposición «La huella y la senda»*. Catedral de Santa Ana, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de enero-30 de mayo de 2004. Islas Canarias [sic].
- COCQUELIN, C., 1741. *Bullarum privilegiorum ac diplomatum Romanorum Pontificum amplissima collectio [...] / opera et studio Caroli Cocquelines tomus tertius, pars secunda a Gregorio X ad Martinum V scilicet ab anno 1271 ad 1431*, Tipografía de Hieronymi Mainardi, Roma.
- Constituciones synodales del obispado de la Gran Canaria y su santa iglesia : con su primera fundacion, y translacion, vidas sumarias de sus obispos, y breue relacion de todas siete islas / compuestas y ordenadas por... Christoual de la Camara y Murga [...] obispo del dicho obispado [...]*. Juan González, Madrid, 1631.
- «Crónica del rey don Enrique III.» *Crónicas de los Reyes de Castilla*. Colección ordenada por don Cayetano Rosell. BAE (n.º 68), t. II, Atlas, Madrid, 1953, Año tercero, 1393, p. 214, capítulo XX: «Como en este año algunos marineros de Castilla fueron a las islas Canarias».
- DÁVILA Y CÁRDENAS, P. M., 1737. *Constituciones, y nuevas addiciones synodales del Obispado de las Canarias*. Oficina de Diego Miguel de Peralta, Madrid.
- España dividida en provincias è intendencias y subdividida en partidos, corregimientos [...] con un nomenclator [...] de todos los pueblos del reyno, que compone la segunda parte*, tomo I. Imprenta Real, Madrid, 1789.
- FAJARDO SPÍNOLA, F., 2009. «Canaria o Gran Canaria: Notas acerca de un debate». *La Opinión de Tenerife*, 13 de mayo, y *La Provincia - Diario de Las Palmas*, 14 de mayo.
- FUENTE, V. de la, 1859. *Historia eclesiástica de España, Tablas cronológicas y adiciones escritas por D. Vicente de la Fuente y publicadas por La Librería Religiosa*, Imprenta de Pablo Riera, Barcelona.
- GOMES DE SINTRA, D., 2002. *Descobrimento primeiro da Guiné*. Obras clásicas da literatura portuguesa. Edições Colibri, Lisboa.
- LABOA, J. M.^a (coord.), 2007. «Iglesias de Canarias y Tenerife». *Historia de las Diócesis*, Biblioteca Autores Cristianos; Madrid.

- Le Canarien*, 2003. Manuscritos, transcripción y traducción. Ed. de B. Pico, E. Aznar y D. Corbella. Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- Libro Rojo de Gran Canaria o Gran Libro de Provisiones y Cédulas Reales*. Introducción por P. Cullen del Castillo; presentación por F. Morales Padrón; revisión, ordenación e índices por M. Lobo Cabrera. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.
- LÓPEZ DE TORO, J., 1970. «La Conquista de Gran Canaria en la “Cuarta Década” del cronista Alonso de Palencia 1478-1480». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 16.
- MARIANA, J. de, 1855. *Historia general de España [...] con la continuación de Miniana*. Imprenta y Librería de Gaspary Roig Editores, Madrid.
- MARTÍN POSTIGO, M.^a de la S., 1959. *La Cancillería castellana de los Reyes Católicos*. Valladolid.
- MARTÍNEZ, M., 1996. *Las Islas Canarias de la Antigüedad al Renacimiento: nuevos aspectos*. Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna.
- ONTORIA OQUILLAS, P., 2011a. «Diego de Gumiel, impresor de “Tirante el Blanco” en 1511. Presencia de las Islas Canarias en la famosa novela». *El Día*, suplemento de La Prensa, 28 de mayo de 2011.
- , 2011b. «Curiosidades bibliográficas. Libros latinos impresos en las Islas Canarias». *El Día*, suplemento de La Prensa, 12 de febrero de 2011.
- PALENCIA, A. de, *Quarta Decas. Liber trigesimus primus. Capitulum octavum: De proposito Ferdinandi regis futurae expeditionis in Canariam ut navigandum instituerat in auri fodinas aethiopicas*.
- PERDOMO GARCÍA, J., 1942. «Las Canarias en la literatura caballeresca». *Revista de Historia*, VIII, 218-233.
- PÉREZ DE GUZMÁN, F., 1953. «Crónica del rey don Juan II», *Crónicas de los Reyes de Castilla*. Colección ordenada por don Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles (n.º 68), t. II, Atlas, Madrid: Año undécimo, 1417, p. 374, capítulo IV: «Como Mosen Rubin de Bracamonte demandó a la Reyna que le hiciese merced de las islas de Canaria para un pariente suyo».
- RENEDO, X., 2005. «El Tirant lo Blanc i l’illa de Gran Canària». *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Institut Universitari de Filologia Valenciana «Symposia Philologica», 12. Alicante, vol. III.
- REYES GARCÍA, I., 2011. *Diccionario insuloamaziq*. Fondo de Cultura Ínsuloamaziq, Islas Canarias [sic].
- ROMANO DE THUESEN, E. A., 2000. *Transcripción y edición del Catálogo Real de Castilla, autógrafo inédito de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.
- RUMEU DE ARMAS, A., 1960. *El obispado de Telde. Misioneros mallorquines y catalanes en el Atlántico*, Madrid-Telde (edición facsímil, 2001, pp. 47-141).
- , 1952. *Alonso de Lugo en la Corte de los Reyes Católicos 1496-1497*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, J., 2004. *La Iglesia en las Islas Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria.

- , 2006. «Gran Canaria en las lenguas europeas del siglo XV». *Canarias* 7, 15 de agosto de 2006.
- SICCA, A. de, 2003. *Adversus nationes. En pugna con los gentiles*. Ed. C. Castroviejo Bolívar. BAC, Madrid.
- TORRES CAMPOS, R., 1901. *Carácter de la conquista y colonización de las Islas Canarias*, Madrid. (Ed. facs., Mairena del Aljarafe, Extramuros Edición, 2009.)
- TOUS MELIÁ, J., 1986. *El Plan de las Afortunadas Islas del Reyno de Canarias y la isla de San Borondón*. Madrid.
- , 1995. *Las Palmas de Gran Canaria a través de la cartografía [1588-1899]*. Cabildo de Gran Canaria, Madrid.
- , 2011. *Las Islas Canarias a través de la cartografía. Una selección de los mapas más emblemáticos levantados entre 1528 y 1898*. Islas Canarias [sic], pág. 18.
- VIERA Y CLAVIJO, J. de, 1982. *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*. 8.^a ed., enriquecida con las variantes y correcciones del autor. Introducción y notas de A. Cioranescu; índice onomástico y de materias por M. G. Martínez. Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife.
- WITTE, Ch.-M. de, 1953. «Les bulles pontificales et l'expansion portugaise du XV^e siècle». *Revue d'histoire ecclésiastique* (Université Catholique de Louvain), Lovaina, vol. 48, pp. 683-718.
- WÖLFEL, D. J., 1934. «El efímero obispado de Fuerteventura y su único obispo». *Investigación y Progreso*, Madrid, marzo.
- , 1980. «La Curia Romana y la Corona de España en la defensa de los aborígenes canarios». *Estudios Canarios 1*, Burgfried-Verlag.
- ZANESCO, St., 2008. *Las Islas Canarias y de Cabo verde en la cartografía. Siglos XVI-XIX*. Producciones Gráficas, Santa Cruz de Tenerife.
- ZURITA, J., 1668. *Los cinco libros postreros de la primera parte de los Anales de la Corona de Aragón. Tomo segundo*. Herederos de Pedro Lanaja, y Lamarca, Impresores del Reyno de Aragón, y de la Universidad, Zaragoza.

ontoriaaquillas@gmail.com

En tiempos de Colón. Prospección arqueológica subacuática del Puerto de San Sebastián (La Gomera, Islas Canarias)

At the Time of Columbus. Underwater Archaeological Survey
of the Port of San Sebastián (La Gomera, Canary Islands)

GABRIEL ESCRIBANO COBO
ALFREDO MEDEROS MARTÍN

Resumen. El Puerto de San Sebastián de La Gomera ha sido considerado históricamente por muchos autores como el mejor de las Islas Canarias. Su punto más guarnecido era el desembarcadero detrás de la Punta del Buen Paso, la Caleta de la Jila, que protegía de los vientos del Noreste o alisios, particularmente notables en verano, y permitía saltar a tierra directamente. Allí se construyó desde 1952 el actual dique-muelle del puerto. En éste, el muelle de yates ocupa la mitad norte de la ensenada de la Jila, mientras que buena parte del dique-muelle del puerto se ha rellenado sobre la mitad Sur de la Caleta de la Jila. El punto de atraque del ferry, donde se recuperaron los materiales arqueológicos, procede de la zona que sería el principal fondeadero de galeones y fragatas del puerto en los siglos XV-XVIII, como puede observarse en los dos planos de Lope de Mendoza (1662-66). El conjunto de cerámicas subacuáticas resulta sorprendentemente homogéneo, incluso quizás de un posible pecio, con una cronología entre 1450-1525, y posibles prolongaciones hasta 1600, coincidiendo con las primeras visitas de Cristóbal Colón a La Gomera entre 1492-98.

Palabras clave: La Gomera, Puerto de San Sebastián, prospección subacuática, cerámica a torno, siglos XV-XVI.

Abstract. The Port of San Sebastian de La Gomera has been historically considered by many authors as the best in the Canary Islands. His point was the landing trim behind the Punta del Buen Paso [Good Pass Cape], the Jila Bay, which protected the Northeast winds or trade winds, particularly noticeable in

summer, and allowed jump ashore directly. There was built in 1952 the current dock-wharf of the port. In this, the yacht harbour occupies the northern half of the Jila Bay, while much of the levee-wharf of the port has been completed on the South half of the Jila Bay. The ferry docking point, where archaeological materials recovered, comes from the area that would be the main anchorage for galleons and frigates in the XV-XVIII centuries, as seen in the two planes of Lope de Mendoza (1662-66). The underwater ceramic set is surprisingly homogeneous, even perhaps a possible wreck, with a timeline between 1450-1525, and possible extensions to 1600, coinciding with the first visits of Christopher Columbus to La Gomera from 1492 to 1498.

Key words: La Gomera, Port of San Sebastian, underwater survey, wheel made pottery, XV-XVI centuries.

INTRODUCCIÓN

A pesar de la importancia que tiene el puerto de San Sebastián de la Gomera desde un punto de vista de la arqueología subacuática, no ha existido un interés institucional para que se realizase una investigación puntual, y menos aún continuada, en el mismo. Le afecta, como a otros puertos importantes de Canarias, la continuidad en su uso portuario, temiéndose siempre por sus responsables que un hallazgo submarino pueda dificultar la actividad diaria del puerto, mientras las administraciones insulares o regionales se escudan en la autonomía competencial de los puertos principales, por lo que no se llevan a cabo habitualmente prospecciones arqueológicas previas a la realización de obras de infraestructura que son obviadas en los estudios de impacto ambiental.

En la isla de La Gomera había interés por la arqueología subacuática, como lo refleja el que entre el 17 y el 21 de julio de 2000 se había impartido en la Universidad de Verano de La Gomera un curso sobre *Complejidad de los sitios arqueológicos vinculados a naufragios. Arqueología terrestre y subacuática*, dirigido por el Dr. Mariano Ramos, de la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad de Buenos Aires.

En los primeros meses del año 2002 tuvimos conocimiento de que se habían extraído abundantes cerámicas por buceadores del puerto de San Sebastián de la Gomera. Los operarios estaban trabajando en una consolidación de la cimentación del dique del puerto donde atraca el ferry de La Gomera, pues se sitúa sobre un sustrato de arenas y las hélices del ferry provocan movimientos y desplazamientos laterales de estas arenas. Durante las labores de evaluación para una posterior inyección de hormigón en la cimentación del muelle, los buceadores extrajeron un notable conjunto de cerámicas que fueron depositadas en el Cabildo Insular de La Gomera.

Para intentar analizar estas cerámicas y realizar una primera prospección subacuática de evaluación del lugar del hallazgo, solicitamos autorización a la Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, que fue aprobada por resolución 179/2002 de 20 de septiembre de 2002, realizándose durante ese mes el trabajo de campo. Dispusimos del apoyo de la empresa Fred Olsen para la estancia y transporte en el ferry que hace el trayecto Los Cristianos (Tenerife)-San Sebastián (La Gomera), que nos fue generosamente concedido por la amable gestión de Vicente Valencia. No obstante, no conseguimos autorización por Puertos de Tenerife de un permiso para poder realizar una prospección subacuática justo debajo del punto de atraque del ferry Gomera en cuyo entorno se habían producido los hallazgos arqueológicos, aunque precisamos que las actuaciones en la zona del muelle de atraque se realizarían sólo en los momentos de ausencia de los ferries del puerto para no interferir con el tráfico marítimo. Por ello, la prospección subacuática tuvo que centrarse en lugares periféricos de la bahía de menor interés.

El estudio de las cerámicas recuperadas por los buceadores no pudo realizarse en condiciones apropiadas. Aún no se había creado el actual Museo Arqueológico de La Gomera (BOC, 169/2008 de 22 de julio), actualmente en la Casa Echeverría, operativo desde abril de 2007, y a falta de un espacio adecuado, las cerámicas fueron sacadas del almacén del Cabildo Insular y tuvieron que ser analizadas en el jardín de la Torre del Conde de La Gomera.

EL PUERTO NATURAL: BAHÍA DEL PORTO DAS PALMAS O PUERTO DE SAN SEBASTIÁN

El Puerto de San Sebastián es considerado por algunos autores como el mejor de las Islas Canarias (*Información* de 1573 en Bethencourt, 1968: 415; Torriani, 1592/1978: 206; Abreu y Galindo, 1590-1632/1977: 73), uno de los mejores (Herman, 1785/1982: 693), excelente (Prevost, 1763/1990: 86; Glas, 1764/1976: 101), muy bueno (Nichols, 1583/1963: 118), o bueno pero pequeño (de la Torre, 1545/1983: 251), como hemos recogido en un trabajo previo (Mederos y Escribano, 1998: 436-447) [fig. 1-2].

El mapa de Fernández (1507; en Santiago, 1947: 348) aporta la primera referencia con el topónimo de Porto das Palmas. Frutuoso (1590/1964: 143) utiliza la denominación de Puerto Grande. Torriani (1592) y P. A. del Castillo (1686/1994: cap. XII) no conocen un nombre concreto, sólo el de Porto Principale o Prinsipal, denominación que mantiene el mapa de Machado Fiesco (1762/1994) y el derrotero de Varela (1788/1986: 37) como Puerto Principal.

Este puerto natural, que se sitúa en la desembocadura del Barranco de la Villa, está protegido por dos alturas, la Punta de los Canarios o del Puerto y la Punta de Nuestra Señora del Buen Paso, de la Horca, La Hila o La Jila, protegiendo una ensenada en la que cabían hasta 100 embarcaciones (Abreu, 1632/1977: 73-74; Bethencourt, 1968: 415), aunque Varela (1788/1986: 37) es menos optimista y lo reduce a 6 u 8 navíos. Su punto más guarnecido era el desembarcadero de la Punta del Buen Paso, ya que la Punta de Los Roques cortaba los vientos del Este y la del Buen Paso los del Noreste (alisios), particularmente notables en verano. La Punta de los Canarios, aunque utilizada ocasionalmente en desembarcos —caso del efectuado por Jean de Capdeville en 1571 (Bethencourt, 1968: 410)—, presentaba bajos en sus inmediaciones que los hacían peligrosos. Es probable que por esta razón se atribuya el nombre de Buen Paso a la punta opuesta, indicando así el mejor punto de entrada al puerto [fig. 3-4].

A pesar de la forma en herradura de la bahía, todos los navíos necesitaban arrimarse a la Punta del Buen Paso, como su nombre indica, mientras que si intentaban penetrar por el centro se veían arrastrados hacia mar adentro en dirección Sur, separándose de la Punta de los Canarios situada al Suroeste. No obstante, la bahía se encuentra desprotegida de los vientos del Suroeste, Sur, Sureste, Este y Noreste, siendo particularmente problemática cuando soplan vientos del Sureste, especialmente en noviembre y diciembre. Estos vientos, popularmente denominados Tiempo del Sur (SW, S y SE), se evitaban trasladando las embarcaciones a la inmediata Playa de la Cueva del Conde, que por la particular disposición de la Punta de Los Roques, en dirección Oeste-Este, cortaba totalmente cualquier viento o marejada del Sur, ya que sólo se encuentra abierta en dirección Noreste.

En este sentido, durante el ataque holandés a La Gomera en julio de 1599, con una flota inicialmente de 73 navíos, se comenta por van Heede (1599/1979: 509) que al levantarse una tempestad, los barcos que se encontraban a cobijo en el puerto tuvieron que salir a mar abierto ante el riesgo de chocar entre ellos, permaneciendo más seguros al exterior del puerto.

La mejor descripción procede de Glas (1764/1976:101-102), quien no duda en calificar este puerto como excelente. De acuerdo con sus datos, se podía fondear a sólo 7-15 brazas de tierra, aunque dada la presencia de vientos arremolinados procedentes del interior de la isla que podían arrastrar a un barco al exterior de la ensenada, era conveniente fondear inmediatamente después de que se alcanzaba la costa y con un cable largo. Desde allí se aproximaban los botes a la orilla de la playa, salvo excepciones cuando la mar rompía fuerte, desviándose hacia el norte de la ensenada de la Jila junto a un acantilado alto, desde donde se podía tomar una senda a pie hasta llegar a San Sebastián.

Sólo a partir de noviembre de 1820 fue autorizado el Puerto de San Sebastián a comerciar directamente con América y otros puertos extranjeros (León y Xuárez, 1868/1978: 173), lo cual fue confirmado por otro decreto de 1822 que lo catalogaba como puerto de cuarta clase. Sin embargo, tras ser derogado el decreto, no se logró la habilitación definitiva hasta 1840 (León y Xuárez, 1868/1978: 287). Esta mayor actividad la reflejan Miñano (1826/1982: 32), Madoz (1845-50/1986: 117) y Verneau (1891/1981: 237).

A principios del siglo XX, el Puerto de San Sebastián carecía aún de instalaciones portuarias, y la forma típica de desembarco, si no era posible aproximarse a la playa con la barca, era ser cogidos por los marineros los pasajeros, en brazos o sobre sus hombros, que los trasladaban a tierra (Verneau, 1891/1981: 241). La visita de Alfonso XIII a la isla en abril de 1906 puso en evidencia la carencia de infraestructuras portuarias, al desatarse un temporal que le hizo imposible acceder al desembarcadero de la Jila, lo que le obligó a entrar por la Playa de la Cueva del Conde y posteriormente usó la vereda para llegar a San Sebastián. La respuesta de la administración fue rápida, y en septiembre de 1907 se encargó la elaboración de un proyecto de obra portuaria, que fue entregado en diciembre de ese año.

La propuesta de Juan José Santa Cruz era un muelle de atraque adosado al acantilado en la Punta de Los Roques de 257.5 m. de largo, 20 m. de ancho y espigón de 28 m. que, sorprendentemente, no se sitúa en la Punta de la Jila, el desembarcadero tradicional de toda la vida, sino enmarca la ensenada de la Playa de la Cueva del Conde. La obra, adjudicada en julio de 1911, comenzó los primeros trabajos en marzo de 1912, pero un típico temporal de vientos del Noreste en noviembre de 1914 se llevó por delante toda la cimentación hasta entonces construida. Junto a varios ceses, el Gobierno decidió la rescisión del contrato y pérdida de fianza con la constructora, que entabló un pleito que paralizó completamente las obras hasta que el Tribunal Supremo falló la devolución de la fianza en diciembre de 1923 (Darias y Díaz, 1994: 69-90).

EL PUERTO DE ATRAQUE: PUERTO DEL BUEN PASO O CALETA DE LA PUNTA DE LA JILA

El fondeadero antiguo de San Sebastián de la Gomera se encuentra en la punta de Nuestra Señora del Buen Paso, por la presencia de la iglesia, actual ermita, de N.^a S.^a del Buen Paso, aunque excepcionalmente recibe el nombre de Puerto de Nuestra Señora del Buen Paso (Fruitoso, 1590/1964: 142). No obstante, a menudo es mencionada sólo como Punta de Nuestra Señora del Buen Paso, como hace Abreu y Galindo (1590-1632/1977: 73), seguramente por ser el mejor extremo para la aproximación a la rada de San Sebastián, en comparación con la punta opuesta o de Los Canarios. Su

nombre es atribuido por Frutuoso a Diego de Ayala y Juan Machín porque al día siguiente, cuando pensaban desembarcar a tierra aprovechando esta punta y un sendero que permitía acercarse a la playa, se celebraba la fiesta de Nuestra Señora. No obstante, parece haber sido utilizado ya como desembarcadero por Juan Rejón en 1475 (Marín de Cubas, 1694/1986: 196), «dando fondo en un puerto capaz sobre la punta de Gila».

Precisamente para la protección de los barcos que allí fondeaban, el ingeniero militar Leonardo Torriani (1588/1978: 208; Tous, 1998: 61 fig. 1, 63 fig. 1.1) propuso situar en la punta de la Gila la fortificación baja y sobre ella, en el Llano de la Horca, el actual emplazamiento de Parador de Turismo la Gomera, la fortificación alta [fig. 5-6]. La presencia del fondeadero es indicada por primera vez en la cartografía del ingeniero militar Próspero Casola (1635 en Tous, 1998: 65 fig. 2), donde se especifica el punto como «surgidero».

