

Trabajo de Fin de Máster

Visión crítica de Gran Canaria a través del arte del siglo XX

Máster en Teoría e Historia del Arte y Gestión Cultural

Esmeralda Perdomo Mendoza

Tutor:

Dr. Carlos Javier Castro Brunetto

Universidad de La Laguna
Curso 2021-2022

Índice

1. Introducción
 - 1.1. Justificación
 - 1.2. Objetivos
 - 1.3. Metodología
 - 1.4. Estado de la cuestión
2. Museo como generador de identidades
3. Realismo y otras formas de expresión
4. Principios diferenciadores y debate identitario
 - 4.1. Retrato folklórico
 - 4.2. Retrato mágico
 - 4.3. Retrato social
5. Elementos iconográficos
 - 5.1. Elementos intrínsecos de la insularidad
 - 5.1.1. Las casas-cubo
 - 5.1.2. El mar como fondo de una realidad
 - 5.1.3. Las manos
 - 5.2. Elementos que se rescatan del pasado
 - 5.2.1. Cerámicas
 - 5.2.2. Pintaderas
 - 5.2.3. El héroe aborigen
 - 5.3. Elementos que construyen una identidad
 - 5.3.1. Paraíso
 - 5.3.2. Visiones urbanas
 - 5.3.3. Traje Tradicional
6. Lo que queda
7. Conclusión
8. Bibliografía

1. Introducción

1.1. Justificación

El arte es muchas veces utilizado como medio para proyectar la imagen que ya existe en el mundo conceptual a un plano visible y el que nos interesa en este caso es la pintura. A través del paisaje o del retrato, es posible dar formas tangibles a una identidad o proyectarla con una intención concreta, porque las artes gráficas tienen la capacidad de recrear el espacio que se habita y transformarlo de la manera que convenga al discurso, ya sea personal o político.

En la actualidad, no es descabellado concebir el arte y las colecciones artísticas como una herramienta que, en calidad de testigo presencial, nos ayude a trazar una línea al relato histórico. El presente estudio parte de la premisa de que el arte, sobre todo el de los museos, cumple una función, como pieza clave, a la hora de configurar la historia. No obstante, las piezas artísticas, al igual que cualquier otro elemento empleado en el estudio del pasado, no son una reproducción fiel de la realidad y sin un contexto que la enmarque y justifique puede prestarse a conclusiones ambiguas.

En el libro *Rituales de la civilización*, Carol Duncan manifiesta que, como todas las demás, nuestra sociedad también cuenta con sus propios actos ceremoniales. A pesar de que actualmente los contextos religiosos son cada vez más escasos, plantea que estas ceremonias no tienen por qué estar relacionadas con el culto a alguna deidad. Puesto que un ritual no deja de ser un momento dedicado a la contemplación o el reconocimiento propio, muchas veces desarrollado en un lugar específico, toma Duncan esta definición y compara la construcción de los templos con la construcción de los museos, pues ambos son edificios que se conciben en base a cómo, en sociedad, entendemos que debe ordenarse el mundo y al igual que las iglesias, los museos no dejan de ser lugares públicos destinados a representar nuestras ideas comunes como grupo. En estos lugares es donde tratamos de relatar nuestro pasado, definir nuestro presente y en qué lugar nos encontramos nosotros en la historia del mundo.

Concretamente los museos locales fortifican, y, constantemente, redefinen las ideas identitarias de su espacio geográfico. Cumplen un papel fundamental a la hora de fortalecer el sentimiento de pertenencia que liga a los habitantes a un territorio concreto.

Trataremos de aproximarnos a los distintos discursos en los que se enmarcan determinadas obras artísticas de la isla y de qué manera están ligadas a la ideología de su contemporaneidad.

Debido al aislamiento atlántico y la escasez de los medios de comunicación, las revoluciones vanguardistas que se dieron en el arte occidental tardaron en manifestarse en las islas para, poco después, ser radicalmente limitadas. Hasta finales del siglo XIX, en Canarias, lo más habitual era encontrar pinturas costumbristas de carácter folklórico que retrataban a la población campesina ejerciendo felizmente sus labores o retratos protagonizados por aquellos que se lo podían permitir, en los que asomaba alguna referencia al *tipismo* del archipiélago, caso de los pintores Cirilo Truilhé (1813-1904) o Gumersindo Robayna (1829-1898). En el contenido de estas pinturas es donde la autora Ángeles Abad señala que se puede apreciar cómo las clases que ostentaban el poder económico, utilizaban los recursos del arte en favor de configurar, de cara al exterior, una imagen de sí mismos, posicionándose como parte del pueblo canario a la vez que se distanciaban del porcentaje de la población que trabaja la tierra.

A lo largo de las siguientes páginas trataremos de centrarnos en el arte que se creó en la isla de Gran Canaria, principalmente a principios del siglo XX. Teniendo en cuenta la premisa anterior, según la cual los museos locales son aquellos que se encargan de “reforzar los procesos de identidad frente a los crecimientos descontrolados de la población”¹ no deja de resultar llamativo cómo la demanda de una identidad propia por parte de los artistas del archipiélago coincide con el crecimiento urbanístico de sus dos islas capitalinas.

El crecimiento demográfico de la ciudad de Las Palmas no solo tuvo consecuencias en la trama urbana de la misma. Este cambio, que se declara imparable durante el cambio del siglo XIX al siglo XX, vino acompañado del modelo económico liberal, que era impulsado por la burguesía mercantil desde 1830 y sobre todo, desde la aprobación de la Ley de los Puertos Francos por el ministro Bravo Murillo en 1852.

Demográficamente la población se veía marcada por una alta desigualdad entre hombres y mujeres; el censo que recogía a los habitantes de la ciudad en 1877 registraba

¹ Carol Duncan. *Rituales de la civilización*. (Murcia: Nausícaä, 2007).

a 10.252 mujeres y sólo 7.537 hombres². Esta diferencia encontraba su razón socioeconómica en la emigración, con más peso en la población masculina. Es un factor que más adelante veremos de qué manera influye en el arte canario, tanto en los temas pictóricos como ideológicamente, debido a la influencia latinoamericana. A pesar de este crecimiento urbano, a finales del siglo XIX la economía agraria aún resultaba rentable dentro de la ciudad y quedaban algunas fincas a lo largo del camino entre ambos núcleos urbanos.



Img. Autor desconocido. *Las Palmas: pérdida densidad*. c. 1890-1895

colección Casa de Colón. Obtenida del Archivo de fotografía histórica de Canarias de la FEDAC

Sin embargo, para el año 1945 la ciudad ya alcanzaba los 138.441 habitantes y las fincas eran sustituidas por el hormigón. Esta concentración de población en la capital, derivada de la emigración desde Fuerteventura o Lanzarote y desde las zonas rurales de Gran Canaria, causó grandes desequilibrios en el paisaje urbano. No solo desaparecía el trabajo agrario en la capital, sino que el crecimiento urbano bajo el que lo hacía sucedió de manera descontrolada; como vaticinó Domingo Doreste, *de forma fea*. El aumento descontrolado de la población causó la desestabilización de un plan urbanístico que

² Fernando Martín Galván. *Las Palmas. Ciudad y Puerto. Cinco siglos de historia*. (Las Palmas: Fundación Puertos de Las Palmas, 2001), 112, 263 y 324. El censo de 1877 registraba los 17.661 habitantes en la ciudad de Las Palmas 1884 (20.700 habitantes. Se más que triplica en 1918 con 66.500 habitantes. 138.441 que alcanza el Padrón Municipal de 1945.

preveía un menor crecimiento urbano. Esto conllevó a la aparición de asentamientos chabolistas en los ricos, que no dejaron indiferentes a los pintores canarios y que han influido enormemente a la configuración del paisaje. Figura fundamental en ese contexto fue el papel jugado por el arquitecto Manuel Ponce de León en cuanto a la modernización de la ciudad en la segunda mitad del siglo XIX, que María de los Reyes Hernández Socorro, citando a Martín Galán, ve como origen de los cambios como consecuencia del acicate de la sociedad grancanaria tras la declaración de Santa Cruz de Tenerife como capital de Canarias en 1833, un proceso que acabaría en progresivos intentos de mejoras de la trama urbana y una edificación al gusto de lo aprendido por el arquitecto en Madrid.³

A principios de siglo XX, con los avances tecnológicos y la entrada en las islas del pensamiento universalizante de las vanguardias, será cuando, primero en la literatura, seguido de la pintura y posteriormente en otros lenguajes, comienza a manifestarse el deseo de representar al *auténtico* pueblo canario. A través de este trabajo de fin de máster se pretende encontrar, en la pintura, la iconografía en la que se reconocen los habitantes de la isla. En el contexto internacional, mientras que la ciudad de Las Palmas experimentaba una expansión económica a la que acompañó el más significativo crecimiento urbano de su capital, Europa se veía envuelta en tensiones y conflictos que propiciaron la I Guerra Mundial.

Desde el plano mismo de la ciudad capitalina es posible apreciar el conflicto que supone ser de canarias. Por un lado, queda el núcleo urbano de Vegueta y Triana, casco histórico y símbolo de tradición de la Edad Moderna, con sus fachadas clásicas, y los primeros asentamientos *risqueros* de las clases populares. Al norte, un segundo núcleo urbano, representado en el puerto, que impulsó el comercio insular y se convirtió en símbolo del progreso económico a la vez que terminó de situar a la isla en el mapa estratégico internacional.

Nos encontramos aquí con dos capitales, una que creció amurallada de espaldas al mar y otra que se construye sobre él y abre un camino hacia los continentes de Europa, América y África⁴. Es precisamente en esta relación con la costa donde encontramos otra

³ María de los Reyes Hernández Socorro, *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX* (Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992), 327-341.

⁴ Fernando Martín Galván. *Las Palmas. Ciudad y Puerto. Cinco siglos de Historia*. (Las Palmas: Fundación Puertos de Las Palmas, 2001).

diferencia representativa entre los habitantes de la isla y que condiciona la dualidad de la identidad canaria. Esta es, la relación con el mar. Por un lado, existe un sector de la población con mejor disposición económica que comienza a desarrollar interés por el ocio al aire libre, entendiéndolo como un complemento de la buena educación. En especial el ocio marítimo se comienza a ver como una manera sana de relacionarse entre la burguesía canaria. Prueba de ello es la cantidad de kioscos que se inauguran en las playas y parques de la capital, además de la construcción, en 1908, del Real Club Náutico, que sirvió de recepción para diversos eventos sociales, regatas o incluso reuniones con embajadores de otros países.

Por otro lado, es distinta la relación que tiene la clase trabajadora con el mar, siendo este otro lugar de trabajo a la vez que frontera con el mundo “exterior”, aislando a sus habitantes y separándolos de quienes emigran en busca de una mejor vida.

Esta diferencia económica no solamente era visible en la población a través de la costa. También desataca cierta dicotomía en la manera de habitar la ciudad. Mientras que una familia económicamente establecida construía casas de muros anchos que heredarían sus hijos -como aquellas cuyos patios pinta Bonnín-, otras familias levantan chabolas o construyen casas de aspecto endeble que terminan sosteniéndose unas a otras.

En general, la isla arrastraba un aspecto ruinoso desde el siglo XVII que desagradaba a los extranjeros que la visitan. La acuarelista inglesa afincada en las islas, Elizabeth Murray, describe así la isla en un texto publicado en 1859 y traducido a la sociedad canaria por *El Omnibus*⁵:

La real ciudad de Las Palmas, capital de Gran Canaria, es una población sombría y sin interés. Su aspecto es ruinoso y su atmósfera tan pesada en sus solitarias y angostas calles que el viajero resiste con dificultad la influencia de los pensamientos melancólicos que aquellos sitios inspiran. La ciudad es medianamente extensa, pero muy silenciosa, con poca animación en sus casi desiertas calles. Las casas son de techo plano, de modo que al mirarlas parece que se les ha caído el piso alto. El aspecto de ellas en su mayor parte es muy miserable, pero hay algunas más elevadas y hermosas con pretensiones de belleza arquitectónica, que descuellan por su solitaria importancia.

La misma autora ya plateaba la marcada diferencia económica que se apreciaba en las familias isleñas a través de su arquitectura y el abandono de sus calles. Cuarenta años

⁵ José Luis García Pérez. “Elizabeth Murray” (Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital, 2003), 618-619.

después de esta publicación seguimos viendo cómo aún se suceden los esfuerzos por transformar la imagen de la isla, sobre todo a ojos extranjeros.

El crecimiento de población que comentamos, y la proliferación de extranjeros que invertían en el Archipiélago, conllevó la exportación de mobiliario que fuese ligero de transportar y barato, que en gran parte era de origen extranjero, adaptado al gusto de los muchos ingleses y alemanes que llegaron a la isla, o como lo veía Doreste, también conocido como *Fray Lesco: un arte caro y fiambre*⁶. Es durante este periodo de expansión urbana cuando en el año 1918 se funda la Escuela Luján Pérez a cargo de Domingo Doreste. La intención original de esta escuela era la de formar a artesanos y decoradores del archipiélago capaces de competir con el mercado extranjero. A la manera de una Escuela Bauhause local, a los alumnos se les animó a volver la mirada hacia su insularidad, buscando elementos bellos en su paisaje y su historia. En alguna ocasión, Doreste aludió a sus estudiantes como *los decoradores del mañana*, prueba de la esperanza que depositaba en ellos para elevar la calidad de la artesanía y de la estética local.

Doreste afirmaba que “el día que los decoradores se formen aquí serán sin duda preferidos”⁷. Abogaba, además, por el beneficio económico que el negocio mobiliario supondría tanto a creadores como a consumidores, o dicho en palabras más actuales *si compras elaborado aquí vuelve a ti*. Sin embargo, los alumnos de la Escuela Luján Pérez no mostraron tanto interés por la artesanía como sí lo hicieron por la pintura, y en particular, por el paisaje.

Veremos como parte de las ideas de las que se ha nutrido la creación artística en Canarias comparte un origen de rebeldía contra lo que se ha impuesto desde el viejo continente, como se muestra a través de la reivindicación atlántica, africana o americana antes que la europea.

De esta forma, el arte irá desde los regionalistas, quienes representaban a una población feliz de cumplir con sus funciones laborales y regocijadas en ellas, a los indigenistas, quienes, por el contrario, se enfocaron más en la dureza de estos trabajos y en las penas

⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 88.

⁷ Orlando Britto Jinorio et al., *Cita a ciegas con la Escuela Luján Pérez. Un proyecto de María de los Reyes Hernández Socorro*. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, D.L., 2020), 88.

que pesaban en los rostros de sus personajes. Se comprobará cómo la iconografía presente en estas obras constituye, en consecuencia, la idea de una identidad canaria aun presente en nuestra actualidad.

1.2. Objetivos

A través de este estudio se pretende discernir hasta qué punto es capaz de influir el discurso artístico en el imaginario colectivo de una sociedad. Y hasta dónde la transforma y condiciona en la creación de su identidad.

Centrándonos principalmente en el caso concreto de la isla de Gran Canaria, se tratará de indagar cómo, a través del retrato de hombres y mujeres -de manera individual y colectiva- y sobre todo la reivindicación de un paisaje, se configura la idea de la identidad canaria y qué vestigios de esa idea pervive aún hoy en día.

Pretendemos comprobar si un mismo tema puede acoplarse a distintos discursos en función de las inquietudes que motiven las obras que lo representen. Todo esto parte del entendimiento del arte como una herramienta capaz de penetrar en la concepción personal del individuo que bebe de este arte y que inconscientemente asimila sus discursos y el orden que éste establece del mundo.

