

Universidad de La Laguna  
Departamento de Historia del Arte y Filosofía



Arte y vida de un artista posromántico:  
**Valentín Sanz**

Trabajo realizado por Eva Chang Vázquez  
Dirigido por Carlos Javier Castro Brunetto

Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Historia del Arte  
Curso 2023-2024

## ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1 Justificación del tema .....	3
1.2 Objetivos .....	4
1.3 Metodología .....	5
2. CONTEXTO CULTURAL .....	6
3. BIOGRAFÍA .....	9
4. INFLUENCIAS RECIBIDAS .....	17
4.1 Cirilo Truilhé .....	18
4.2 Nicolás Alfaro .....	19
4.3 Carlos Haes .....	21
5. INFLUENCIAS TRANSFERIDAS.....	24
6. COMENTARIO DE SUS OBRAS .....	27
6.1 Retratos .....	27
6.2 Etapa canaria (Década de 1860-1875) .....	30
6.3 Etapa madrileña (1875-1882) .....	35
6.4 Etapa cubana (1882-1898) .....	39
6.4.1 Marinas .....	41
6.4.2 Viajes a Canarias .....	42
6.4.3 Reflexiones sobre obras cubanas .....	46
7. CONCLUSIONES .....	48
9. BIBLIOGRAFÍA .....	51

## 1. Introducción

La figura de Valentín Sanz Carta, pintor paisajista canario de la segunda mitad del siglo XIX, es una de las tantas que forman parte de la categoría de célebres artistas con los que cuentan las Islas Canarias. Junto a él encontramos nombres de la talla de Nicolás Alfaro, Cirilo Truilhé, Gumersindo Robayna, Fernando Estévez y Manuel González Méndez, entre otros, que establecieron la Historia del Arte de dicha época. Nos centraremos en Valentín Sanz, que tiene una trayectoria artística de lo más completa, transitando por varios movimientos artísticos a partir de los que configura su estilo pictórico e interpretación personal del paisaje, pudiendo relacionar algunas de sus obras con los preceptos románticos, realistas así como impresionistas en su última etapa.

Siguiendo los pasos de Sanz, realizaremos un recorrido por las distintas ciudades donde vive el pintor, estudiaremos algunos de los paisajes que le sirven de inspiración para sus obras y veremos el impacto que estos tienen en él, empezando por Santa Cruz de Tenerife, pasando por la metropolitana Madrid y acabando en La Habana. También se tendrán en cuenta los maestros que le instruyeron en sus años de formación, entre los que destaca el conocido paisajista madrileño Carlos de Haes. Así pues, procedemos a realizar este análisis sobre la vida y obra de Valentín Sanz, que con tanta proeza supo representar el paisaje canario, siendo uno de los primeros en captar de forma fidedigna la luz característica de las islas.

### 1.1 Justificación del tema

La elección de este pintor como objeto de estudio no es fortuita, tiene tras de sí un proceso de reflexión tras el cual se ha tomado la decisión de investigar a este propósito, pues tanto su labor pictórica como docente lo merecen. Considero que sus paisajes tienen una sensibilidad y una visión del entorno natural canario que pocos han logrado alcanzar, y que sus obras han sido de forma indirecta el precedente de la siguiente generación de pintores que tanto interés tuvieron por las gentes y los espacios rurales locales. De forma personal, al tener como lugar de residencia la isla de Tenerife, aunque siempre considerando Gran Canaria como el hogar al que regresar, no puedo dejar de contemplar los increíbles parajes que a mí y al resto de habitantes nos rodean, y

buscando, o encontrando fortuitamente, en las artes plásticas estos lugares tan únicos. Como estudiante siento gran interés por la pintura del siglo XIX en el género del paisaje, así como por los artistas canarios que plasmaron en sus obras motivos relacionados con el propio entorno natural del archipiélago, encontrando en la figura de Sanz una unión perfecta de ambos conceptos. Y, una vez conocida su extensa producción artística, ha sido inevitable interesarme por las otras etapas de su vida en la que retrata el paisaje cubano con tanta vitalidad y admiración.

## 1.2 Objetivos

Este trabajo de fin de grado ha tenido por objetivo principal analizar y realizar un estudio sobre la figura del pintor Valentín Sanz Carta, así como su presencia e influencia en la pintura paisajística del siglo XIX. A través de sus distintas etapas artísticas examinaremos su trayectoria y, mediante el estudio de obras específicas dentro de su producción explicaremos cómo evoluciona su manera de pintar. Al abarcar buena parte de la segunda mitad del siglo XIX, pues nace en 1849 y fallece en 1898, veremos por medio de su vida la influencia que las principales corrientes pictóricas del momento tienen en su obra, así como en la de sus contemporáneos.

Hemos realizado un estudio monográfico del artista, por lo que los distintos temas y apartados tratados serán vistos con relación a él; así pues, si se habla de paisaje realista canario se hará gracias a las obras que el pintor realizó y las temáticas que en ellas aparecen, las influencias que estas reciben y la técnica en ellas empleada. En el contexto histórico, como es lógico, trataremos otros autores y eventos ajenos al pintor, siempre que estos formen parte del entorno que posteriormente él habite.

Mediante este estudio pormenorizado de su figura se quieren revisar algunas cuestiones de su vida personal y artística, así como reflexionar sobre la influencia que su pintura tiene en generaciones posteriores, sobre todo en los archipiélagos canario y cubano, para hablar del legado que Valentín Sanz deja tras de sí una vez fallece. Se pretende ensalzar su figura de forma argumentada para darle mayor visibilidad y ponerlo en valor dentro del panorama artístico canario de la segunda mitad del siglo XIX.

### 1.3 Metodología

La organización de la forma de trabajo ha constado de varias fases de realización, comenzando por una fase previa de recopilación de documentos, así como distintos recursos necesarios. Para ello, se acudió con asiduidad a la Biblioteca de Humanidades de nuestra Facultad por contar con fondos bibliográficos de interés, al igual que se consultó de forma online *Jable*, un archivo de prensa digitalizada de Canarias. A través de la red también se emplearon portales de difusión de artículos académicos como *Dialnet*. Y se visitaron el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y el Museo LM Arte Colección, por contar ambos con obras de Valentín Sanz en su colección artística.