El plano del ingeniero militar Lope de Mendoza (1662-66 en Tous, 1998: 69 fig. 3.1) ubica más en detalle con un barco y su ancla dos fondeaderos: por una parte, el protegido por la punta de la Jila, para barcos más pequeños, que actuaba como desembarcadero, y por otro uno más importante en la proyección de la punta de la Jila, donde figura un barco grande fondeado con su ancla, que nos señala mayor profundidad y recomendado para galeones. En otro plano coetáneo indica las profundidades (Lope de Mendoza, 1662-66 en Tous, 1998: 71 fig. 3.2) y así «la jila» o «la jilla» tiene 3 brazas, el fondeadero de galeones tiene 10 brazas, la playa tiene 6 brazas y el espacio al exterior de la Jila hacia la punta de Nuestra Señora del Buen Paso, o «El Anco[n]», tiene 12 brazas. También Lope de Mendoza (1666 en Tous, 1998: 68 fig. 3) propone construir el Castillo de Buen Paso encima de la punta de la Jila, aunque aproximándose a la punta de Nuestra Señora del Buen Paso, que indica en la cartografía como «el fuerte que se a de azer».

El fuerte existía al menos desde 1718, cuando es citado por un documento sobre «Apuntamento de la pobreza que se padece en la Gomera y el Hierro» (Bonnet, 1946: 31), si bien se ha sugerido que su construcción se retrotrae al periodo 1669-1686, pues figura en el plano de Pedro Agustín del Castillo —aunque realmente lo que se sitúa es el proyecto de fortificación de Torriani—, proponiendo su finalización hacia 1690, cuando se envió un visitador de las fortificaciones de La Gomera (Rumeu, 1947/3/II: 609-612).

Durante el ataque de Charles Windham el 31 de mayo de 1743 a San Sebastián de la Gomera, desempeñó un papel importante como fortaleza más avanzada del puerto: «soltaron tres lanchas con bastante gente, hazia donde llaman la Jila, puesto donde se amarran los barcos de el traxin de esta Ysla, a sacar los que en ella estaban amarrados», pero fueron rechazados (Tous, 1998: 84-85).

Vuelve a ser citado en 1808 (Pinto de la Rosa, 1996: 319), pero un plano de 1856 muestra que el denominado Castillo de Buen Paso, encargado de proteger los fondeaderos de la Jila y de la Caleta de la Cueva del Conde, realmente se trataba de una batería, que disponía de tres troneras para tres cañones (Pinto de la Rosa, 1996: 320-321 fig. 193-195; Tous, 1998: 112-113, fig. 10.2 y 10.2a), batería que fue desartillada en 1878 (Pinto de la Rosa, 1996: 322).

Para la primera mitad del siglo XVIII, el plano del ingeniero militar Antonio Riviere (1743 en Tous, 1997: 251 fig. 75 y 1998: 80 fig. 6) aporta dos datos interesantes, la construcción del Castillo de Buen Paso que controlaba el fondeadero y un dibujo mucho más detallado de la ensenada que se formaba entre la punta de la Jila y otra punta más al interior. También ubica la atalaya que controlaba el acceso de los barcos al puerto, la cual sitúa en un altozano dominando la Punta de San Cristóbal, al Noreste del puerto, en el Llano de la Villa.

El detallado plano francés del caballero-*chevalier* Isle (1779 en Tous, 1998: 96 fig. 8), que se apoya en el de Riviere, tiene como aspecto más llamativo que desplaza la ubicación de la punta de la Jila, «la Yla», que se ubicaba justo por debajo de la Ermita del Buen Paso, a la punta más al interior de la ensenada antigua. Se trata de un error, porque Riviere no incluye en su mapa el topónimo, como podemos observarlo en los planos de Lope de Mendoza (1662-66 en Tous, 1998: 71 fig. 3.2; Lope de Mendoza, 1666 en Tous, 1998: 68 fig. 3), pues sobre la punta se ubica la Ermita de Nuestra Señora del Buen Paso [fig. 7-8].

Aporta el caballero Isle también una interesante descripción del fondeadero: «en la yla fondean normalmente las barcas y pequeños bergantines de paja pero, cuando se encuentran amenazados por un viento del sur, los cuales son de los más peligrosos, entonces amarran las rocas y se ponen a cubierto en la Caleta del conde». Más cercano a la verdadera punta de la Jila, sobre la que se ubica la ermita, indicado como fondeadero con un ancla, señala que «es un lugar bastante cómodo para arreglar embarcaciones sea cual sea el tamaño [...] no hace mucho que carenó una Fragata de 30 cañones [...]. El puerto de la Gomera es el mejor cobijo para las grandes naves que se encuentran en las islas Canarias» (Tous, 1998: 97, 100).

La caleta de la Gila también es descrita por Glas (1764/1982: 101), quien indica igualmente la existencia de una senda por la que se trasladaba la mercancía:

En la parte norte de la bahía hay un abra, en donde los barcos de cualquier tonelaje pueden llegar cerca de la costa (que es un acantilado alto y perpendi-

cular), y allí tumbarse de un lado, limpiarse o ser reparados. Cuando los botes no pueden llegar a tierra, debido a la rompiente, acostan en esta ensenada o abrigo, desde donde hay una senda, a lo largo del acantilado hacia la ciudad; pero es tan estrecha que dos personas no pueden caminar de frente; cerca del final de esta carretera hay una puerta que siempre se cierra al ponerse el sol, o cuando oscurece, y entonces ya nadie puede pasar por allí.

Es en las proximidades de la Cala de la Gila donde se encuentra el mejor fondeadero, ya que dispone de profundidades entre 13 y 27 m. Sus buenas condiciones son resaltadas por Bory de Saint Vincent (1803/1988:124), que lo considera como «bastante bueno», o por Castro (1856/1986: 27, 57), quien resalta su bahía limpia con suficiente fondo, si bien aún seguía careciendo de cualquier tipo de muelle. Por tal circunstancia, aún entonces, si no se desembarcaba en la playa a hombros de los marineros, la ensenada de la «Illa» seguía permitiendo saltar a tierra directamente.

Presente en la planimetría de Coello (1849 en Madoz, 1986) como Puerto de Hila, a finales de ese siglo XIX, un plano del general Leandro Delgado (1899 en Tous, 1998: 122, fig. 11) señala como dato más interesante que al Sur de la punta interior de la ensenada de la Gila se denominaba Caleta de los Pescadores, pues allí se situaban sobre la arena.

Un aspecto por definir es la procedencia del topónimo del Roque, Punta y Puerto de Jila, Gila o Hila, que Álvarez Delgado (1959: 367) asocia con dos voces de Fuerteventura recogidas por Ramón Castañeyra en el siglo XIX, *Jila* como «salida de ganado» o *Jilovento*, dirección «Naciente» o Este. En La Gomera se conoce la expresión «¡ajila!», que corresponde a ir en fila las cabras cuando caminan una detrás de otra (Perera López, 2005a: 62-64), y podría significar un camino estrecho en el que hay que pasar de uno en uno, como ya sugiere la descripción de Glas (1764/1982: 101): «es tan estrecha que dos personas no pueden caminar de frente».

Otro topónimo gomero interesante es el Roque y Barranco de Ojila o de Jila, en la cabecera del Barranco de la Laja de San Sebastián (Perera López, 2005b: 68-73), que se asocia con el propio del Roque, Punta y Puerto de Jila, interpretado por Perera López (2005b: 73-79) como «punta rocosa que se adentra en el mar», si bien, como sugiere el Roque de Ojila, el topónimo no aparece solamente en la costa y creemos que se adecua mejor con un camino estrecho.

La primeras mejoras comenzaron con la instalación de un faro durante 1903 en la punta de San Cristóbal, y la adecuación de un desembarcadero con escalera de piedra en la punta de la Jila de 30.5 m. de largo, por 3-5 m. de ancho que, en teoría, se realizó para abastecer al faro, pero inmediatamente se convirtió en el desembarcadero habitual (Darias y Díaz, 1994: 68), utilizándose el camino para trasladar las mercancías [fig. 9-10].

En diciembre de 1934 se adjudicó la construcción de un nuevo puerto, elaborado por Pedro de Arce y Rueda en 1933, que planteaba la construcción del muelle por primera vez en la punta de la Jila, levantando un dique muelle de 94 m. y explanada con muro de atraque de 96 m., orientación N.-S. y dos escaleras de acceso para los pescadores en ambos extremos. Las obras comenzaron en abril de 1935 y continuaron a lo largo de 1936-37, pero la Guerra Civil disparó el precio del cemento, y se hizo imposible la llegada de una grúa desde Bilbao, por lo que se paralizaron nuevamente los trabajos. La consecuencia final fue la rescisión del contrato, devolución de fianza y renuncia a indemnización en noviembre de 1942 (Darias y Díaz, 1994: 91-112) [fig. 11].

Un plano de la prolongación del puerto de La Gomera de 1943 (Pinto de la Rosa, 1996: 310-311 fig. 184; Tous, 1998: 126 fig. A.1) muestra que el puerto arrancaba de la punta sur de la Caleta de la Jila, por lo que ya se había rellenado parte del desembarcadero de la ensenada para hacer una plataforma de acceso al puerto, desapareciendo la punta norte de la Jila, esto es, la situada más al interior [fig. 12].

El proyecto definitivo fue el de Miguel Pintor González, proponiendo la ubicación en la punta de la Jila de un dique-muelle protegido por escollera de 180 m. de largo y 40 m. de ancho, al que se añadía otro dique de 120 m. de longitud y 15 m. de ancho. Tras la entrega del proyecto en octubre de 1945, se aprobó en julio de 1946 y se adjudicó en febrero de 1950, pero las obras no comenzaron hasta junio de 1952. Aún inacabado, comenzó a utilizarse extraoficialmente desde abril de 1957 con el atraque de «El Palomar», inaugurándose en diciembre de 1957, con sólo los primeros 80 m. de muelle de atraque finalizados, hasta realizarse la recepción definitiva de las obras en octubre de 1959 (Darias y Díaz, 1994: 113-121) [fig. 13-14].

En los últimos años, las novedades más significativas han sido el muelle de 18 m. con rampa de embarque para vehículos usada por transbordadores y ferrys, inaugurado a fines de 1971, que conectaba con el Puerto de los Cristianos en Tenerife, situado a sólo 21 millas (Escribano y Mederos, 2006), y la ampliación de 100 metros del dique-muelle protegido por escollera, el cual pasó a 280 m. Las obras comenzaron en diciembre de 1976 y finalizaron en marzo de 1980.

En enero de 1974 se constituyó la sociedad Ferry Gomera S.A. y comenzaron las obras de adaptación para el atraque de los nuevos ferries tanto en San Sebastián de la Gomera como en Los Cristianos, iniciando sus actividades en julio de 1974 con el ferry *Benchijigua*, con capacidad para 399 pasajeros y 60 automóviles, realizando tres trayectos de ida y vuelta de 90 minutos, nombre que se ha mantenido cuando se ha sustituido por un nuevo barco en 1980 y 1994 (Díaz Lorenzo, 2004: 110, 117-118,

120, 122). A partir de enero de 1994, el grupo opera bajo el nombre *Fred Olsen*, ampliando sus actividades con la línea Los Cristianos-La Gomera-La Palma desde octubre de 1995, y la incorporación de un *fast ferry* desde enero de 2000.

En 2007 se planteó el proyecto para la prolongación de 102 m. del dique-muelle del puerto con 4 cajones de hormigón de 24.80 m. de largo y 18.64 m. de ancho, dispuestos sobre una escollera a -13 m. de profundidad, hasta sumar la longitud total 675 m. El estudio de impacto ambiental fue aprobado por resolución de 29 de julio de 2008 (BOE de 25 de septiembre) y concedido en junio de 2009 a una UTE formada por Acciona, Construcciones Darias y Construcciones y Promociones Ramón Arteaga Álvarez S.L., iniciándose las obras en agosto de 2009. Esto ha permitido el atraque de grandes cruceros, llegando el primero, el crucero *Mein Schiff I* con 2.800 turistas, el 18 de noviembre de 2010, que sirvió para inaugurar la ampliación del dique-muelle.

Por otra parte, al exterior del muelle se ha realizado la denominada «ampliación y protección del Roque de la Hila» destinada a construir una explanada de 16.430 m², ampliando un 34 % la superficie del puerto para depósito de mercancías, cofinanciado un 50 % con fondos Feder. El estudio de impacto ambiental fue aprobado por resolución de 30 de abril de 2004 (BOE de 29 de mayo) y fue concedida en junio de 2005 a una UTE formada por Necso Entrecanales Cubiertas y Construcciones y Promociones Ramón Arteaga Álvarez S.L.; las obras se iniciaron el 15 de julio y finalizaron el 3 de febrero de 2008. El proyecto supuso el vertido de 225.000 m³ de rellenos, quedando la explanada protegida por un dique vertical de 150 m. y un dique cierre de escollera de 86 m.

Actualmente operan en el puerto, conectando con Los Cristianos, las navieras Fred Olsen, con 5 viajes de ida y vuelta; Garajonay Express, con 4 viajes de ida y vuelta, y Armas, con 3 viajes de ida y vuelta. En el actual puerto, el muelle deportivo de yates, proyectado en 1987 para estar disponible durante la celebración del V Centenario del Descubrimiento de América en 1992, ocupa la mitad norte de la ensenada de la Jila, mientras que buena parte de la plataforma del puerto se ha rellenado sobre la mitad Sur de la Caleta de la Jila. El dique de protección exterior del puerto se ha rellenado en la antigua caleta de El Ancón, que existía al exterior de la punta de la Jila, con 12 brazas de profundidad (Lope de Mendoza, 1662-66 en Tous, 1998: 71 fig. 3.2) y el punto de atraque más interior del ferry, donde se recuperaron los materiales arqueológicos, procede de la zona que sería el principal fondeadero de galeones y fragatas del puerto entre los siglos XV-XVIII, como puede observarse en los dos planos de Lope de Mendoza (1662-66 en Tous, 1998: 69 fig. 3.1 y 71 fig. 3.2).

EL PUERTO COMPLEMENTARIO AL PUERTO DE LA GILA: CALETA DE LA CUEVA DEL CONDE

A esta ensenada cabe atribuirle la *caletta* en el plano de Torriani (1592), «caleta» en el plano de P. A. del Castillo (1686/1994: cap. XII), y «puerto» en el plano de Casola (1635 en Tous, 1998: 65 fig. 2). Simplemente como «Cueva del Conde» figura en los planos de Mendoza (1662-66 en Tous, 1998: 69 fig. 3.1, 71 fig. 3.2), pero acompañada de un ancla que indica claramente un fondeadero, al igual que en el plano definitivo (Mendoza, 1666 en Tous, 1998: 68 fig. 3, 73 fig. 3.3).

Es en el plano más detallado del siglo XVIII, elaborado por Antonio Riviere, cuando figura por primera vez el nombre de Caleta del Conde (Riviere, 1743 en Tous, 1997: 251 fig. 75 y 1998: 80 fig. 6), y asimismo el caballero Isle (1779 en Tous, 1997: 96 fig. 8) la cita como «cal[e]ta del conde» [fig. 15-16]. Esta denominación continúa durante el siglo XIX como Caleta de la Cueva del Conde en Coello (1849 en Madoz, 1986) y en el plano del general Delgado (1899 en Tous, 1998: 122 fig. 11).

De acuerdo con Frutuoso (1590/1964: 143), aunque pequeño, era un puerto «seguro de todos los vientos» por la orientación de su boca hacia el Noreste, y en él se refugiaban las embarcaciones cuando azotaba tiempo del Sur o Sureste, aunque estaba más desprotegida de estos últimos y de los del E.SE. Además, según Varela (1788/1986: 37) se trataba de un «caletón» con bastante fondo en el que podía fondear una fragata.

Aunque actualmente no se recoge este topónimo en la cartografía, por encontrarse casi integrada en el Puerto de San Sebastián, se conserva el nombre de la Playa de la Cueva del Conde entre los lugareños, correspondiendo a la playa situada bajo el Parador de Turismo, en la cala inmediata al Puerto en dirección Este, separada por la Punta de Los Roques. Su función complementaria al del Puerto de la Jila es confirmada con referencias a esta caleta en los textos de Viera y Clavijo (1776-83/1967-71: 90), Miñano (1826/1982: 44) y Madoz (1845-50/1986: 117, 191), los cuales hablan de la continuidad de su uso.

METODOLOGÍA DE LA PROSPECCIÓN

La prospección desarrollada en septiembre de 2002 no llevaba prevista la realización de sondeos aleatorios y se contaba con serias limitaciones en la zona de estudio por no autorizarse realizar prospecciones en la zona de atraque de los barcos. Por otra parte, la propia bahía del puerto de San Sebastián de la Gomera presenta una gran superficie y la actuación debía tratar de centrarse en zonas concretas próximas a las inmediaciones del

área portuaria, eligiéndose por su proximidad el sector entre la playa y el exterior del muelle deportivo. En la misma se optó por una prospección por calles, definiendo cuatro puntos de referencia que delimitan áreas rectangulares de trabajo, las cuales fueron recorridas a lo largo y ancho.

El muelle de San Sebastián de la Gomera se sitúa sobre un sustrato de arenas, y las hélices del ferry provocan movimientos y desplazamientos laterales de estas arenas. Por esta causa, en el fondo marino del entorno se observan a veces zanjas de 0.5 m. de profundidad [fig. 17-18].

CERÁMICAS HISTÓRICAS PROCEDENTES DEL YACIMIENTO SUBACUÁTICO DEL PUERTO DE SAN SEBASTIÁN DE LA GOMERA

Aunque durante esta campaña de prospección no se procedió a levantar material *in situ* del fondo marino, se trató de documentar los artefactos arqueológicos recuperados por los buceadores durante la consolidación de la cimentación del dique del puerto, los cuales se encontraban depositados en el almacén del Cabildo de La Gomera. En función de los paralelos que conocemos, frecuente en pecios subacuáticos entre los siglos XV-XVIII (Amores y Chisvert, 1993; Escribano y Mederos, 1998 y 1999), podemos destacar:

1. Cerámica de mesa, fuente, tipo 153 de Amores y Chisvert (1993: 290, 320 fig. 153), de la Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, ca. 1450 [fig. 19].
3. Cerámica doméstica, lebrillo, con vedrío verde al interior típico desde el siglo XV. Tipo 105 de Amores y Chisvert (1993: 288, 314 fig. 105) de la Cartuja de Sevilla, Almacenes de Legos, 1500-1550 y Celdas Q y R y capilla del Claustro de los Monjes, 1500-1600 [fig. 20].
4. Cerámica de transporte, botija tipo A, tipo 53 de Amores y Chisvert (1993: 283-284, 308 fig. 53), del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Claustro, 1500-1525.
6. Cerámica de mesa, lebrillo, con vedrío melado al interior y exterior, tipo 152 de Amores y Chisvert (1993: 290, 320 fig. 152), de la Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, ca. 1450 y Cartuja de Sevilla, capilla del Claustro de los Monjes, 1500-1600 [fig. 21].
7. Borde de recipiente de grandes dimensiones que podría tratarse de una cerámica de almacenamiento, un canglione de la segunda mitad del siglo XV, tipo 12 de Amores y Chisvert (1993: 277, 303 fig. 12), de la

Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, *ca.* 1450 y Capilla de Santa Catalina, 1475-1500 [fig. 22].

10. Cerámica de mesa, lebrillo, con vedrío melado al interior y exterior, tipo 152 de Amores y Chisvert (1993: 290, 320 fig. 152), de la Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, *ca.* 1450 y Cartuja de Sevilla, capilla del Claustro de los Monjes, 1500-1600.

13. Cerámica de mesa, fuente, tipo 151 de Amores y Chisvert (1993: 290, 320 fig. 151), de la Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, *ca.* 1450 y Capilla de Santa Catalina, 1475-1500 [fig. 23].

15b-16a. Borde de Cerámica de mesa, fuente, con vedrío melado al exterior e interior, quizás del tipo 151 de Amores y Chisvert (1993: 290, 320 fig. 151), de la Cartuja de Sevilla, Celdas O y P del Claustro de los Monjes, *ca.* 1450 y Capilla de Santa Catalina, 1475-1500.

30. Cerámica de transporte, borde de botija tipo A, tipo 52 de Amores y Chisvert (1993: 283-284, 308 fig. 52), del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sala Capitular, 1468-1492 [fig. 24].

31. Cerámica de transporte, borde de dolia tipo 35 de Amores y Chisvert (1993: 280-281, 305 fig. 35), del Monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce, Sala Capitular, 1468-1492 [fig. 25].

32. Cerámica de transporte, borde de dolia tipo 34 de Amores y Chisvert (1993: 280-281, 305 fig. 34), de la Catedral de Sevilla, Capilla de la Virgen de la Antigua, 1512 [fig. 26].

34b-35. Fondo de recipiente con un pitorro, quizás vinculado a la industria azucarera, pero que no responde a forma de la época de un molde cónico de azúcar, que además no están vidriados al exterior.

37. Cerámica de transporte, gran amorfo de dolia tipo 34 de Amores y Chisvert (1993: 280-281, 305 fig. 34), de la Catedral de Sevilla, Capilla de la Virgen de la Antigua, 1512.

CONCLUSIONES

El Puerto de San Sebastián, antiguamente llamado Porto das Palmas o Puerto Grande, aparece por primera vez en la cartografía europea en el mapa de V. Fernández de 1507 con el topónimo de Porto das Palmas. Este

puerto ha sido considerado históricamente por muchos autores como el mejor de las Islas Canarias (*Información* de 1573; Torriani, 1592; Abreu y Galindo, 1632; Isle, 1779), uno de los mejores (Herman, 1785), excelente (Prevost, 1763; Glas, 1764), o muy bueno (Nichols, 1583).