Partiendo de esa premisa, pretendemos crear un discurso estructurado en torno a una serie de ideas-concepto (como la casa-cubo, etc...), como veremos más adelante, en torno a las cuales apreciamos personalmente, tanto una visión de canariedad, o *grancanariedad*, como la construcción de un discurso claramente perceptible en consonancia con otras vanguardias internacionales del siglo XX, que olvidan el folklorismo inicial para constituir un lenguaje creativo nuevo y que cimienta el discurso posterior de *lo canario*. Esta última afirmación contiene el objetivo fundamental de este trabajo.

1.3. Metodología

Para abordar los conceptos que envuelven la identidad canaria buscaremos en las representaciones que se han hecho de la sociedad isleña, aquellos elementos que aún se conserven como iconos de la misma.

No se trata de establecer una línea cronológica de los artistas que han pasado por el Archipiélago, sino de contextualizar sus obras el debate acerca de la identidad. Éstas han sido elegidas para ser comentadas en función de cómo se adaptan a los diferentes discursos que crecen en el ámbito insular. Siguiendo un método iconográfico deductivo

se pretende acotar, o al menos aproximarnos, a cómo se han traducido al arte las distintas concepciones de qué es Canarias y qué supone vivir en Canarias.

Primeramente, contextualizaremos en qué estado se encontraba el arte que se practicaba en la isla en el período en el que se enmarca el nacimiento de nuestro objetivo central. Desde ahí profundizaremos en el origen de los distintos intereses que promovieron la necesidad de encontrar una identidad, a través de la cual definirse, ligada a un lugar geográfico.

Desde la pintura, y otras obras de arte público, hasta la música, se insiste en transmitir o concretar esta idea. En este trabajo comentaremos principalmente, la iconografía en la que se desenvuelve la plástica de éste territorio; no obstante, en ocasiones es difícil pasar por alto otros medios que abarcan el tema de estudio.

1.4. Estado de la cuestión

El origen del concepto de canariedad, creado por intelectuales isleños desde comienzos del siglo XX, fue ampliamente trabajado por Ángeles Abad en *La identidad Canaria en el arte*, publicado en 2001, que ha servido como fundamento reflexivo para acercarnos a este fenómeno y como fuente esencial de conocimiento, aunque nos consta que es un trabajo que amalgama amplia bibliografía que sintetiza en un texto que nos ha parecido de fácil asimilación intelectual; pero insistimos en que somos conscientes de ser una obra de síntesis. En su libro, Abad plantea cuál es el origen del sentimiento regionalista canario y analiza el debate al que fue sometido por medio de la prensa. Los contextualiza a ambos dentro los lenguajes plásticos que se consideraban nuevos dentro del archipiélago y de qué manera se intenta transmitir un mensaje social local en términos universales.

Abad trabaja la idea de las realidades paralelas en las que estamos inmersos y que el arte tiene el deber de representar cuando escribe que:

“La objetividad es un concepto aplicable a la visión-imagen-versión que un ser humano tiene de la realidad circundante, de su realidad. Observamos el mundo, y lo reproducimos, a través del filtro de nuestras experiencias fundamentales y esas experiencias constituyen para nosotros otra realidad, nuestra realidad. La realidad no existe por sí misma, si no funciona un ser que lo experimenta; las circunstancias históricas, sociales y culturales que

le vienen dados a cada persona desde su nacimiento son muy distintas y moderaran en ella”⁸

El trabajo no estaría formulado de la misma manera si faltase la lectura de Carol Duncan acerca de cómo el museo o las exposiciones y galerías de arte, son empleados como herramientas didácticas, creadas para iluminar nuestro papel en sociedad y la convivencia con el mundo que nos rodea. Al fin y al cabo, la ideología de una sociedad, inevitablemente se refleja en los objetos que se crean en ella. Aquello que no encuentra un espacio de representación está condenado al olvido.

2. Museo generador de identidades

Los museos, las galerías o las iniciativas artísticas ocupan una posición crucial a la hora de definir una identidad común. Un ejemplo muy claro en Canarias durante principios del siglo pasado fue la influencia que ejerció el Museo Canario en la sociedad y, particularmente, en los artistas. Desde su inauguración en 1879, la función principal de este centro fue la investigación antropológica, ampliamente extendida durante el siglo XIX. Se exponían principalmente las colecciones de artilugios y antigüedades que se encontraban en la isla⁹.

Estas exposiciones ampliaron el concepto que hasta entonces se podía tener acerca de lo que significó la conquista para los aborígenes canarios. Esta nueva información colocó el foco sobre la civilización que se había perdido tras la colonización de las islas y alteró la visión del paisaje sin modificarlo. Los vacíos en las montañas y los asentamientos de piedras se comenzaron a entender como las ruinas de ese pasado.

Los artistas de la primera mitad de siglo, al igual que sus contemporáneos, se sintieron fascinados por los descubrimientos arqueológicos, volvieron su mirada hacia las pintaderas y los objetos cotidianos del pueblo aborígen allí expuestos. Entre muchos crece el interés en comprender hasta qué punto existía una conexión entre aquel pueblo extinto con la población actual y hasta donde la conquista y las condiciones de vida en una tierra colonizada ejerce influencia sobre el canario contemporáneo.

⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 121.

⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 110.

La apertura de este museo causó que se comenzara a prestar más atención al entorno natural. Darle espacio en la pintura a la flora insular la materializa en el perpetuo mundo de la pintura. La insistencia en resaltar la existencia de tabaibas y palmeras no es sino el resultado de un desarrollo ideológico que defiende una representación más fiel del paisaje canario.

La cuestión museística no hacía más que sumar opiniones a favor de la necesidad de fomentar el flujo de ideas artísticas. Por otro lado en Tenerife se demandaba la creación de un museo de arte en las islas, que se vio satisfecha con la creación en 1900 del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Pero desde la década de los 30, en el nº 9 de la revista *gaceta de arte* se exigía la existencia, en el Archipiélago, de museos que no ejerciesen el papel de mausoleo; en cambio, solicitaban la actuación de los mismos como ferias de la inteligencia.

En pos de esta idea, la misma revista organizó en 1933 el «congresillo de juventudes» que no solo planteaba la revisión de las obras ya existentes y que no descartaba la idea de jugar con un proyecto a favor del fomento y la difusión del arte, apoyado por Eduardo Westedahl, que favoreciera el flujo de ideas con propuestas como la creación de “un museo de arte contemporáneo, que iba asociado al de la fundación de una residencia para artistas e, incluso, a la organización de una bienal”¹⁰. Durante años se trabajó incansablemente en esta idea, incluso durante el periodo de dictadura.

La situación turística de las islas a principios de siglo se quiso entender, por parte de muchos artistas e intelectuales del panorama isleño, como una oportunidad para intercambiar opiniones culturales con artistas extranjeros que pudiesen compartir esas residencias con artistas locales, como bien expresa Westerdahl en el artículo de 1948 *Carta abierta a Juan Rodríguez Doreste*:

En nuestras islas tenemos actualmente, como nunca hasta ahora los hemos tenido, el mayor contingente de pintores extranjeros, cuyas obras y trabajos en las islas pueden ser el más hermoso reclamo en las salas internacionales donde expongan (...) Queremos que las islas sean como Barbizon o París y sus escuelas¹¹.

¹⁰ José Luis de la Nuez Santana. “Eduardo Westesdahl y el Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz”, en *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, co. Celestino Hernández (Santa Cruz de Tenerife: Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl, 2001), 27.

¹¹ José Luis de la Nuez Santana. “Eduardo Westesdahl y el Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz”, en *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, co. Celestino Hernández (Santa Cruz de Tenerife: Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl, 2001), 127.

Este tipo demanda de “salas vivas” o residencias artísticas en un modelo semejante al de la *Maison des Artistes*¹², son un ejemplo de los intentos por parte de los canarios de integrar el arte insular al gran proyecto de las vanguardias. Esta voluntad por sí misma ya nos expresa la existencia de una intención consciente de crear en Canarias una urbe cultural en la que los artistas puedan desarrollar su obra bajo un acuerdo de “esquemas sociales y morales comunes”¹³.

Con esta estrategia, según señala Navarro Segura, “el Museo es un elemento dinámico que permite al propio tiempo favorecer el acceso a la experiencia plástica, y contribuir a la reflexión”¹⁴. El principal promotor de estas ideas en Tenerife fue Eduardo Westerdahl. Tras décadas dedicadas a la crítica y el estudio del arte finalmente crea su propio museo contando con la aportación de obras por parte de artistas canarios y extranjeros.

No es de extrañar que la búsqueda de elementos que conformasen la identidad cultural de Canarias durante el siglo XX coincidiera con la apertura del Museo Canario, en el que muchos artistas encontraron una base de la que partir. Aun hacia la mitad del siglo XX se alzaban voces que pedían que el museo ejerciera un papel mayor. Por ejemplo, María Rosa Alonso proponía en 1952 que se dedicase a los artistas canarios. Más tarde, Salvador Luján pide que, al menos, se especialicen en las Bellas Artes.¹⁵

A pesar de la ausencia de un museo de arte que contextualizara las creaciones canarias con la evolución plástica internacional del siglo XX, el auge de las exposiciones en galerías e instituciones culturales, algunos centros ya existentes en el Archipiélago, como el Museo Canario en Las Palmas, de la mano del Director General de Bellas Artes Marqués de Lozoya¹⁶, dan el paso de incorporar exposiciones artísticas temporales a sus salas, organizando, en 1950, muestras como *Arte contemporáneo* y *Arte absoluto* del pintor José Julio Rodríguez. Primera de muchas muestras artísticas que ya serían habituales en este museo, de las que cabe destacar la presentación colectiva de 1954

¹² Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 107.

¹³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 239.

¹⁴ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 108

¹⁵ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 108.

¹⁶ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 111.

Cuatro artistas españoles. Millares, Chirino, Escobio y Szmull, y la conmemorativa del 50 aniversario de La Escuela Luján Pérez de 1968¹⁷.

De los proyectos expositivos del Museo Canario se podría decir que una de las más influyentes en la plástica insular fue la *Primera Exposición de Arte Contemporáneo* de 1959 que se situaba:

Entre las márgenes del Surrealismo y el Realismo Social, reinterpretando el paisaje urbano o la naturaleza volcánica de las Islas, que veremos en núcleo fundacional del grupo LADAC. Manolo Millares muestra algunas *pinturas guanches* así como proyectos de pinturas murales bajo el título *Canto a los Trabajadores y Canto a las Ciudades*¹⁸.

Otras exposiciones que plantean una revisión histórica del arte canario son las comisariadas por Fernando Castro, quien ha ejercido, desde la década de los setenta, una influencia fundamental en las derivaciones artísticas insulares. Con propuestas como *El Museo Imaginado. Arte Canario 1930-1990 (1991-1992)*¹⁹

3. Realismo y otras formas de expresión.

Durante años, la pintura realista y sobre todo las acuarelas fueron las principales fórmulas con las que se representó el Archipiélago. Sin embargo, los avances del siglo XX condujeron a una manera más *líquida* de entender el mundo y esto se representa también en los lenguajes del arte. Los estilos artísticos son sustituidos por movimientos sujetos al devenir de las tendencias. Al igual que sucede con los modelos tradicionales, los géneros en la pintura son cuestionados hasta que se difuminan las líneas que los diferencian. Las piezas artísticas se desvinculan de las etiquetas de pintura o escultura, en cambio, crece la idea de crear una obra total que traspase los límites del museo y altere la forma de vida de su tiempo. Con el auge del happening, la instalación o la performance se suceden décadas de experimentación creativa que arriesga a combinar los formatos tradicionales con la fotografía, el sonido o vídeo. Se busca la belleza de la actualidad

¹⁷ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 110-111.

¹⁸ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 156.

¹⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 149.

presente en un siglo marcado por la velocidad de los avances tecnológicos, la idea de estar viviendo el futuro y la fascinación por el devenir.

Las nuevas piezas artísticas reniegan de la idea de ser un mero entretenimiento para el espectador que visita las exposiciones. Estas obras buscan romper las paredes del museo como Millares rompe los lienzos de sus *arpilleras*, y así detonar en el público una brecha que fusione la vida con el arte.

A pesar de que, debido al aislamiento del Archipiélago, el pensamiento moderno tardase en llegar a Canarias, una vez introducido, las derivaciones de las vanguardias desarrollaron con rapidez un imparable interés por nuevas formas de expresión.

Esta idea de modernidad líquida ha conducido a los artistas a asumir una situación de constante flujo y ha generado “un continuo replanteamiento de sus bases teóricas y estéticas”²⁰.

En la isla de Gran Canaria el ejemplo de esto es la Escuela Luján Pérez y su enseñanza libre, desde la que se animaba a los alumnos a la experimentación. Esta libertad creativa -que es por lo cual, en 1934 Doreste la definía como un “laboratorio de arte”²¹- y la necesidad de reinventar la identidad de los habitantes de la isla, es lo que empujó a los alumnos a desarrollar un tipo de expresión plástica, a nivel técnico y en cuanto a uso del color, que les fuese propia.

Entre estos artistas destaca el papel que tuvo Felo Monzón a la hora de nombrar esta nueva corriente estética e ideológica, aludiendo por primera vez al término «Indigenismo» en la conferencia de 1958 con motivo de la Escuela Luján Pérez y el arte moderno²². La singularidad de esta plástica logró que para la década de los setenta ya se hablara de una “vanguardia indigenista canaria”²³. Estas nuevas formas de expresión contribuyeron a la difusión en el archipiélago de las ideas Modernas. Los artistas perdieron el interés por transcribir un paisaje realista en favor de transmitir una realidad propia.

²⁰ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 158.

²¹ Orlando Britto Jinorio et al., *Cita a ciegas con la Escuela Luján Pérez. Un proyecto de María de los Reyes Hernández Socorro*. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, D.L., 2020), 88.

²² Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 110.

²³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 73.

Acerca de la asimilación de esta ruptura con la realidad y la percepción de la verdad que se conoce como una inamovible e inalterable, tomaremos la reflexión de J.L. Torresa Román acerca de la obra del pintor Antonio Torres, quien vivió durante muchos años en Venezuela:

Vivir la realidad es interpretarla. Mas, la realidad de ayer no es, en casi nada, la de hoy. De un primitivo a un moderno, pasando por las escalas intermedias, cada una de esas épocas nos habla de mundos diferentes. La realidad es sólo un concepto, y el concepto es siempre lo que cuenta en arte²⁴.

El pensamiento moderno favoreció que a través de la plástica insular se fomentase el relato de las diferentes realidades y formas de experimentar la vida en Gran Canaria, aportando otros puntos de vista. Estas nuevas formas de representación no aspiraban a constituir un modelo fiel de la realidad, que ahora es relativa, en cambio aspiraban a despertar un sentimiento en la memoria colectiva, creando símbolos propios reconocibles entre la población que retrataban.

Lo que se buscaba con estos símbolos se asemeja a lo que Ángeles Abad nombra como “principios diferenciadores”, aquello que construye el ámbito socio-estructural de los colectivos humanos. Estos principios diferenciadores encuentran lo que es diferente en un grupo frente a otros, localizan esas diferencias y las transforma en iconos que puedan llegar a ser reconocibles para la identidad cultural de dicho grupo. La misma autora considera que estas diferencias serán más evidentes en cuanto más aislados se encuentre el entorno en el que se producen.

Como hemos comentado, los alumnos de la Escuela Luján Pérez habían sido animados a buscar el sentido de su insularidad en su entorno más inmediato. Esto y la influencia de los estudios impresionistas los llevó a mirar al paisaje. A través de él, esta nueva generación de artistas reivindicaba una representación de la insularidad canaria que no estuviera edulcorada para el extranjero, así como el retrato de una población canaria *auténtica*.