El enfoque metodológico empleado ha sido el positivista, común en la Historia del Arte, porque el fin último es entender cada obra aisladamente y su singularidad, pero siempre dentro del conjunto de la obra de Valentín Sanz; en esto coincide con la visión formalista, porque la forma de cada lienzo analizado conduce a una interpretación que nos llevará desde la teoría del ideal romántico al realismo subyacente en la sociedad a partir de la escuela de Barbizon. Este método nos interesa porque “como ciencia es indudable al centrar su interés en la obra de arte como hecho estético concreto y al potenciar el valor de las formas como lenguaje (Fernández Arenas 1982, 90). La selección de obras escogidas ha sido en base a varios parámetros, siendo estos la relevancia de la obra dentro de la producción del artista, la información existente al respecto y el interés personal que se tuviera con respecto a ellas. La proporción de obras entre las distintas etapas del pintor resulta desequilibrada, pues tanto la cantidad que realiza es distinta como la accesibilidad a material gráfico de las mismas, por lo que, en la segunda etapa, por ejemplo, únicamente se recoge la imagen de una obra, a pesar de que se mencionan algunas otras.

No se han encontrado excesivos problemas a la hora de redactar el trabajo, si bien considero que el material se encuentra algo desactualizado debido a su antigüedad. Buena parte de los manuales consultados, así como artículos académicos fueron publicados hace varias décadas, con lo que podría darse cierta renovación de los mismos. También existe una repetición en los contenidos de las monografías del pintor,

justificable debido posiblemente a un volumen limitado de información relacionada con Sanz que en unos y otros lugares se emplea por falta de mayor cantidad de fuentes.

## 2. Contexto cultural

El panorama cultural de las islas a lo largo del siglo XIX experimenta una mejora y un desarrollo notable. Aun teniendo en contra la condición de insularidad así como la lejanía con otros centros artísticos, Canarias comienza a crear unas redes de artistas tanto residentes como extranjeros cuyo contacto permite la introducción de nuevas corrientes artísticas y planteamientos innovadores en las artes. Estos intelectuales que provienen del continente europeo, así como los estudiantes que realizan su formación fuera, traen consigo los nuevos modos de realizar arte, una tradición perteneciente a su historia del arte nacional y un contenido teórico que expande las miras de los artistas insulares.

Destacan dos centros urbanos en los que se promueve la cultura y se reúnen estos conocedores de arte, que posteriormente será donde se instalen las nuevas instituciones y asociaciones artísticas, siendo estos La Laguna y Las Palmas, incorporándose más tarde Santa Cruz cuando hubo cobrado mayor importancia, llegando a ser la capital de la provincia.

Una de las primeras instituciones que prestó interés por la impartición de clases de dibujo fue el Real Consulado del Mar de La Laguna, que en 1810 nombró al pintor Luis de la Cruz y Ríos como maestro, aunque no es hasta dos años más tarde que se comienzan a impartir dichas enseñanzas. Décadas más tarde viajó y se instaló en la ciudad de Málaga y se dedicó a impartir clases de dibujo allí, contando entre sus discípulos con un joven Carlos Haes, que se había mudado con su familia desde Bélgica, viéndose más tarde que se cerraría un círculo al ser Haes, a su vez, maestro de futuros pintores canarios.

Con la partida de Luis de la Cruz y Ríos a la península, el puesto de maestro en la escuela de dibujo del Real Consulado del Mar es ocupado por José Ossavarry, y a su

vez sustituido en 1815 por Luis Le Gros. Cuando este regresó a Francia fue ocupado su cargo en 1827 por Lorenzo Pastor y Castro. Este mismo pintor es el que también, con la transformación del consulado en la nueva Junta de Comercio, continúa sus labores como maestro de pintura en esta nueva institución. Se traslada a Santa Cruz en 1834, y en Las Palmas también se crea otra junta, con lo que deja de ser la única escuela provincial existente. En la Junta de Comercio de Santa Cruz se forma a artistas como Gumersindo Robayna y Nicolás Alfaro, que más tarde ejercerán el papel de maestros para continuar formando a las siguientes generaciones (Alloza Moreno 1981, 18).



Manuel González Méndez. *Retrato de Valentín Sanz*. 42 x 33 cm.  
Colección particular. Santa Cruz de Tenerife.

Otra institución relevante de carácter económico, pero con interés por impulsar el desarrollo cultural, fue la Real Sociedad Económica de Amigos del País, ubicada en la ciudad de La Laguna que tuvo su origen en 1777 y que permaneció activa durante el siguiente siglo. Se centró en las actividades agrícolas, industriales y comerciales, aunque también tuvo iniciativas enfocadas a alentar las actividades culturales. En múltiples ocasiones realizó certámenes de premios y entregas de medallas por obras pertenecientes a exposiciones, como ocurrió con Valentín Sanz en la década de 1860 que recibió una medalla de bronce por sus dibujos de adorno aplicables a la industria y

de paisaje. En 1837 se estableció otra Sociedad Económica en Santa Cruz, pero tuvo poco recorrido, pues a los pocos años se clausuró. Se intentó revitalizar en 1864, pero no logró mantenerse de un modo continuo, aunque prestó algunos servicios culturales a la comunidad (Alloza Moreno 1981, 18).

La institución de enseñanza artística más relevante de la capital tinerfeña fue la Academia Provincial de Bellas Artes, inaugurada en 1849. Tiene como precedente la Sociedad de Bellas Artes, fundada tres años antes por Maffiote Arocha y Nicolás Alfaro, entre otros. Esta dependía económicamente de la Diputación y del Ayuntamiento, y durante los años en que estuvo en activo tuvo diversos problemas y quejas debido a la falta de recursos. Se impartían cinco clases que estaban al cargo de tres profesores: Lorenzo Pastor, director y antiguo profesor de la Junta de Comercio, daba las clases de dibujo de figura, lineal y de adorno; Fernando Estévez, escultor encargado de las de modelado y vaciado, así como las de dibujo aplicado a las artes y la fabricación; y Pedro Maffiote impartía las de aritmética y geometría. Luego, en 1853 e impulsado por Nicolás Alfaro y Brieva, se establecen las lecciones de paisaje y acuarela, a cargo del propio pintor.

Según Cioranescu, al año siguiente, en 1854, a raíz del fallecimiento del escultor orotavense Estévez, es Alfaro quien se hace cargo de sus clases de modelado y vaciado con José Lorenzo Bello y Espinosa de ayudante. Y en 1860, al jubilarse Lorenzo Pastor, es Nicolás Alfaro quien lo sustituye como director de la institución, y a su vez se incorpora Gumersindo Robayna. De manera anual se realizaba una exposición con las obras más destacadas del alumnado, concediéndoseles premios a los que por su labor artística merecieran de dicho galardón. En cuanto al número de estudiantes que acuden a dicha institución, entre 1850 y 1862 son un total de 1993 alumnos, una cantidad bastante numerosa que señala el interés de los ciudadanos por las Bellas Artes. Entre estos aprendices transcurren figuras importantes para la plástica canaria, como lo son Filiberto Lallier, Manuel González Méndez y el reconocido Valentín Sanz (Cioranescu 1979, 207).