El puerto natural, que se sitúa en la desembocadura del Barranco de la Villa, está protegido por dos alturas, la Punta de los Canarios o del Puerto y la Punta de Nuestra Señora del Buen Paso, de la Horca, La Hila o La Jila, abriéndose una ensenada en la que cabían hasta 100 embarcaciones según Abreu y Galindo (1632), aunque al levantarse una tempestad de Tiempo del Sur (SW, S y SE), los barcos que se encontraban a cobijo en el puerto debían salir a mar abierto ante el riesgo de chocar entre ellos, permaneciendo más seguros al exterior del puerto, o trasladando las embarcaciones a la inmediata Caleta de la Cueva del Conde, que por la particular disposición de la Punta de Los Roques, en dirección Oeste-Este, cortaba totalmente cualquier viento o marejada del Sur.

A pesar de su forma en herradura, una de las claves que protegían de forma natural al puerto era que todos los navíos necesitaban arrimarse a la Punta del Buen Paso, como su nombre indica, mientras que si intentaban penetrar por el centro de la bahía se veían arrastrados hacia mar adentro en dirección Sur. Su punto más guarnecido era el desembarcadero detrás de la Punta del Buen Paso, el Puerto de la Jila, ya que la Punta de Los Roques cortaba los vientos del Este y la del Buen Paso los del Noreste (alisios), particularmente notables en verano.

Dada la presencia de vientos arremolinados procedentes del interior de la isla que podían arrastrar a un barco al exterior de la ensenada, era conveniente fondear inmediatamente después que se alcanzaba la costa y con un cable largo. Desde allí se aproximaban los botes a la orilla de la playa, salvo excepciones, cuando la mar rompía fuerte, en la ensenada de la Jila, junto a un acantilado alto, desde donde se podía tomar una senda a pie hasta llegar a San Sebastián.

Es en las proximidades de esta Cala de la Jila donde se encuentra el mejor fondeadero, ya que dispone de profundidades entre 13 y 27 m. Por tal circunstancia, si no se desembarcaba en la playa a hombros o en brazos de los marineros, práctica que continuó hasta inicios del siglo XX, la ensenada de la Jila permitía saltar a tierra directamente.

Fue precisamente desde la punta de la Jila donde se construyó entre 1952-59 el actual dique-muelle protegido por escollera. A partir de 1971, con la construcción de un muelle con rampa de embarque para vehículos para transbordadores y ferrys, se ha producido la verdadera transformación del puerto de la Gomera, recuperando parte de la importancia que tuvo a escala internacional entre los siglos XVI y XVII.

En el actual puerto, el muelle de yates ocupa la mitad norte de la ensenada de la Jila, mientras que buena parte del dique-muelle del puerto se ha rellenado sobre la mitad Sur de la Caleta de la Jila. El dique de protección exterior del puerto se ha rellenado en la antigua Caleta de El Ancón y el punto de atraque más interior del ferry, donde se recuperaron los materiales arqueológicos, procede de la zona que sería el principal fondeadero de galeones y fragatas del puerto en los siglos XV-XVIII, como puede observarse en los dos planos de Lope de Mendoza (1662-66 en Tous, 1998: 69 fig. 3.1 y 71 fig. 3.2) [fig. 27-28].

El estudio del conjunto cerámico recuperado por los buceadores del muelle de atraque de los ferries resulta sorprendentemente homogéneo, con una cronología entre 1450-1525, y posibles prolongaciones hasta 1600, pero que enmarcan uno de los periodos de máxima frecuentación del puerto coincidiendo con las primeras visitas de Cristóbal Colón a La Gomera entre 1492-98. El inicio coincide con la cesión de la isla de Guillén de las Casas a Fernán Peraza el Viejo hacia 1445 (Álvarez Delgado, 1960: 485-486), si bien la presencia portuguesa en algunos cantones como Hermigua y Agaña se prolongó hasta 1454, pero el puerto de San Sebastián estaba en la zona controlada por los castellanos de Ipalan. Precisamente hacia 1450, Álvarez Delgado (1959: 317 y 1960: 488-489) sugiere que se erigió la Torre del Conde en San Sebastián dentro de las operaciones para consolidar la presencia castellana frente a los portugueses «en un cantón no plenamente dominado ni todavía fiel», pues sus principales aliados eran los del bando de Orone. Durante la sublevación de los gomeros entre 1486-88 (Álvarez Delgado, 1959: 266), la torre sufrió tres intentos de asalto.

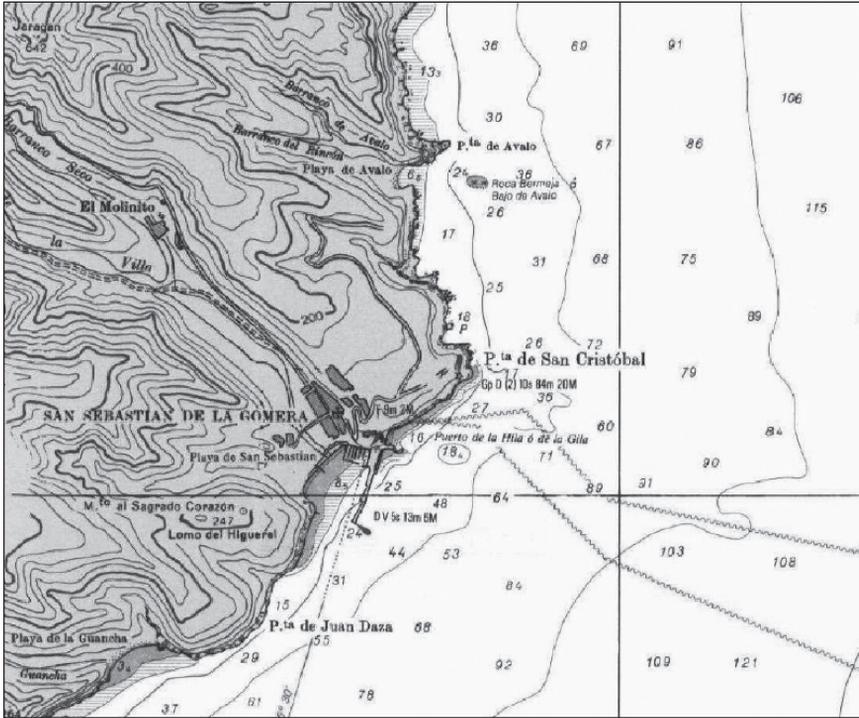
Las piezas cerámicas con cronología más precisa, n.º 1 (1450), 30 y 31 (1468-1492), 7, 13 y 16 (1450-1500), 32 y 37 (1512), 4 (1500-1525), 6 y 10 (1450-1600) y 3 (1500-1600), hacen pensar que la banda cronológica se sitúa entre los años 1450-1525 para este conjunto cerámico.

Su homogeneidad, que puede evaluarse a partir de las piezas más características, y conservación casi completa de algunas de las cerámicas, sugieren no descartar la presencia de algún pecio de esta época.

El posible pecio o momento de máxima frecuentación de este emplazamiento coincide con la etapa de los viajes de Colón, el primero de tipo exploratorio con tres naves y estancia en La Gomera entre el 12 de agosto y el 23 de agosto de 1492 (de las Casas, 1951/1992: lib. I, cap. 35-36, 182; Tejera, 2000: 35), el segundo de carácter colonizador con diecisiete naves y estancia entre el 5 de octubre y el 13 de octubre de 1493 (Tejera, 2000: 95) y el tercer viaje con seis carabelas con la estancia más breve, entre el 19 de junio y el 21 de junio de 1498 (de las Casas, 1951/1992: lib. I, cap.

130, 497-498; Tejera, 2000: 132), en el que ya se menciona la actividad de corsarios franceses presentes en la isla de La Gomera.

Agradecimientos.—Queremos agradecer a Fred Olsen su apoyo para la realización de este trabajo y a la Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife el acceso a la batimetría y la consulta del estudio de impacto ambiental del puerto de San Sebastián de La Gomera.



1. Carta Náutica de San Sebastián de La Gomera.



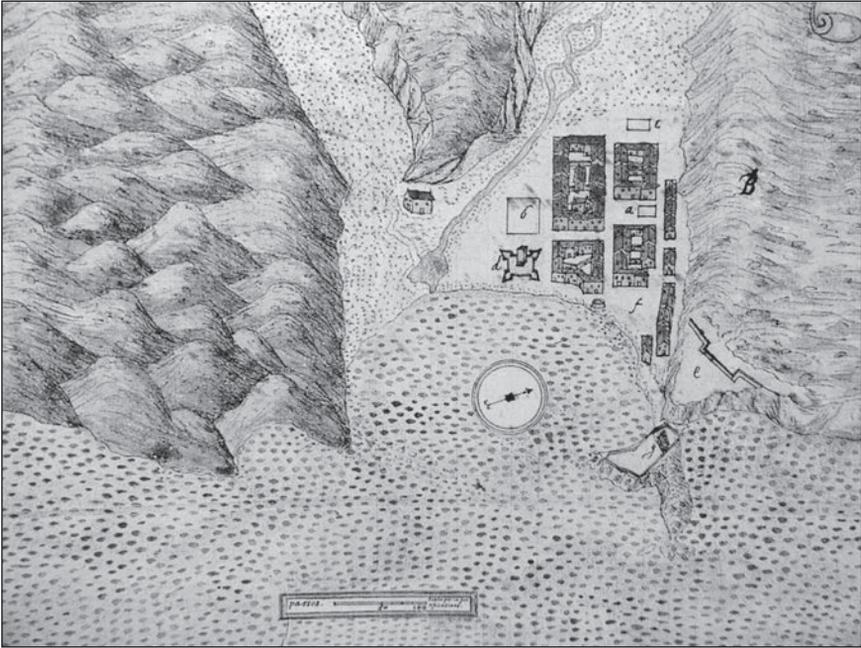
2. Vista aérea del entorno de San Sebastián de La Gomera. Google-Earth-Grafcan.



3. Vista del muelle de San Sebastian de La Gomera con el Teide y Tenerife al fondo.



4. Vista aérea del muelle de San Sebastián de La Gomera. Google-Earth-Grafcan.



5. Plano del Puerto de San Sebastián según Leonardo Torriani (1588).



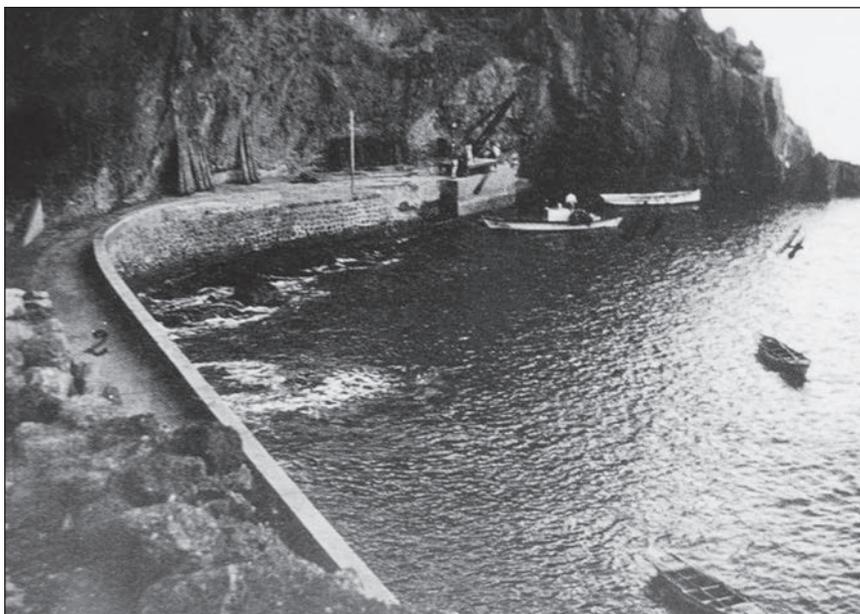
6. Detalle de la Punta del Buen Paso y de las fortificaciones proyectadas por Leonardo Torriani (1588).



7. Plano del Puerto de San Sebastián según el caballero Isle (1779).



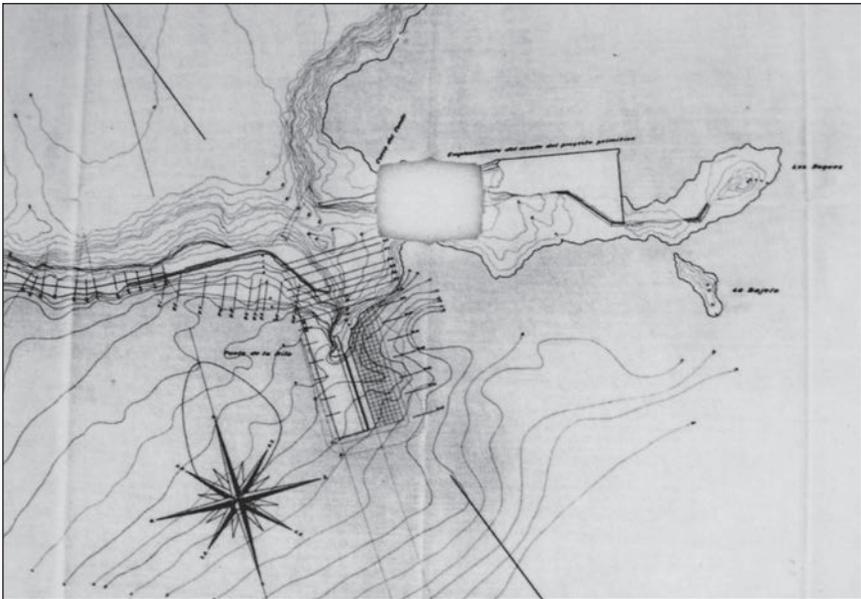
8. Detalle de la Punta del Buen Paso e indicación del fondeadero de La Gila según Isle (1779).



9. Muelle-desembarcadero para el faro en la caleta de La Jila, 1903.



10. Foto cuando se preparaba la ampliación del muelle, donde se aprecia el estrecho camino superior de La Jila que conducía a San Sebastián de La Gomera.



11. Proyecto de 1933 de construcción del muelle de San Sebastián de La Gomera a partir de la Punta de la Jila.



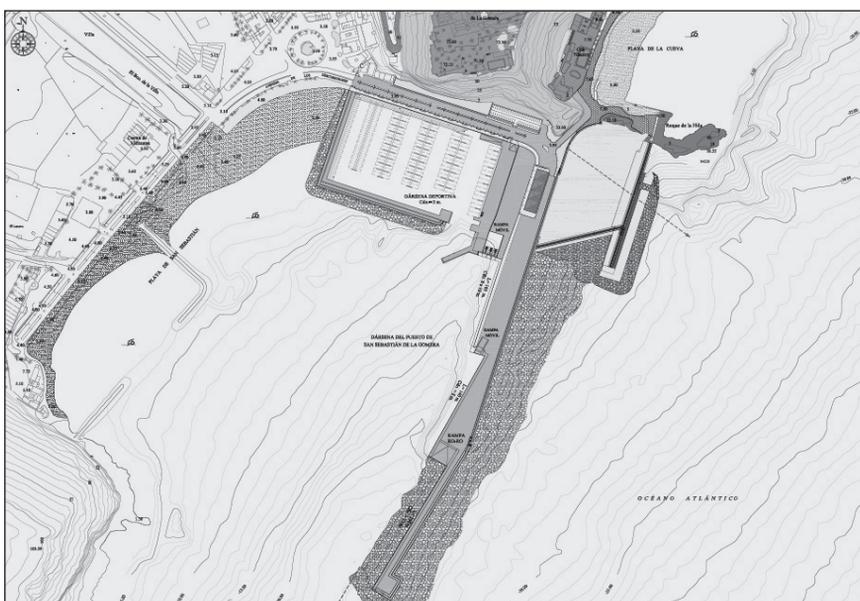
14. Estructura del primer muelle de de San Sebastián de La Gomera antes de finalizar las obras.



15. Vista aérea de la Playa de la Caleta del Conde. Google-Earth-Grafcan.



16. Plano de la Caleta del Conde en Riviere (1743).



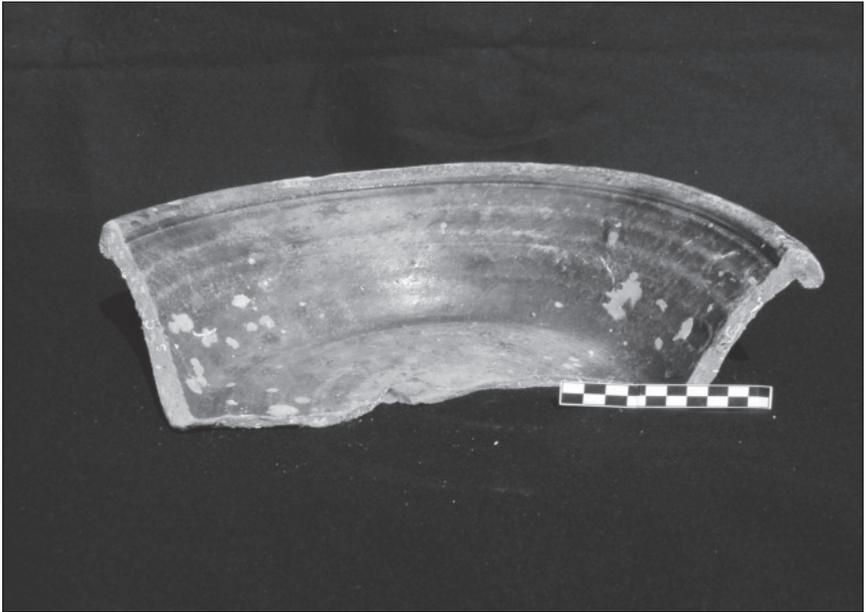
17. Plano con batimetrías del puerto de San Sebastián de La Gomera.



18. Zanjas en el fondo marino efecto de las hélices del Ferry que provocaron el descubrimiento de las cerámicas históricas.



19. Cerámica de mesa, fuente de ca. 1450.



20. Cerámica doméstica, lebrillo, con vedrío verde al interior de 1500-1600.



21. Cerámica de mesa, lebrillo, con vedrío melado al interior y exterior de 1450-1600.



22. Cerámica de almacenamiento, un canglione de 1450-1500.



23. Cerámica de mesa, fuente de 1450-1500.



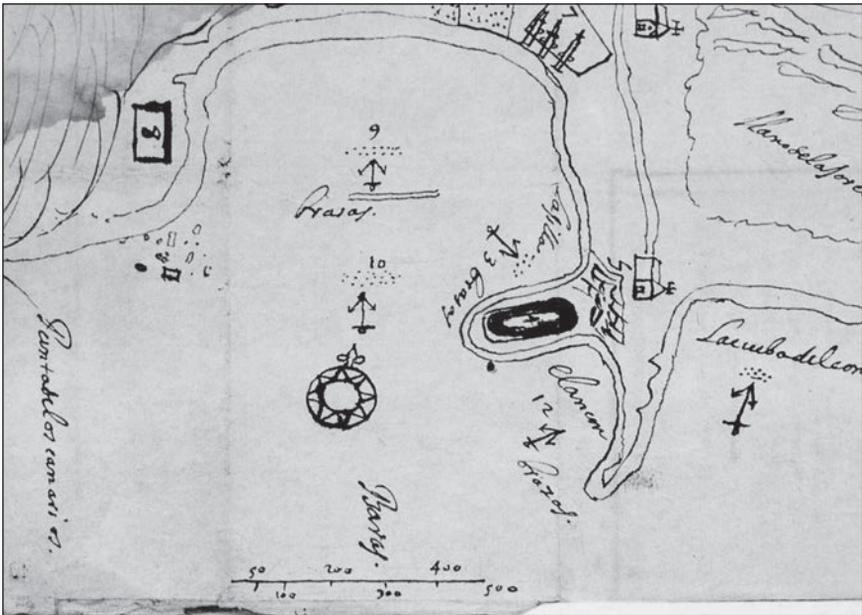
24. Cerámica de transporte, borde de botija tipo A, de 1468-1492.



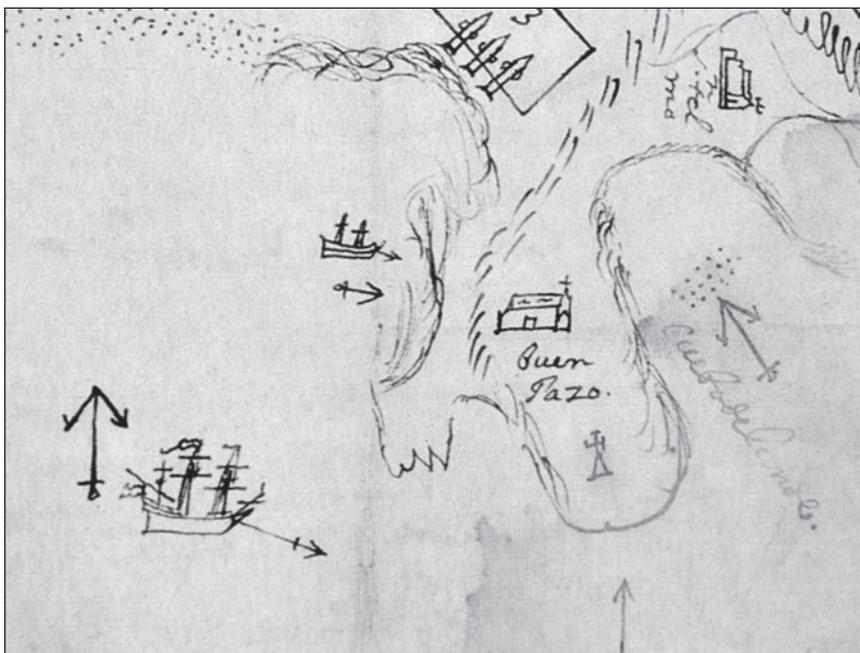
25. Cerámica de transporte, borde de dolia de tipo 35, de 1468-1492.