Esta búsqueda coincidía, contemporáneamente, con el auge del interés por la arqueología en Occidente, que favoreció en los alumnos la toma de conciencia del pasado

²⁴ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 188.

aborigen del Archipiélago a la que la acompañó la realización que su sociedad se había construido sepultando en el olvido los restos de una civilización exterminada. A su alrededor ya no solo veían las ruinas de la antigua muralla de la ciudad y las ruinas de unas casas decadentes que mencionaban los textos de Elizabeth Murray; abrieron su visión a las ruinas de los asentamientos de la población que había ocupado anteriormente el territorio. Se les mete melancolía en la pintura.

Con este enfoque, los alumnos de la Escuela Luján Pérez, que originalmente se había fundado con la intención de elevar el nivel de la artesanía local, atraídos por las posibilidades de la pintura, centraron su obra en el territorio que ocupaban. Documentado, a través de ellas, el paisaje insular durante las décadas de expansión urbana y el auge del turismo, periodo en el que más drásticamente fue alterado su ecosistema.

Abad escribe que, si bien las innovaciones estéticas llegaron a Canarias gracias a los artistas que se formaron en Europa, en su opinión, la chispa que incendió el sentimiento de pertenencia de los pintores canarios nació en América, concretamente en Cuba y Venezuela. Sitúa su origen en la revista *El Guanche* (1897-1898) y en los artistas que desde otro continente recrean los paisajes de su hogar desde el recuerdo. Esa influencia se hace más notoria cuanto más lejos nos encontramos. Por eso acierta Abad al escribir que precisamente son aquellos artistas emigrados los que, desde la memoria, mejor captan el “poder de evocación” al que aspiraban las nuevas formas de expresión.

En el campo neurofisiológico se han corroborado ciertas teorías que confirman que el paisaje se internaliza, organizando la manera de funcionar de nuestro cerebro. Por lo que el espacio geográfico tiene alta influencia en la estructura psicológica de los pueblos²⁵.

De igual manera que a través de los genes se transmite información genética, la información cultural es transmitida de generación en generación mediante los que se conoce como *meme* (mismo) a las unidades que transmiten la información sociocultural a partir de la imitación y la repetición de comportamientos, posturas y costumbres de seres semejantes. Canarias, como puente intercontinental, ha adquirido estos memes de distintas culturas poco parecidas entre ellas, de ahí uno de los principales problemas con los que se encontraron los primeros que quisieron definir a las islas.

²⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 19.

A través de la pintura se refleja la preocupación que se desarrolla a partir del siglo XX entre los artistas canarios de transmitir su propia realidad, objeto que llevan a cabo mediante la representación del espacio físico insular. Eso lo podemos deducir por el cambio que se produce en la pintura paisajística. Donde antes se pintaban bosques brumosos y mares apacibles, como las pinturas de Antonio González Suarez, que Abad compara con el romanticismo inglés de Turner o Constable y que en su opinión *no remiten al espacio canario y tampoco expresan el especial sentimiento que el mar provoca en el espíritu isleño*²⁶, en las costas que se pintan a partir de la década de los veinte y de los treinta se retrata una naturaleza más árida y de carácter rocoso. En la pintura paisajística son cada vez más habituales los cielos de intenso azul. El sol del Archipiélago se convierte en un elemento castigador, que marca el volumen en las construcciones que aparecen en estas obras con una luz cenital que proyecta sombras duras sobre ellas. Se despierta también la curiosidad por representar la flora canaria, llevando a unos paisajes que se llenan de palmeras, cardones y tabaibas.

A partir de esta divergencia crecen las diferencias entre lo que se conoce como regionalismo académico y los nuevos regionalistas. Para evitar confusiones, y dada la amplia utilización del término por parte de diversos autores citados en este trabajo, nos referiremos a esta corriente emergente como la de los indigenistas.

Las diferencias pictóricas entre la corriente regionalista y la indigenista no son únicamente apreciables debido al realismo académico de la primera, ésta emplea además el uso de cierta fidelidad que no apreciamos en la corriente regionalista, en cuanto a los aspectos anecdóticos como los peinados o los accesorios de las figuras que en ellos aparecen -especialmente aquellos que se consideran típicos-. Este realismo explícito sitúa las escenas en un contexto temporal concreto; sin embargo, escribe Abad, esta fidelidad es selectiva con los aspectos decorativos para mostrar una personalidad canaria ficticia. La califica como una pintura exenta de los problemas que abordaba la plástica a principios de siglo²⁷, mientras que la segunda corriente hace uso de figuras estilizadas que podrían igualmente funcionar independientemente del contexto en el que se las enmarque. Estas

²⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 140.

²⁷ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 91.

figuras se representan con formas simplificadas y, asimismo, se las despoja de elementos accesorios, permitiendo su conversión en iconos de carácter intemporal²⁸.

En cuanto a la temática, las obras regionalistas, prestan servicio a las ideas de jerarquía social de las que se alimenta la ideología de las clases acomodadas, que hasta entonces habían sido agrarias y que desde mediados del siglo XIX añaden el elemento burgués mercantil y profesional. Como pinturas resultado de este pensamiento encontramos en sus escenas figuras que simplemente llevan a cabo sus labores cotidianas sin conflicto alguno. Al igual que sus protagonistas, estas obras no se enfrentan a debates en cuanto a la plástica. Por el lado contrario, la pintura indigenista plantea diversas críticas en forma de nuevos problemas plásticos, para lo que se sirve del uso de representaciones dramatizadas o, hasta en cierto aspecto, violentas, de la población y del paisaje insular. Los Regionalistas y los Indigenistas “constituyen, pues, dos visiones antagónicas de un mismo objeto, que de ninguna manera puede ser confundidas, ni por su apariencia, ni por su significación”²⁹ sin dejar, ambas, de pretender constituir el retrato de su particular definición de la identidad canaria.

Esto podría servirnos, a modo de resumen, para dibujar una idea del panorama plástico de la isla de Gran Canaria a principios del siglo XX, a partir de donde se desarrolla nuestras indagaciones acerca de la búsqueda de una identidad definida en los elementos icónicos del arte, que otorgue a las creaciones insulares de la personalidad necesaria para destacar en el contexto internacional.

4. Principios diferenciadores y formatos de identidad.

Los *principios diferenciadores* que, defiende Abad, serán más evidentes cuanto más aislado se encuentre el entorno en el que se producen, serán buscados por los artistas insulares con el objetivo de caracterizar la representación del auténtico pueblo canario. La mayor diferencia que se encuentra en Canarias con respecto al resto de los territorios de España es su evidente aislamiento geográfico, que la distancia, no solo de la península,

²⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 91.

²⁹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 91.

sino también del resto del continente europeo. La geografía se convierte en el punto de partida de esta búsqueda de la simbología insular.

Retomando la idea de universalidad del s. XVIII, en el Archipiélago se apostó por potenciar el carácter atlántico y explotar la mezcla cultural que finalmente lo señale como punto de convergencia tri-continental.

El crecimiento urbano de Gran Canaria durante el siglo XX estuvo impulsado por esta aspiración burguesa de proyectar a la isla como un puente internacional gracias a su puerto. Esta aspiración a suscribirse a la universalidad desde lo propio, se sumó a la demandada necesidad, por parte de los escritores insulares, de establecer las bases culturales de Canarias. Dando lugar a que, primeramente, las creaciones del Archipiélago empezasen a desarrollar esa identidad analizando e interpretando sus particularidades paisajísticas, y consecuentemente a que se potenciara lo que no se podía encontrar en las urbes europeas, esto es, ser el nexo entre mundos separados por el Atlántico.

Si bien fueron los pintores quienes trataron de materializar la demandada identidad canaria, la misma fue exigida en un primer momento, por parte de los escritores del Archipiélago. Ellos fueron los primeros en proclamar la necesidad de una identidad definida capaz de sostener una tradición que pudiese transformar a los canarios en *seres reconocibles*. Es lo que interpreta Abad cuando Juan Manuel Trujillo afirma que “sin tradición no es posible ninguna cultura”. Por tanto, la identificación de estos elementos diferenciadores les aportaría el conocimiento necesario sobre sí mismos -que reclamaban para el desarrollo de su literatura y poesía- y les permitiría enriquecer su obra proyectando en ella parte de su personalidad. Esta demanda sembró las ramificaciones en las que se dividió el discurso plástico insular.

A pesar de que a los creadores canarios les unía la voluntad de definir esta condición canaria, la prensa, sobre todo a principios de siglo, es testigo del mayor problema que encontró esta determinación, pues no existió una opinión unánime en el debate de hacia dónde se debía dirigir esta condición insular.

El debate artístico insular no estaba limitado a la temática de sus obras, se cuestionaba también la legitimidad del folklore y el tipismo que contenían algunas de estas. La discusión es extensa. Nosotros intentaremos simplificarla a riesgo de caer en generalísimos. Mientras que algunos intelectuales encontraban necesaria la defensa de lo

típico, que entendían, aglutinaba el carácter insular, otros lo veían como una realidad impostada y defendían que la representación de una realidad más cercana a *la auténtica* era posible.

Por un lado, las personalidades más conservadoras abogan por la idea de mantenerse como un paraíso aislado ajeno a los males mundiales. A este lado del debate caían muchos de los artistas que insistían en explorar la identidad canaria por medio de la explotación del tipismo y del folklore.

Por el otro lado, imbuido del espíritu de las vanguardias, se aspira a evolucionar culturalmente al ritmo de Europa. De este lado encontramos a muchos alumnos de la Escuela Luján Pérez, quienes buscaban esa identidad propia en torno a los elementos intrínsecos del paisaje insular, volcánico y en nada parecido a los modelos paisajísticos que llegaban desde Europa y eran reinterpretados por los pintores de finales del siglo anterior.

A la preocupación de los alumnos de la Escuela por su entorno inmediato se sumaba la tragedia de la población aborigen, recientemente desenterrada, cuyos restos, momias y alfarería, ahora eran expuestos en los museos del Archipiélago. La curiosidad por este pasado del que muchos apenas comenzaban a tener conciencia causó que muchos artistas emplearan elementos de esta civilización como modelo para sus creaciones.

Otro elemento sujeto a la discusión pública fue que interpretación merecía el factor geográfico. En el primer número que se publicaba de *La Gaceta del Arte*, aparece una declaración de *posición*. En él, sus autores defienden que la situación de ser una isla aislada se debe de entender como una ventaja para la creación artística insular. Desde este artículo se propone contemplar esta soledad geográfica, no como una dificultad añadida para estar al día con los avances vanguardistas, sino como una facilidad para el estudio que permite comprender los procesos artísticos y abordar los *grandes temas* desde la distancia³⁰.

En la línea que defendía la posibilidad de sumarse a las vanguardias aprovechando la posición aislada de la isla es defendida por Eduardo Westerdahl, quien publica una columna en la que declara que “ya está bien de gofio”.

³⁰ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 168.

En una clara respuesta aparece otra firmada por José María Perdigón bajo el título de “¡Gofio, mucho gofio!”³¹. En esta columna, su autor señalaba la inexistencia de la identidad canaria como una desventaja del Archipiélago frente a otras regiones españolas. Y apuntaba como necesario el encuentro de la misma, argumentando que, sin ella, el Archipiélago se encontraba en desventaja creativa con respecto a las obras que podían surgir en las otras provincias españolas.

Para finalizar, Perdigón encomienda a los artistas locales emigrados la tarea de honrar a su tierra de origen. Abad interpreta que Perdigón defendía la idea de que a la tierra de origen se la debía honrar, no por medio de cuidar y respetar las tradiciones, sino consiguiendo prestigio fuera de la misma³².

Con este texto, Perdigón se posiciona a favor de buscar una mirada externa que validara las creaciones insulares, como representante del pensamiento de parte de la población canaria de aquel entonces.

Por el lado contrario, no dejaban de alzarse voces que negaban esta dirección, como la nota -sin firma, pero atribuida a Juan Manuel Trujillo- que se publicó en *La Tarde* y que declara:

Queremos una literatura desnuda. Basta de Venecia. Basta de Orientalarías. Basta de helenismo a lo Isadora Duncan. Basta de tonadas de Zorrila. Basta de fiestas del romance a lo Ateneo de La Laguna. Basta de paisajería barata para turistas de Albión o nuevo rico de todos los climas. Basta de pintura racial. Basta de enredaderas rojas sobre muros blancos y de patios típicos y de todo LO TIPICO. Basta de olitas lindas y de barquitos guapos. Basta...³³.

Durante el periodo posterior a la Guerra Civil, la burguesía conservadora se convirtió en la principal fuente de ingresos, por lo que los únicos artistas que podían vivir de su arte en el Archipiélago eran aquellos cuya obra se adaptaba a su gusto. Favoreciendo que la prevalencia de “lecturas conservadoras de las costumbres populares, dentro de un arte

³¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 51.

³² Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 51.

³³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 54.

regionalista festivo que enaltece la belleza idílica de las Islas, el paisaje, el arte religioso y los tradicionales retratos, desnudos y bodegones”³⁴.

Esta circunstancia favoreció a *la pervivencia de los géneros tradicionales*. Especialmente el nivel de abstracción de las obras más vanguardistas fue el foco del constante machaque por parte de unos críticos que no escatimó en el uso de adjetivos peyorativos³⁵. Sin embargo, esto no supuso el fin del relato de identidad que se había germinado en la década de los treinta.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, el aislamiento al que se vio sometido España agravó el aislamiento cultural del Archipiélago. La limitación de opciones dentro del territorio insular se sumaba a la distancia geográfica con respecto a la Península, empeorando la situación de desventaja de oportunidades para los artistas residentes en las islas. “Incluso la participación en las grandes convocatorias nacionales y, en ocasiones, acudir a iniciativas planteadas desde la oficialidad para promocionar este arte hecho en Canarias, resulta una hazaña”³⁶.

En cambio, opiniones como las de Víctor Zurita, subrayaban la necesidad de destacar la especial geografía insular en las obras canarias como expresa en un artículo de 1947 publicado en el periódico *La Tarde* y titulado *Huella geográfica en el arte*:

La geografía debe ser la fuente primera y esencial de todos los movimientos culturales e intelectuales que aquí se produzcan, no ya tan solo en las artes plásticas y en las manifestaciones de carácter literario, sino también en las especulaciones y estudios que tienden a la investigación histórica o científica y en las especulaciones y estudios de orden fundamentalmente político (...) La geografía puede ser nuestra musa y nuestro norte siempre que dirijamos la medida escrutadora hacia el pasado o la mirada ambiciosa y despierta hacia el porvenir. Geografía cabal y severa, sin pintoresquismos ni deformaciones folklóricas³⁷.

³⁴ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 186.

³⁵ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 144. Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 123.

³⁷ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 194-196.

Sobre todo, en la última parte de este párrafo se aclara la postura de su autor con respecto al camino formal por el que se debía de representar la isla, abogando por un retrato sincero de la misma que no pretendiese disfrazar su imagen.

Desde la Península se pusieron en marcha distintas iniciativas con el objetivo de promover a los artistas del Archipiélago; no obstante, la dificultad de trasladar las obras o cumplir los plazos favoreció a los artistas insulares que residían en el continente frente a los que permanecían en las islas, siendo los primeros los que podían acceder más fácilmente a exposiciones individuales en Madrid o Barcelona, ciudades que concentraban la centralidad cultural española³⁸ y prácticamente los únicos artistas canarios conocidos en la escala nacional: Óscar Domínguez, Manolo Millares, Martín Chirino, César Manrique, Juan Hidalgo o Cristino de Vera. Vivir en la Península no sólo les facilitó la participación en estas iniciativas; también favoreció el acceso a formación que enriqueció su aprendizaje técnico, como la estimulación intelectual favorecida por los círculos culturales o “el conocimiento de otras realidades artísticas”³⁹.