Sabino Berthelot, una figura significativa dentro de la sociedad santacrucera, en la primera exposición organizada por la Academia en 1851 pronunció un discurso en el que agradeció la labor de Estévez, alabando su buen hacer como profesor y su

profesionalidad. También apoyó la continuidad de dicha institución, pues ejercía una labor docente relevante dentro del panorama canario. Dicho elogio fue bien recibido por provenir de una personalidad extranjera que había realizado considerables investigaciones en su vida y que contaba con gran prestigio en distintos países europeos (Martínez de la Peña, Rodríguez Mesa y Alloza Moreno, 1987).

### 3. Biografía

Valentín Sanz Carta nació el 27 de febrero de 1849, en el seno de una familia de clase media y raigambre marinera, perteneciente a la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Recibió bautismo el 4 de marzo en la parroquia matriz de Nuestra Señora de la Concepción. Fue el mayor de cinco hermanos, pasando su infancia en una casa ubicada en el número 15 de la calle de Santa Rosalía, en la capital tinerfeña. Su padre, Valentín Sanz Ganzo, trabajó navegando en una goleta, así como su abuelo, que fue marinero en La Gomera. Su madre, Catalina Carta Quintero era de padre carpintero, y contrajeron matrimonio en 1848 en la Villa de Santa Cruz.

Durante cierto tiempo se tuvo por cierta que su fecha de nacimiento había sido el 7 de noviembre de 1850, dado a un error cometido por Isaac Viera en su libro *Vidas Ajenas* de 1888. Esto se corrige gracias a la partida de bautismo encontrada por Arturo López de Vergara, que se la da a conocer a Miguel Tarquis, y este la publica en un artículo en *El Día* titulado «¿Cuándo nació Valentín Sanz?», aunque se equivoca en el mes, lo cual es criticado, a su vez, por Padrón Acosta. Este tercer historiador publica la fecha correcta en el periódico *La Tarde* en el artículo «El traslado de unas gafas y la aparición de otra» en enero de 1949, dando por finalizado este enfrentamiento mediático (Alloza Moreno 2003, 15).

Desde muy temprana edad tuvo inclinación hacia la pintura. Existen diversas anécdotas que cuentan cómo de niño se dedicaba a pintar y hacer figuras en las paredes del domicilio familiar. Un relato de niñez recogido por el periodista Antonio Martí en 1929 lo atestigua, en el que se cuenta que el artista cuando contaba con poca edad había realizado un dibujo de una cabeza en una de las puertas del hogar, que resultó tan bien ejecutada que generó gran número de halagos de las amistades más cercanas de la

familia. Incluso años más tarde, pintada y restaurada la casa, permaneció aquel boceto, pues los familiares no querían borrarlo (Martí et al. 1940, 31-41).

Este interés por las artes se ve también en su temprano ingreso en la Academia Provincial de Bellas Artes de Santa Cruz, a la que accedió con una edad inferior a la mínima establecida, pues tenía solo nueve años en el curso 1858-1859, siendo la edad mínima de doce. Durante los años sucesivos cursó las clases de aritmética y geometría, luego dibujo lineal y de adorno, dibujo de figura impartido por Robayna, así como ornato, dibujo lineal aplicado a las artes y la fabricación, y, por último, de paisaje.

Durante estos años sus habilidades y conocimientos artísticos aumentaron sobremanera, estando en contacto con el panorama artístico insular por los profesores que impartían las lecciones. Algunos de sus compañeros con los que entabló relación veremos como unos años después tendrían conocidas carreras pictóricas, como Filiberto Lallier y Manuel González Méndez, este último le hubo realizado un retrato en aquella época mencionable. Desde 1858 hasta 1864 acude a diferentes clases en la academia, menos en el curso 1859-1860 que no hay constancia de que asistiera y el curso 1861-1862 debido a una epidemia de fiebre amarilla que hubo en Santa Cruz, que no llegó a afectar al pintor.

Recibe distintos premios por trabajos como alumno de la academia, como ocurre con el dibujo de una cabeza en la clase de dibujo de figuras de 1861; uno realizado a lápiz en clase de dibujo lineal y de adorno en 1863; y otro en la clase de figura y sección de grupos en 1864. Por parte de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad recibe una medalla de bronce por sus dibujos de adorno aplicables a la industria y de paisaje. Durante dos años acude a las clases de paisaje y acuarela que Nicolás Alfaro impartía de manera gratuita e impulsadas por él mismo, y en 1869 se clausura la Academia, una noticia más que negativa para el pintor como para sus compañeros (Vizcaya Carpenter, 1949).

De sus años de juventud se conocen pocos eventos sociales relevantes en que intervenga, a excepción de su participación en la firma de un documento de carácter político y reivindicativo, en el que junto a un grupo de jóvenes redactan una queja en las elecciones de las Cortes Constituyentes de 1869. Según redacta Miguel Tarquis en

un artículo de *El Día* titulado «Los años de aprendizaje de Valentín Sanz, un manifiesto y una pensión» fechado en septiembre de 1947, estos muchachos expresaban que se les había negado el acceso a los colegios electorales por tener las cédulas de vecindad carentes de firma de un escribano público, con lo que redactan dicho manifiesto que hacen circular por la población (Miguel Tarquis, 1947).

El cierre de la Academia Provincial en 1869, como comentábamos, fue un inconveniente para los alumnos que en ella se estaban formando como artistas. Pero esta situación mejora, al menos para Sanz, cuando en 1875 y contando con veintiséis años, recibe una beca de ayuda para irse a Madrid a estudiar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es gracias a la intervención de Pedro Machado y Benítez de Lugo, diputado provincial, que junto a otros ilustrados de la Diputación trasladan el interés porque el joven pintor continúe su formación en la capital. Es así como se le concede una pensión durante dos años de cuatro mil pesetas en total con lo que poder sufragar los gastos. Como aparece en el acta de la sesión del 20 de abril de 1875, esta solicitud es cuanto menos particular, pues “por primera vez se presenta en esta Diputación una proposición de este género cuando tantos ejemplos han dado otras Diputaciones de la Monarquía de protección a los que se dedican al cultivo de las Bellas Artes” (Alloza Moreno y Rodríguez Mesa 1986, 31). También se señala que se concede como un acto de generosidad con vistas a formar a un futuro artista al servicio de la patria y del recién coronado rey Alfonso XII.