26. Cerámica de transporte, borde de dolia de tipo 34, de ca. 1500-12.



27. Plano de Lope de Mendoza de 1662 con indicación del fondeadero principal frente a la Punta de la Jila, y de los fondeaderos secundarios junto a la Caleta de Gila, la Caleta del Ancón y la Caleta del Conde.



28. Plano de Lope de Mendoza de 1662 con indicación del fondeadero principal para galeones frente a la Punta de la Jila y de un fondeadero secundario en el punto de desembarco en la Caleta de la Jila.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU Y GALINDO, A. DE, 1632/1977. *Historia de la conquista de las siete islas de Canaria*, en A. Cioranescu (ed.). Goya Ediciones, Tenerife.
- ÁLVAREZ DELGADO, J., 1959. «El episodio de Iballa». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 5: 255-374.
- , 1960. «Primera conquista y cristianización de La Gomera». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 6: 445-492.
- AMORES, F. DE, y N. CHISVERT 1993. «Tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana (siglos XV-XVIII): I. La loza quebrada de relleno de bóvedas». *Spal*, 2: 269-325.
- BETHENCOURT MASSIEU, A., 1968. «Proyecto de incorporación de La Gomera a la corona de Felipe II (1570-1590)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 14: 405-441.
- BONNET, S.F., 1946. «La feudal Torre del Conde». *El Museo Canario*, 19: 17-44.
- BORY DE SAINT-VINCENT, J.B.G.M., 1803. *Essais sur les Isles Fortunées et l'antique Atlantide, o Précis de l'Histoire générale de l'Archipel des Canaries*. Baudouin, Paris.
- , 1988. *Ensayo sobre las Islas Afortunadas y la antigua Atlántida o compendio de la Historia general del Archipiélago Canario*. A través del tiempo, 4, Ediciones J.A.D.L., La Orotava-Tenerife.
- CASAS, FR. B. DE LAS, 1951/1992. *Historia de las Indias. I*, en A. Millares Carlo (ed.). Biblioteca Americana. Fondo de Cultura Económica. México.
- CASTILLO Y LEÓN, P.A. DEL, 1686/1994. *Descripción de las Ylas de Canaria*. Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas-Madrid.
- CASTRO AHITA, J. DE, 1856/1986. *La isla de la Gomera en la actualidad. Año 1856*, en G. Díaz Padilla (ed.). Cabildo Insular de La Gomera, Tenerife.
- COELLO, F., 1849/1986. «Atlas de España y sus posesiones de Ultramar. Canarias», en P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Ámbito Ediciones, Valladolid-Salamanca.
- DARIAS, A., y G. DÍAZ PADILLA, 1994. *La rada y puerto de San Sebastián de La Gomera 1492-1992*. Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife, Madrid-Tenerife.
- DÍAZ LORENZO, J.C., 2004. *Al resguardo de Anaga. De los correillos al 'fast ferry'*. Puertos de Tenerife-Tauro Ediciones, Madrid.
- ESCRIBANO, G., y A. MEDEROS, 1998. «Botijas en yacimientos arqueológicos subacuáticos de las Islas Canarias. Una fuente complementaria para el análisis del comercio canario-americano», en F. Morales Padrón (ed.): *XII Coloquio de historia canario-americana* (Las Palmas, 1996). Cabildo Insular de Gran Canaria, Madrid-Las Palmas, pp. 539-568.
- , 1999. «Distribución y cronología de las botijas en yacimientos arqueológicos subacuáticos de la Península Ibérica, Baleares y Canarias». *Cuadernos de Arqueología Marítima*, 5: 177-201.
- , 2006. «Explotación aborigen del litoral suroeste de la isla de Tenerife: el Puer-

- to viejo de Los Cristianos y la Punta del Faro de Rasca (Arona)». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 52: 247-304.
- FRUTUOSO, G., 1590/1964. *Saudades da Terra*, en E. Serra Ràfols, J. Régulo y S. Pestana (eds.). *Fontes Rerum Canariarum*, XII, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna.
- GLAS, G., 1764. *The History of the Discovery and Conquest of the Canary Islands: Translated from a Spanish Manuscript, Lately Found in the Island of Palma. With an Enquiry into the Origin of the Ancient Inhabitants. To Which is Added, A Description of the Canary Islands, Including the Modern History of the Inhabitants, And an Account of Their Manners, Customs, Trade, & C.*, London.
- , 1764/1982. *Descripción de las Islas Canarias 1764*. Instituto de Estudios Canarios, *Fontes Rerum Canariarum*, XX, La Laguna.
- HERMAN, M. 1785/1982. «Description des Iles Canaries tirée du Tableau Géographique, historique et politique rédigé par M. Herman Consul de France en 1785», en Ch. Minguet (ed.): «Documentos inéditos sacados del Archivo Nacional de Francia y relativos al comercio canario-americano (1713-1785)», en F. Morales Padrón (ed.): *IV Coloquio de historia canario-americana* (Las Palmas, 1980). Cabildo Insular de Gran Canaria, Salamanca-Las Palmas, pp. 661-699.
- INSTITUTO HIDROGRÁFICO DE LA MARINA, 1984. *Derrotero de la Costa W. de África que comprende de Cabo Espartel a Cabo Verde, con inclusión de Dakar e Islas Açores, Madeira, Selvagens, Canarias y Cabo Verde*. Instituto Hidrográfico de la Marina, Sección Náutica, Cádiz.
- LANDRAU, E., y R.J. LÓPEZ LÓPEZ, 2007. *Estudio de Impacto Ambiental Proyecto de Prolongación del Dique de San Sebastián de La Gomera*. Hydra Soluciones Ambientales-Autoridad Portuaria de Santa Cruz de Tenerife, Tenerife.
- LEÓN Y XUÁREZ DE LA GUARDIA, F.M.^a de, 1868/1978. *Apuntes para la Historia de las Islas Canarias 1776-1868*. Biblioteca Isleña, IV, Cabildo Insular de Tenerife, Madrid-Tenerife.
- MADOZ e IBÁÑEZ, P., 1845/1986. *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Ámbito Ediciones, Valladolid-Salamanca.
- MARÍN DE CUBAS, T., 1694/1986. *Historia de las siete islas de Canaria*, en A. de Juan y M.^a Régulo (eds.). Real Sociedad de Amigos del País de Las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas-Madrid.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, F. G., 1986. *La primera imagen de Canarias. Los dibujos de Leonardo Torriani*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, Tenerife.
- MEDEROS, A., y G. ESCRIBANO, 1998. «Fondeaderos y puertos de La Gomera y El Hierro». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 44: 429-471.
- MIÑANO y BEDOYA, S. DE, 1826/1982. *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal*. Cooperativa Litográfica, Tenerife.
- NICHOLS, Th., 1583. *A Pleasant Description of the Fortunate Ilands, Called the Ilands of Canaria, With Their Strange Fruits and Commodities*. London.
- NICHOLS, T., 1963. «Descripción de las Islas Afortunadas», en A. Cioranescu (ed.): *Thomas Nichols. Mercader de azúcar, hispanista y hereje*. Instituto de Estudios Canarios, Monografías, 19, La Laguna.
- PERERA LÓPEZ, J., 2005a. *La toponimia de La Gomera. Un estudio sobre los nom-*

- bres de lugar, las voces indígenas y los nombres de plantas, animales y hongos de La Gomera*. Voces indígenas. II (3). Desde 3/1 Aala hasta 3/119 Aruse, Asociación Insular de Desarrollo Rural, CD-Rom, Vallehermoso.
- , 2005b. *La toponimia de La Gomera. Un estudio sobre los nombres de lugar, las voces indígenas y los nombres de plantas, animales y hongos de La Gomera*. Voces indígenas. II (14). Desde 14/1 Muima hasta 14/158 Fore, Asociación Insular de Desarrollo Rural, CD-Rom, Vallehermoso.
- PINTO Y DE LA ROSA, J. M.^a, 1954/1996. *Apuntes para la historia de las antiguas fortificaciones de Canarias*. Museo Militar Regional de Canarias, Madrid-Tenerife.
- RUMEU DE ARMAS, A., 1947/1991. *Piraterías y ataques navales contra las Islas Canarias*. Ed. facsimil, Gobierno de Canarias, Madrid.
- SANTIAGO RODRÍGUEZ, M., 1947. «Canarias en el llamado manuscrito Valentim Fernandes. III». *Revista de Historia*, 13 (79): 338-356.
- TEJERA GASPAS, A., 2000. *Los cuatro viajes de Colón y las Islas Canarias (1492-1502)*. Francisco Lemus editor, La Laguna.
- TORRE, FRAY T. DE LA, 1545/1983. «Historia de la venida de los religiosos de la provincia de Chiapas. Diario del Viaje de Salamanca a Ciudad Real. 1544-1545», en J. L. Martínez (ed.): *Pasajeros de Indias*. Alianza Universidad, Madrid, pp. 235-278.
- TORRIANI, L., 1592/1978. *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*, en A. Cioranescu (ed.). Goya Ediciones, Tenerife.
- TOUS MELIÁ, J., 1994. *Plano de las Islas de Canaria. Por D. Francisco Xavier Machado Fiesco. Año de 1762*. Museo Militar Regional de Canarias, La Laguna-Santa Cruz de Tenerife.
- , 1997. *Descripción geográfica de las Islas Canarias (1740-1743) de Don Antonio Riviere y su equipo de ingenieros militares*. Museo Militar Regional de Canarias, Madrid-Tenerife.
- , 1998. *La Gomera a través de la Cartografía (1588-1899)*. Museo Militar Regional de Canarias-Cabildo Insular de la Gomera, Tenerife.
- VAN HEEDE, M.J., 1599. *Discovrs ende Beschrijvinge van het groot Eylandt Canarias ende Gomera*. Gillis Pietersg, Rotterdam.
- , 1599/1979. «La conquista de Gran Canaria que el verano pasado llevaron a cabo setenta y tres naves, enviadas por mandato y bajo la dirección del Parlamento de las Provincias Unidas a la costa de España y las Islas Canarias: con la toma de una ciudad en la isla de Gomera, y la buena fortuna de parte de dicha flota durante su retorno. La cual partió hacia España el 25 de mayo y regresó el 10 de septiembre de 1599», en J. C. Santoyo (ed.): «La conquista de las Canarias. Diario de un ataque holandés a Gran Canaria y Gomera en 1599». *Anuario de Estudios Atlánticos*, 25: 489-514.
- VARELA Y ULLOA, J., 1788/1986. *Derrotero y descripción de las Islas Canarias*. Semana de las Fuerzas Armadas (Canarias, 1986), Ministerio de Defensa-Gobierno de Canarias, Madrid-Tenerife.
- VERNEAU, R., 1891. *Cinq années de séjour aux Iles Canaries*. Imprimerie Hannuyer, Paris.

- , 1891/1981. *Cinco años de estancia en las Islas Canarias*. A través del tiempo, 1, Ediciones J.A.D.L., Madrid-La Orotava.
- VIERA Y CLAVIJO, J. de, 1772-83/1967-71. *Noticias de la Historia General de las Islas Canarias*, en A. Cioranescu (ed.). Goya Ediciones, Tenerife.

Departamento de Prehistoria y Arqueología
de la Universidad Autónoma de Madrid

alfredo.mederos@uam.es

Historia de los órganos de la iglesia de Los Remedios, hoy catedral de La Laguna

History of Church Organs of Los Remedios, Now La Laguna's Cathedral

ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ

Resumen. Se dan a conocer todas las noticias que se han ido extrayendo de la documentación existente sobre todos los órganos que tuvo esta iglesia a lo largo de cuatro siglos de su historia, desde los primitivos instrumentos de sus comienzos en el siglo XVI hasta el órgano actual. La secuencia temporal de instrumentos de esta parroquia viene a ser similar a la de los templos más importantes de las Islas.

Palabras clave: órgano, organero, afinador, iglesia.

Abstract. In this paper we provide all the information available in the existing documentation concerning all organs this church has had throughout four-hundred year history, from primitive instruments in the church's early years in the sixteenth century to the present-day organ. The time sequence of the organs of this parish parallels that of the most important temples of the Islands.

Key words: organ, organist, tuner, church.

SOBRE UNA pequeña capilla o iglesia ya existente se edificó el templo de Los Remedios entre 1515 y 1521, con una sola nave. En la segunda mitad de esa centuria la construcción se remodeló, se le fueron añadiendo capillas y ya a principios del siglo XVII pasó a tener tres naves, con algunas capillas laterales, siendo ampliada a cinco en el siglo XVIII. En 1749 se fabricó un nuevo crucero y se le añadió una cúpula de piedra en el cimborrio, lo que provocó con el tiempo la ruina del edificio, que tuvo que ser demolido en los primeros años del siglo XX, levantándose un nuevo templo entre 1905 y 1913 proyectado por el ingeniero José Rodrigo de Vallabriga. Para su estructura se utilizó por primera vez el hormigón armado. Tan sólo se conservó la fachada de la vieja edificación, que comenzó a levantarse después de 1813 y que estaba basada en los planos de Ventura Rodríguez

para la catedral de Pamplona¹. En 1819 este templo parroquial se convierte en catedral, sede de la nueva diócesis nivariense, segregándose así de la hasta entonces única sede canariense-rubicense de las islas.

El templo catedralicio actual consta de tres amplísimas naves con girola y capillas laterales, cubiertas por bóvedas de crucería, ya que está diseñado dentro de un estilo historicista, en el que se combinan elementos románicos y góticos. Detrás del coro y encima de la puerta principal se encuentra la estrecha tribuna donde se asienta el órgano actual.

Tampoco este edificio gozó de buena salud, pues pronto comenzó a tener problemas estructurales que se fueron agravando con el tiempo. En 2002 el templo se cerraba al culto para demoler sus bóvedas y su cúpula al estar todas en estado ruinoso. En estos momentos las obras de reconstrucción están muy avanzadas y se está a la espera de la pronta apertura del templo, en el año en que se cumple el centenario de su dedicación. Es por ello por lo que queremos dar a conocer la historia de los órganos que tuvo a lo largo de los tiempos esta iglesia, estudio que complementa todos aquellos valores artísticos contenidos en el gran catálogo conmemorativo de este centenario publicado por la diócesis².

LOS ÓRGANOS ANTIGUOS, HOY DESAPARECIDOS

Dada la importancia que desde su fundación se le confirió al nuevo templo lagunero por el adelantado y el cabildo como centro parroquial de la cada vez más numerosa feligresía de la Villa de Abajo, es muy posible que, una vez terminadas las obras fundamentales del edificio, se le hubiera dotado de todo lo necesario para el culto, entre lo que sin duda estarían uno o dos órganos pequeños.

Ya en 1526 y en documentos del cabildo de Tenerife se alude a «unos órganos», probablemente dos, que conducidos por cuatro negros debían salir en la procesión del Corpus y en aquella que había de celebrarse por el emperador y la paz del reino:

Se acordó que para pagar al Lcdo. Balcárçel... e para el gasto de las barreras y garrochas e herrones e rama y para pagar a los que traen los toros para las

¹ Núñez de la Peña (1676: 328); Rodríguez Moure (1915: 64); Cioranescu (1965: 32, 67, 68 y 72); Darias Príncipe (1984: 467); Darias Príncipe y Purriños Corbella (1997: 39-44, 71 y 195 y ss.); Rodríguez Morales (2013, en prensa), y Lorenzo Lima (2013a, en prensa).

² *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, La Laguna, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna *et al.*, en prensa.

alegrías de las fiestas del Santo Sacramento y fiestas del Enperador por la paz del Reyno y casa de S.M., que venda tanto trigo quanto fuera menester, adelantado, a pagar al mes de agosto con saca de do aya dineros para lo susodicho, e para que lleue los órganos castellico [?], lo que costare para lleuallos quatro negros³.

Si estos instrumentos pertenecían a la parroquia de Los Remedios o a la de La Concepción es algo que no se desprende del texto. No obstante, sí sospechamos que eran de la primera, porque unos años más tarde, concretamente en 1532, y para celebrar la victoria del emperador contra el turco, se ordenó

Que el domingo se haga vna proçesión, que salga de la yglesia de N.Sra. Santa María de los Remedios, a do se junten las cruces, e allí en la dicha yglesia sea el cruçifixo que está en el monesterio del Espíritu Santo y vnos hórganos manuales e ende se junten toda la clerezía e frayles de las hórdenes e cofradías, con sus cruces e la Justiçia e Regimiento y todos los caualleros y vezinos e moradores, varones e mugeres e niños e de ay salgan con mucha reuerençia e devoçión por horden e todas las personas que concurrieren lleuen candelas en las manos y vayan al monesterio del Sr. Sant Miguel de las Victorias, donde se diga misa e sermón...⁴

No podían ser del convento del Espíritu Santo, como podría, quizás, desprenderse del texto, porque estos instrumentos se construyeron muchos años después, concretamente en 1548, de lo que tenemos documentación fehaciente. Por tanto, es plausible pensar que serían los de Santa María de Los Remedios, puesto que de allí salía la procesión. Sea como fuere, la realidad es que no tenemos constancia documental de la autoría de estos tempranos instrumentos, aunque presumimos que los debió realizar el organero portugués Pedro Dias Coutinho, que vivió en La Laguna entre 1506 y 1521, fecha en la que se trasladó a trabajar a la catedral de Las Palmas, aunque nunca se desconectó de aquella ciudad donde moraba la familia de su mujer (Margarita de Armas), y donde construiría otros instrumentos en la década de 1530 de los que tenemos constancia documental (Álvarez Martínez y Siemens Hernández, 2005: 284-289).

La costumbre de sacar en procesión los órganos con el consiguiente bamboleo a que se les sometía durante el trayecto hacía que se deterioraran con rapidez, por lo que en 1588 el obispo don Fernando Suárez de Figue-

³ Rosa y Marrero (1986). Acta del Cabildo del 28 de mayo de 1526, p.121.

⁴ *Ibidem*. Cabildo del 30 de octubre de 1532, p. 382.

roa, en sus Mandatos de ese año, ordena «que no se saque el órgano de la iglesia ni del lugar donde esta urdinariamente»⁵. Nos preguntamos si en estas fechas se conservaría aún alguno de los órganos primitivos, o si ya la iglesia de Los Remedios habría sido provista en la segunda mitad de la centuria con algún otro instrumento de pequeño formato, del que tan sólo conocemos su destino. En efecto, en 1619 el mayordomo y beneficiado de Los Remedios, Mateo de Armas, vende un pequeño órgano a la iglesia de San Pedro de Vilaflor, por mil cincuenta reales, después de haber sido reparada la caja y haber reconstruido algunos elementos que le faltaban de su estructura, según señala la escritura de venta. En ella se explicita que fue tasado por dos frailes expertos, un agustino y un dominico, quienes, en atención a que el órgano tan sólo tenía dos registros, le adjudicaron un precio muy bajo. Era probablemente lo que podía pagar una parroquia pobre como la de Vilaflor, cuyo beneficiado Gaspar Fernández envió a Rodrigo Hernández Lordelo para cerrar el trato⁶. El hecho de que este órgano tan sólo tuviera dos registros nos lleva a considerar que posiblemente se tratara de uno de los viejos instrumentos que, como ya hemos dicho, creemos fueron contruidos por Dias Coutinho, dadas las características que sabemos tenían sus instrumentos. Si esto hubiese sido así, nos podríamos hacer una idea del estado de deterioro que habría alcanzado el órgano tras noventa años de uso diario, lo que llevó al mayordomo anterior a comprar dos años antes un nuevo instrumento de mayores proporciones y recursos, y al obispo don Antonio Corrienero a ordenar la venta del viejo⁷.

Nos sorprende que la adquisición del nuevo órgano coincidiera con la hechura de otro en la catedral de Las Palmas, fabricado por el artífice sevillano Juan Márquez, que se desplazó a la isla para realizarlo (Álvarez Martínez, 1999a: 238-241). ¿Comenzaba ahora y aquí una soterrada pugna entre los responsables de ambos templos por poseer el mejor y más novedoso instrumento? Volveremos a encontrar una situación similar en el siglo XIX con la llegada del órgano inglés a la iglesia de Los Remedios en 1858 y la hechura en 1862 del órgano de la catedral grancanaria, realizado por el mallorquín Antonio Portell, quien, al igual que Márquez, vino a Las Palmas a construirlo (Álvarez Martínez, 1999a: 265-272).