Esta situación, en la que el mar ejerce, una vez más, como frontera, potencia el concepto del mismo en el imaginario insular como un muro que separa a los isleños que emigran de los que permanecen en el archipiélago, con las consecuencias que eso supone. Hecho que veremos reflejado en las obras que se abarcan en este trabajo.

La problemática de aspirar a esta validación externa, a la vez que se padecía este doble aislamiento, conllevó a que algunos intelectuales defendieran que la cultura canaria, sobre todo en Gran Canaria, necesitaba un “lavado de cara”. Este pensamiento se posicionaba en favor de embellecer la imagen de la isla y de reinventar todo símbolo de la identidad insular, aportando un sentido común que la unificase, con el objetivo de exponer a la isla como un producto más atractivo para los extranjeros y posicionarla en el mapa internacional⁴⁰.

Ante esta desconexión cultural, eran personalidades como José Rodríguez Barreto o Eduardo Westerdahl, las que apostaban por la apertura a las novedades que podían ofrecer los artistas extranjeros que visitaban la isla. Confiaban en que este turismo supondría un camino hacia el arte de vanguardia, y que estos artistas extranjeros aportarían una

³⁸ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 125.

³⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 85.

⁴⁰ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 51.

educación estética clave que ayudaría a evitar la crítica peyorativa que sufrían las propuestas abstractas o que se alejaban del gusto burgués⁴¹.

Sin embargo, incluso tras la dictadura, ninguna de estas propuestas había calado en el arte insular ni conseguido desbancar a las demás y establecerse como la solución definitiva a la problemática de la identidad canaria.

A pesar de que no se llegase a un acuerdo unánime en cuanto al método de representación, se consigue adivinar un consenso en cuanto a los elementos que, en esencia, representan el carácter insular canario; como lo son el trabajo primario, desempeñado en el mar y el campo, la humildad que caracteriza a la población canaria, la historia del Archipiélago previa a la conquista y la especial naturaleza de las islas.

Algunas obras representan estas características explorando el camino de la libertad formal, empleando líneas duras con formas cada cual más geométrica y volúmenes planos, que aprovechaban para destacar la dureza de existir en una isla aislada, mientras que otras obras, aunque abarcan los mismos elementos, no se alejaron de la línea estética del arte regionalista, con una mayor paleta de colores que mostraba escenas alegres y folklóricas⁴².

Entre tantas idas y venidas de opiniones acerca de dónde encontrar el material que defina la identidad canaria, el punto de partida debería de estar en aquellos elementos que en este momento presente sean indiscutibles. Estos son: la pertenencia a España, la conciencia de que convivimos con los restos de la casi total aniquilación del pueblo aborigen y de su cultura prehispánica, los vínculos que nos unen a tres continentes y que hacen de Canarias una tierra multicultural y que hasta hace relativamente poco, cuando surgió la corriente indigenista, no se había desarrollado esa identidad propia que despertó a la vez que en el resto del mundo se extendía la globalización.

4.1. Retrato folklórico

En este apartado pretendemos hablar de los elementos concretos resultado de la creación de la iconografía canaria y que se suscriben a los caracteres típicos de la región con el propósito de alimentar el folklore y la tradición.

⁴¹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 145.

⁴² Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 188-189.

Si bien la corriente que se decanta por un concepto folklórico propio encuentra mayores exponentes en aquellos artistas que se acoplan a la pintura regionalista, defendemos la idea de que desde el siglo XX pocas cosas conllevan el nivel de compromiso suficiente como para ser excluyente de otras.

Abad menciona que “la primera obra de un artista canario en la que la crítica considera que hay intención de representar al pueblo es las Lecheras de Tenerife”⁴³. Pintada por el artista Ángel Romero Mateos en 1904, esta obra -de marcada pincelada impresionista y visiblemente influenciada por Sorolla en cuanto al tratamiento de la luz- representa una procesión de mujeres y un señor que las acompaña y parece que mantiene con una de ellas en una animada conversación. Las muchachas cargan sobre sus cabezas cestas llenas de ollas de leche a la vez que mantienen una expresión alegre en sus rostros. “Nada en el cuadro, excepto el traje, indica su Canariedad. Es una obra eminentemente folklorista y tipista”⁴⁴.



Ángel Romero Mateos. *Las Lecheras de Tenerife*. 1904.

En este trabajo partimos de la idea de que las imágenes no dejan de ser construcciones sujetas a una ideología. En el caso de una sociedad *cacical* como era la sociedad canaria, entendemos que estas imágenes respondían a la demanda de la clase burguesa. Es importante que en este tipo de representaciones del pueblo no se muestren conflictos con el trabajo. Legitimando la posición superior de la burguesía en cuanto al liderazgo social. Señala Fernando Castro que si bien la aristocracia justificaba su posición por medio de la identificación con su pasado, la burguesía establecería sus fronteras con la clase baja por medio de resaltar las diferencias entre ellos, el trabajo físico⁴⁵.

⁴³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 200.

⁴⁴ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 200.

⁴⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 27.

Es precisamente por esto que han existido esfuerzos en favor de perpetuar las mismas fórmulas iconográficas y los modelos folklóricos tradicionales a lo largo del tiempo. Si las cosas funcionan adecuadamente, ¿por qué habrían de cambiar?

Por tanto, las primeras nociones que constituyeron qué era el pueblo canario lo hicieron a través de la demanda de consumo de un sector concreto de toda la población y que terminó por legitimar la identidad de la misma a semejanzas de su propia ideología.

Cuando se busca la identidad de una región es habitual fijarse en aquellos elementos que perduran en el tiempo. Las fórmulas que la población ha encontrado para vivir y convivir con el territorio y que se siguen repitiendo hasta el presente⁴⁶. Es curioso encontrar que en las salas del Museo Canario existe una fotografía de una mujer que sostiene a un niño en brazos en el patio de una casa cueva de Guayadeque, junto a un rótulo que la cataloga como una *troglodita actual* y, sin embargo, a lo largo del siglo pasado, la expansión urbana de la isla, que causó que distintas personas retomaran las cuevas como un espacio habitacional, conllevó a que el concepto de la casa cueva se *reimaginase* como una forma “tradicional” de habitar la isla.

De igual manera, la presencia de los artilugios y técnicas aborígenes estudiados en el Museo Canario sirvieron de modelo a la hora de rediseñar esos elementos y adaptarlos a la sociedad del siglo XX como piezas tradicionales o decorativas. Por ejemplo, la técnica con la que se trabajaban las fibras vegetales para hacer los sombreros de la tradicional vestimenta canaria. Algunas costumbres pudieron incluso inventarse, como los diseños para labores de punto de cruz de Néstor de la Torre que, defiende Pedro Almeida, son acogidos por un amplio sector de la población y están cada vez más difundidos⁴⁷.

Además de la ya mencionada flora insular y accesorios de vestimenta y tocado que acompañan al traje típico, otros elementos que comienzan a tener más presencia en las representaciones de canarias son los cántaros y la alfarería en barro. Las viviendas siempre se representarán con una arquitectura fresca, de paredes claras, incluso las de las cuevas, rodeadas de vegetación y zonas de sombra. Esta pintura que alimentaba la idea folklórica de la isla, influida por el impresionismo, se llena de juegos de luces con

⁴⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 28.

⁴⁷ Sergio Calvo. *La vestimenta Tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre*. (Las Palmas: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria, 1997), 13.

multitud de colores, vibran en la misma frecuencia que sus personajes que siempre se muestran alegres. El gusto estético de la clase adinerada constituye lo que hemos nombrado como arte regionalista -aunque también reciben con gusto el modernismo de Néstor-. Estas pinturas se componen de paisajes de condiciones climáticas suaves que favorecen el trabajo de los campesinos, figurantes en estas obras casi como un elemento más en la naturaleza. Las pinturas se llenan de elementos arquitectónicos de las grandes casas, como los patios interiores, los muebles de mimbre, los balcones de madera, las celosías en balcones y persianas, las fachadas pintadas de blanco... que mediante la repetición a lo largo del tiempo termina por introducirse en el imaginario colectivo como *lo típico canario*.

En el catálogo *El mueble tradicional en Gran Canaria* María Teresa Valle Quesada, partiendo de la aceptación de que la tradición es una construcción que responde a necesidades simbólicas, aclara que, actualmente, es habitual confundir lo antiguo con lo canario. Establece que las formas de construir el mobiliario en el archipiélago, debido al aislamiento, configura sus fórmulas particulares, como el uso de maderas locales, en concreto la tea, que consolida un tipo específico que se reconoce como mueble tradicional canario.

Valle Quesada señala como la sociedad isleña, al comienzo del cambio social, renegaba de *lo propio* por considerarlo atrasado, mientras que *lo de fuera* encontraba una mayor acogida por ser considerado más moderno. Manteniéndose esta premisa hasta la década de los 60, cuando creció la explotación turística.

Precisamente la Escuela Luján Pérez pretendía mejorar la calidad de la artesanía insular con un mobiliario imbuido del espíritu de la identidad canaria que compitiera con el mercado extranjero. Actualmente, la resignificación de lo tradicional ha adquirido un carácter de identidad que ha propiciado la existencia de *viviendas-escaparate* donde se exhibe la canariedad⁴⁸. Un ejemplo son las mencionadas cuevas del barranco de Guayadeque, donde en la actualidad existe una sucesión de restaurantes-cuevas cuya calidad ha sido merecedora de menciones honoríficas.

Una de las figuras que más contribuyó a la construcción de esta idea de *lo típico* y trabajó en la difusión de un folklore adaptado a las condiciones de Canarias fue el artista

⁴⁸ María Teresa Valle Quesada. *El mueble tradicional en Gran Canaria*. (Gran Canaria: Fedac, 2004), 71.

Néstor Martín Fernández de la Torre. Abad marca que el año 1934 como el inicio de la campaña de Néstor en favor de la “revalorización del tipismo insular”, a la que añade, dedicó su energía en encontrar lo que para él constituían los “hechos diferenciales” que distanciaba a Canarias del resto de España.

Esta misma autora considera el éxito que consiguió el artista con la carroza diseñada por él para representar al Archipiélago en la Cabalgata de la República en Madrid, en el mismo año de 1934, como el elemento que lo condujo a explorar su interés por explotar las posibilidades que ofrecía la iconografía “típica” de las islas y la creciente inquietud por rescatar a la cultura canaria del debate al que era sometida. En esta carroza no faltaron las alusiones al paisaje insular con la presencia de “las flores y frutos de la tierra y aderezado incluso con camellos”⁴⁹. En un folleto de 1997 publicado por el Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria se declara que si Néstor no vistió el traje típico fue porque no existía (aunque si existía el glosario de Alfred Diston).

Desde el Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria constituido en 1934 con Néstor de la Torre como parte de su Junta Directiva (posición que tras su muerte ocupó su hermano Miguel Martín Fernández de la Torre) se llevaron a cabo diversas acciones para promover los proyectos e iniciativas del artista en relación al fomento de los elementos típicos de la isla. Como algunos cambios estéticos que se afirmaban necesarios para elevar la belleza de la isla, sobre todo a ojos extranjeros.

Para los integrantes de esta Junta, agradar al turista es una prioridad, como se recoge en el folleto de 1997 de la misma. Durante sus primeros años, uno de sus integrantes, Francisco Fiol proponía evitar de alguna manera la construcción de casas en el interior de la isla que él consideraba de aspecto abominable y que entendía, destruyen la belleza de los rincones campesinos. Con el objetivo de transformar el paisaje arquitectónico de la isla a imagen de las pinturas de Néstor, desde la Junta se propone la concesión de tres premios:

Uno para la casa, situada entre Las Palmas y el Puerto, cuyo frontis albeado en blanco, adornadas sus azoteas con geranios y flores, llamen más la atención de los visitantes, otro para las casas en las mismas condiciones situadas en los “Riscos” y un tercero para las casas campesinas situadas a orillas de las carreteras más frecuentadas por los turistas.

⁴⁹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 78.

Lo que resulta innegable es que Néstor colaboraba de manera activa con la idea de reimaginar la isla, por medio de sus elementos iconográficos, como un pueblo de personas amigables que viven de las bendiciones que ofrece la tierra. Entregados al mar y a las labores del campo. Que habita apaciblemente en modestas casas pintadas de blanco. Como así lo refleja su pintura de *El Risco*, donde las arracimadas y coloridas casas se convierten en una sola construcción que se alza como una pirámide hacia las características palmeras bajo el cielo azul. Los únicos colores que se proyectan en las paredes son los de las sombras y no existe deterioro o suciedad que estropee la estampa. La campaña de revalorización de la isla por parte del artista no ocultó sus intenciones de modificar los elementos folklóricos o el paisaje.

Habría desfigurar al paisaje -dice- para darle un tono de cuadro ornamental, de pintura impresionista. Habría que estilizar, tal vez adulterándolos, trajes y atavíos. Podría reincidirse en el error de tomar lo normal por lo anormal⁵¹.

Por ejemplo, en una entrevista a Radio Las Palmas en la que Néstor de la Torre expuso las principales ideas de su campaña Tipista. Donde no dejó de mencionar la construcción del Pueblo Canario en el parque Doramas. La visión que tuvo el artista y que fue traída a la realidad gracias a su hermano, Miguel Fernández de la Torre, al igual que el Parador de Tejeda. Otra de sus propuestas fue la de aprovechar la artesanía local para hacer en la Escuela suvenires que vender a los turistas como podrían ser camellos o campesinos con “el traje típico”.

HOY, el periódico republicano de Tenerife, aparece un artículo en el que se comenta una charla del pintor en la que, el no-periodista dice, Néstor habla de Canarias desde la nostalgia de quien vive lejos de ella. En este artículo Néstor habla de que el pueblo canario “perdió el amor al trabajo ante las fáciles riquezas”, se aclara que el pintor está en contra del monocultivo -como se había dado con el caso de la Cochinilla y después del plátano, que son los ejemplos que se mencionan- al que el artista acusa de “*destruir nuestra*

⁵⁰ Sergio Calvo. *La vestimenta Tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre*. (Las Palmas: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria, 1997), 35.

⁵¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 79.

espiritualidad, tras lo que declara que ahora se debe de volver a un estado desprovisto de lo material. Acudir a los recursos naturales de las islas, lo que la autora Abad interpreta como una la insistencia por parte del pintor de acudir a la explotación turística.

La misma junta que conforma el Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria, acuerda sugerir al alcalde de Las Palmas poner orden en el aspecto que presentan los vendedores de periódicos y su comportamiento frente a los turistas para evitar así que estos se vean abrumados por una turba de pequeños mal trajeados y sucios, algunos harapientos, “que les importunan al ofrecerles la prensa”⁵².

Del traje típico se pretendería implantar su obligatoriedad en todas las fiestas de carácter folklórico, por parte de las entidades oficiales y corporaciones que participasen en ellas. En 1939 se publica el programa de acción confeccionado por Néstor bajo el título *Glosas* de proyectos de Gran Canaria y con el apoyo de la Junta Provincial de Turismo en la que se proponía:

- La adopción del traje típico por él diseñado.
- La construcción del albergue de la Cruz de Tejeda.
- La realización anual de la Cabalgata de Reyes.
- La exposición permanente de productos típicos canarios en el Parque Doramas de Las Palmas.
- La constructivismo del Pueblo Canario, en el que estará ubicada la Escuela de Artesanía.
- La reconstrucción del antiguo Hotel Santa Catalina en el estilo canario.
- La creación de un gran salón de fiestas o Casino que tendrá la misión, según el artista, de recoger “la vida elegante y cosmopolita...”
- Restaurar el Castillo de la Luz y convertirlo en Museo que recoja a los canarios ilustres de la conquista de América. Se propone llevar a la exasperación un folclorismo de opereta con la única intención de comercializarlo ante el turismo... servidumbre vestida de traje típico, canarios ilustres de la conquista de América...⁵³

Un periódico obrero, *Espartaco*, publicó en 1935 un artículo titulado ‘Golpes sobre el tipismo’ donde acusan a Néstor de tener “sus intenciones” para falsear a la clase popular canaria.