Habiendo recibido dicha beca, en octubre de ese mismo año viaja a la península. Llega a Madrid y se instala en una pensión de la calle Bordadores. Ingresará en el curso 1875-1876 en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, en las clases de colorido, natural, antiguo, ropaje, anatomía, perspectiva, historia y paisaje superior, teniendo en esta última de maestro a Carlos Haes.

Del invierno de 1875, el primero que pasa en la capital, tenemos registro gracias a las cartas que le enviaba a su madre Catalina Carta, en las que le cuenta las malas condiciones de su estancia a causa del frío y el modo de vida de un estudiante becado como él. Con su madre se carteó durante buena parte de su vida adulta, tanto viviendo en Madrid como en Cuba, sirviendo esta correspondencia de buena base para entender qué pensamientos y pareceres había detrás de sus decisiones, siendo recogidos en el

libro *La vida del pintor Valentín Sanz, a través de sus cartas (1849-1898)*, de Sebastián Padrón Acosta publicado en 1949. Hizo distintas amistades, algunas bastante estrechas como la que mantuvo con Tomás Zerolo, hermano del escritor Elías Zerolo, así como con las hermanas del pintor Lorenzo Bello Espinosa, con las que compartía la pasión por la música, interpretando él obras al violín y ellas al piano en sus encuentros. A su madre le comenta también que echa en falta su tierra de origen, comentándole sobre la comida lo siguiente: “ya tengo muchas ganas de darme un atracón de las (papas) de ojo azul, con pescado salado y con su correspondiente aceite y vinagre y el vinillo matancero” (Padrón Acosta 1949, 22).

En las clases que recibe del maestro Haes continúa con su formación artística, realizando gran número de avances a nivel técnico. Pero no todo es positivo, pues recibe algunos comentarios por parte de sus compañeros del aula que le disgustan, escribiéndole a su antiguo maestro Truilhé, que le consigue consolar de cierta forma. Las palabras del santacrucero son comprensivas con el joven pintor, al que sus compañeros comparan con Alfaro y Brieva en cuanto a calidad y producción de obras, así como el modo de pintar. A este respecto, Cirilo Truilhé le responde a algunas de estas cuestiones:

*El efecto de sus cuadros de Vd. ha sorprendido agradablemente a los discípulos y esto me prueba que su estilo no tiene nada de común con el de los demás pintores (...) Por consiguiente, lo que dijo Haes no es motivo para que Vd. se desanime, ni mucho menos, para que prescinda de su estilo y empiece a copiar los estudios del de Bélgica (...) Tan buena senda es para Vd. la que ha tomado, como para los discípulos de Haes la que su maestro les ha trazado. En ella sería Vd. un discípulo más y en la de Vd. será Vd. solo, que no es poca ventaja (Padrón Acosta, 1948).*

Sanz continúa realizando obras y centrado en mejorar e invertir tiempo en las prácticas artísticas, dejando de lado los eventos sociales y aislándose en su habitación de la pensión. Al finalizar el primer curso recibió dos primeros premios en la clase de dibujo y colorido, y se dedica a dar lecciones de dibujo y pintura para ganar algo de dinero, contando entre sus alumnos con el hijo del embajador de México en Madrid y una hija del brigadier Luis Otero (Alloza Moreno 2003, 70). También un cuadro titulado *Estudio de otoño* que expuso en un certamen en 1878 recibió múltiples elogios, apareciendo

reproducido en el periódico madrileño *El Océano*, lo que genera que en su tierra natal Elías Zerolo en *Revista de Canarias* realice un artículo enorgulleciéndose de este suceso y de la fama que está empezando a recoger Sanz.

A dicha obra, así como otras, les llega a encontrar compradores, por lo que consigue ganar algo de dinero por sus obras, aunque no en exceso. En junio de 1879 le regala un cuadro a un conocido personaje que se movía en los ambientes artísticos de la capital, lo que consigue hacerle gran promoción, pues por su casa pasaban muchos intelectuales y posibles clientes. Se conoce que el cuñado del barón de Castillo de Chirel le encargó varios cuadros, entre ellos un retrato de sus tres hijos. Otro de sus clientes fue el Director de Instrucción Pública Joaquín Maldonado Macanaz, para quien realizó *Regreso al hogar* y *Paisaje de Primavera*, ambos durante su estancia en Asturias en el verano de 1878.

Otro personaje con el que entra en contacto es Fernando León y Castillo, que más tarde le será de gran ayuda, encuentro propiciado por sus amigos los hermanos Tomás y Antonio Zerolo. Y mediante el político grancanario logra presentarse a Alfonso XII, que según fuentes queda muy impresionado de su obra, incluso llegando a posar para él.



*La tarde en La Laguna*. Óleo sobre lienzo. 120 x 83 cm.  
Colección particular. Puerto de la Cruz, Tenerife.

En 1882, gracias a la intervención de León y Castillo, a la sazón, Ministro de Ultramar, se le ofrece un cargo como funcionario en la isla de Cuba y la posibilidad de trasladar su domicilio al otro lado del Atlántico. Hacia allí se encamina en abril, pero por un brote de la enfermedad del vómito negro en La Habana decide instalarse en la localidad de San Diego Núñez, a unos 80 km de la capital. Una vez transcurridos unos meses, comienza varios cuadros, ya estando asentado en el que sería su nuevo domicilio, entre ellos tres retratos de cuerpo entero. Le escribe con frecuencia a su madre, a la que le comenta que su asentamiento en la isla antillana es más que positivo para la venta de sus obras, pues llega a afirmar que tanto en La Habana como en toda la isla “no hay quien me tosa en manejar el pincel (...) yo seré aquí el rey de los pintores de Cuba y por lo mismo saquen Vds. la consecuencia en metálico” (Padrón Acosta 1949, 30).

Se le nombra al año siguiente como Oficial 1º de la Administración Auxiliar, trabajando en la Comisión Científica Botánica, acompañando a los ingenieros agrónomos en el estudio de la flora de la isla antillana, actuando él como pintor recogiendo ilustraciones de los ejemplares analizados. Esto le permite tener ciertos ingresos con los que seguir con sus labores de pintor que es lo que verdaderamente le interesa. Emplea tiempo en realizar varias obras para enviárselas a León y Castillo como muestra de agradecimiento por los favores recibidos, así como a Cánovas del Castillo, que unos meses antes había sido nombrado presidente del gobierno español (Padrón Acosta 1949, 30).