Así pues, el 8 de noviembre de 1617, el entonces mayordomo Felipe Machado Becerril adquirió un instrumento de proporciones respetables para

⁵ Archivo Histórico Diocesano de La Laguna (= AHDLL): Fondo de la parroquia de Santo Domingo de La Laguna (= FPSDLL), Libro de Mandatos de la parroquia de Los Remedios, 156, f. 82 vº.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife (= AHPT). Protocolo Notarial (= PN), 1.187, ff. 455 y 456, escribanía de Luis García Izquierdo, oficio 9, n.º 6 de San Cristóbal de La Laguna. ⁷ *Ibidem*.

el templo de Los Remedios, que había sido ampliado a tres naves unos años antes. El nuevo órgano procedía de Flandes y había sido traído por el comerciante de ese origen Pedro Guillete, no especialmente para esta parroquia, sino como una mercancía más para vender al mejor postor en la isla⁸. El órgano estaba depositado en el puerto de Santa Cruz y el comerciante le mostró un dibujo del mismo al mayordomo, quien no dudó en comprárselo por la cantidad que pedía: 6.400 reales nuevos, cantidad indicativa de que su número de registros era muy superior al que poseían los organitos hasta entonces realizados en Tenerife. Además, al especificarse que su precio era en reales nuevos, suponía que se estaba pagando una suma mucho mayor que la indicada en otros contratos con reales corrientes. Si comprobamos que el órgano del convento franciscano lagunero, realizado en 1607 por Juan Ramírez Villareal, tenía 8 registros, y que Núñez de la Peña (1676: 329) declara que el órgano mejor y mayor de la isla era en 1676 el de la parroquia de Los Remedios, debemos convenir que este órgano flamenco debía estar en torno a los 12 o 13 registros, y que su precio fue menor al que solían pedir los organeros peninsulares por uno similar. Es una lástima que el documento de obligación no describa ningún detalle del instrumento, como suelen tener los contratos de hechura de órganos, pero esto es algo usual en la documentación canaria. El único dato que nos ofrece el contrato es referente a la madera en la que venía encajonado el órgano, que debía ser de buena clase, pues se le dejaba a la iglesia la mitad por el precio total del órgano, mientras el resto se la quedaba el comerciante. Esto nos da una idea del gran tamaño que debía tener el instrumento, que vendría alojado en varios cajones de madera de borne, una madera muy apreciada en las Islas para muebles especialmente.

Su primer asentamiento fue en el suelo, cerca de la nave del Evangelio, pero más tarde se ordenó colocarlo en el coro. Sobre la ampliación del coro hacia los pies de la iglesia, por la incapacidad que presentaba de albergar al clero oficiante, ya existe un mandato del vicario general de 1609⁹, orden que vuelve repetirse en 1618, tras la compra del órgano, esta vez dada por el obispo Corrionero:

Otrosí su señoría mandó que atento que el choro de esta santa yglesia es corto y no capaz para los días solemnes el mayordomo de la dicha yglesia lo alargue de dos a tres varas por detrás hacia la puerta principal que lugar conveniente

⁸ Los comerciantes sabían perfectamente en aquellos momentos que los órganos del siglo XVI necesitaban ser sustituidos en las iglesias existentes, y que con la fundación de nuevas parroquias, e incluso conventos, los clérigos y frailes acudirían a él para comprar el instrumento, dado lo necesario que era para el culto.

⁹ AHDLL. FPSDLL, Libro de Mandatos, op. cit. f. 244 vº. Agradecemos a Carlos Rodríguez Morales el habernos facilitado este dato. Él lo cita asimismo en Rodríguez Morales (2013).

quedará para las proçesiones y que de ancho no se ensanche más de cómo oy se está el dicho choro y las sillas de él porque se a de poder andar por ambos lados y dexar por cada lado una vara según y como oy está de el lado de la epístola, y que las tablas [se alude sin duda a las maderas de los cajones] y órgano que están al lado de el evangelio que agora impide la vara de ancho del otro lado se quiten luego y el órgano se ponga en alto en la parte que mexor pareciere al dicho mayordomo y beneficiados de manera que quede libre el dicho passo¹⁰.

Abundando en este tema de la estrechez del coro y de lo mal situado que se encontraba el nuevo órgano, existe un documento del cabildo civil, concretamente un acta del 21 de junio de 1621, en el que, con motivo de las exequias por el rey Felipe III, se advierte a los responsables de la parroquia que deben solucionar con celeridad este gran inconveniente:

Los señores Justicia y Regimiento dixeron que por quanto en este cabildo los señores capitán Alonso de Llerena y maestre de campo Cristóbal de Salazar an dado cuenta de que por la mucha gente que a de ocurrir a las honras del rey nuestro señor es necesario se quite el coro y órgano porque de otra manera no se puede hazer bien y esto se hizo en las honras de la Reyna nuestra señora y aunque lo an dicho al vicario y mayordomo de la yglesia de los Remedios no lo hazen y porque esto sería gran yndecencia y cosa que haría notable falta a los sacerdotes y personas que han de asistir allí acordaron se pida y requiera al señor vicario y mayordomo de la yglesia que permitan se quite el dicho coro y órgano que está en parte que causa mucho estoruo y de no lo hazer se dará cuenta a su magestad como personas que no acuden con la puntualidad que se deue y los caballeros diputados acudan a hazer los requerimientos y cossas que les parezca convenir y hagan lo que de las m[ercedes] se espera y vieren que conviene¹¹.

Tras esta llamada de atención por parte del cabildo civil, los responsables de la parroquia deciden por fin realizar las necesarias reformas, aunque no van a acometerse hasta 1623, como demuestra la documentación. En ese año se les encarga a los maestros de cantería Manuel Penedo y Jorge de Silva reformar el coro y preparar en el testero del recinto una tribuna en alto para asentar el órgano (Tarquis y Vizcaya, 1959: 62; Rodríguez Morales, 2013). Fue entonces cuando se aprovechó la buena madera de los cajones del órgano llegado de Flandes para este menester.

Asentado por fin el órgano en su tribuna, se contempló la necesidad de cuidar de él al máximo para que no se estropeará, puesto que no había posi-

¹⁰ Ibidem, ff. 249 rº-249vº.

¹¹ Archivo Municipal de La Laguna (=AMLL), oficio 1, libro 21 de Actas capitulares, f.126 rº. Agradecemos de nuevo a Carlos Rodríguez Morales el habernos facilitado este documento.

bilidades económicas de comprar otro instrumento en mucho tiempo. Es por ello por lo que en la visita que realiza a la parroquia el obispo fray Juan de Guzmán en 1627, al comprobar seguramente que ya el instrumento acusaba algún tipo de problema debido al mal uso que se le daba por parte de personas inexpertas, ordena «al organista que es o fuere de la dicha iglesia que no consienta ni de las llaves para que ninguna persona suba a tañer en el órgano que no fuere diestro y perito en el arte por el mucho daño que se sigue al órgano de tañer en él personas que no son hábiles y no lo entienden»¹².

Debido a la pérdida de los libros de fábrica de los siglos XVI y XVII, no volvemos a encontrarnos con noticias sobre el órgano hasta 1670, año en que el organero catalán Alejo Alberto, que residía por entonces en Garachico, realiza una intervención en el órgano de Los Remedios, aunque no sabemos en qué consistió exactamente. Sí sabemos, en cambio, que fue costeada por el ayudante de la milicia don Juan Manuel Delgado, que tenía en su casa un organito, que también fue aderezado en esas fechas por el citado artífice¹³, organito que regaló mucho más tarde a la parroquia de Los Remedios. El costo del arreglo del órgano parroquial fue de 420 reales, una cantidad que indica que la reparación fue menor. Posiblemente consistió en ponerles pieles nuevas a los fuelles, que era lo que primero se deterioraba en un órgano, además de arreglar algún desperfecto de la mecánica.

En 1690 don Juan Manuel Delgado, que ya había ascendido a capitán de las milicias¹⁴, donó, como acabamos de mencionar, el pequeño instrumento que tenía en su casa a la iglesia, pues era consciente de la necesidad que tenía de un instrumento de estas características, para ser llevado en andas en las procesiones y que interviniera en todos aquellos himnos

¹² Libro de Mandatos, op. cit. f. 254vº.

¹³ AHPT. P.N. 2.320, escribanía de Pedro Hernández de Vergara, ff. 165 vº-166 vº. Garachico, 19 de junio de 1670.

¹⁴ Juan Manuel Delgado fue un destacado miembro de la burguesía lagunera, ciudad en la que había nacido y en la que vivía. Allí se había fabricado una gran casa en la calle de Juan de Vera n.º 4 (se trata de la casa de Ossuna por su último propietario), muy cerca de la parroquia de Los Remedios en donde era patrono de varias capellanías y donde tenía sepultura en la capilla mayor del Santo Cristo, aunque no fue enterrado allí, sino que por expresa voluntad se hizo en el convento dominico de Candelaria. Aparte de las propiedades rústicas y urbanas que poseía, desempeñaba una actividad comercial notable, al tener un navío de su propiedad, razón por la cual se relacionaba con diferentes familias flamencas dedicadas a los mismos menesteres. También formaba parte de los mandos de la milicia como ayudante primero, cabo superior, capitán y gobernador de las cinco compañías del Valle de Güímar, Candelaria y Arafo; cfr. Reyes Amador Amador, «Fuentes para la Historia del Arte: apuntes para el estudio de la casa Ossuna», *La Torre. Homenaje a Emilio Alfaro*, Artemisa Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 2005, pp. 56 y 57. No es de extrañar, pues, a la vista de esta actividad que tuviera en su casa un organito, posiblemente de origen flamenco que fue el que donó a la iglesia.

eucarísticos y cantos litúrgicos que se hacían durante las estaciones programadas en su recorrido, donde se levantaban altares. No obstante, conociendo bien el trato (o maltrato) que el personal de la parroquia daba a los instrumentos, estableció unas condiciones expresas de cara a su donación: debía servir tanto para el culto del templo (en los días feriados) como para sacarlo en las procesiones del Corpus y de su Octava, independientemente de la iglesia que la organizara cada año, bien fuera Los Remedios, bien La Concepción, según estaba estipulado desde finales de los años veinte del siglo XVI; y prohibía su uso en otros acontecimientos. Si no se cumplían estas cláusulas, el órgano debía pasar al convento dominico de Candalaria¹⁵. Pero esto último nunca llegó a ocurrir. Al organito se le construyó su propia tribuna para asentararlo y seguía saliendo en la procesión del Corpus, según se deduce de unas declaraciones del donante en 1703, que señala que cuando se use para este fin se le saque de la tribuna¹⁶.

Pues bien, el instrumento donado por el capitán Juan Manuel Delgado debió cumplir con su oficio durante décadas, hasta que en el año 1760 la parroquia adquiere un nuevo organito procesional, que se manda traer de Alemania. Es el período álgido de las importaciones de órganos del norte de Europa, concretamente de Hamburgo, a través de la casa comercial de Juan Cólogán & Hijos, del Puerto de La Orotava (Álvarez Martínez, 1986: 453-463). El 5 de enero de 1760 llega desde la ciudad hanseática, en el bergantín danés ‘La Admiración’ al mando del capitán Enrique Otto Nagell, un pequeño «órgano de calle con su fuelle», que se entrega en el puerto de Santa Cruz al capitán don Fernando Rodríguez de Molina, mayordomo de la fábrica, que venía en representación del beneficiado de Los Remedios, don José Fernández (Fraga González, 1979: 203; Álvarez Martínez, 1986: 458 y 497).

En una fecha comprendida entre 1760 y 1779 se arregló en el «órgano viejo que avía» (suponemos que era el flamenco de 1617) un registro que había donado el doctor don Amaro González de Mesa, cuyo costo ascendió a 315 reales. En esta labor intervinieron Sebastián Alonso, el padre fray Domingo de Vega, agustino, y el propio organista de Los Remedios, Juan Guerra de Cárdenas, quienes recibieron 10, 6 y 4 pesos respectivamente, además de un peso que se dio para velas. También se gastaron entonces 75 reales en badanas para el fuelle del citado órgano¹⁷.

¹⁵ Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife (= RSEAPT), RM 132 (20/30); citado por Cioranescu (1965: 88) y por Rodríguez Yanes (1997: 1000, n. 99).

¹⁶ RSEAPT, Fondo Rodríguez Moure, legajo 127, f. 22.

¹⁷ AHDLL, *Libro de cuentas de fábrica que comienza en 1781*. Cuentas dadas por el capitán don Fernando Rodríguez de Molina como mayordomo de la misma desde el 1.º de julio de 1760 hasta el mismo mes de 1781, f.11 rº.

En la Navidad de 1771 se estrena un órgano nuevo, según nos informa el memorialista Lope Antonio de la Guerra (Guerra y Peña, 1955: 37), noticia que coincide con los pagos que en la década de los setenta se reseñan en el libro de fábrica ya citado. Aunque no se menciona en ninguna de las dos fuentes el nombre del organero, presumimos que se trata de Antonio Corchado Fernández, pues la envergadura del órgano, a juzgar por el precio al que ascendió su costo, requería un maestro organero ya experimentado. Lope Antonio de la Guerra nos amplía la noticia diciendo que el órgano había sido realizado en la propia ciudad de La Laguna «por uno de los soldados que vinieron en el Regimiento de América y que su principal costo lo ha suplido el Capitán don Fernando Rodríguez de Molina», que era entonces el mayordomo de la parroquia, lo que viene corroborado en el libro de fábrica. De manera que es muy posible que el organero de origen cordobés Antonio Corchado viniera a la isla como soldado (debió nacer en 1750 o en 1751), cuando apenas tenía veinte años (procedía de una familia de organeros), y que inmediatamente la parroquial de Los Remedios solicitara sus servicios para la construcción del nuevo instrumento, que debió quedar a satisfacción de todos, lo que le impulsó a establecerse en la isla y abrir taller en La Laguna, donde se casó y vivió hasta su muerte en 1813. En su taller construyó varios órganos para Tenerife (San Francisco de Santa Cruz, Santiago de Los Realejos, La Concepción de La Orotava, hoy en San Juan Bautista de Arico, Santa Úrsula del pueblo del mismo nombre, Nuestra Señora de la Luz de Guía de Isora, San Antonio de Padua de Granadilla y San Pedro de Vilaflor, entre otros), Gran Canaria (Santo Domingo de Las Palmas y San Juan Bautista de Telde) y La Gomera (La Asunción de San Sebastián), además de realizar reparaciones importantes en muchos de los instrumentos existentes entonces (Álvarez Martínez, 1999b: 945). En el Libro de fábrica se le llama «maestro», sin mencionar su nombre¹⁸.

El nuevo instrumento costó 15.067 reales y 17 maravedíes, de los cuales 9.000 eran para el organero y el resto eran los gastos de los materiales (madera, badanas, plomo, estaño, etcétera) y del trabajo del carpintero por la caja¹⁹. Aunque no tenemos ningún otro tipo de dato que nos informe sobre las características de este instrumento, sí debemos suponer que sería similar a los que hoy se conservan en la iglesia de San Francisco de Santa Cruz y en la de Santo Domingo de Las Palmas, obras suyas, que están dotados de 11 juegos con algunos partidos, más Contras y juegos festivos. Esto debió ser así, porque por reparaciones posteriores se sabe que tenía más de un fuelle, lo que supone un número de registros superior a la decena. En 1779, año en que muere el organista de origen grancanario Juan Guerra de

¹⁸ AHDLL, *Libro de cuentas de fábrica*, f. 11 rº.

¹⁹ *Ibidem*.

Cárdenas, se afina este órgano, con un coste de 156 reales y 19 maravedíes y un cuartillo.

Por el mismo tiempo, el órgano pequeño sufre dos reparaciones, quizás tan sólo las usuales de reponerle las pieles del fuelle. Esta labor la realizó entonces Sebastián Alonso, y su costo, con las badanas incluidas, fue de 375 reales²⁰.

En los años 1781 y 1782 el órgano grande se afina con ocasión de aquellas festividades más importantes del año (Los Remedios, Navidad, Semana Santa y Corpus) con un costo de 220 reales, 10 maravedíes y 3 cuartillos²¹. Y si bien no se explicita en el libro quien las realizó, creemos que pueden ser atribuidas al propio Corchado, que vivía, como ya hemos dicho, en esta población. Desde luego, dada la carencia de organeros en las Islas durante larguísimos períodos de las centurias anteriores, el hecho de contar en estos momentos con uno en la propia ciudad era sin lugar a dudas todo un lujo para los responsables parroquiales.

Entre 1783 y 1795, se producen «diferentes composiciones de los fuelles del órgano por su mala dirección», lo que supuso un gasto de 502 reales empleados en badanas, engrudo y oficiales. Y poco más tarde, al no quedar subsanado el problema originado por una construcción defectuosa, hubo que hacer unos nuevos, lo que ocasionó un gran desembolso a la fábrica: «Por 3.075 reales costo de componer el órgano grande y hacer fuelles nuevos»²². Esto sucedía en 1794, año en que también se tuvo que pagar cinco pesos más a Corchado por «desbaratar el tabique y hacerlo de nuevo y dos fechaduras»²³.

En la década de los ochenta, asimismo, se piensa hacer un órgano pequeño, cuyo precio fue asumido no sólo por la propia fábrica («por 870 reales con que contribuyó esta fábrica para hacer el órgano pequeño»), sino también por la cofradía del Carmen, que pagó 150 reales al mayordomo don Pedro Bencomo por su parte correspondiente. Esto lo hacía para poder usar este órgano portátil en sus funciones solemnes y en las procesiones que organizaba²⁴.

²⁰ *Ibidem*, fol. 11 vº. ²¹ *Ibidem*, fol. 27 rº.

²² *Ibidem*. Cuentas de don Pedro José Bencomo desde el 1.º de marzo de 1783 al 1.º de abril de 1795, s.f.

²³ AHDLL. FPSDLL 110, doc. 29. Borrador de estas cuentas de Pedro Bencomo (documento proporcionado por Juan Alejandro Lorenzo Lima, a quien agradecemos el habernos facilitado este dato).

²⁴ AHDLL. Fondo de la catedral sin catalogar. Libro de cuentas de la Cofradía del Carmen, 1755-1805. Cuentas de 1781-1787: «Ciento cincuenta reales entregados a don Pedro Bencomo por la parte que correspondió a esta cofradía en el costo del órgano portátil para usar en las funciones de ella».

El nuevo órgano debió encargarse también a Hamburgo por medio de la casa comercial Juan Cólogan & Hijos, pues en las cuentas de fábrica figura un pago de 10.125 reales, «valor del órgano pequeño que se colocó en el coro». Y a renglón seguido: «Por 240 reales costo de su conducción desde el puerto de La Orotava a esta ciudad»²⁵. ¿Por qué no se acudió a Antonio Corchado para su hechura? ¿Estaría ocupado con otros encargos y le fue imposible abordar este en un plazo corto de tiempo? Son interrogantes que posiblemente nunca tengan una respuesta.

Años más tarde, el pequeño órgano aún seguía en funcionamiento, pues en las cuentas de 1795 se recoge un pago de la mencionada cofradía de «116 reales y 9 maravedíes al sochantre, músicos, organista, entonador y peones para el órgano en las procesiones».

En el año 1795, el obispo Tavira visita el templo de Los Remedios y ordena cambiar el coro de lugar y pasarlo al presbiterio para que así el clero ocupara su primitiva ubicación en torno a un altar exento con tabernáculo. Estas ideas de recuperar una disposición de los participantes cercana a la acción litúrgica era producto de su mentalidad jansenista y de las ideas ilustradas del momento (Lorenzo Lima, 2013b: en prensa), y para ponerlas en práctica mandó quitar el viejo coro construido en 1623. Entonces se dispusieron una serie de sillas en torno al altar que pervivieron hasta 1834 (Darias Príncipe y Purriños Corbella, 1997: 63).

No obstante, el órgano grande permaneció en su lugar varios años hasta que en 1806 fue trasladado a su nueva ubicación, como veremos seguidamente, pero en el inventario de 1803 aún permanecía en su tribuna del viejo coro, donde asimismo estaba el órgano hamburgués de 1760, que se usaba a diario y el pequeño organito de la cofradía del Carmen que se usaba para las procesiones²⁶. La existencia de estos tres órganos con funciones diferentes nos lleva a pensar que el primer órgano que vino de Hamburgo (1760) no era tan pequeño como indican las fuentes. Lo era con relación al grande, pero no lo suficiente como para sacarlo en procesión. Debió ser un instrumento similar a los conservados hoy en la iglesia de Santa Úrsula de Adeje (Álvarez Martínez, 2004) o en el convento de las Catalinas de La Laguna (Álvarez Martínez, 1993), que tienen 5 o 6 registros.

Como consecuencia de las reformas emprendidas por Tavira, el órgano grande sufrió un cambio de asentamiento, siendo trasladado por el propio Corchado a una capilla, donde lo volvió a armar y a afinar: «por 3.487

²⁵ AHDLL. FPSDLL 110, doc. 29. En este borrador de las cuentas de Pedro Bencomo se explicita además que se pagaron cinco pesos por los cajones para conducirlo hasta La Laguna.

²⁶ AMLL, Archivo Osuna, caja 156, legajo 8. Inventario de la parroquia de Los Remedios, siendo mayordomo Francisco María Saviñón (documento proporcionado por Juan Alejandro Lorenzo Lima, a quien se lo agradecemos).

reales costo de cal, ladrillos, jornales de carpinteros, pedreros y peones con clavos y para la mudanza del órgano grande a la capilla donde se halla. Por 825 reales pagados a don Antonio Corchao [*sic*] como maestro organero para sentar y afinar el referido órgano después de su mudanza»²⁷. Evidentemente, el órgano se colocó en la capilla de una forma provisional, mientras duraron las obras de demolición del viejo coro, y debió ser asentado en el nuevo tan pronto como estuvo terminado; pero en 1806 tuvo que haber habido problemas serios con él, porque Antonio Corchado volvió a desarmarlo y armarlo en esa fecha: «Por 600 reales dados a don Antonio Corchado para desarmar y bolver armar el órgano del coro por haberse descompuesto en 806»²⁸. Unos años más tarde, en 1817, se le reparan los fuelles a este instrumento («por 195 reales en 817 en componer los hierros del órgano dos badanas y oficiales») ²⁹, aunque desconocemos quién lo hizo, pues ya Corchado había fallecido en 1813. Es posible que la referencia a «algunas piezas ya inútiles de un órgano que hubo en la Iglesia», del inventario del 17 de enero de 1886³⁰, aluda al instrumento de Corchado.