⁵² Calvo, Sergio. *La vestimenta Tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre*. (Las Palmas: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria, 1997), 29-30.

⁵³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 80.

Lo que encontramos en las pinturas regionalistas es una clase trabajadora que encuentra regocijo en el trabajo, que sonríe mientras ara la tierra o carga vasijas por un camino empinado. Lo que el teórico Hadjinicolaou nombra como “ideología positivo burguesa”⁵⁴. Otros ejemplos de tipismo es el que crece al otro lado del Atlántico en los lienzos de los artistas emigrados tras la Guerra Civil.

Fernando Castro señala que en América prevalecieron los mismos dos grupos de artistas canarios que desde principios de siglo encontramos en la misma isla, a los que diferencia como a los más vanguardistas y por otro a los costumbristas. Los del grupo vanguardista compartían políticas progresistas y continuaron en sus líneas de experimentación formal. Mientras que los costumbristas y paisajistas pintaban escenas que evocaban la vida isleña y que contó con gran apoyo de la población emigrante, lejos de aspiraciones pictóricas o críticas.

La *magua* que impulsa a los artistas emigrados a recrear con cariño el paisaje de una isla que extrañan, sumado al afán por crear una imagen que se corresponda con las expectativas de los visitantes extranjeros, se ha traducido como resultado de la creación de la tradición folklórica insular. Contribuyendo a la construcción de un retrato de la sociedad ajena a los conflictos mundiales. No están interesados en ellos porque han sabido conectar con lo esencial y realmente importante: la naturaleza que regala la vida. Esa es la experiencia que canarias puede ofrecerle al extranjero que quiera huir de las ciudades castigadas bajo el ladrillo y el humo de las fábricas.

Imágenes costeras de esparcimiento, una tierra habitada por gente humilde que vive vidas sencillas, una comunidad amable unida por el sentimiento de pertenencia a un territorio. El mar es lugar de trabajo manual que alimenta con sus frutos, se ignora la barrera que supone, en cambio, es la puerta a través de la que llegan los avances de la civilización.

4.2. Retrato mágico

En este segundo apartado nos centraremos en diferenciar los caracteres míticos que pasan a formar parte de la iconografía del Archipiélago. Como bien es sabido, algunas de las corrientes de vanguardia miraron hacia otras culturas *primitivas* en busca de un ideal al margen de las estrictas reglas formales y sociales de su tiempo. En un contexto global

⁵⁴ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 27

en el que las estructuras coloniales seguían muy presentes, se extiende una fascinación por el coleccionismo de rarezas y antigüedades por parte de los intelectuales, que propulsó el desarrollo de la arqueología como disciplina científica en el siglo XIX. Es en el último tercio de este siglo cuando el romanticismo por descubrir los secretos de un pasado aborígen más repercutió en la cultura canaria contemporánea.

Los intelectuales se embarcaron en la búsqueda de una identidad canaria que sostuviese un ideal moral, ligado a la tierra que ocupaban y no a las creencias religiosas. Una opción fue fijarse en el virtuosismo de la naturaleza para aplicar ese mismo en las acciones de la vida cotidiana.

A partir del término “atlantismo” propuesto en un artículo de 1926 por Guillón Barrús para relacionar lo local con lo universal⁵⁵ se busca en esta relación con el océano la diferencia que puede suponer para el arte canario. Ya fuera por la característica natural que es de las islas o como elemento que durante tanto tiempo las ha mantenido aisladas.

Otro modelo de moral ideal fue la figura del pueblo aborígen que luchó por su libertad. Nace una contracultura canaria que rehúye de lo impuesto desde Europa destacando lo que la colonización enterró. Las pictografías de Manolo Millares se llenan de los símbolos encontrados en las cuevas; sin embargo, esta búsqueda de los orígenes, por actual que fuera, no quedó exenta de convertirse en la glorificación de un pasado que se comenzaba a leer como leyenda y que encontraba su justificación en la prevalencia de la sangre aborígen entre un amplio porcentaje de la población canaria actual.

Se ejecuta una relectura de la conquista por medio de la cual diversos artistas retrataron una realidad que enfrenta las consecuencias de distintas formas de colonialismo. Y glorifica la capacidad de supervivencia y adaptación del pueblo canario.

No obstante, el héroe aborígen no es la única figura mítica que se desarrolla en el imaginario cultural canario durante el pasado siglo. La semejanza con las Islas Afortunadas de la cultura clásica, cobraron bastante peso en las representaciones del Archipiélago a principios del siglo XX, en especial en Gran Canaria por medio de la obra de Néstor de la Torre.

En el Jardín de las Hespérides se encuentra un modelo de representación para las islas que las transforman en un paraíso fantástico, de abundante vegetación, en el que es natural que sus habitantes desarrollen una vida relajada.

⁵⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 44.

La obra de Néstor contaba con la ventaja de pertenecer a un artista que ya era internacional, aunque en absoluto comprometido con la vanguardia. Su aproximación a la universalidad pasa por liberarse de problemas históricos o sociales. A partir de las formas orgánicas de la naturaleza y el desnudo. Al margen de las aflicciones temporales, sitúa a sus personajes en una posición ajena -distanciada- de los problemas que afligen al resto del mundo, que las asemeja a los dioses que disfrutaban del paraíso.

Estas situaciones idílicas se materializan en pinturas como *Primavera*, uno de tantos cuadros que realizó el artista en el que los personajes se representan retozando sobre una naturaleza abundante. O, en una situación distinta la de *Mar en reposo*, en la cual las figuras descansan apaciblemente sobre un mar bajo el que habitan seres marinos de proporciones gigantescas con los que mantienen una convivencia apacible.

Reposo de Jesús Arencibia muestra una escena similar en un tono más medido (c. 1940-1945) en el que no falta la representación de las icónicas cerámicas.

En otras obras Néstor retrata a sus personajes enfrentados a las adversidades de su medio en un tono épico de grandes movimientos. En la línea de sus fantásticas alegorías cuadros como *Noche* muestra a los personajes combatiendo magníficamente contra las olas y enormes bestias marinas. La representación de la isla a través de los cuadros de Néstor muestra un paraíso que en poco coincide con la realidad, lo cual decepcionaba a los turistas. Néstor, en diversas ocasiones afirmó que el estado estético de la isla era generalmente feo, no obstante, él consideraba que era posible, y además necesario, emplear en la isla las reformas necesarias para que ésta se asemejara a la idea de paraíso en lugar de mostrar ese aspecto que “repele al viajero”⁵⁶. La campaña de revalorización de las islas con el objetivo de agradar al extranjero se desarrolló en favor de fomentar una sociedad amable y sobre todo servicial.

De cualquier manera, el mito de las Hespérides fue renegado por muchos artistas por considerar que habían convertido a la naturaleza en objeto de “deplorable” idealización, señalando concretamente la visión sentimental de los acuarelistas y la sublimación de la fertilidad de Néstor⁵⁷.

⁵⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 177.

⁵⁷ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 11.

Los artistas de la Escuela Luján Pérez al igual que los de *Gaceta de Arte*, tan pronto fueron conscientes del mito⁵⁸ que velaba la identidad canaria mostraron su contrariedad hacia tal. En cambio, se busca la magia que proporciona el mito a través de uno que resulte más propio. Esta búsqueda de características diferenciales por la que constantemente miran a su alrededor, los empuja a analizar lo especial que aún existe en la geografía insular. Esto puede ser las cuevas situadas en los riscos a alturas imposibles de alcanzar pero que aun así eran habitadas por la población anterior a la conquista. De esta manera comienza el proceso de idealización por el que la población aborigen se transforma en mito.

Se acude a los elementos ya establecidos como la iconografía de la conquista, cuya base se sentó con el estreno en 1852 de “Tenerife en 1492” de Desiree Dugour⁵⁹, que a su vez se inspiraba en “las antigüedades de las islas afortunadas” de Antonio Viana de 1604. Así mismo, se inspiran de las colecciones del Museo Canario, entre las que se exponen piedras que fueron modeladas por los aborígenes con el propósito de ser usadas como herramientas, sin embargo estas no presentan indicios de ser diseñadas para adaptarse a ningún tipo de mango, por lo que los historiadores siempre han interpretado que su uso se empleaba directamente con las manos. El bajo desarrollo de diseños que intercalasen distintos materiales hacía aún más extraordinaria la capacidad de resistencia que mostró el pueblo aborigen hacia los colonizadores.

El auge de la arqueología destapó, además, la existencia de ritos de enterramientos como la momificación con pieles de cabra y ramas de palmera cosidas, que acercaban a las islas a grandes culturas como la egipcia, de la que igualmente no quedaban testigos que la replicasen en la actualidad -complicando su comprensión- y con la tragedia añadida de haber sido silenciada por una conquista relativamente reciente. Lázaro Santana compara el interés que surgió entre los artistas canarios con el que existió durante el mismo periodo del s.iglo XX entre los artistas Europeos y la vuelta al primitivismo. Los artistas insulares, efectivamente se acoplaban a las vanguardias desde aquello que les era propio. Este autor opina que el interés de los artistas canarios “amplió la significación

⁵⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 11.

⁵⁹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 26.

plástica de ese universo dándole una dimensión mágica, proyectando recuerdos ancestrales en un contexto de signo contemporáneo”⁶⁰.

Durante estos años surgieron nuevas obras que incluyeron referencias tomadas del universo canario, a parte de la gran importancia que cobra el paisaje, se toman como modelos los elementos materiales de la iconografía aborigen que aún perduran en creaciones posteriores.

Desde Tenerife, concretamente desde La Laguna, toda una generación de artistas que desarrolló sus obras alrededor del “amor por ‘su tierra natal’ y el arcaico pasado de la misma”⁶¹. Idealizando ese pasado tanto como a su protagonista masculino: el guanche, figura que se convierte en mito y que igualmente representa las virtudes clásicas: nobleza, valor, fuerza y espíritu de independencia.

Empujados por la necesidad de recordar a los habitantes de un pasado que fue aniquilado, se crea un culto alrededor de los héroes de la libertad. Aquellos guerreros, los llama Abad, “que en inferioridad cuantitativa y cualitativa, dieran su vida en defensa de la libertad” convirtiéndose no solo en mito sino también en símbolo diferencial⁶².

Los artistas canarios usan las figuras de la conquista y las leyendas prehispánicas para aludir a cuestiones contemporáneas a ellos. De la manera en la que Jaques-Luis David habla de la lealtad a Francia por medio del *Juramento de los Horacios*, los artistas canarios se aferran a los guerreros aborígenes para expresar la lucha en favor de las islas y celebrar el fin de la supresión de otras identidades fuera del relato oficial de la cultura española.

De esta manera, los ancestrales pobladores del archipiélago encontraron su hueco en el imaginario colectivo de los habitantes actuales. Esta idea culminó en la serie *Héroes Atlánticos* que creó Pepe Dámaso en la década de 1980. Siendo pionera en poner rostro⁶³ y cuerpo a los personajes del pasado.

Pero, además, nos habla de intenciones el lenguaje empleado para comunicar este mensaje, que huye de ser encasillado como localista y busca expresarse en términos universales, siguiendo la estela de las vanguardias y refleja en sus personajes esa visión

⁶⁰ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 74.

⁶¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 26.

⁶² Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 223.

⁶³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 222

de los seres humanos como seres individuales sujetos a sus circunstancias sociales y no tanto en cuanto a su procedencia⁶⁴.

4.3. Retrato social

En este apartado pretendemos analizar la rama del arte canario del siglo XX que se desarrolló en torno a la crítica social. Durante principios de siglo, en un contexto artístico en el que primaban las obras de carácter regionalista, impulsado por la oligarquía isleña, que ocupaba el territorio sobre los restos de una civilización exterminada, y cuya sociedad es resultado del mestizaje consecuente de esta colonización, es en el que surge la corriente que llamamos indigenismo canario.

Esta nueva corriente, en ocasiones conocida como *nuevo regionalismo*⁶⁵, supone la ruptura con el regionalismo tradicional; no obstante, tampoco se suscribe al Modernismo impulsado por Néstor de la Torre. Al contrario, mostraron la cara opuesta del paisaje insular. En lugar de representarlo como un paraíso helenístico colmado por la abundante vegetación que es posible encontrar al norte de la isla, los indigenistas optaron por representar el entorno de naturaleza árida y abrupta más propio de la geografía del sur, en pos de formar el retrato de la población y las formas de vida *auténticas* que se daban en la isla.

De este grupo de artistas, los principales percutores fueron los alumnos de la Escuela Luján Pérez, que, tras la primera exposición colectiva -en la que Domingo Doreste los introduce al público como *aspirantes a artistas*- patentaron, no solo una visión nueva de la significancia del ser insular, sino que esa visión era, además, acompañada de un lenguaje plástico igualmente inédito que los consolidó como la nueva generación de artistas de la isla⁶⁶. Dando cuerpo en el campo plástico al debate identitario que habían comenzado los escritores.

Esta inmersión en la cuestión identitaria convierte a los entonces alumnos en un colectivo clave para el desarrollo de los iconos que sirven al discurso en torno a la identidad cultural canaria, que plantean la base para las nuevas creaciones de los artistas del Archipiélago y sostienen sus obras a perdurabilidad.

⁶⁴ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 239.

⁶⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 50.

⁶⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 56.

Abad escribe que las obras de los regionalistas, y el modernismo que llegó a las islas, superponen el mito del paraíso a la realidad isleña y lo confunden con abundancia vegetal. Por tanto, es la única opción para los indigenistas alejarse de esa vegetación generosa.

La semilla del impresionismo que trajeron consigo aquellos maestros de la escuela que se formaron en el exterior influyó a los artistas a pintar del natural los paisajes de su alrededor. A través de este modelo los alumnos de la Escuela Luján Pérez buscaron en el entorno aquellas características cotidianas que les permitiera sintetizar el fenómeno que supone la canariedad. Se preocuparon de destacar lo que consideraban ser los rasgos más característicos de la población isleña y de exaltar lo que aún quedaba en las formas de vida contemporáneas del pasado aborígen. En este sentido, el retorno que se experimenta hacia este pasado tiene más que ver con lo que representa de legado cultural, en cuanto que está presente en nuestro paisaje, que como una idealización del mito.

En contraparte a este tipo de temas pictóricos, que sigue el lema de “armonía y ausencia de conflictos”, los alumnos de la Escuela Luján Pérez se decantan por retratar las formas de vida que se desarrollaban al sur de la isla en un intento de conectar su arte con temas sociales. Para ello determinaron eliminar, en sus pinturas, la presencia de la vegetación abundante, en su lugar sus cuadros se tornaron marrones.

Detienen su mirada en las vidas de las clases menos favorecidas económicamente. Encuentran su sentido de *autenticidad* a través de la realidad de los hombres y mujeres trabajadores. Pintaban paisajes áridos, rocosos y poco prometedores en los que, gracias al trabajo de los campesinos, se conseguía sacar adelante cosechas de los productos de monocultivo que luego eran exportados al exterior, modelo económico contra el que también Néstor se manifestaba.

Es a partir de esta disonancia donde se puede tratar la ruptura del que nombramos como arte Indigenista del arte Regionalista, siendo que este último se limitaba a retratar los rasgos identitarios de la cultura canaria como elementos folklóricos o decorativos que no iban más allá de satisfacer a quienes se encontraban en lo alto de esa sociedad oligarca y para quienes el papel del campesino no iba más allá de ser un extra en el fondo de la escena.