Valentín Sanz entra a formar parte de la plantilla de profesores de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana en 1886, obteniendo la cátedra de paisaje. Se dedica a impartir enseñanzas de técnica al lápiz, carbón y óleo, así como prácticas fuera del aula donde hacer copias al aire libre, acudiendo al Jardín Botánico, entre otros. El sueldo que recibe permite que viva de manera menos ahogada, mejorando su situación económica y académica, además de darle cierto prestigio. Son múltiples las ocasiones que, debido a exposiciones y actos en que participa, su nombre es mencionado en la prensa. Cuando se le concede la cátedra, sin ir más lejos, el diario cubano *El Eco* comenta lo siguiente:

“Este inteligente y apreciable amigo nuestro ha obtenido por concurso la Cátedra de Paisaje de la Academia de San Alejandro, de esta ciudad. Podemos repetir, con otros apreciables colegas, «aún hay justicia en la tierra», pues esta vez se ha hecho justicia al

mérito del artista Sanz, a pesar de la guerra sorda e injusta que se le hacía por algunos interesados. Compadecemos a los desdichados que luchaban en contra del noble artista y del hombre modestísimo” (Padrón Acosta 1949, 33).

En febrero de 1893 y debido a la visita de los infantes Eulalia de Borbón y Antonio de Orleans se eleva un arco de triunfo frente al Parque Central, en la ciudad de La Habana, en el cual Sanz realiza varios lienzos alegóricos para su decoración. Debido a una afección renal el pintor se ausenta de sus labores como catedrático en la Academia durante algunos meses, siendo sustituido por el pintor y discípulo suyo Ángel Porro. En 1894, y debido al cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Santa Cruz de Tenerife, se realiza una exposición organizada por la Sociedad Económica, en la que múltiples artistas presentan obras y reciben premios. Tanto Robayna como Lallier y Alfaro son laureados, aunque no ocurre lo mismo con Valentín Sanz, aun habiendo presentado varios de sus paisajes.

El artista se encuentra en un momento de solvencia económica y gran comodidad a nivel laboral, permitiéndose enviarle a su madre y hermanas en Canarias, objetos de valor como pulseras de oro y bellos trajes, así como a compañeros de profesión y amigos como el recién mencionado Lallier y Rodríguez Núñez especies botánicas propias de Cuba. También contrajo matrimonio con Dolores de la Cruz Muñoz en 1896, con la que había estado emparejado durante varios años, visitando en el viaje de novios las ciudades de Nueva York, París, Madrid, Cádiz y Santa Cruz de Tenerife, en esta última permaneciendo una temporada. Por el contrario, la situación en las Antillas no es la óptima, por lo que envía en el vapor Lover con dirección al archipiélago canario parte de su colección de obras de arte, previendo los futuros acontecimientos.

En 1898 su mujer en una carta que le envía a su suegra le comenta que Valentín no parece encontrarse en buen estado. Escribe al respecto: “Está muy dejado de la pintura pues desde que llegamos aquí, que ya hizo un año el día 1.º de este, no ha pintado nada más que un paisajito que fue un encargo” (Padrón Acosta 1949, 37). Junto a su esposa deciden trasladarse a Nueva York, en parte por la escalada de la situación política de la isla y la vinculación de la familia de Dolores a la causa revolucionaria independentista, así como por el deterioro de la salud del paisajista. Es solamente un mes después de su llegada que Valentín Sanz fallece a causa de la escarlatina, contraída mientras realizaba

el retrato de una niña que había perdido la vida por la misma enfermedad. Este suceso tuvo lugar el 1 de octubre de 1898, contando el pintor con 49 de edad, siendo enterrado en el cementerio de St. Mary en la ciudad neoyorquina.

La noticia de su muerte llega a Cuba y a la Academia de San Alejandro una semana más tarde, conmocionando a la población con dicha pérdida por lo inesperado de la misma. En Canarias esta información no se hace pública hasta el 4 de noviembre, levantando cierto revuelo tanto en la prensa local como entre amistades y compañeros de profesión. Se le dedican varios artículos en los diarios, se le rinde homenaje y su fallecimiento es muy comentado entre los habitantes de su tierra natal. En *Diario de Tenerife*, recién se conoce la noticia se publica un artículo sobre el pintor:

*Las mortales horas transcurridas desde que se recibió la fatal noticia (...) no han mitigado la pena y el desconsuelo hondísimos que en nuestro ánimo sobrecogido produjo el conocimiento de la desgracia que para el país, para el arte, para la familia y para sus amigos y admiradores, representa la muerte prematura é inesperada de Valentín Sanz (...) el paisajista eminente, el artista de inspiración y de genio, que era honra y orgullo de su pueblo (s.n., 1898).*



Portada del catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1949.

En los primeros meses de 1899 se realizó una sesión en el Gabinete Instructivo en el que su gran amigo Tomás Zerolo leyó unas palabras de elogio y despedida a Sanz, así como su hermano Antonio Zerolo le dedicó una composición lírica en su honor. La viuda del pintor le escribe a su suegra la pena que supone no poder trasladar los restos a su tierra natal como voluntad del difunto por falta de recursos. Se decide dedicarle una calle de la ciudad de Santa Cruz al artista, que, a día de hoy, continúa con dicha denominación y es una de las pocas maneras en que la ciudadanía tinerfeña es conocedora de la figura del pintor. En el centenario de su nacimiento, el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz inauguró una exposición conmemorativa con obras cuyas procedentes del Museo de Bellas Artes así como de colecciones particulares, el día 23 de noviembre de 1949.

#### 4. Influencias recibidas

Para hablar de Valentín Sanz hemos creído conveniente primero comentar las figuras que le marcaron y que tanta presencia tuvieron en sus años de aprendizaje y a posteriori, por lo que este apartado se lo dedicaremos a los maestros del pintor tinerfeño. Estas figuras, que nos ayudan a situar al pintor dentro del contexto cultural de la época, Santa Cruz en la segunda mitad del siglo XIX, tienen bastante influencia en sus decisiones tanto artísticas como académicas, que recibe con agrado estos consejos, además de ayudarle a crear y moldear su propio estilo pictórico a través de sus enseñanzas.