En la década de 1820, con la creación de la diócesis de Tenerife (1819) y la conversión de la vieja iglesia en catedral, se tuvo que hacer un nuevo coro adaptado a las nuevas exigencias de su cabildo y de la recién creada capilla de música. El órgano de Corchado de 1770 aún seguía en uso y lo reparaba y afinaba periódicamente el organista de la iglesia Nicolás González, que también lo era del Sagrario y asimismo cuidaba del órgano de esta iglesia³¹. Pero, evidentemente, los canónigos deseaban tener un nuevo instrumento, con mucha más prestancia, acorde con la nueva condición de la iglesia, convertida recientemente en catedral. Pero no sólo esto, sino que los gustos cambiaban y eran conscientes de que la nueva música romántica —que poco a poco se iba colando por todos los intersticios de la música litúrgica— necesitaba de otras sonoridades organísticas, más pastosas, más suaves y menos ásperas que las de los registros barrocos, con su lengüetería extendida y sus mixturas impactantes y agresivas. El nuevo gusto se iba imponiendo, y era necesario un instrumento de tipo romántico que acompañara los cantos que iban adquiriendo un nuevo estilo de ropaje melódico.

Después de unos primeros años de organización de todo el aparato jurídico y litúrgico, con la configuración de la modesta capilla de música incluida, es ya en 1826 cuando se empieza a sentir la necesidad acuciente

²⁷ AHDLL, Fondo Catedral. *Libro de cuentas de fábrica, que comienza en 1781*. Cuentas desde 1795-1797 dadas por el beneficiado y mayordomo don José Bencomo, s.f.

²⁸ *Ibidem*. Fondo Catedral. Cuentas de fábrica de 1806-1826, dadas por don Francisco Saviñón y Guillama, beneficiado de la parroquia, s.f. ²⁹ *Ibidem*.

³⁰ AHDLL. Inventarios parroquiales.

³¹ AHDLL. Fondo catedral. Libro I de Actas capitulares de la catedral de La Laguna, f. 466 rº.

de tener un nuevo instrumento que diera brillo y esplendor a las solemnes funciones religiosas de las grandes fiestas del año litúrgico. En el cabildo del 22 de diciembre de ese año se habla de las rentas de la fábrica, de sus gastos y de comunicarle al señor obispo «los gastos indispensables que quedan por hacer y son de imperiosa necesidad». Entre ellos se encontraba «un órgano como para Catedral, porque el que actualmente hay en ella, sirve únicamente para una Parroquia muy pobre»³². Esto debía venirse hablando desde hacía ya tiempo, pues el 12 de noviembre de ese mismo año, el canónigo Isidro Quintero lo manifestaba así al deán Bencomo en carta desde Sevilla: «... no puede ser mayor la necesidad que tiene de un órgano nuevo»³³. Estos canónigos emprendieron gestiones para conseguir este deseo y dotar a la iglesia de un buen órgano. Unos años más tarde, en el cabildo del 11 de mayo de 1830 vuelve a intervenir el canónigo Quintero en este sentido, por lo que se toma la resolución de hacer venir un órgano y una valla (se refiere a la balaustrada que configuraría la vía sacra) de Sevilla y para ello se recurre al canónigo Cristóbal Bencomo, que estaba en esta ciudad para «que tome a su cargo los maestros que trabajen estas dos piezas con vistas del plan del coro y tamaño de la iglesia...»³⁴.

Pero este proyecto no prosperó, debido a los múltiples gastos habidos en aquellos momentos difíciles, y la compra se tuvo que posponer hasta mejor ocasión. Pensemos que en 1835 se producía la desamortización de Mendizábal y que en alguna medida esto también debió afectar a nuestra catedral y a sus rentas.

La ocasión llegó mediada la década de 1850. Para entonces se había firmado el Concordato entre el Gobierno español y la Santa Sede, que entre otras cosas comprometía al gobierno de la nación a pagar las rentas de los organistas catedralicios, no así a los músicos de las pocas capillas que aún subsistían. Esto condujo a que en la catedral de La Laguna se celebraran en 1857 las primeras oposiciones para organista, a las que se presentaron varios jóvenes de la ciudad. Se formó un tribunal, configurado por el organista de La Concepción de Santa Cruz, Rafael Bethencourt Betancourt, y los músicos Rafael Montesoro y Francisco Guigou del Castillo, pertenecientes ambos a la Sociedad Filarmónica de la capital. La oposición al parecer fue reñida, y al final obtuvo la plaza Cirilo Olivera Olivera (1830-1902), joven músico lagunero, quien también fue compositor y desempeñó un destacado papel en la vida musical de esta población hasta el final de sus días. Con un flamante

³² *Ibidem*. Libro III de Actas capitulares de la Catedral de La Laguna, f. 247 rº.

³³ Carta de Isidro Quintero y Estévez a Pedro Bencomo; citada en Darías Príncipe y Purriños Corbella (1997: 160).

³⁴ AHDLL. Fondo catedral. Libro V de Actas capitulares, f. 107 rº.

organista en nómina, era acuciante la compra de un nuevo instrumento, algo que sabemos se había empezado a gestionar desde el año anterior.

Aquí queremos hacer un pequeño inciso, pues nos parece muy curiosa y significativa la carta que recibió el deán de la catedral, en un momento en que la sede episcopal estaba vacante, del subsecretario del Ministerio de Gracia y Justicia, dándole a conocer la Real Orden emitida a través del Ministerio de Hacienda por la que se recomendaba (o más bien se conminaba) a todos los cabildos catedralicios a que adquirieran los órganos construidos por el organero mallorquín Antonio Portell Fullana, con taller abierto en Palma de Mallorca. Este organero al parecer había comunicado a la reina que había llegado a las cotas más altas en el arte de la organería y que sus instrumentos se podían equiparar a los construidos en talleres de otros países, por lo que le solicitaba la protección de sus obras frente al mercado extranjero y la exclusividad para España. No sabemos cómo se recibió esta noticia en el cabildo lagunero en unos momentos en los que desde 1856, y a propuesta del canónigo don José Martín Méndez, se estaba en conversaciones para traer un órgano desde Inglaterra. Lo que sí sabemos es que el cabildo catedralicio de Las Palmas sucumbió a esta orden, llamando a Portell para hacer el nuevo órgano, que se terminó a finales de 1862, como ya hemos dicho más arriba.

Así pues, va a ser en el año 1856, momento en el que se estaban preparando las oposiciones para organista y el viejo órgano estaba ya en una situación insostenible, cuando los canónigos don José Martín Méndez y el magistral don Silvestre Machado toman la iniciativa de comprar un órgano inglés, por medio de la casa comercial Le Brun y Davidson. También hubo un movimiento ciudadano en este sentido, según comenta José Olivera en sus memorias (Olivera, 1969: 79), pues ya era insufrible, además de vergonzoso, el estado del «mezquino organito de sala»³⁵.

Los señores Lebrun y Davidson aconsejaron dirigirse al taller de Henry Bevington & Sons de Londres, taller fundado en 1794, que ya había enviado a las Islas dos órganos: el del santuario del Cristo de Tacoronte, hoy en la parroquial de Santa Catalina (1856), y el del santuario de la Virgen de las Nieves en La Palma (1857), venidos ambos por mediación de la misma casa comercial. Al comprobar el buen resultado de ambos instrumentos, el cabildo optó por pedir también el órgano a este taller.

En un primer momento se planteó la adquisición del instrumento que había ganado una medalla en la Exposición Universal de París en 1855 y que se

³⁵ Creemos que se refiere al primer órgano venido de Hamburgo, que aún estaría en uso. Al ser este un instrumento barroco, como los que hoy se conservan en las Islas, sus sonidos serían fuertes, ásperos y penetrantes, y estarían ya en contradicción con la nueva estética romántica imperante.

encontraba en el Palacio de Cristal de Londres, cuyo costo ascendía a 3.600 duros. Se planteó en cabildo cómo obtener este dinero y se acordó reunirlos gracias a un adelanto de 1.000 reales que se concederían de los fondos de expolios, y el resto lo habría de facilitar el gobernador eclesiástico como adelanto de la administración diocesana³⁶. A continuación acordaron establecer las siguientes condiciones para comunicárselas al taller organero:

1) Que los cuatro mil duros a que asciende su valor se rebaje a los menos, lo necesario para suplir los costos de flete, seguro y demás que sea necesario para hacer hasta que sea desembarcado en este Puerto.

2) Que entregando de pronto la cantidad de veinte mil reales, el resto lo pagará en el plazo de un año con tal que sea el mismo que se presentó en la Exposición de París y cuya nota ha sido remitida por los mismos señores de Le Brun y Davidson³⁷.

Pero la contestación de la casa organera fue que ya el órgano se había vendido a una iglesia de Irlanda, por lo que, tras una intensa correspondencia³⁸, en la que el taller ofrecía varias opciones, al fin el cabildo se decide por un instrumento de menos recursos y menor precio, más acorde con las posibilidades económicas del templo.

El órgano por fin llega al puerto de Santa Cruz el día 1 de julio del siguiente año, a bordo de la goleta inglesa ‘Ypswich Lass’. El costo del instrumento puesto sobre el muelle fue de 51.471 reales de vellón con 25 céntimos, de los que 9.000 correspondían a los gastos de transporte (3.000 reales de vellón por empaquetado y cajas, y 6.000 por el flete desde Londres, a 40 chelines por tonelada, más gastos menudos). Curiosamente, el costo del transporte fue mucho más elevado que el del órgano de la iglesia de La Concepción de Santa Cruz, que llegó cuatro años más tarde y que tenía aproximadamente las mismas características y dimensiones. Esto fue debido a que entonces los precios por tonelada de carga de los barcos de vela eran arbitrarios, mientras que, cuatro años más tarde, al estar en competencia con los de la nueva línea de vapores, tuvieron que descender³⁹. El cabildo envió por adelantado 20.000 reales, pero aún el 9 de febrero de

³⁶ AHDLL. Libro 17 de actas capitulares, ff.129 vº, 166 vº y 184 vº, cabildos del 5 de septiembre de 1856, del 1 de enero de 1857 y del 5 de junio de 1857; citados por Darías Príncipe y Purriños Corbella (1997: 161).

³⁷ *Ibidem*, f.167, cabildo extraordinario del 9 de junio de 1857.

³⁸ AHDLL. Fondo Catedral. Aquí se conserva un legajo con toda esta correspondencia entre la casa comercial, el taller organero y el cabildo catedralicio.

³⁹ ULL. Archivo Tarquis. Cuadernillo de notas de Arturo López de Vergara (fechado el 30 de marzo de 1947) enviado a Eduardo Tarquis y entresacado de un pequeño libro de memorias de su padre, Juan Bautista López de Vergara y Rodríguez, quien había nacido en

1859 no había remitido la segunda partida a la casa organera, por lo que los señores Le Brun y Davidson se la reclaman.

El órgano lagunero fue asentado en el centro del coro del viejo templo de Los Remedios, que estaba situado en medio de la nave central, lo que —según los testimonios de la época— favorecía la buena expansión del sonido. Su montaje conllevó algunas dificultades debidas a la falta de un experto, a errores en los índices del contenido de los cajones y a la carencia de un manual de instrucciones del organero. No obstante, todas estas dificultades se pudieron solventar gracias a la colaboración de un presbítero de la iglesia anglicana (Richard Thomas Lowe), que se encontraba por entonces en la isla, y que demostró tener buenos conocimientos sobre organería y especialmente sobre la típica estructura de los órganos de su país. Él instruyó a varios jóvenes sobre este particular (entre ellos se encontraba el organista Cirilo Olivera y Domingo de Ossuna), y si hemos de creer lo que cuenta la prensa⁴⁰, el órgano se armó y colocó en tan sólo ocho días. Se estrenó el 27 de julio de 1858, festividad de San Cristóbal, para lo cual se invitó a tocarlo al organista de la parroquial de La Concepción de Santa Cruz, el grancanario Rafael Bethencourt, quien extrajo del instrumento todos sus recursos tímbricos y sonoros. El que se hubiera preferido al organista titular en favor de un invitado de fuera no gustó mucho en determinados círculos de la ciudad (Olivera, 1969: 83). Pero obviando este hecho un tanto humillante para Cirilo Olivera, lo indudable es que las ricas y potentes sonoridades debieron impresionar a los feligreses y expertos que acudieron al templo a esta función religiosa, pues nada parecido se había escuchado hasta entonces en la isla. *El Guanche* encabeza el artículo citado con el título de «El mayor órgano de las Canarias», lo cual en esos momentos era cierto, aunque poco después fue desbancado por el órgano de La Concepción de Santa Cruz (1862), también del mismo taller organero, y por el órgano de la catedral de Las Palmas, que terminó a finales de este mismo año el organero mallorquín Antonio Portell.

El órgano de la catedral sigue siendo hoy uno de los grandes órganos de Canarias, tanto por su número de registros como por las dimensiones de su caja, que mide 4 m. de ancho, 2'75 m. de fondo y unos 6'70 m. de alto. Está confeccionado en madera de pino entintada, imitando caoba. El estilo del mueble es neoclásico, y está dividido en dos cuerpos a la altura del secreto por una ancha cornisa. El primer cuerpo o pedestal está configurado por una serie de paneles lisos con dos puertas en los costados, mientras que la fachada del cuerpo principal, donde se aloja la tubería, se ha dispuesto

1829 y había trabajado para la casa comercial que tramitó la compra, llevando la correspondencia. Archivo Tarquis.

⁴⁰ *El Guanche*, 25 de julio de 1858.

en cinco campos o planibandas de diferentes alturas y anchos, de las que sólo tres encierran tubos del *open diapason*. La decoración de estos tres campos es elegante y sobria, pues la tubería va enmarcada por arcos de medio punto de bordes dorados, que coronan altas y voladas cornisas, conformadas por varios tipos de molduras entre las que se exhibe un llamativo denticulado. Toda la tubería de fachada, cantante y muda, está pintada de dorado, color original según las descripciones que enviaron los organeros, y diferente en todo a la que lucen los órganos ingleses, cuyos tubos de fachada suelen ir decorados con bellos y artísticos dibujos vegetales o geométricos de variados colores, como lo exhiben varios instrumentos de esta procedencia existentes en Tenerife.

En medio de la fachada se abre la ventana de los dos teclados, ambos con 54 notas, flanqueados por los tiradores de los registros. Posee, además, un pedalier de 25 notas, en disposición rectangular. Los registros del segundo teclado están encerrados en una caja expresiva, situada al fondo y en alto dentro del mueble, cuyas persianas son manipuladas por un gran pedal, situado sobre el teclado de pies (véase la descripción completa en Álvarez Martínez, 1985: 671-676).

La composición tímbrica del instrumento es la siguiente:

GREAT ORGAN (1.^{er} teclado)

1. Open diapason	8 pies
2. Dulciana	8'
3. Gamba	8'
4. Claribella	8'
5. Stop diapason bass	8'
6. Suabe Flute	4'
7. Principal	4'
8. Twelfth	2 2/3'
9. Clarionet	8'
10. Doublette	2'
11. Fifteenth	2'
12. Trumpet	8'
13. Sesquialtera	3 hileras

SWELL (2.^o teclado o «Expresivo»)

1. Double diapason	16 pies
2. Open diapason	8'
3. Stop diapason	8'

4. Principal	4'
5. Mixture	3 hileras
6. Cornopean	8'

PEDAL

1. Open diapason	16'
------------------	-----

Enganches:

Swell to great (II al I)

Pedals to great (Pedal al I)

Octave up great (Octavas agudas para el I).

El 2.º teclado está provisto de Trémolo, mientras que el 1.º tiene tres combinaciones fijas: Piano, Medio-Fuerte y Tutti.

Este instrumento ha sido dotado con un motor-ventilador moderno en noviembre de 2001, que compró el cabildo catedralicio y que instaló el organe-



Órgano de la Catedral de La Laguna.

ro Bartelt Immer. No obstante, el instrumento necesita una buena reparación y limpieza de todos sus elementos, máxime después de llevar doce años encajonado dentro del templo en obras, sufriendo toda clase de inclemencias.

A pesar del entusiasmo que provocó a su llegada este instrumento, se pensó comprar otro órgano cuando se realizaron las importantes obras de reedificación del templo a principios del siglo XX. En uno de los proyectos de reforma del mismo, presentado por los ingenieros Rosell, Espejo y Sena en 1904, se hablaba de invertir el dinero sobrante en la compra de un nuevo órgano de mayor potencia (Rodríguez Moure, 1914: 25; Álvarez Martínez, 1985: 673). Esta idea se mantuvo mientras duró la construcción del nuevo edificio, hasta el punto de pedir un presupuesto a la casa alemana Walcker & Cía, presupuesto y prospectos que fueron enviados el 2 de mayo de 1913 (el año de la llegada e instalación del gran órgano Walcker de la parroquial de La Concepción de La Orotava) a Pedro Luis Grizzioti, afinador de pianos y órganos, que iba a ser el mediador en la posible compra. En él se especificaban con todo detalle las características del instrumento por construir (dos teclados, con cuatro juegos el primero y ocho el segundo, pedalier con tres juegos y una serie de enganches y combinaciones fijas), y el precio al que ascendía: 9.350 marcos (archivo de M. Rodríguez Mesa, y Álvarez Martínez, 1985: 673). Pero este órgano nunca se llegó a realizar. Probablemente lo que impidió llevar a cabo este proyecto fue la penuria económica en la que quedaron las rentas de la catedral tras las complicadas y costosas obras del edificio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., 1985. «El órgano en Tenerife: aportaciones para su catalogación y estudio». *Actas del V Coloquio de Historia Canario-Americano (1982)*, vol. II. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 657-692.
- , 1986. «Antiguos órganos germanos de Tenerife (siglos XVII al XIX)». *Revista de Musicología*, vol. IX, 2.
- , 1993. «Nuevos datos sobre los órganos del convento de Santa Catalina de Siena de La Laguna». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XXXVI-XXXVII (1990-1992).
- , 1999a. «Historia de los órganos de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria». *El Museo Canario*, LIV.
- , 1999b. «Antonio Corchado Fernández». *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, t. III, Sociedad General de Autores, Madrid.

- , 2004. «El mecenazgo musical de don Domingo de Herrera, XI conde de La Gomera: el órgano de San Nicolás de La Orotava y los de Adeje». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLVII.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R., y L. SIEMENS HERNÁNDEZ, 2005. *La música en la sociedad canaria a través de la historia, I. Desde el periodo aborigen hasta 1600*, Proyecto Rals de Canarias, El Museo Canario-Cosimte, Canarias [sic].
- CIORANESCU, A., 1965. *La Laguna. Guía histórica y monumental*, La Laguna [s.n.].
- DARIAS PRÍNCIPE, A., 1984. *Arquitectura y arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.
- DARIAS PRÍNCIPE, A., y T. PURRIÑOS CORBELLA, 1997. *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*, Ayuntamiento de La Laguna, San Cristóbal de La Laguna.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. 1979. «La aristocracia y la burguesía canarias ante el arte. Importaciones artísticas». *UNED. Anuario del Centro Asociado de Las Palmas*, IV Coloquio de Historia Social de Canarias.
- GUERRA Y PEÑA, L.A. DE LA, 1955. *Memorias. Tenerife en la segunda mitad del siglo XVIII*. Cuaderno II. Años 1771-1777, El Museo Canario, Las Palmas de Gran Canaria.
- LORENZO LIMA, J. A., 2013a. «Frontis digno de una catedral». *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna et al.
- , 2013b. «El influjo de las Luces. Reformas y primeros acondicionamientos del inmueble». *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna et al.
- LORENZO LIMA, J. A. 2013. «Problemas para una catedral abocada a la ruina». *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna et al.
- NÚÑEZ DE LA PEÑA, J. 1676. *Conquista y antigüedades de la isla de la Gran Canaria y su descripción, con muchas advertencias de sus privilegios, conquistadores, pobladores y otras particularidades en la muy poderosa isla de Tenerife, dirigido a la milagrosa imagen de Nuestra Señora de Candelaria*, Madrid, Imprenta Real.
- OLIVERA, J. 1969. *Mi album. 1858-1862*. Introducción y notas de Alejandro Cioranescu. La Laguna, Instituto de Estudios Canarios.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. 2013. «La Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Los Remedios. Arquitectura, ornato y devociones [1515-1715]». *Patrimonio e historia de la antigua Catedral de La Laguna*, Diócesis de San Cristóbal de La Laguna et al.
- RODRÍGUEZ MOURE, J. 1914. *Datos históricos del Templo Catedral de Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, 1914.
- , 1915. *Historia de la Parroquia Matriz de Ntra. Sra. de La Concepción de la M.N. y L. Ciudad de San Cristóbal de La Laguna de la isla de Tenerife*, Tip. Suc. de M. Curbelo, La Laguna de Tenerife.
- RODRÍGUEZ YANES, J. M., 1997. *La Laguna durante el Antiguo Régimen. Desde su fundación hasta finales del siglo XVIII*, t. I, vol. II. *La Laguna: 500 años de historia*, Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna.

- ROSA, L. DE LA, Y M. MARRERO, 1986. *Acuerdos del Cabildo de Tenerife, vol. V (1525-1533)*, Instituto de Estudios Canarios (Fontes Rerum Canariarum), La Laguna.
- TARQUIS, M., Y A. VIZCAYA, 1959. *Documentos para la historia del arte en las Islas Canarias*, vol. I, vol. X, Instituto de Estudios Canarios (Fontes Rerum Canariarum), con la colaboración del Cabildo de Tenerife, La Laguna.

Ángel Alonso en el recuerdo.
Eclipse y agnición.
(De un epistolario.)

MANUEL GONZÁLEZ SOSA

[En fecha que no me es posible precisar ahora con exactitud pero, desde luego, no muy posterior a la organización misma del texto (lo que nos lleva a mediados de 1997), Manuel González Sosa remitió a unos pocos amigos el escrito que a continuación se reproduce, enviado no con la intención de imprimirlo, sino con el solo fin de compartir unos recuerdos de juventud al mismo tiempo que un descubrimiento reciente.