Algunos artistas mostraron una posición de no aceptación a la idea de emplear el arte como un reclamo turístico como Felo Monzón, que declaraba que el “indigenismo fue casi una revuelta que sentó las raíces de una realidad sui generis y que condensaba el pensamiento de una generación que aspiraba a que el arte fuera denuncia,

inconformismo⁶⁷ y manifestaba nada más lejos de nuestra intención que convertir nuestro hogar, de libre estudio interpretación del fenómeno artístico, en una ventana costumbrista; en el cartel de difusión o confusión turística”⁶⁸.

Estas convicciones pasan necesariamente por romper con las imágenes que romantizan las islas y causan que sean percibidas como un paraíso. Así mismo muestra una actitud crítica con el *tipismo* que ya había empezado a gastarse en el siglo anterior como habíamos visto con el titular “Basta de gofio”.

En cambio, la nueva generación pretendía aunar “el compromiso con Canarias junto con el compromiso formal con la modernidad”⁶⁹ a través de esta nueva tendencia indigenista con la perseguían el objetivo de -a la vez que dotarlo de sus singularidades propias-, situar el arte hecho en las islas a la altura de otras obras de arte y cultura universales.

Los alumnos de la Escuela, bajo la influencia de Pancho Guerra⁷⁰ -(1909-1961) Escritor costumbrista nacido en San Bartolomé de Tirajana y habitual de las tertulias de la escuela- eligen representar en sus lienzos tierras de vegetación pobre, y barrios y personas humildes como las que se muestran en las obras de Jorge Oramas o Felo Monzón. Abad constantemente compara estos paisajes con aquellos que Quesada describe como *tierra descolorida*.

Es habitual encontrar, entre los artistas que se decantaban por trabajar esta línea, temas como los tipos humanos y los paisajes del sur de la isla además de referencias al pasado prehispánico y la cultura aborígen.

El sur, pues, es un medio que propicia la crítica social y la denuncia de las condiciones concretas de vida a que está sometido un amplio sector del pueblo canario, un sector que existe y que no se quiere ignorar; la dureza del suelo, la dureza del clima, la dureza de las condiciones de trabajo se verán reflejadas, por primera vez, en las obras de los alumnos de la escuela Luján⁷¹.

⁶⁷ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 56.

⁶⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 57.

⁶⁹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 57.

⁷⁰ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 40.

⁷¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 41.



Felo Monzón

La nueva generación de artistas trata de encontrar ese sentido particular de la identidad canaria en las formas de vida que hasta entonces habían quedado a la sombra. El arte de los indigenistas presenta una marcada intención social por ese motivo. Por tanto, la elección de un paisaje de menos exuberancia es una elección consciente que toman los artistas precisamente porque se adapta al discurso sobre el que denuncian la lucha del pueblo canario.

Es el aspecto crítico de esta corriente indigenista por lo que comienza a cambiar las formas de representación isleña. Esta generación no percibe la vida en el Archipiélago como un paraíso, en cambio, ven en ella la dificultad de una supervivencia precaria sostenida sobre un duro esfuerzo. Por eso toman la elección de tierras áridas, rocosas y rojas. Que nos acerquen a la geografía africana y nos distancien de Europa, de su delicadeza y sus conceptos de belleza.

Siguiendo esta misma línea áspera es que la mayoría de los artistas alejan sus paisajes del mar. Pese a la importancia que el océano tiene en una identidad insular, evitan su presencia, que puede ser interpretada como la de un reclamo refrescante para el descanso. Pues la relación que tiene esta clase trabajadora con la costa no se debe de confundir con la que tienen la población que acude a navegar desde el muelle deportivo, para ellos el mar puede ser también un lugar de trabajo y un recordatorio de lo que significa existir en un espacio geográfico con una frontera tan clara e insalvable, el mar actúa como cerca

que aísla al archipiélago y a la vez es el camino por el que muchos deciden embarcarse en busca de una vida mejor a pesar de los riesgos de no volver.

Sin embargo, la presencia del mar como fondo de la realidad isleña no puede pasar mucho tiempo desapercibida y no pueden por mucho los artistas evitar que asome en algunas pinturas íntimas o costumbristas como sucede en *Retrato de mi padre* (c.1950) de Elvireta Escobio⁷².

La realidad que se desarrolla ajo un paisaje que es solajera, volcán, lava y la sal del mar. Pero que a pesar de tener unas condiciones poco favorecedoras es habitada por los protagonistas de sus cuadros, seres de expresión seria o melancólica. En palabras de Abad, habitada por “seres silenciosos y pacíficos en cuyo rostro se refleja el drama del aislamiento y el sometimiento históricos”⁷³. Tras lo que insiste en comparar el arte de los indigenistas con la poesía de Alonso Quesada.

La economía de su estilo, su pesimismo, su expresión antirretórica, tienen algo que ver con la estética de lo pobre que inaugura la escuela Luján (...) ven la historia y la realidad del archipiélago con ojos de perdedores (...) Descubren en las islas y en los rostros de sus gentes las heridas, no los triunfos, la desnudez es el concepto clave. Desnudez en los versos de Quesada: el sol dando de lleno en los peñascos / y el mar... Como invitando a lo imposible! / todos se han ido! Yo, desnudo y solo...”⁷⁴.

Si bien es cierto que los indigenistas no es que se decantaran abiertamente hacia ninguna postura política, escribimos esta aproximación partiendo del conocimiento de que toda acción conlleva alguna carga ideológica, sea intencional o no. Y el hecho de traer al lienzo una visión que parte de colocar al trabajador como protagonista, puesto hasta entonces limitado a los de mejores recursos, puede ser interpretado como una crítica al papel en el que hasta entonces se habían limitado a tener, o como mínimo, el hecho de decir “que los ven”, muestra como mínimo la existencia de una conciencia social.

⁷² Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 202-203.

⁷³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 57.

⁷⁴ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 57.

Se podría interpretar la síntesis resultante del trabajo de estos artistas como el reflejo de unas islas presionadas por el aislamiento, el trabajo agrario, el turismo y el olvido de la historia. Los conductos de lava volcánica que pinta Felo bajo el terreno insular.

El indigenismo inaugura en canarias nuevos lenguajes plásticos que vayan de la mano con esas nuevas formas de entender la insularidad. Como pueden ser las influencias recibidas de las vanguardias, como el primitivismo y el negrismo. La necesidad de reconectar con un pasado prehispánico y la desesperación, que ya había aparecido en la década anterior, por crear algo local con lo que poder identificarse.

Retratar este paisaje, más abrupto y árido, más inhóspito, en el que se desarrollaba un sistema de explotación agrícola latifundista, supone una crítica en sí mismo y llegó a las salas de exposiciones por primera vez, por medio de los alumnos de esta Escuela.

Parten de la certeza de que el “paraíso perdido aborigen” es un lugar que ya no volverá a existir ni se debe tratar de recuperar. Se habla del sujeto aborigen y de los elementos que rodeaban esa idea con la plena consciencia de que actualmente no existe una realidad étnica ni cultural sobre la que se pudiera sostener un reclamo por parte del canario actual hacia el canario aborigen.

Se trata de sentar los cimientos para esa nueva conciencia cultural en base a la Gran Canaria que sí existe. Esta es resultado de un mestizaje y dependiente de la economía exterior.

Estos artistas trataron de hacer su propia búsqueda consciente de las raíces. A pesar de lo poco que tenga que ver el canario actual con el aborigen de las islas, pues no se trata de devolver a la vida la cultura de un tiempo que ya concluyó, sino de comunicar un mensaje que pretende ser a la vez cultural y social. Para transmitir este mensaje más allá de las fronteras insulares y nacionales, los artistas buscaron términos universales que lograsen convertir al sujeto del mensaje en un ser individual pero social, independientemente de su origen.

5. Elementos iconográficos

En este último bloque desglosaremos los elementos iconográficos que se han empleado en la pintura por parte de autores canarios desde principios del siglo XX y que perduran hasta la actualidad, configurando el concepto de canariedad que nos ha durado hasta hoy día.

El bloque se dividirá en tres categorías entre las que diferenciaremos los elementos que han sido tomados del paisaje o del día a día de la realidad canaria; de si son elementos rescatados de la iconografía del pasado o de si son elementos que han sido creados o modificados con el interés de generar una nueva propuesta de identidad.

5.1 Elementos intrínsecos de la insularidad

Los elementos que han sido tomados del paisaje o del día a día forman indudablemente parte de la identidad de los seres insulares. La búsqueda de unas señas de identidad de un pueblo a menudo parte del mismo territorio. Con este objetivo de redescubrir en el medio los elementos característicos, los artistas se proponen desnudar la tierra de todo exotismo que la disfraza ante los ojos de los extranjeros. Ahí encontramos erradica el problema de querer agradar al extranjero, lo que convierte al canario en un extraño de su propia tierra. Pues en su propio espacio habitacional se convierte en un ser exótico, erotizado, extraño para el turista desde su punto de vista eurocentrista.

Para ahondar en lo que configura el concepto de canariedad buscamos en las pinturas los elementos que se pueden adscribir a una cultura canaria particular, los *elementos diferenciadores*. Por eso esta categoría enmarca los elementos que son determinados por la geografía y las características peculiares que no se pueden desvincular de lo que significa habitar las islas. Como son las casas que se arraciman en los riscos, el trabajo y las gentes del campo. La orilla del mar o incluso la propia forma de la isla se convierte en un elemento de reafirmación y en el punto de reorganización del *hecho diferencial*⁷⁵.

Diversos artistas retratan la identidad canaria por medio de fundir al habitante con la misma tierra. Como sucede con el cuadro de Santiago Santana de mujer sentada. Donde una mujer permanece sentada con los brazos extendidos hacia un sol cenital de medio día, como haciendo fotosíntesis. Son varios los casos en los que encontramos esa interpretación mimética de las habitantes de las islas con la flora autóctona.

Y también vive en estrecho contacto con el mar, que los limita y los separa de los grandes continentes. La escasez del agua potable obliga a tener que buscar en la tierra para conseguirla y es preciso buscar formas de conservarla.

Qué cosa más particular existe, que diferencia Canarias de Europa, que una geografía volcánica y las diferentes formas de vivir en ella. “El volcán que la origina, el mar que la

⁷⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular cámara, 2001), 128

baña y lubrica, las especies vegetales que la colonizan y la especial forma de adaptación y acomodación del ser humano que la habita”⁷⁶.

5.1.1 Las casas-cubo

Especial relevancia para el paisaje insular adquieren las viviendas que se arraciman en los riscos de la capital, que llaman la atención de artistas de distintas corrientes. Estas viviendas contrastan con la típica arquitectura de la Casa Canaria. Con su patio interior, maderas nobles y anchísimos muros de piedra. Construidas con materiales sólidos con la intención de mantenerse en pie durante siglos. Por el contrario, estas construcciones *risqueras* no aspiran a ese carácter de perdurabilidad temporal tanto como a servir de refugio contra el sol de mediodía y la intemperie nocturna. Desde una vista de las azoteas se ve que sus muros son más bien estrechos. En opinión de Abad, muestran *gran fragilidad; se levantaron rápidamente y rápidamente se producirá su deterioro, el concepto de estabilidad ha desaparecido*⁷⁷. Las construcciones que se alzan hasta la cima de los riscos son elegidas por artistas Indigenistas para ilustrar el carácter humilde de las personas que las habitan. Se ilustran como cubículos o agujeros precariamente adaptados sobre terrenos descuidados, que pueden ser inestables como así refleja la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Las Palmas, donde se recogen las incidencias urbanísticas anuales, siendo casi la totalidad de estas en referencia al mal estado o caída de los muros de contención de estos barrios llegando a entorpecer algunos caminos. Estos barrios *risqueros*, al igual que las personas que los habitan, reflejan una

⁷⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 140.

⁷⁷ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 194.

realidad precaria y miserable. Alrededor de estas casas la vegetación que crece es de naturaleza seca, cubierta de espinas que la protegen “personalidad arriscada canaria”.

Jorge Oramas, *Barrio San Nicolás*, 1932-35

Especialmente icónicas resultan las pinturas de Oramas de la vista hacia los riscos. Donde destaca la viveza de los colores de sus fachadas. Son estampas silenciosas, escasas del bullicio urbano de sus habitantes, que no figuran en ellas. Por otro lado, en las interpretaciones de Monzón el silencio no reside en la falta de habitantes, sino en sus bocas selladas y su mirada “de frente al observador, como de guardia. Son seres expectantes, serios, quizás podría decirse que inquisitivos o acusadores”⁷⁸.

El paisaje habitacional de las islas no dejó de documentarse a través del trabajo de artistas como César Manrique en Lanzarote, quien impulsó la edición de *Arquitectura inédita* (1974), dedicada a las construcciones populares de su isla natal. Con este proyecto, que contó con fotografías de Francisco Rojas, Manrique plantea un inventario



gráfico del patrimonio que consideraba necesario preservar.⁷⁹ Otros ejemplos es la edición de Adrián Alemán acerca de la arquitectura de Garachico en 1977⁸⁰.

⁷⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 195.

⁷⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 193.

⁸⁰ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 193.

La arquitectura habitacional no ha dejado de ser objeto de observación artística, con el paso de los años, destacan obras como la que realiza Luis Sosa documentando las chabolas del Confital para luego recrearlas en las salas del CAAM⁸¹.

La influencia que estos proyectos y demandas por parte de los artistas ejerce favorece la adopción de acuerdos con el objetivo de proteger y extender el estilo canario de la arquitectura. Como el que se adopta en 1938 de manera obligatoria en el casco de Vegueta y a modo de sugerencia para el resto de la ciudad⁸².

5.1.2. El mar como fondo de una realidad

La condición isleña está estrictamente condicionada por la presencia del océano y esto no puede desaparecer de las representaciones de la isla. Las imágenes marítimas forman parte de la iconografía insular de manera habitual ya desde los modelos más tradicionales, como los cuadros de Antonio González o Antonio Bonnín, a pesar de que no muchas de esas imágenes marítimas cuenten con elementos icónicos que las sitúen concretamente en Canarias.

Los bodegones que presenta la exposición de Juan Guillermo en el Gabinete Literario de Las Palmas en 1945 muestran en su fondo la visión de las costas *risqueras* de las islas. Más allá de los frutos que se representen en el primer plano, estas pinturas dejan constancia de cómo la costa y la presencia del océano es parte de la realidad insular⁸³. Da igual desde que punto de la geografía insular se represente la experiencia isleña. El mar siempre condiciona esa existencia, ya porque la aísla o por el carácter que influye a sus habitantes. Como testifica Andrea Abreu cuando escribe en *Panza de burro* que, ambientado en un pueblo de la zona norte de Tenerife “el mar y el cielo siempre parecían la misma cosa, la misma masa gris y espesa de todos los días”⁸⁴.

Sin embargo, cuando los pintores de principios del siglo XX, particularmente los que se formaban en la Escuela Luján Pérez, pintan el mar, ellos, que buscan la esencia de la canariedad en las tareas cotidianas, pintarán los oficios de los pescadores o el adiós de los

⁸¹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 218.

⁸² Fernando Martín Galván. *Las Palmas. Ciudad y Puerto. Cinco siglos de Historia*. (Las Palmas: Fundación Puertos de Las Palmas, 2001), 430.

⁸³ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008), 205.

⁸⁴ Andrea Abreu. *Panza de Burro* (Editorial Barret, 2020), 136.

emigrados. El mar se adhiere al discurso como “elemento integrante de una realidad a la que cerca y limita”⁸⁵.

Esto sucede con la serie *Síntesis canaria* realizada por Felo Monzón en los años 30. En ella, el mar se convierte en un elemento más del contexto territorial. Las islas que representa Monzón “son africanas, sahárnicas”⁸⁶. Según Abad, el pintor prefiere mostrar una realidad insular áspera, sin elementos que la suavicen o supongan un respiro para el trabajo duro, por lo tanto, evita el mar por lo que implica de recreativo y refrescante.