Tanto los maestros que tiene en Tenerife como en Madrid juegan un papel importante en el estilo que adquiere el pintor, con lo que los trataremos brevemente de manera aislada para explicar de dónde proceden estas influencias, así como para comprender que Sanz era un pintor que convivía y se relacionaba con otros artistas de igual calibre a él. Con algunos de ellos tenía una relación más estrecha, como ocurre con Cirilo Truilhé y Alfaro, con los que mantuvo cierta cercanía y se escribían cartas, y que le apoyan durante su estancia en Madrid para que no pierda el ánimo ante las críticas ajenas. Veremos que Haes es una figura clave tanto para él como para otros discípulos suyos, como para Tarquis o Alfaro, también en contacto con Sanz, pues su modo de entender la pintura de paisaje es innovador, con respecto a la anterior.

#### 4.1 Cirilo Truilhé

La presencia de las enseñanzas de Cirilo Truilhé (1813-1904) en la plástica de Sanz es más que visible. La tendencia romántica del pintor marca su primera etapa en Canarias, en la que realiza paisajes influenciados enormemente por el pintor francés, el cual se formó en la Academia de Bellas Artes de Burdeos. Es posiblemente uno de los maestros de Sanz a los que los especialistas le dedican más atención y con el cual se establecen mayor número de relaciones, siendo su obra romántica y la de la primera etapa canaria de Valentín cercanas en varios puntos, recibiendo una clara herencia de Truilhé, a quien le debe el modo de realizar paisajes con los que cimienta su formación para luego recorrer otras sendas artísticas. En un artículo redactado por el historiador Pedro Tarquis con motivo del centenario del nacimiento de Valentín Sanz, encontramos en el diario *La Tarde* las siguientes líneas:

*Quienes tengan costumbre de ver obras del paisajista citado Cirilo Truilhé, también esclarecido hijo de Santa Cruz advierte enseguida que Sanz trataba en esos años de imitarle, prueba de que lo consideraba el mejor maestro de Tenerife. No se trata de sencillas influencias de quien es un antecesor en arte, sino de una admiración completa hacia el gran Truilhé, como de los coloristas más finos que han tenido las Islas, de retina delicadísima, y no tan mal dibujante como se ha dicho (Alloza Moreno 2003, 44).*

En dicho artículo se comparan dos obras de Sanz, ambas bajo el título de *Paisaje*, que muestran unos pastores en el campo, en uno descansan junto a un puente y el otro con un gran árbol rodeado de piteras, con unos fondos de gran profundidad y detallismo. Continúa señalando algunos aspectos en que hace referencia al maestro, tanto en la elección de los temas, pues son temas de magos pastoreando ganado, así como la iluminación, empleando varios focos de luz y dejando en una leve penumbra el resto del lienzo. Y es que Sanz en sus primeras obras sigue la senda trazada por Cirilo Truilhé, no solo en temática sino también en la técnica empleada, pues el colorido tanto de los prados como de nubes y vegetación recuerda a las tonalidades del maestro. Esto chocará con los colores provenientes de la técnica del *plein-air* de Tarquis de Soria con el que posteriormente tendrá algo de contacto, así como el uso de la perspectiva, que con

Truilhé no consigue resolver y que ya en Madrid afronta sin problema (Alloza Moreno 1981, 34).

#### 4.2 Nicolás Alfaro y Brieva

Otro pintor del que Sanz recibe enseñanzas en su etapa de formación es Nicolás Alfaro (1826-1905). Alfaro cuenta con una manera propia y personal de representar el paisaje, recogiendo las enseñanzas de los que fueron sus maestros, entre ellos Carlos Haes, Ponciano Ponzano y Genaro Pérez Villaamil, este último poniéndole en contacto con pintores europeos a través de los que recibe influencias del Romanticismo inglés. Y precisamente estos conocimientos son legados a sus discípulos, que retomarían estas fórmulas. La elección del momento del día a representar, prefiriendo las puestas de sol y los cielos nublados, los acusados contrastes de luz, la irrupción de pequeñas figuras pintorescas y la carga imaginaria sobre el paisaje son algunos de los motivos que podemos encontrar en sus obras. Es uno de los mejores pintores de paisaje romántico en Canarias, así como uno de los últimos, pues dos generaciones más tarde, tiene lugar la transición hacia la corriente realista, de la mano de Tarquis Soria.



*Malangas y bohío.* Óleo sobre lienzo. 22 x 27,5 cm.

Museo Nacional de Cuba, La Habana.

Como se comprueba, el autor retrata el paisaje canario desde una visión idealizada e imaginaria, con pocos elementos que lo identifiquen con el auténtico. En algunos de sus paisajes se observan de manera muy puntual algún cardón o flor endémica, pero esto son raras excepciones, pues el pintor apenas incluye especies vegetales del entorno canario. Es precisamente por ello por lo que ha sido en varias ocasiones criticada su pintura, se veía negativamente su decisión de rehusar dibujar ejemplares de la flora del archipiélago. La crítica local en 1854 en *Eco del comercio*, a raíz de una exposición en la Academia de Santa Cruz, le recrimina “la carencia absoluta de árboles o plantas indígenas que recuerde al que admire aquellos paisajes de flora canaria (...) no hay ni una palma, ni un viñedo distinto, ni un áloe (pitera), ni una euforbia (cardón), y a no ser por el Teide que asoma en lontananza, cualquiera tomaría estos lienzos por vistas de Suiza o de otra comarca montañosa” (Alloza Moreno 1981, 68). Esta es una crítica que a pintores como a Sanz no se le harían, pues, aunque emplee planteamientos romanticistas es conocedor del paisaje que retrata, apareciendo este mismo en el lienzo, si bien algo idealizado, pero en el que asoman especies típicas de la región.

Durante su estancia como alumno en la Academia Provincial de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Sanz Carta asistió a dos clases distintas de Alfaro, siendo la primera en el curso 1862-1863 en la clase de ornato, constando en su expediente “Al finalizar el curso, dibuja adornos de 3ª clase. Buena conducta; aplicación regular” (Alloza Moreno 2003, 155). La segunda clase ya sería la propia de pintura de paisaje y acuarela desde 1866 hasta 1868, en las que realmente experimenta una mejora en su técnica y proceso de aprendizaje.

En algunas obras de Alfaro, así como en las de Sanz, es común observar que emplean pequeños personajes pintorescos, como pueden ser pastores o campesinos, que decoran la estampa paisajística. Esta es una característica propia de la visión romántica de la naturaleza, como ocurre en cuadros como *Paisaje con campesinas*, en el que en primer término hay dos campesinas a la orilla de un río cargadas con vasijas de barro, y una casa al fondo. La luz cálida y de tonos anaranjados inunda el cuadro, haciendo que las nubes del fondo sean de color amarillo y creando un ambiente de ensoñación a causa de esa luz irreal. Los frondosos árboles y arbustos quedan algo inconcretos, realizados apenas pulsando el pincel sobre el lienzo para darles vaporosidad. Las dos mujeres de

espaldas al espectador, con ropa de campo, aparecen con poses estudiadas (Conde Martel 1992, 23).