Varias veces escuché a Manuel González Sosa referir sus recuerdos del período que pasó en la isla de Fuerteventura durante su servicio militar (1942-1945), un período fundamental en su vida, en el que se hallan las semillas de las que habrían de ser no pocas inquietudes y preocupaciones de su madurez, especialmente la pasión por la naturaleza (los «paisajes del alma») y el gusto por la obra de Unamuno. Quienes conocimos de cerca a Manuel González Sosa le oímos mencionar sin duda en alguna ocasión la viva memoria que guardaba de un compañero de aquel período, Ángel Alonso, dotado de excepcionales condiciones para el dibujo. Como se verá en esta breve crónica sobre su relación con Alonso, Manuel González Sosa ignoraba que su amigo de días juveniles había desarrollado una casi secreta obra como pintor, descubierta por él únicamente a raíz de la desaparición, en 1994, del pintor mismo.

Ángel Alonso (Laredo, Cantabria, 1923–París, 1994) se trasladó a la capital francesa en 1947. Allí se relacionó con artistas como Arpad Szenes, María Helena Vieira da Silva, Pierre Tal-Coat o Nicolas de Staël. A finales del decenio de 1950 conoce a María Zambrano. En 1960 se instala en la localidad de Genainvilliers, en las cercanías de Chartres, donde vivió hasta 1982. Allí lo visitó María Zambrano, que escribió en casa de

Alonso buena parte de su libro El sueño creador. En este período, casi en total soledad, el pintor se mantuvo voluntariamente al margen de los circuitos comerciales, en un proceso de interiorización del arte (de extrema «espiritualización», se ha dicho), en el cual profundizó, de un modo muy personal, en los lenguajes de la abstracción y el informalismo. A principios del decenio de 1980, ya de vuelta en París e instalado en el antiguo estudio de Tal-Coat, expone en la galería Cahiers d'Art y, más tarde, en la galería Barbier. Entre sus últimas exposiciones figura la realizada en la galería Sapone, de Niza, en 1992. Cuatro años más tarde, ya fallecido el pintor, se realizó una exposición de homenaje en la Fundación Botín de Santander, que pudo verse igualmente después en el Instituto Cervantes de París y en el madrileño Círculo de Bellas Artes. Su obra ha suscitado acercamientos diversos, entre los cuales cabe mencionar especialmente los debidos a Emil Cioran y a María Zambrano («Aparición de Ángel Alonso», 1989, del que procede la cita que Manuel González Sosa pone al frente de su escrito), así como un estudio de Francisco Jarauta.

No será preciso llamar la atención sobre los notables paralelismos (que exigirían, no obstante, importantes matizaciones) entre las actitudes intelectuales y creadoras de los dos amigos, quienes, sin tener noticias el uno del otro, optaron la mayor parte de su vida por trabajar —cada uno en su campo— en una peculiar y difícil zona de sombra, lejos de toda fácil publicidad, y que sólo al final de su vida quisieron romper su casi completo silencio público. Creadores en buena parte «secretos», sus obras respectivas sólo han empezado a ser conocidas y valoradas, en rigor, después de la muerte de uno y otro.

Damos a conocer aquí estas páginas inéditas de Manuel González Sosa, de indudable valor documental, un escrito que nos ilustra acerca de un aspecto importante de su vida y de su experiencia intelectual y creadora.—ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA.]

Sí, tú eres Ángel Alonso.

MARÍA ZAMBRANO

Carta primera. De Manuel González Sosa a José-Miguel Ullán.
6 de enero de 1995. (Sin respuesta.)

DE ENTRADA, para evitar que se piense que soy un atracador de intimidades ajenas, debo decirle que soy un gran amigo de Andrés Sánchez Robayna, al que conozco desde que era niño. Ya se imaginará quién me dio su dirección.

Y voy al grano. A poco de empezar a leer su columna de hoy en *El País* («Una ausencia presente»), el corazón me dio un vuelco tremendo. ¿El Ángel Alonso de quien habla usted será el mismo ¿Jesús? Ángel Alonso que yo conocí en Fuerteventura, soldados ambos, a caballo entre 1944 y 1945? Mi compañero y amigo de entonces había nacido en Laredo en 1923, dibujaba estupendamente, tenía los ojos azules y era todo un tipo.

La foto que trae el periódico no me deja reconocer el rostro de aquel lejano y jovencísimo conmlitón de la posguerra. Sí quiero reconocerlo en el tamaño y la constitución de su cuerpo y, sobre todo, en muchos rasgos de la semblanza conmovida que usted traza. Lo recuerdo alto, delgado, esbelto, muy rubio, cordial, jovialísimo, inquieto, decidor, simpático, afectuoso, generosísimo. Sin pretenderlo, era el centro de nuestra peña, aunque tratara de cuestiones livianas. Si la memoria no me engaña, hablaba con entusiasmo de un dibujante que solía ilustrar *El Español* de Juan Aparicio y que se firmaba «Suárez del Árbol» (pseudónimo, ¿me equivoco?, de Goñi). Como él, yo y otros pocos compañeros formábamos el elenco de los enchufados de la Mayoría del Batallón, convivíamos estrechamente y hacíamos de las oficinas militares, en horas inhábiles, nuestro estudio y cuarto de estar. Nuestras vidas transcurrían bastante al margen de la del grueso de la tropa. En un folio, a lápiz, me hizo un retrato, que se extravió en una de las mudanzas de mi familia, hace mucho tiempo.

En los primeros años 50, en Bilbao, y en los 60, aquí, leía con avidez las informaciones sobre artes plásticas, tratando de ver si se había realizado

como pintor, pero como nunca hallé pistas acerca de él, concluí que su vida debió de seguir otro rumbo.

Imagínese mi alegría, seguida de una gran pena, al leer su artículo de *El País*. ¿El Alonso de mi recuerdo y el que usted evoca serán la misma persona? ¿Podría decirme usted adónde, a quién puedo dirigirme para hacerme con noticias que confirmen o disipen mi sospecha? Si yo estuviera en lo cierto, me gustaría además poseer materia gráfica o escrita relativa a él.

¡Qué pena que al saber de Alonso, caso de ser mi lejano amigo, no esté en condiciones de hacerlo a él destinatario de mis letras!

Lo que pueda decirme —mucho o poco, o nada— se lo agradeceré infinitamente. (Ahora mismo he recordado que su nombre completo era Ángel Alonso Jesús, Jesús de segundo apellido.)

Reciba un cordial saludo.

Carta segunda. De Manuel González Sosa a doña Pilar Alonso,
en Bilbao. 30 de agosto de 1996.

Ante todo quiero agradecerle la amabilidad con que atendió mi inesperado «asalto» telefónico. Aunque el motivo de ese asalto era bastante grato para usted a pesar de que le diera ocasión para evocar recuerdos muy tristes.

Gracias a usted salí de dudas: el Ángel Alonso del que han hablado los periódicos sí era mi lejano camarada de Puerto de Cabras. Un camarada con el que perdí el contacto, como me ocurrió con todos los compañeros del cuartel, pero cuyo recuerdo ha perdurado en mí a pesar del medio siglo transcurrido. Imagínese cómo me hubiera gustado que la primera noticia acerca de él tenida al cabo de tanto tiempo me hablara de su vida y de su trabajo en marcha y no de su desaparición.

El año pasado, en enero, por medio de un artículo de José-Miguel Ullán en el *El País* supe que había muerto. Ese mismo día le escribí a Ullán pidiéndole más información, pero desafortunadamente mi carta no obtuvo respuesta. Le envíé fotocopia de esa carta porque fue escrita bajo los efectos de la impresión que recibí entonces y creo que es el mejor testimonio de la emoción que me embargaba en aquellos momentos.

Iré a Madrid, en enero del año próximo, para ver su exposición, que será instalada en el Círculo de Bellas Artes.

Le reitero mi gratitud y la satisfacción de haber podido conectar con alguien tan íntimamente próximo a aquel muchacho que fue tan buen compañero en los días de Fuerteventura. Reciban también usted y los suyos un saludo muy cordial.

Carta tercera. De doña Pilar Alonso a Manuel González Sosa
(fragmentos). 25 de septiembre de 1996.

Me ha llenado de alegría la forma en que usted lo ha descrito. Sí, mi pobre pequeño era una gran persona, y aunque los últimos tres [...].

[...] nuestra camaradería desde pequeños nos había unido hasta el día 31 de diciembre, en que triste y más que triste pude verlo muerto. Fue un momento desgarrador. Estaba delante de mí, guapo, joven, con esa serenidad que da la muerte. Yo lo besé, tranquila, sin llorar. Era mi hermano del alma que se había ido para siempre... Más tarde ya tuve tiempo de llorar.

Carta cuarta. De Manuel González Sosa a doña Pilar Alonso.
5 de octubre de 1996.

No sabe usted cuánto le agradezco la interesante documentación acerca de la vida de Ángel posterior a nuestra época de Fuerteventura. Y se imaginará cómo lamento que alguna noticia anterior a la que daba noticia de su muerte no hubiera llegado a mi conocimiento. Hubiera tenido ocasión de recordar [con él] aquella época lejana, que para mí al menos fue muy feliz, aunque sobresaltada a ratos por la incertidumbre de qué sería de uno cuando volviera a la vida civil. Porque a mí me tuvieron en el cuartel desde 1942 hasta 1945. Por eso, cuando llegó la hora de la «liberación», para mí, como para todos, supongo, la preocupación inmediata y absorbente fue la de irnos situando de modo que pudiéramos recobrar en alguna medida, aunque fuera a trompicones, el tiempo perdido.

Addenda. Información complementaria y confesiones fútiles.

1

En el pabellón que albergaba a la Compañía de la Plana Mayor de la Agrupación de batallones de Fuerteventura ocurría con relativa frecuencia la marcha definitiva de algunos soldados y la incorporación de otros, veteranos o reclutas. Entre los que ingresaron en 1944 figuraba Ángel Alonso,

perteneciente al reemplazo de ese año. En aquel tiempo, por causa de la guerra europea, en Canarias permanecían movilizadas varias quintas, y ya entre ellas la que era la mía, o sea, la del 42.

Al principio mi conocimiento de Ángel fue solamente de vista a pesar de que pertenecíamos a la misma unidad. En la plantilla de la Plana Mayor éramos muchos, y la mayor parte estábamos destinados a cometidos que había que desempeñar desde temprano fuera de la Compañía. Ángel entonces, como era muy alto, ocupaba un puesto de gastador, y de ahí que por lo general sólo alcanzara a verlo en las horas en que íbamos a comer.

Algún tiempo después vino a unirse a quienes laborábamos en las dependencias de la Mayoría de la Agrupación, todas situadas prácticamente en la misma estancia. Fue destinado a la Auxiliaría de Caja, sección, la Auxiliaría, en la que desde hacía meses yo era el único «funcionario». Así que con su llegada ya fuimos dos los encargados de las tareas que allí había que realizar. Y como cumplíamos bien y nunca fuimos objeto de reproche, disponíamos de bastante tiempo para vacar a nuestras aficiones cada vez que, finalizado un trabajo, aguardábamos a que llegara el momento de tener que emprender otro.

Nuestras aficiones eran: de los dos, la conversación entusiasta sobre un sinfín de asuntos; la específica de él, el dibujar y dibujar en un bloc de papel vegetal que casi siempre llevaba consigo; y la mía, leer y releer los pocos libros disponibles y alguna prensa de Madrid suministrada por otros compañeros.

La convivencia de todos nosotros en aquellas oficinas se extendía a las horas no laborables, que eran ordinariamente las de la tardecita y cuantas quisiéramos de las tardes veraniegas y de los domingos y días festivos, ya que estábamos autorizados para ello. Allí, reunidos un día tras otro, nuestra relación cordial se fue haciendo cada vez más y más estrecha, y en el caso de Ángel y yo se vio reforzada por el hecho de que ambos teníamos inquietudes artísticas.

Un dato comprobado me permite, aproximadamente, situar en el tiempo la fecha de la incorporación de Ángel a la plantilla de la Mayoría. El 26 de octubre de 1944 se publicó el último número de un modestísimo semanario destinado al público de Puerto de Cabras que se editaba en la imprenta militar y que dirigían oficiales del Batallón 32. La cabecera y las ilustraciones eran obra de uno de estos, aficionado peor que malo. De haber sido Ángel entonces uno de los nuestros, sin duda a él le hubieran encomendado la ejecución de ambas cosas, de la misma forma que otro compañero y yo fuimos requeridos para que aportáramos colaboración literaria.

2

Me hice con todo lo que pude de cuanto publicó la prensa de Madrid sobre Ángel, y también con el magnífico catálogo que editó la Fundación Marcelino Botín con motivo de la gran exposición de la obra del artista que tuvo abierta en su sede de Santander en los meses de agosto y septiembre de 1996. Doña Pilar Alonso me hizo llegar prensa montañesa referida a esa exposición y a otra anterior, de pinturas antiguas de su hermano, organizada en Laredo, la ciudad natal de ambos. Lázaro Santana publicó en *La Provincia* (27 de febrero de 1997) un artículo en el que resumía su impresión de lo visto en la feria de Arco de ese año. A él pertenece este fragmento: «La sorpresa realmente fresca me la proporcionó la galería Sibila, de Sevilla, que mostraba varias obras de Ángel Alonso, un pintor vasco [*sic*] fallecido hace algunos años en Francia, donde vivió desde muy joven; nadie ha reparado en la obra de este desconocido (del cual me había hablado Manuel González Sosa como compañero suyo de cuartel en Fuerteventura); a mí, junto a dos pequeños, pero enormes, lienzos de Morandi, me pareció su pintura la más pura y auténtica de la feria)».

3

Aunque sorprenda, entonces fui muy feliz en Fuerteventura, a pesar de las muchas incomodidades (es un eufemismo) que allí se padecían. Por fin pude vivir fuera del pequeño rincón de mi cepa, tan limitado de horizontes como secuela de una coyuntura no sólo nacional y, sobre todo, de una historia local contaminada de un sentir colectivo mayormente reacio a mirar con buenos ojos las novedades que minan la vigencia del inmovilismo.

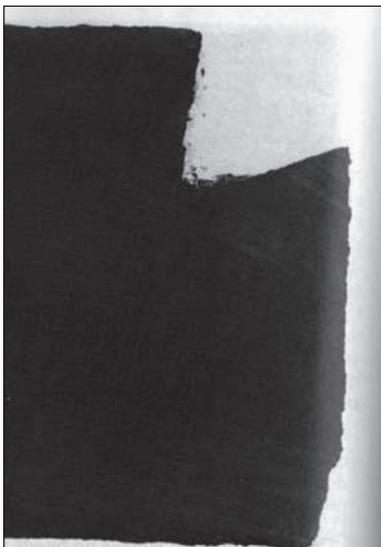
Ya que, contrariando mis sueños, la ruleta del reclutamiento no me encaminó hacia Madrid, me conformé con la certeza de que en Fuerteventura me aguardaban el recuerdo y los rastros de la estadía de Unamuno. Y me esperaban también, sin que yo pudiera imaginarlo siquiera —propina venturosa—, las lontananzas inmatrimoniales que en Puerto de Cabras me hizo entrever el trato cotidiano con un puñado de nuevos amigos, surtidos de experiencia y de ilustración, llegados de distintos lugares de nuestra patria.



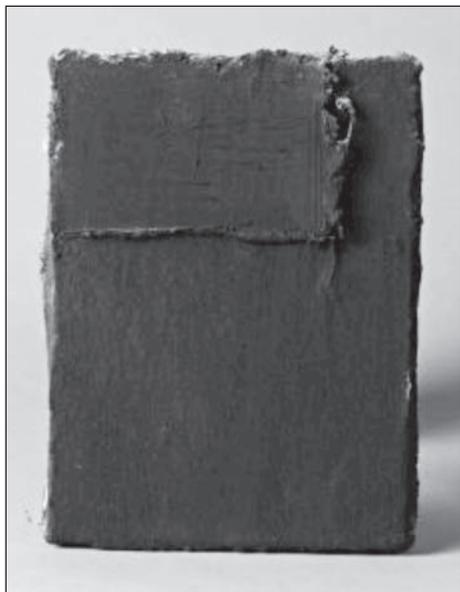
Ángel Alonso (1923-1994).
[Fuente: *Trasmallo. Revista de la Fundación Antonio Segovia Lobillo.*]



Manuel González Sosa
(1921-2011)



Ángel Alonso, *Sin título*.
[Fuente: *Trasmallo. Revista de la Fundación Antonio Segovia Lobillo.*]



Ángel Alonso, *Sans titre* (1985).
[Fuente: Arcadia Auctions.]

Vasco Díaz Tanco de Fregenal, *Viaje a La Gomera. Los tres triunfos canarios de Vasco Díaz Tanco de Fregenal*. Introducción y notas de Pedro Nolasco Leal Cruz. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2012. [183 pp.]

Entre las tareas una y otra vez aplazadas en los estudios filológicos e históricos de Canarias ha figurado, durante muchos años, el análisis de *Los veinte triumphos* del extremeño Vasco Díaz Tanco de Fregenal. El que los investigadores del archipiélago no se hayan ocupado hasta hoy de esos poemas es hasta cierto punto comprensible: se trata de textos extremadamente raros y, además, poco favorables a las Islas (sobre todo el «Triumpho gomero diverso»), para no hablar de su más bien escasa calidad poética. No es que únicamente la investigación canaria pudiera estudiar los *Triumphos* relacionados con el archipiélago, pero es evidente que en Canarias se contaba con más información y con elementos de juicio más cercanos para llevar a cabo el examen de esos versos. El bibliógrafo e historiador del libro Antonio Rodríguez-Moñino reeditó, en un trabajo muy juvenil, los dos *Triumphos* isleños en la revista *El Museo Canario* (1934-1935). Sólo ahora —casi ochenta años más tarde— se estudian en las Islas tres de esos poemas; la edición que aquí reseñamos tiene, para empezar, este indudable mérito.

¿Quién fue Vasco Díaz Tanco? Nacido en Fregenal (Badajoz) hacia 1490, hijo de labradores acomodados, fue «clérigo, literato e impresor», para decirlo con los tres términos usados por Moñino al publicar, en 1947, la *Bibliografía* de su paisano. Pero a eso debemos añadir que este probable judío converso fue asimismo soldado, actor ocasional, erudito humanista e infatigable viajero, algo que parece desprenderse de estas palabras suyas:

Ansi como a mi que en Estremadura, que es mi patria, me llaman Vasco Diaz, y en Portugal y Galizia me nombran Frejenel, y en las Canarias el bachiller Tanco, y en los reinos de Aragon y Cataluña el licenciado Casero, y en partes de Francia y de Italia el doctor Estanco, y en las provincias de S. Marco el maestro Clavedan, y en los reinos de Grecia Cleros-tegnes, e no soy mas que uno.

La mayor parte de su obra se ha perdido. La integraban tanto numerosas piezas dramáticas como tratados y escritos diversos en prosa, amén de diferentes

poemas (el propio autor aseguraba que había publicado nada menos que cuarenta y ocho libros). Entre los textos conservados se encuentran *Los veinte triumphos*, colección de composiciones líricas sobre distintos hechos históricos y políticos de su tiempo (con muchas notas personales), versos lejanamente inspirados en los *Trionfi* de Petrarca, sobre todo en las introducciones astrológico-mitológicas y en las «visiones» tenidas en supuestos sueños. *Los veinte triumphos* de Díaz Tanco se publicaron en tipos góticos, sin mención de imprenta, lugar y año, pero hoy se cree probable que el lugar fuera Valencia (acaso, dicen otros, Orense, donde Díaz Tanco trabajó como impresor) y la fecha, entre 1528 y 1532. De esa edición quedan muy pocos ejemplares. Se trata, en cualquier caso, de una de las primeras producciones del autor. No se sabe exactamente el año de su muerte. Según diversos indicios, ésta debió de ocurrir hacia 1573.

Dos de los *Triumphos* de Díaz Tanco versan sobre Canarias, y otro más contiene una mención inicial a las Islas. Son los poemas que edita aquí, con numerosísimas notas (893, exactamente), el profesor Cruz Leal. Ignoramos los orígenes de la conexión de Díaz Tanco con el archipiélago; lo más seguro es que el escritor extremeño conociera a Guillén Peraza de Ayala, conde de La Gomera, en un importante acontecimiento al que ambos asistieron, las bodas del Emperador con doña Isabel de Portugal en Sevilla, en 1526, y que en ese momento el conde lo invitara a visitarlo en la isla. Sobre aquellas bodas versa el primero de los «triumphos» de Díaz Tanco. Éste acabaría pasando trece meses en La Gomera, donde presumiblemente escribió el «Triumpho canario isleño» y el «Triumpho gomero diverso». El primero es una descripción de Canarias en estrofas de ocho versos dodecasílabos; el segundo, un relato del estado de la cristianización de los gomeros y un elogio de Guillén Peraza de Ayala, escritos en estrofas de diez versos octosílabos.

Después de una breve introducción biográfica y crítica, el editor propone una versión modernizada de estos dos poemas, más el del «Triumpho de paz heroico», que aunque no versa sobre Canarias, menciona las Islas en los primeros versos (es muy dudoso que lo haga también en los últimos). El texto que ofrece Cruz Leal presenta muchos problemas —a los que en seguida me referiré—, pero en más de un pasaje mejora el editado en su día por Moñino, y esto es ya algo valioso. Aprovecha el editor las notas al pie para realizar no ya sólo comentarios filológicos e históricos, sino también otros muchos de todo tipo: botánicos, retóricos, etimológicos, mitológicos, sin excluir los personales, algunos tan curiosos como el de la nota 814, en la que desea desagrar a los gomeros después de transcribir las invectivas contra ellos por parte de Díaz Tanco.