A lo largo del siglo XX el mar perdió presencia en las pinturas, exceptuando, apunta Abad, el caso de Juan Ismael, que consideraba que el azul del horizonte era “lo más canario de Canarias (...) porque es una prolongación del paisaje”⁸⁷.

La obra *El Adiós*, de Santiago Santana, presenta un claro ejemplo de lo que comentamos. Nos plantea la visión de una figura femenina que se alza en soledad próxima a la orilla, con los ojos hinchados mientras sostiene un pañuelo blanco en señal de despedida. Una despedida que, conociendo las estadísticas migratorias de la isla durante el siglo pasado, podemos deducir que se tratará de un adiós a aquel que se echa a la mar en busca de prosperidad y que no regresará a la isla por un tiempo indefinido. En un encuadre tan limitado se capta el doloroso drama de quienes habitan una tierra en la que

⁸⁵ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 140.

⁸⁶ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 140.

⁸⁷ Orlando Britto Jinorio et al., *Cita a ciegas con la Escuela Luján Pérez. Un proyecto de María de los Reyes Hernández Socorro*. (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, D.L., 2020), 91.

no encontrarán futuro. Quedando siempre la esperanza de la partida que en ocasiones se realizó de manera clandestina.

Santiago Santana. *El Adiós*. 1960. Gabinete Literario de Las Palmas.



Debemos interpretar esta pintura como testimonio de la historia, cumpliendo el papel de representar una realidad que a pocos era, y es aún ahora, desconocida. Y en la que asume la autora Abad, la protagonista “permanecerá en la isla esperando, primero, tener noticias de él; esperando, más tarde, que se sitúe y le haga llamar a su lado; esperando, quizás, inútilmente”⁸⁸.

5.1.3. Las manos

⁸⁸ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 144.

Especial presencia obtuvieron los habitantes en la pintura isleña. Durante el siglo XX se popularizó el personaje que trabaja las islas, particularmente la figura de la mujer, que siempre ha sido musa. No obstante, de las obras estudiadas destaca que la amplia mayoría de las mujeres representadas no han sido retratadas meramente por poseer una belleza destacable, en cambio, de ellas se destaca su labor como trabajadoras. Se las retrata sosteniendo las estructuras de la vida isleña, son aguadoras, son lavanderas, son trabajadoras del campo, son santiguadoras o son las guardianas de las nuevas generaciones.

Canarias es una tierra principalmente exportadora, la mujer y el hombre canarios viven de los alimentos que se cosechan aquí y que, debido al modelo económico, son consumidos por extranjeros.

La tierra, aunque es fértil, puede ser difícil de cultivar dependiendo de la zona, quizás es por ello que los artistas, sobre todo los de la Escuela Luján Pérez, eligen tomar como modelo a los campesinos del sur. En los cuadros de Padrón, por ejemplo, vemos un estudio de los rasgos étnicos de la población canaria. Observamos la importancia que adquiere el trabajo físico en como sitúa los pies y las manos en un primer plano junto con la cara.



Placido Fleitas, *Muchacha del sur*. c 1951, Cabildo Insular Gran Canaria

Cuadros como *La siesta* (1934), de Santiago Santana, muestra la robustez de las manos y los pies de los campesinos que descansan descalzos ante la vista del roque nublo. Junto a ellos una pieza de alfarería y una fruta. Veinte años después el mismo pintor retrata una

escena similar en *Dos mujeres* (1955), sobre las que centra la composición. En comparación con la pintura anterior, la línea se ha tornado más tosca, el paisaje carece de vegetación, han desaparecido las piteras y las ramas secas. Las manos y los pies de los personajes habrán cobrado más importancia. Las figuras reposan sobre una tierra árida, junto a una orilla, límite del territorio insular. Una de ellas mantiene los ojos abiertos mirando hacia el mar con una expresión apática.

En la figura de la mujer trabajadora no sobra la importancia del tratamiento que se merecen las manos con las que realizan sus trabajos. Las manos son especiales para los pintores, quienes destacan el gran tamaño de sus palmas y sus dedos. A los personajes se los suele representar rodeados del fruto de su trabajo, quesos, tuneras y tunos, millo, racimos de plátanos, otros tipos de frutas. A las mujeres las rodean los animales o están dedicadas a los cuidados; como cuando se presenta a una mujer acunando a un niño o realizando rezados.

El papel de la mujer es particularmente reseñable en las pinturas relacionadas con las arraigadas creencias religiosas que es habitual encontrar en la población trabajadora. Desde las santiguadoras de Padrón, quienes hacen uso de sus manos para realizar los rezados, hasta las esculturas de Luis Alemán Montull.

En la iconografía de la pintura canaria un arquetipo concreto de mujer obtuvo una importancia especial⁸⁹. La figura de una mujer joven y solitaria de quien destaca una mirada melancólica, vistiendo siempre de manera sencilla e integrada con el paisaje que la rodea. Resalta de ella sus manos y los objetos que sujetan. Como habíamos visto en *El Adiós*.

Lo cierto es que un semblante serio no es extraño en las pinturas canarias. Los personajes del *Platanal* que pinta Monzón muestran una expresión reflexiva hacia el público que podría observar la obra, mientras que el campo tras ellos sólo es el fondo en el que se desarrolla su realidad. Similar es el caso de las representaciones de los riscos de Santiago Santana, donde los personajes ocupan el primer plano y los riscos aparecen en tanto que contextualizan el paisaje. Incluso en las pinturas de José Aguiar, que no se alejaron del idilio que agradaba a la burguesía y a pesar de que sus personajes se desenvuelvan en el trabajo con dignidad, no les es ajena esta melancolía. Es un ejemplo de cómo, la población campesina, que ha dejado de ser parte del decorado, empieza a ver

⁸⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 189.

representados en el arte su forma de sentir. Incluso en aquellas obras que no tienen por qué suponer una denuncia a las condiciones socioeconómicas del archipiélago.

Estas obras que hemos visto lo que vienen a significar es que existe la Gran Canaria proyectada hacia el visitante extranjero. La del sol ardiente en un cielo azul intenso que atrae a los turistas y alimenta la mezcla cultural. La Gran Canaria que trabaja bajo el sol, que oscurece la piel y permite cosechar durante todo el año, pero que también quema esas cosechas. Mientras que también existe la Canarias de los lugares no tan primaverales, a la latitud a la que quedan ancladas las nubes.

5.2. Elementos que se rescatan del pasado

A continuación se analizan los elementos que son parte de la historia de Canarias pero que no forman parte de la vida actual ni tienen relevancia en ella.

Gracias a los estudios arqueológicos se rescata la iconografía de las pintaderas o la alfarería, cada vez más presente en las pinturas. De la época de la colonización se rescata la figura del aborígen y los rasgos africanos de la población isleña que patentan nuestra diferencia con Europa.

5.2.1. Cerámicas

En la obra de Plácido Fleitas destaca la influencia de las cerámicas que se exponían en el Museo Canario. Desde la década de los treinta este pintor amplía en su pictografía el uso de las pintaderas, aunque con un objetivo ornamental.

Los descubrimientos acerca de la población aborígen influyen también en la obra de Padrón, que geometriza las formas y las figuras de los personajes, este lenguaje puede ser hasta cierto punto identificable con las tendencias cubistas; sin embargo, estas formas igualmente guardan relación con las estatuillas encontradas en las expediciones arqueológicas y en la iconografía prehispánica de la isla. Por ejemplo, en el alargamiento de los cuellos en estas figuras, que se asemejan al ídolo de Tara⁹⁰ como sucede en el lienzo *Mujeres con ídolos* de 1961.

Bajo el que están atrapadas sus figuras. Como en *Ceramistas*, cuadro en el que dos figuras de contornos femeninos trabajan piezas de barro típicas de la iconografía insular. Parecen

⁹⁰ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 109

enclaustradas alrededor de la cerámica y bajo la tierra, una línea vibrante dibuja el contorno de sus figuras ligeramente fuera de su cuerpo.

*Felo Monzón comprende que sólo austeramente se puede representar a un pueblo austero; sólo despojado de todo, despojado de adornos puede aparecer el desposeído, despojado de todo, sólo arropado por la dignidad con que se baña su fatiga y su honrado esfuerzo*⁹¹.

La obra de Fleitas refleja el carácter agreste y extraño a la vez que amable⁹² de la naturaleza volcánica de las islas y que se traduce en la *psicología arriscada* de la población isleña.

Se habla a menudo de la “psicología arriscada” del insular, situada “entre la capacidad de ternura y el desapego, entre la irritabilidad y el cariño, entre el amor y el odio, entre la calma y la furia”.

Luis León Barreto⁹³

Entre algunos artistas, como Juan Jaén, Eduardo Gregorio y el propio Plácido Fleitas, a través de sus esculturas, reflejan el creciente interés por los rasgos faciales de la población, que concluye con el planteamiento, ya pasada la mitad de siglo, de la raíz africana de la cultura canaria⁹⁴.

Este planteamiento cristaliza con el *Manifiesto del Hierro*, publicado en 1976, que introduce una nueva cuestión al debate de la identidad canaria. “Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canario-americano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente”⁹⁵.

Esta reivindicación de la africanidad de Canarias sitúa la obra de muchos artistas cercana al arte africano. El artista Martín Chirino establece este nexo cultural a través de su serie *AfroCan*, un conjunto de piezas escultóricas -que guardan un claro parecido a las

⁹¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 195.

⁹² Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 199.

⁹³ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 202

⁹⁴ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 248.

⁹⁵ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 248.

máscaras africanas⁹⁶, partiendo siempre de la icónica espiral del artista- que fueron presentadas en una galería de Madrid en el mismo año 1976⁹⁷.

5.2.2. Pintaderas

De igual modo a Manolo Millares, quien desde niño adquirió interés por la historia de canarias como así muestran las reproducciones que realizó de las escenas de la conquista, continúa presentando vestigios de esta influencia en su obra posterior. Le resultaron llamativas las momias o las graffías del barranco de Balos. Las pintaderas también formaron parte de su obra, siendo claramente influyentes en sus series *Pictografías Canarias* y *Aborígenes de Balos*. Las mismas momias cuyas envolturas inspiraron su obra *Las Arpilleras*, para la cual se envolvió a sí mismo, luego maltrató esas telas, las agujereó, las rasgó, las cosió con grandes puntadas o las ató en algunas partes.

No obstante, el uso de las pintaderas como referente iconográfico va más allá de la pintura y son empleados, por ejemplo, como estampados en la adaptación que realiza Néstor de la Torre sobre la vestimenta tradicional del archipiélago. Para encontrar el carácter auténtico de la identidad insular se buscó la desnudez de la misma. Esto llevó a gran parte de los artistas a interesarse por la anterior civilización que había poblado el archipiélago. Población de la que apenas quedaba la memoria y algunas “ruinas”, como se les considera a los montículos de piedra y cuevas esculpidas en las montañas, que aun alteraban el paisaje.

1.2.1. El Héroe Aborigen

A pesar de quedar apenas escasos vestigios culturales de esta población, se indaga en las crónicas y en las leyendas como base para nuevos planteamientos estéticos. Lo cual deja ver cierto orgullo hacia ese pasado⁹⁸ como vemos en el mismo título de *Héroes Atlánticos*. Esta tendencia a escarbar en la tierra insular para encontrar las raíces culturales del archipiélago es la que, con el paso del tiempo y la acumulación de estas

⁹⁶ ⁹⁶ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 249

⁹⁷ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 248

⁹⁸ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 246

obras, constituyen la idea de un pueblo canario como entidad en sí mismo que ha sobrevivido a las duras condiciones de vida del archipiélago y a los desgraciados acontecimientos históricos. No es una tendencia exclusiva de la pintura, como vemos influye en todas las formas de expresión como es ejemplo el artista Tony Gallardo, que trabaja con las piedras en busca de la consciencia de un pasado común entre los canarios. No es de extrañar que entre sus obras se incluyan títulos como *El Atlante*.

La obra de Martín Chirino también bebe de las influencias pictóricas del pasado aborigen, convirtiendo la espiral, símbolo asociado a distintas comunidades primitivas del planeta, en un icono recurrente de su producción⁹⁹.

5.3. Elementos que construyen una identidad

Atender a la demanda de una cultura que permita desarrollar la sensación de arraigo en la población -y en los artistas- que dé lugar a una obra anclada a su lugar de origen y concluir que esa cultura se puede crear a conveniencia, trae intrínseco que la cultura ya existente se pueda de igual manera modificar.

5.3.1. Paraíso

La asimilación de la idea de que la cultura puede ser editada anima a algunos a construir una imagen de la isla que se corresponda con el mito de ser un paraíso poblado por gentes amables que disfrutan de la tierra en la que viven y de los frutos que ésta generosamente ofrece. Como vemos en la ya mencionada pintura de Ángel Romero Mateos *Las Lecheras de Tenerife*. La imagen parece corresponder más con una postal que con el retrato de una jornada, los personajes, compara Abad, más que a un mercado parecen ir a una romería. Aunque esta pintura se limite a simplificar la dureza del trabajo y romántice los oficios tradicionalmente ejercidos por mujeres, sienta un precedente para los personajes que más tarde retrata Néstor, quienes igualmente parecen vivir en un paraíso idílico en el que entregarse a los placeres naturales como muestra su *Poema del Mar*, al margen de cuestiones mundanas que puedan perturbar la paz de este paraíso.

Esa es la imagen que se pretende construir de la isla para proyectarla como un reclamo que atraiga no solo a turistas, también a artistas e inversores extranjeros que fomenten el flujo de proyectos en el Archipiélago. Si bien las imágenes de la Naturaleza fueron

⁹⁹ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 246.

repudiadas por la pintura vanguardista canaria después de la guerra civil¹⁰⁰, a finales de siglo este concepto se reencarnó en las poéticas de artistas como Ramón Díaz Padilla, Juan José Gil y Fernando Álamo, por ejemplo, que retornan a la sensualidad y al mito del paraíso.

5.3.2. Visiones urbanas

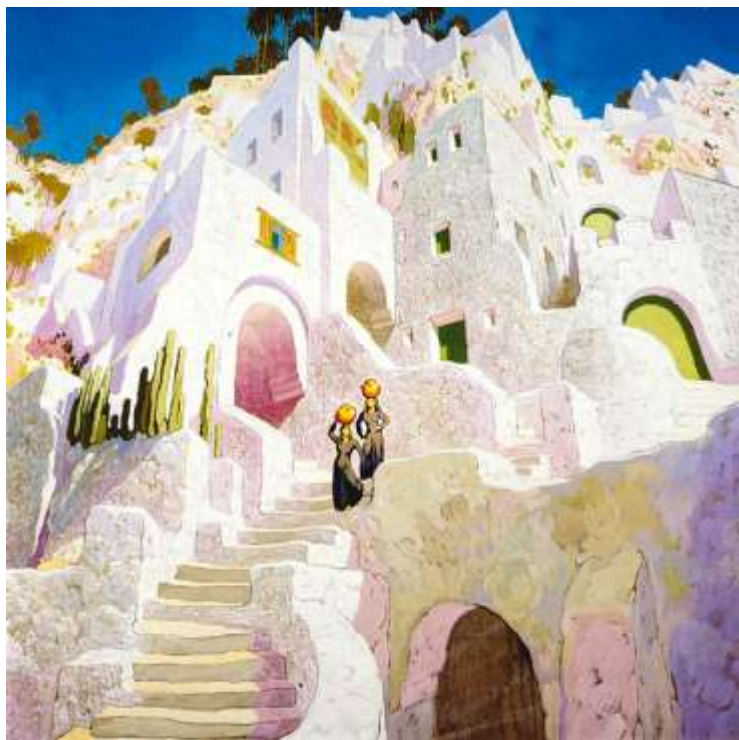
Durante principios del siglo XX algunas líneas del arte canario aspiraban a que la cultura insular fuese considerada vanguardista, o al menos atractiva para el mercado internacional. Dado que para algunos la imagen que se proyectaba de la isla era considerada *fea* y por tanto no se adapta al proyecto de paraíso ideal que se estaba construyendo de la isla y se percibe como un inconveniente para atraer al extranjero, como se documenta en el artículo Resurgimiento regional. El pinto Néstor y la revalorización espiritual y material de la misma en el que se recogen las declaraciones de Néstor de la Torre acerca de la necesidad de embellecer las fachadas de los edificios que se encuentren en el camino que realizan los viajeros desde el aeropuerto hasta las zonas de alojamiento turístico y que finalmente se vieron formuladas como una propuesta real con los concursos de fachadas.