Otros lienzos del maestro Alfaro que podemos poner junto a este para realizar una suerte de comparación serían *Paisaje con hombre sentado en una roca*, en la que la luz mantiene los mismos tonos, quizá algo más terrosos, con un empleo de la luz similar, aunque aquí con mayores contrastes las sombras. Para las copas de los árboles que aparecen en *Paisaje con figuras y río* emplea la misma técnica y aspecto de ligereza, y en *Paisaje con cascada* las figuras de las mujeres recogiendo agua tiene gran semejanza a las recogidas por Sanz.

Su labor como profesor en la Academia de Santa Cruz es merecedora de mención en tanto en cuanto fueron valiosas sus enseñanzas para los nuevos pintores isleños. Alfaro tuvo un gran compromiso con la Institución, así como con su alumnado, llegando a inaugurar, por iniciativa propia, en 1853 unas clases de pintura de paisaje y acuarela para el alumnado que hubiera superado las otras asignaturas y quisiera seguir mejorando sus técnicas pictóricas. Es el propio maestro el que apoya económicamente las clases, siendo gratis, y ofrece tanto el local como mobiliario de su propiedad para la enseñanza. Y es allí donde una década más tarde recibe clases Sanz, siendo uno de sus primeros encuentros serios con el aprendizaje de pinturas de paisaje.

#### 4.3 Carlos Haes

El tercer y último maestro de Valentín Sanz que trataremos será el pintor belga Carlos Haes (1826-1898), a cuyas clases asistió el tinerfeño en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la capital española a partir de su llegada en 1875. Es Haes el que, a través de sus lecciones, embarca a Sanz en la realización de obras dentro de la corriente del Realismo. Es gracias a él que el pintor abandona el paisaje romanticista propio de Canarias en aquel momento, y conoce nuevas tendencias pictóricas provenientes del continente. Bajo su tutela se inaugura la segunda etapa dentro de la producción artística del autor, dando paso a sus cuadros realistas en los que retrataba mayormente los espacios naturales madrileños.

Se debe tener en cuenta que Carlos Haes no es solo maestro de Sanz con respecto a otros pintores canarios contemporáneos, sino que también tuvo entre sus alumnos a Nicolás Alfaro y Pedro Tarquis de Soria. Sobre la influencia que tiene en Alfaro, el cual según parece acude a sus clases en la década de 1870, Alloza Moreno señala que Haes es el maestro que más le influye, como ya hemos podido leer anteriormente. Su interpretación de la Naturaleza de un modo directo supuso una novedad en la técnica de la pintura, y Alfaro es testigo de ello, asimilando la técnica renovadora de su maestro sin caer en la imitación de este, así como sin abandonar su formación romántica, que le impide desligarse completamente de ella (Alloza Moreno 1981, 66).

Su presencia en la Academia de San Fernando es muy valorada tanto por alumnado, compañeros de profesión y demás entendidos en arte, pues eleva el nivel y la producción artística de la misma. Ya desde su ingreso a la misma se observa su preponderancia, pues como señalan documentos de la época, en el concurso de ingreso, en que era más que habitual que se concedieran plazas atendiendo a relaciones personales y tratos de favor, el jurado decidió que él era el merecedor de dicho título de forma unánime. Como señala Beruete, “La superioridad de Haes sobre sus compañeros de oposición era tal, que, a pesar de las influencias que mediaron, ninguno pudo disputarle el triunfo” (Beruete 1898, 382).

Debido al carácter cosmopolita y el interés por mantenerse al tanto de las novedades artísticas en Europa, así como por situaciones familiares, realiza distintos viajes a lo largo de su vida, tanto en su niñez y juventud como ya una vez es un pintor consagrado. Como comenta Ana Gutiérrez Márquez, sus visitas a las grandes ciudades europeas lo mantienen en contacto y le permiten tener una visión más amplia del arte que se estaba produciendo en su época. Así, en 1851 mientras se formaba académicamente en Bélgica, asiste a varias exposiciones en las que participaban artistas franceses de renombre y estaban expuestas pinturas de los bosques de Fontainebleau. Entre los pintores belgas se encontraban Paul Lauters, Joseph Quinaux y François van Luppen. Así es como de primera mano conoce estas aportaciones de la pintura de paisaje plenairista de Francia y asume sus postulados, que le servirían de base para introducir una vez llegado a la península ibérica las técnicas y conceptos desconocidos en la paisajística española (Gutiérrez Márquez 2005, 17).

En su labor de maestro consiguió realizar varias renovaciones en cuanto al modo de enseñanza que estaba vigente en el país. De su mano proviene la institucionalización de la pintura al aire libre, que se encontraba fuera de las enseñanzas oficiales. Para él, los paisajes deben captarse teniendo de modelo principal la propia vista del pintor, evitando las concesiones a planteamientos imaginativos o que modificaran la forma del paisaje. El artista busca la representación topográfica del terreno, interesado en los elementos geológicos singulares, pudiendo encontrarlos en bosques, roquedales y orillas de ríos.

Valentín Sanz recibe estas enseñanzas del maestro y las aplica a su producción artística con gran acierto, realizándose el paso de su etapa romanticista a la realista. Entre sus obras madrileñas encontramos el paisaje titulado *Riberas del Manzanares*, en el que existen diversos aspectos en los que la influencia de Haes queda de manifiesto. En primer lugar, se aprecia la soltura de ejecución de la misma, con una pincelada más dinámica y habilidosa. Tiene gran cromatismo, adquiriendo algunas tonalidades nuevas, aunque muchas ya las conocía y empleaba, así como una captación de la luz muy acertada (Alloza Moreno 2003, 78).



*Barranquillo de La Laguna*. Óleo sobre lienzo. 91 x 69 cm.

Museo de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

Esta habilidad no solo la desarrolla con paisajes madrileños, sino que una vez regrese a Canarias, así como cuando vaya a Cuba, mantiene la capacidad de representar las luces y ambientes lumínicos de las mismas, adaptándose a cada paisaje al que se enfrentaba. El tratamiento de las aguas transparentes, que reflejan toda la luz captada está realizada de manera excepcional. La perspectiva aérea está más conseguida que en las obras de la etapa anterior, prestándole más atención al estudio del natural. El nivel de detalle, así como el alto grado de verosimilitud con el paisaje supone un salto cualitativo en sus capacidades técnicas, no habiendo duda del progreso realizado mediante la intervención del pintor belga.