Los problemas se acumulan, sin embargo, en la propuesta textual. Es verdad que estamos ante poemas extremadamente difíciles, cargados de cultismos, perífrasis, hipérbatos, neologismos, latinismos, etcétera (en la línea de don Juan de Mena), pero era preciso, por eso mismo, proceder con sumo cuidado en la versión modernizada. El editor llama «manuscrito» (e incluso, alguna vez, «edición fac-símil») al impreso del xvi; parece ignorar la métrica (en el ejemplo que pone de

estrofa en versos dodecasílabos, en la p. 58, cuatro de los ocho versos están mal medidos), lo que le hace acentuar mal las palabras de no pocos versos; transcribe erróneamente el texto en numerosas ocasiones¹; equivoca lecturas (un solo ejemplo: en la p. 120, donde el texto del XVI dice «... debería imitar», el editor lee «... debería y mirar», lo que da lugar a notas muy imaginativas); interpreta de manera incorrecta algunos términos (en la p. 121, «que bien parecía ser don soberano», «don» es interpretado como «“señor” mejor “señora”», cuando «don» significa aquí, sencillamente, «gracia»); no tiene en cuenta las posibles erratas del primitivo impreso (en la p. 120, pongamos por caso, la expresión «... con divo sonido» no suscita nota alguna, cuando probablemente se trata de «... con vivo sonido»), para no hablar de las innumerables erratas que esta misma edición presenta, tanto en el texto como en las notas. Éstas, por lo demás, son en buena parte innecesarias, y muchas de ellas se repiten, además de ofrecer distintos significados de algunas palabras (en la p. 114, «locuela» significa «disposición»; en la 156, «modo de hablar»). En las «Referencias» finales faltan trabajos básicos (desde la citada *Bibliografía de Vasco Díaz Tanco* de Moñino hasta el interesante estudio —disponible *on line*— de José Julio Arranz sobre los grabados de *Los veinte triumphos*, que también en este aspecto imitaban a los de Petrarca), y sobran títulos como el de Margaret D’Este o el de Elisabeth Murray, que nada tienen que ver con el escritor extremeño ni con el siglo XVI, mientras que «Pico et al.», citado en la nota 413, no se registra luego en las «Referencias». Dicho esto, hay que mencionar también que el editor ofrece más de una lectura sugestiva (como, por ejemplo, la de la estrofa «Y la cuyo nombre a mí no es ignoto», del «Triunfo canario isleño»), sabe interpretar algunos latinismos y redacta algunas notas que ayudan a entender el, a ratos, difícilísimo texto.

A pesar de sus serios defectos, la presente edición —la primera de Díaz Tanco que realiza un investigador de las Islas— habrá de ser tenida en cuenta en aproximaciones futuras a los tres poemas aquí anotados, trabajos que sabrán aprovechar sin duda los mejores apuntes y observaciones del editor, cuyo esfuerzo de interpretación no puede ser pasado por alto y contribuye a esclarecer más de un punto oscuro de estos complejos textos.

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

¹ Sólo unos pocos ejemplos: «que ahora son huesos...» es, en realidad, «que ahora sus huesos...», p. 84; «También del nombre...» = «También la del nombre...», p. 85; «do toda la virtud...» = «do toda virtud...», p. 111; «... muy próspero y ufano» = «... muy próspero, ufano», p. 117; «A el año temeroso» = «En el año temeroso», p. 142; «y después los tiene doblados» = «y después los tien doblados», p. 148; «ser fructífero el terreno» = «ser fructífero terreno», p. 156; «de regiones dispersas» = «y de regiones dispersas», p. 158; «con lo que guarda su homenaje» = «con que guarda su homenaje», p. 163, etcétera.

José Viera y Clavijo, *El Segundo Agatocles o Cortés en Nueva España. Poema épico en un canto (1778)*. Introducción, edición crítica y notas de Maurizio Fabbri. Centro di Studi sul Settecento Spagnolo 'Alma Mater Studiorum', Università di Bologna, Testi inediti e rari, Collana diretta da Maurizio Fabbri, 16, Panozzo Editore, Rimini, 2012. [66 pp.]

El poema de Viera y Clavijo que edita el investigador italiano Maurizio Fabbri es uno de sus títulos poéticos que presentó al certamen que la Real Academia propuso en 1777, anunciado en la *Gaceta de Madrid* el 7 de octubre, para celebrar la acción heroica relativa a la conquista de la Nueva España, en concreto, la estrategia militar de Cortés de echar a pique las naves castellanas, que, como declara el editor, no fue precisamente una de las acciones más relevantes en la biografía cortesiana. En su producción Viera dio sobradas muestras de su interés por las convocatorias académicas, que le permitieron situarse en la oficialidad literaria del Setecientos. Participó con un segundo poema, también de asunto histórico, en otro certamen poético académico sobre la guerra de Granada, convocado en 1778, el romance en un solo canto en octavas la *Rendición de Granada*. Aparte escribió dos elogios en prosa, el *Elogio de Felipe V, Rey de España* (1779) y el *Elogio de don Alonso Tostado* (1782), que obtuvieron sendos premios académicos de elocuencia.

En la presente edición Fabbri reproduce el testimonio manuscrito autógrafo del poema conservado en la Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, que cuenta además con una copia de Juan Padilla del siglo XIX, conservada en El Museo Canario. Opta por el testimonio más fiable, dando cuenta de algunas variantes, las más significativas, en nota. No se trata de una edición anotada, pues solamente informa de las variantes del texto sin incorporar las útiles y necesarias notas de carácter literario, histórico o cultural. La edición viene precedida de una breve introducción en la que hace un recorrido por la historia del poema, las circunstancias de su génesis, el contexto literario de su escritura y un análisis literario del texto. Inserta su redacción en el espacio de los certámenes académicos de poesía, surgidos al calor de la política cultural borbónica, con el deseo de promover el ennoblecimiento y la mejora del género poético, o de los discursos en prosa, atendiendo a materias históricas nacionales. Relaciona las propuestas académicas con el ataque y descrédito de la política colonial y conquistadora española en América y con el balance negativo de los avances del Estado español en el contexto europeo con el conocido artículo «Espagne», de Nicolas Masson de Morvilliers, que declaraba «Mais que doit-on à l'Espagne?» en la *Encyclopédie Méthodique* (1782). Provocó, como es sabido, un efecto negativo en la confianza en las posibilidades de la Ilustración para España, centrándose las críticas en la figura de Hernán Cortés, como bien expresó Cadalso en las *Cartas marruecas*. La Academia, apunta Fabbri, bajo el pretexto de defender la dignidad del género poético, pretendió compensar las humillaciones que ponían en entredicho las reformas iniciadas por la nueva dinastía para concitar el apoyo de los

literatos e intelectuales. La acción heroica seleccionada permitía desviar la atención de las críticas lanzadas contra Cortés, convertido de este modo en metáfora poética y símbolo ideológico, fijando la atención en sus cualidades y dotes personales. Subraya, además, que la propuesta no originaba polémicas, sino que ayudaba a promocionar las ventajas y beneficios de la conquista americana. El premio lo obtuvo José María Vaca de Guzmán, compitiendo con poetas del momento como Nicolás Fernández de Moratín, Iglesias de la Casa o Cándido María Trigueros.

Del poema de Viera, integrado por 86 octavas y 688 versos endecasílabos, Fabbri destaca que adoptó la comparación con la figura del tirano de Siracusa Agatocles de acuerdo a una práctica común entre poetas épicos. Considera que en su factura Viera atiende a las pautas retóricas y poéticas del género con un lenguaje conciso, marcial y significativo. Analiza y comenta el argumento de la historia representada, en la que descuello el antagonismo de los personajes principales: Cortés, presentado en clave heroica, y Moctezuma, encarnación de los antivalores épicos y cristianos que tan bien representa el caudillo español. Ambas figuras sobresalen en un trasfondo del resto de los personajes, que quedan desdibujados ante los papeles protagónicos de Cortés y Moctezuma, al servicio del contraste entre dos pueblos tan dispares y con el objeto de magnificar la actuación de la monarquía española. En el texto se eleva la función enaltecadora de los reyes españoles, con la referencia habitual a la superioridad de Carlos V, «el mayor rey que el orbe ha respetado» (v. 368), en oposición a Moctezuma, «tan cobarde en virtudes como en vicios» (v. 74). Fabbri reconoce que la aportación de Viera no podía gustar a sus auspiciadores, en tanto que se concentra en exclusiva en la imagen mitificada de Cortés, sin atender a sus dotes políticas o civiles, ni a los aspectos útiles de la conquista, mencionados de modo retórico. Cree que Viera estuvo limitado por el conservadurismo nacional y religioso al omitir críticas, que atribuye al hecho de encontrarse en París en un ambiente contrario a la política española.

En suma, la presente edición pone de manifiesto el interés que la obra de Viera continúa despertando entre los investigadores dieciochistas, como Maurizio Fabbri, fuera de nuestra geografía insular.

VICTORIA GALVÁN GONZÁLEZ

Juan Alejandro Lorenzo Lima, *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*. Prólogo de Ignacio Henares Cuéllar. Gaviño de Franchy Editores, Islas Canarias [sic], 2011. [184 pp., ilustraciones.]

Bajo el sugestivo título *Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato*, se ha publicado el primer volumen de la colección El Gabinete Isleño, de Gaviño de Franchy Editores. Escrito por Juan Alejandro Lorenzo Lima, doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada, es una importante contribución sobre el

pintor isleño más notable de la época moderna y viene a sumarse a estudios de diverso alcance que, desde el siglo XIX, han ido recomponiendo poco a poco su personalidad y su catálogo, en particular los más recientes firmados por la profesora Margarita Rodríguez González.

No ha pretendido el autor ofrecer un estudio monográfico completo sobre el artífice —un proyecto necesario y todavía pendiente—, sino seis enjundiosos ensayos precedidos de una introducción en los que profundiza sobre diversos episodios de la trayectoria artística y vital de Juan de Miranda (Las Palmas de Gran Canaria, 1723-Santa Cruz de Tenerife, 1805). Ya en la cubierta, el título y la ilustración principal anuncian la importancia concedida a su autorretrato pintado en 1760 en el reverso de un lienzo que remitió a Madrid para participar —aunque sin el éxito deseado— en un concurso que convocó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Además de proporcionarnos un testimonio gráfico de *primera mano* sobre la fisonomía del pintor, el autorretrato debe valorarse como una reivindicación de la nobleza de su arte y de su propia consideración, planteada en un momento crucial de su vida, durante el cumplimiento de una condena carcelaria en Orán por amancebamiento y «demás excesos» documentada recientemente por Vicente Suárez Grimón.

Este episodio norteafricano —calificado por el pintor como un «destierro miserable»— y su único fruto artístico conocido hasta la fecha sirven de nudo a Lorenzo Lima para componer un discurso que trata de iluminar el período menos conocido de la trayectoria de Miranda: los años que pasó en la península Ibérica desde su salida del presidio de Orán hasta su regreso a Tenerife hacia 1773. Unos años que se presumen fundamentales en su formación artística, particularmente en el afianzamiento de pautas cultas e italianizantes y en su propia afirmación como pintor ilustrado.

Conocidos desde hace algún tiempo sus trabajos para el oratorio del Ayuntamiento de Alicante en 1767, el autor plantea una posible estancia previa en Murcia, un entorno marcado tanto por la apertura a las novedades italianas como por la renovación escultórica abanderada por Francisco Salzillo desde los años treinta. Precisamente, a los modelos de este imaginero vincula el lienzo de San Eloy de la Iglesia de San Bartolomé de Murcia que atribuye al pintor canario, en cuya producción advierte otras referencias salzillescas.

Como testimonio de la etapa levantina estudia un lienzo de la Inmaculada Concepción que se mantuvo hasta hace bien poco en una importante colección particular de Valencia, que relaciona con fuentes grabadas y con otras pinturas de Miranda, a quien atribuye también —siguiendo a Hernández Perera— un lienzo de la misma iconografía conservado en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara. Con más prudencia se decanta por asignarle un estimable óleo de la Coronación de la Virgen de la Galería López de Aragón (Madrid), atribuido previamente al castellonense José Camarón Boronat.

A partir del estudio de esta década todavía enigmática de Miranda en varias regiones peninsulares —Levante, Madrid, Andalucía—, Lorenzo Lima compone el segundo gran bloque de su monografía, al abordar el regreso del pintor a Canarias y cómo se detecta en su producción el bagaje español. Sus cualidades y los

beneficios de la formación adquirida durante aquellos años se manifestaron tras su retorno en un *nuevo* estilo. A pesar de que sus tres últimas décadas constituyen la etapa mejor conocida y a la que corresponde, hoy por hoy, la mayor parte de su catálogo, Lorenzo Lima ofrece nuevas claves para estudiarla. A la luz de aquellas enseñanzas y aportaciones, el autor propone algunas catalogaciones y analiza obras ya conocidas como el políptico de La Oliva.

En este sentido, tiene particular interés la valoración de Miranda como un autor no esencialmente religioso o devocional al incidir en su labor como retratista y en sus incursiones en la pintura decorativa y de historia —también en clave política—, géneros que parecen haber tenido menor presencia en su repertorio de obras pero que se revelan fundamentales para comprenderlo y para situarlo como un renovador en el fondo y en las formas de la pintura isleña.

Juan de Miranda. Reverso de un autorretrato puede valorarse, por lo tanto, como una suma de aportaciones sobre esta figura fundamental para la historia del arte isleño: aportaciones concretas —posibles nuevas obras, nuevas referencias, nuevas reflexiones— pero, sobre todo, aportaciones de fondo. Y también llamadas de atención sobre aspectos aún abiertos y sobre lo que queda por conocer. Esto ha sido posible gracias al conocimiento exhaustivo y actualizado por parte del autor de la bibliografía, tanto la específica como la general, a un metódico ejercicio de análisis visual y a un imprescindible trabajo de indagación documental.

En definitiva, el libro hace honor a su atractivo título y nos hace ver lo que está detrás del semblante de Juan de Miranda: sus primeros pasos en el arte de la pintura, sus aspiraciones y los frutos de una estancia fuera de las Islas que le reportaron fama a su regreso. A estas virtudes ha de sumarse la cuidada edición del volumen, a cargo de Carlos Gaviño de Franchy.

CARLOS RODRÍGUEZ MORALES

Juan-Noyes Kuehn, *Sin otra luz y guía*. Premio de Poesía Pedro García Cabrera 2011. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2012. [68 pp.]

«La pasión eucarística del verbo», escribe el poeta Juan-Noyes Kuehn a propósito de su último libro de poemas, *Sin otra luz y guía*. Y es, efectivamente, dicha pasión, modulada entre el sentimiento sagrado de la palabra (no olvidemos que el título pertenece a San Juan de la Cruz) y el ímpetu rítmico del poema en prosa heredero de un simbolismo correctamente asimilado, el elemento central que articula estos treinta y tres textos divididos en cuatro secciones y dos epílogos.

Sin otra luz y guía aparece en nuestro panorama literario como ejemplo estéticamente paradójico: por una parte encontramos el impulso del poeta visionario y, por otra, una estructura serenamente calibrada que le permite al autor desprender-

se de efectismos y arboladuras y, de este modo, centrarse en la materia poemática más auténtica.

Estos textos, por lo tanto, nos devuelven una esencia creadora poco común en la poesía actual, perdida como se encuentra en el realismo ramplón y panfletario; aquella en que la fuerza del poema, mediante un yo de rasgos oraculares, se centra en buscar la visión de lo revelado, navegando para ello por un mar de impulsos cognitivos de raigambre irracionalista («la devastación solar del alba», «lluvia entre los brazos de un cuerpo», «los cafés derrochan luces ciegas», «matar el vino a cuchilladas») que, por acumulación, acaban ductilizando el lenguaje hasta hacer de él un organismo repleto de símbolos y cadencias trepidantes que, temáticamente, celebra los sentidos del ser humano, aunque sin renunciar a la melancolía que la memoria provoca. Poesía, pues, cargada de impulsos sensoriales, pero regida por las rutas del recuerdo y por una ebriedad salvaje y secreta que parece empapar cada sintagma, confundiendo presente y pasado, biografía y referencias literarias, en un ámbito único y, por momentos, desconcertante. Véase, por ejemplo, el poema «Las canteras del vino», donde, por medio de un tono fuertemente visionario («Daba mis cuchilladas en las moradas rojas»), se recrea un episodio quijotesco al que se le fusionan aspectos biográficos que destilan cierto humor soterrado: «La infancia fue lectura, igual que el loco aquel en una venta».

Riguroso y nítido en cuanto a influencias (desde Rimbaud hasta Wallace Stevens, pasando por Alonso Quesada y Agustín Espinosa), este volumen, tercer libro de Juan-Noyes Kuehn, que se alzó con el premio de poesía Pedro García Cabrera en el año 2011, convoca a los lectores en las cumbres de la visión sin renunciar a la mirada irónica de la modernidad, donde incluso la voz profética es puesta en tela de juicio, permitiendo así que el hombre que hay detrás de cada palabra florezca, pero no con la solemnidad y el *pathos* heredero de la tradición judeocristiana, sino como homúnculo de tendencias paganas que explora las costas de lo vivido y no duda en utilizar su condición desarraigada como elemento irónico: «¡Un corazón embriagado a estas horas de brutal mediodía! ¡Patético!»

SERGIO BARRETO

Manuel González Sosa, *A pesar de los vientos. Poesía completa*. Prólogo de Andrés Sánchez Robayna. Madrid, Salto de Página, 2013. [210 pp.]

Casi todas las paradojas que entraña la publicación de la poesía de este escritor para pocos que fue Manuel González Sosa (Guía, Gran Canaria, 1921-Las Palmas de Gran Canaria, 2011) están bien explicadas en el prólogo de Andrés Sánchez Robayna, autor en realidad (pese a cuanto indican los créditos y la portada) no sólo del prólogo, sino (para fortuna del poeta González Sosa) también de la edición, absolutamente respetuosa con el rigurosísimo criterio de su autor, pero absolu-

tamente infiel (para fortuna de sus futuros lectores) al escaso interés de éste por difundirla. Y no sólo ha hecho esto, sino algo mucho más importante: el dar a las prensas una obra destinada a ser recibida por muchos más lectores de aquellos pocos amigos a los que el poeta comunicó esta poesía hecha de un extremo compromiso con el lenguaje y que no sólo se aprecia en sus versos, sino que también está detrás de su escaso interés por ser leído por un público más amplio.

El editor ha optado aquí por salvar para el lector actual lo que el poeta consideró su poesía «definitiva», su legado, reproduciendo para ello tan sólo las cinco entregas que el autor publicó entre 1992 y 2004 en la colección Las Garzas, y conservando el título genérico de la serie, un título que el autor dio a su obra completa «autorizada» y que coincide (además de con unos versos gongorinos) con el rótulo de un cuadernillo publicado en 1977 en la colección Paloma Atlántica, de Taller Ediciones JB (del que aquí, por cierto, sólo se recogen unos pocos poemas salvados por el autor para sus libros posteriores). No es ésta, pues, una nueva antología de la obra poética de Manuel González Sosa, como la testimonial que apareció en la colección La Plazuela de las Letras en Las Palmas de Gran Canaria hacia 1991, o la más amplia *Laberinto de espejos. Antología personal*, publicada por la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias en 1994.

Manuel González Sosa fue un furibundo reescritor de su obra: ninguno de los escasos libros que publicó fue respetado por el autor en su concepción original, sino que fueron todos sometidos a expurgos, e incluso adiciones de nuevos poemas realizados en fechas posteriores o rescatados de alguna carpeta antigua, con un criterio menos severo que el que habría aplicado para su primera publicación, mientras que pocos poemas dejaron de sufrir algún tipo de rehechura. Con buen criterio, el editor ha reproducido las «Notas del autor» a sus libros, tal y como los dejó establecidos y los quiso difundir, entre unos pocos amigos, en las ediciones no venales de la colección Las Garzas, que nunca alcanzaron tiradas de más de cien ejemplares. Gracias a estas notas (a menudo, preparadas por el autor para la solapa de sus ediciones) podemos extraer noticias acerca de estas refacturas y encontrar pistas suficientes como para, desde otros criterios, reconstruir la trayectoria poética de González Sosa, en la que prima (y su constante reescritura no hace sino reafirmar esta impresión) una gran exigencia formal, con una fuerte impronta de la lengua poética barroca (y especialmente gongorina), y una significativa tendencia meditativa, con evidente influencia de la poesía unamuniana y ciertos temas recurrentes: el paso del tiempo, la infancia y la memoria, la condición de nuestra insularidad existencial.

Acierta el editor al ser fiel al riguroso criterio del autor, cuya exigencia ha hecho prevalecer lo mejor, sin duda, de su obra, pero necesario es decir que esta edición, si bien viene a hacer justicia al poeta, no podría agotar todas las sorpresas que puede deparar a un lector la poesía de Manuel González Sosa: más allá de los poemas que quiso salvar para la posteridad, el lector curioso que quiera visitar algunas bibliotecas públicas o particulares encontrará, en revistas y variadas publicaciones de escasa circulación, a veces de autoría colectiva, otros felices poemas

y prosas que muestran a las claras haber salido de la misma exigente y precisa pluma.

Al cabo, el resultado de los propios expurgos y reescrituras ofrece una poesía desubicada de su contexto histórico, como señala Andrés Sánchez Robayna en su prólogo, y, por tanto, separada de su lectura contemporánea y de su reconstrucción crítica. A ambas invita esta oportuna edición.

JESÚS DÍAZ ARMAS