La propuesta que se realizan para estas mejoras estéticas se materializa en los lienzos sobre los que se pinta un paisaje de los riscos -u otras zonas de la isla- distinto a los que podrían pintar Oramos o Monzón. En cambio, los riscos que pinta, Néstor de la Torre en *Visiones de Gran Canaria. Risco de San Nicolás* (1928-1924), son ajenos a los variados colores vibrantes -tan habituales en las fachadas de la isla-, de los que de la Torre opinó: “resaltaba por lo general un marcado mal gusto”¹⁰¹. En este lienzo el artista se siente libre de soñar con el aspecto, a su parecer ideal, que podrían llegar a tener la isla. Las casas del risco, que siempre han destacado por su pintoresca individualidad y diversidad, pierden estas cualidades en favor de mostrar la visión de fachadas blanqueadas que de la Torre insistía en proponer. En la interpretación pictórica de Néstor, las casas de los riscos se convierten en un conjunto uniforme, armónicamente comunicado, que se alza cual mausoleo hacia una loma frondosamente poblada de palmeras. Todo esto bajo un cielo de un azul intenso que se refleja en las sombras de unos muros inmaculados, pero que no

¹⁰⁰ Federico Castro Morales et al., *Tradicón y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 249-250.

¹⁰¹ Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 195

altera la frescura de la composición. En este barrio las casas se superponen unas sobre otras, no como una suerte desordenada de construcciones que se sostienen unas a otras, sino como una obra que responde a una única intención arquitectónica. Escaleras, muros



interiores y exteriores, todo es blanco a excepción de las puertas y ventanas y sus marcos, que son del verde propio de los cardones, que en esta pintura crecen en un espacio perfectamente delimitado en un rincón junto a las escaleras.

Néstor de la Torre. Visiones de Gran Canaria. Risco de San Nicolás, 1928-1934. Museo Néstor

El mismo año en el que Néstor terminó de formular su fantasía urbana es considerado por Abad como el comienzo de la última etapa de la obra del artista, que compagina con el desarrollo de la gran mayoría de sus propuestas de revalorización de la isla. Como la carroza para la cabalgata de la República en Madrid, o la cabalgata de Reyes en Las Palmas, así como los bocetos para la creación del parador de Tejeda y del Pueblo Canario, llevado a cabo por su hermano tras su muerte.

Nicolás Massieu y Matos en *Pambaso y Risco de San Nicolás* (1949), proyecta una imagen a medio camino entre la visión de Néstor y las pinturas de Oramas. Massieu reserva los primeros planos para las palmeras y el platanal, mientras que las casas quedan al fondo. Se retrata unas construcciones simples, pero alineadas en paralelo y todas pintadas en distintas tonalidades pastel. El barrio se alza hasta lo alto del risco dibujando

una línea zigzagueante, casi como si respondieran a algún tipo de ordenamiento urbanístico. En el risco de Massieu tampoco se aprecia la vegetación que crece salvajemente entre las calles del barrio como las que pinta Oramas. Así mismo es necesario señalar las diferencias que existen entre ambos cielos. Mientras que Oramas, al igual que Néstor construye una imagen del risco sometida al sol de mediodía y un cielo de azul intenso totalmente despejado, el cielo de Massieu no ocupa tanto espacio en la composición, se muestra como una nubosa masa gris por la que apenas se cuelan espacios azules. La pintura presenta las sombras propias de las casas y las palmeras pero apenas ninguna sombra arrojada, condiciones que fácilmente se dan en los días nubosos o de calima.

Néstor de la Torre empleó sus pinturas como medio para transmitir sus pretensiones de mejora de la estética urbana de la isla. Y a pesar de que en Gran Canaria -a excepción de algunas urbanizaciones o barrios costeros, como la cala de Tufia- no se ha renunciado a los colores en las fachadas ni se ha homogeneizado la arquitectura mediterránea de estas propuestas pictóricas, no es difícil establecer la conexión con la normativa urbanística actual de la isla de Lanzarote, impulsada por el también artista consagrado en el extranjero, César Manrique.

5.3.3. Traje Tradicional

Con la misma intención de construir un proyecto que embellezca la isla, se pretende homogeneizar la imagen de la misma y del pueblo que la habita. Esto se trata de llevar a cabo en distintos ámbitos, incluyendo la manera tradicional de vestir de los hombres y mujeres del Archipiélago. No existe documentación que aclare como fue el proceso de asimilación de la vestimenta europea por parte de los isleños, ni que adaptaciones existieron de la misma al variado clima insular.



José Aguiar. *De romería*. 1955 Hotel Botánico Puerto de la Cruz

De hecho, los primeros registros de la vestimenta canaria de los que se tiene constancia es por medio del trabajo que realiza Alfred Diston documentando los atuendos populares de la población insular que ya en el siglo XIX comenzaban a desaparecer. *Costumes of the Canary Islands* está fechado entre 1829 y 1847, cuando ya no existía conexión entre los aborígenes y la población mestiza de las islas, pero que recopila las diferentes vestimentas “tradicionales” que existían en el archipiélago canario. Este glosario de vestimentas se publicó acompañado de un manuscrito en el que el autor declaraba su sorpresa al encontrar la existencia de tal variedad de trajes en una población de apenas 235.000 habitantes.

Una apasionada adhesión de los naturales a las costumbres de sus antepasados permite a los indígenas de esta provincia, conservar trajes que no solamente distinguen a los habitantes de una isla de los de otras, sino que aún los de casi todas las ciudades o pueblos de cada uno ofrecen tal sello peculiar que una persona habituada a su contemplación a primera vista discierne el lugar al que pertenece.¹⁰²

¹⁰² Ángeles Abad. *La identidad canaria en el arte*. (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001), 217.

Este registro realizado por el inglés durante el siglo XIX es, casi un siglo después, la base de la que se sirvió Néstor de la Torre para así *crear* su propio estudio y diseño del traje típico. Del cual, ya hemos comentado, se pretendería implantar su obligatoriedad en todas las fiestas de carácter folklórico. Como así se manifiesta en el folleto que publica junto con el Sindicato de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria y al que se adjuntaron ilustraciones de las vestimentas en cuestión. A pesar de que la imposición de este vestuario se limitara a la etiqueta de las fiestas folklóricas, es pertinente destacarlo en este ensayo ya que pone en evidencia el objetivo último del mismo. ¿Hasta qué punto la influencia de los artistas y de sus propuestas estéticas puede alcanzar en cuanto a la construcción o reconstrucción de una identidad histórica y cultural?

6. Lo que queda

En este apartado a modo de conclusión se aúnan los distintos elementos iconográficos que se han comentado: las visiones de los riscos, el mar, la vegetación, concretamente las palmeras y los cardones, la población a través de sus manos, las pintaderas y la alfarería; como elementos que continúan presentes en la iconografía insular y que perduran en la actual imagen de Canarias. El espacio que habitamos juega un papel importante en la configuración de la percepción propia, al igual que las relaciones que establecemos con las personas de nuestro entorno. José Luis Brea plantea la problemática de que la fusión entre el arte y la vida por la que luchaban las vanguardias, aunque se ha producido, ha sucedido de manera banal, provocando un punto de no retorno en el que el panorama artístico que impide cualquier tentativa de reparación y sobre el que tampoco se puede seguir.

Las personas no nos limitamos meramente a consumir y desechar conceptos, los absorbemos y hacemos nuestro por medio de aquello que nos rodea: películas, personas, música y lo que entendemos por nuestra cultura.

Por tanto, no es de extrañar que en un entorno que a menudo ha sido descrito como ruinoso y cuya población ha tomado conciencia de la exterminación de la civilización aborigen, los habitantes se dejen llevar por cierta estética pesimista. Al fin y al cabo una construcción arruinada es el resultado de un elemento al que no le quedó más opción que someterse a las fuerzas anónimas porque, al igual que toda materia, no está destinada a durar. La observación constante de un lugar que en algún momento fue reconocido como

refugio pero que se encuentra en proceso de descomposición, no hacen sino empujar a reflexiones en torno a la muerte y el concepto de espacio que hemos visto en el arte isleño. Este tipo de ideas no han sido ajenas, entre las obras que hemos comentado, *Las Arpilleras* de Millares, por ejemplo, no dejan de traducir al lenguaje plástico historias acerca de la mortalidad y lo efímero de las civilizaciones. Como las describen en el trabajo *Tradición y experimentación plástica*, son el “material idóneo para expresar la angustia y el sufrimiento humano”¹⁰³. Esta línea, supone un elemento decisivo en las creaciones que se llevan a cabo en las Islas, que a partir de los setenta.

La desazón, los temores del ser humano, el dolor, el abandono, la incomunicación y la tristeza, la soledad existencial y la muerte, son el fundamento de una serie de propuestas formalmente expresionistas, que inciden en lo antropológico a través de los aspectos más dramáticos de la existencia del hombre.¹⁰⁴

Un ejemplo que no hemos comentado es Cristino de Vera, aunque han quedado fuera de nuestro estudio comparte muchas de las características en él mencionadas. Como es el carácter austero y el aura poética que envuelve su obra, además de la fama de mística y mortal con la que se la describe. Por otro lado, ya hacia finales de siglo, con el retorno a las imágenes de exuberante naturaleza se extiende también la temática sexual en respuesta al despertar de la libertad sexual de una sociedad reprimida durante la dictadura.

El retorno a la observación del entorno natural ha traído consigo nuevos intentos por parte de los artistas y urbanistas de embellecer la imagen de las islas. Como el modelo de turismo responsable que desarrolla César Manrique en Lanzarote tras su regreso en 1968 y que aborda el progreso en materia turística a la vez que evita los atentados sufridos en Gran Canaria y Tenerife en favor del hormigón.

En la plástica, artistas como Fernando Álamo o Ramón Díaz Padilla, siguiendo la línea de la abstracción, realizan interpretaciones de la Naturaleza en la que no faltan alegorías al carácter sensual en la idea de las islas como jardín de las Hespérides. De igual manera, en la pintura de ambos artistas se observan referencias a este mito de manzanas de oro y flora exuberante. La vuelta a la idea de recuperar el paraíso canario por parte de los artistas

¹⁰³ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 235.

¹⁰⁴ Federico Castro Morales et al., *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000* (Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes 2008), 236.

no deja de ser llamativa si se la contextualiza con las obras arquitectónicas realizadas en Las Palmas en los setenta sepultando el barranco Guiniguada en nombre del progreso. Estas propuestas arquitectónicas realizadas durante la mitad del siglo pasado y que beben de esta iconología que planteamos, no dejan de ser interesantes, como por ejemplo los dos hoteles que se encuentran en la capital y que incorporan la iconografía de las palmeras en su fachada: el Hotel Don Juan de 1967, ahora AC Hotel, diseñado por Pedro Massieu, que se alza como el propio tronco de la planta; o el Hotel Concorde de 1969 diseñado por Salvador Fábrega, cuya puerta queda franqueada por dos imponentes columnas que imitan la forma en que las hojas de una palmera se abren bajo el sol isleño.

7. Conclusión

En Gran Canaria no se han vuelto a defender las problemáticas sociales o políticas a través de la técnica plástica de la manera en la que sucedió durante los dos primeros tercios del siglo pasado. En el último tercio, con las constantes idas y vueltas sobre viejas propuestas, los límites de la representación se desdibujan. Nos encontramos con un panorama, isleño e internacional, que lo permite todo.

El individuo canario ha aceptado su mixtificación con los tres continentes y su asilamiento atlántico con el orgullo de quien destaca por ello, como canta José Vélez en el tema *Soy Canario*. La representación de la población humilde es en la que mejor se ve representado el habitante de la isla y la que más destaca en las creaciones actuales como el programa *En clave de Ja*, que ya cuenta con décadas en antena trabajando el humor sobre las situaciones cotidianas que pueden vivir el *típico* ciudadano, encarnado en sus personajes principales, Chona, Ginés, Jacinta, Panchita y Servando.

Sin embargo, los debates sobre hacia dónde dirigir la identidad resultante de esta mezcla cultural aún no han obtenido una opinión unánime. Lo que encontramos en la población insular sigue siendo una dualidad identitaria entre el mar y la montaña, la vegetación del norte o la sequedad del sur. La representación de ambas formas de identificar el concepto de ser de canarias aún pervive en la población actual es llevada al público general, entre otras opciones, por los artistas del panorama musical urbano.

Mientras que El Vega Life transmite una visión edulcorada de la vida en Canarias relajada gracias a las tardes en la playa con cervezas y amigos, ajustada a la que se vende al turismo de masas y el eslogan *que suerte vivir aquí*, en contraposición encontramos la

obra de Cruz Cafune, quien reivindica lo que hay de África en el Archipiélago y juega con la iconografía religiosa. En algún videoclip se ha retratado junto con algunos de los despropósitos arquitectónicos de la isla de Tenerife causados justamente por la inversión en hormigón que ocasiona el turismo de masas.

A través de la iconografía de ambos artistas, vemos la pervivencia de las dos principales vertientes del debate artístico isleño en el pasado siglo, que aún queda sin resolver. Representan la misma dualidad ante el concepto de identidad canaria que observamos en el plano de Las Palmas con sus dos núcleos urbanos.

8. Bibliografía

Abad, Ángeles. *La identidad canaria en el arte*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001

Abreu, Andrea. *Panza de burro*. Barrett, 2020

Calvo, Sergio. *La vestimenta Tradicional en Gran Canaria y Néstor Martín Fernández de la Torre*. Las Palmas: Centro de Iniciativas y Turismo de Gran Canaria, 1997

Castro Morales, Federico, Yolanda Peralta Sierra y María Teresa Quesada Acosta. *Tradición y experimentación plástica. Dinámicas artísticas 1939-2000*. Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 2008

De la Nuez Santana, José Luis. Eduardo Westesdahl y el Museo de Arte Contemporáneo del Puerto de la Cruz.” En *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias*, coordinado por Celestino Hernández, 23-35. Santa Cruz de Tenerife: Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl, 2001.

Duncan, Carol. *Rituales de la civilización*. Murcia: Nausícaä, 2007

García Pérez, José Luis. “Elizabeth Murray”, 605-648. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Biblioteca Universitaria. Memoria Digital, 2003

Hernández Socorro, María de los Reyes. *Manuel Ponce de León y la arquitectura de Las Palmas en el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, 1992

Hernández Socorro, María de los Reyes y Britto Jinorio, Orlando. *Cita a ciegas con la Escuela Luján Pérez. Un proyecto de María de los Reyes Hernández Socorro*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, D.L., 2020

Martín Galván, Fernando. *Las Palmas. Ciudad y Puerto. Cinco siglos de historia*. Las Palmas: Fundación Puertos de Las Palmas, 2001

Valle Quesada, María Teresa. *El mueble tradicional en Gran Canaria*. Gran Canaria: Fedac, 2004