En definitiva, la presencia de estos tres maestros en la formación de Valentín Sanz son clave para entender su producción artística, su visión del paisaje y los procedimientos que emplea a la hora de trabajar. Estas enseñanzas recibidas lo moldean como pintor paisajístico, permitiéndole contar con las herramientas necesarias para afrontar los distintos tipos de cuadros a realizar, siempre teniendo en cuenta que la identidad y personalidad propias de Sanz permanecen invariables con el paso de los años, aportándole a sus lienzos unas características propias reconocibles del resto. Es el pintor santacruceño el que, absorbiendo todos estos conocimientos adquiridos, consigue crear un lenguaje personal que será el que dotará a su obra de un sentir único.

## 5. Influencias transferidas

Habiendo comentado los maestros que le instruyen en sus dos primeras etapas, cuando realiza el viaje a Cuba en 1882 se observa un cambio rotundo, dado que en este periodo es el propio Sanz el que, a través de su puesto como profesor de paisaje en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de La Habana, ejerce el papel de maestro para sus alumnos. La formación y aprendizajes adquiridos, así como los conocimientos del pintor serán empleados para tomar esta posición y continuar impartiendo el ejercicio de la profesión.

Durante su estancia en Cuba, como decíamos, establecido permanentemente desde 1882 hasta su fallecimiento en 1898, Valentín Sanz además de ser un pintor de gran calidad

ejerció labores de catedrático en la Academia de San Alejandro. Durante esos años, se dedicó a una labor tanto educativa como propiamente artística, no cesando su producción pictórica. Como comenta Olegario Negrín Fajardo, “Sanz siguió trabajando sin cesar en su doble condición de profesor de la Academia y en su gabinete pintando por encargo o para presentar sus obras a concursos nacionales e internacionales” (Negrín Fajardo 2000, 116).

Su implicación en las actividades educativas de la academia fue plena, encargándose de pintar los modelos necesarios para los estudiantes cuando el material con el que contaban era reducido, así como salidas de campo para practicar del natural costeadas de su peculio. En estas escapadas solía llevárselos a las afueras de La Habana o regiones del interior, siendo algunos de sus lugares más frecuentados el río Almendares o el Jardín Botánico, en la misma capital. Podemos observar cómo esta práctica pedagógica está enfocada hacia la realización de pinturas plenairistas, heredada de la Escuela de Barbizon y los realistas franceses. Veríamos unos objetivos claros en su proceso de enseñanza al alumnado, donde primero les exige un dominio de los medios técnicos de plasmación pictórica, para después propiciar que los alumnos desarrollen sus capacidades creativas dentro de los límites propios de este tipo de representaciones. A través de la enseñanza de la pintura de paisaje, les propone un proceso de observación y ejecución *in situ*, partiendo de la naturaleza circundante y no tanto de su recomposición posterior en el estudio (Negrín Fajardo 2000, 116-117).

El alumnado que acudía a sus clases estaba constituido tanto por hombres como por mujeres, como aparece en un documento que señala las asignaturas que se impartirían en los cursos 1886-87 y, una década después, en 1896-97, apareciendo Valentín Sanz en ambos. En el primer documento de 1886 nos encontramos con la “Clase de Paisaje y Perspectiva. Para señoritas. De 8 a 10 de la mañana”, así como la homónima “para varones. De 6 a 8 de la noche”. Y en la asignatura correspondiente del curso 1896-1897 aparece en el cuadro de asignaturas “Para mujeres: Paisaje. Paisaje al lápiz y al carbón. Perspectiva. Paisaje al óleo”, bajo el horario de 8 a 10 de la mañana e impartida por el catedrático D. Valentín Sanz y Carta. No se ha encontrado el documento en el que aparece la clase de paisaje que se impartiría a los hombres, pero no dudamos que existiera una, pues del resto de materias aparecen ambas modalidades (Guanche Pérez y Campos Mitjans 1999, 313).

Sus principales discípulos son Ángel Porro Primelles, Concepción Mercier García y Aurelio Melero Fernández de Castro, así como otras figuras dentro del panorama artístico y docente como Manuel D. Lluch Beato, María Ariza Delange, Teódulo Jiménez Hernández, Rosa San Pedro Humares, Adriana Billini Gautreau, Eduardo Morales Morales y, uno de los más conocidos, Antonio Rodríguez Morey. Dos figuras como Ángel Porro y Manuel Lluch incluso fueron escogidos por Sanz para sustituirlo en sus labores como catedrático cuando tuvo que ausentarse en 1892 y 1893, respectivamente, encomendándoles esta tarea y delegando en ellos las lecciones, aunque de manera temporal, que debían impartir al resto de aprendices (Guanche Pérez y Campos Mitjans 1999, 158-159).

En un artículo de prensa publicado en el diario cubano *La Lucha* por Aniceto Valdivia, conocido como Conde Kostia, y con motivo del reciente fallecimiento de Sanz, se comenta la encomendable labor del pintor santacrucero como maestro en la Academia:

*Su enseñanza ha sido (...) fecunda. Discípulos -hoy verdaderos maestros- han aprovechado bien las lecciones que el sabía infiltrar en las almas y en los talentos preparados para comprenderle. La señorita Mercier, los señores Porro y Aurelio Melero, serán dignos continuadores del que ha cesado de pronto de ser orgullo vivo entre nosotros* (Guanche Pérez y Campos Mitjans 1999, 160).



Valentín Sanz Carta junto a Miguel Melero, Luis Mendoza y Manuel Lluch.

Fotografía publicada en el semanario *El Figaro* de La Habana en 1897.

## 6. Comentario de sus obras

La producción artística de Valentín Sanz cuenta con grandes obras que a continuación trataremos. Será empleada una estructura según la cual se dividirán las tres etapas artísticas del pintor, primero la canaria, luego la madrileña, y finalmente la cubana. Esto nos facilita el reconocimiento de las mismas a unos u otros movimientos artísticos, pues en cada una se rige su modo de trabajar a un estilo predominante, aunque, como veremos, hay matices al respecto. Pero antes, a modo de introducción, trataremos un género pictórico considerado como secundario en su obra como lo fue el retrato, que cuenta con gran calidad técnica y que el pintor desarrolla a lo largo de toda su carrera.

### 6.1 Retratos

A continuación, trataremos la faceta de Valentín Sanz como retratista. Si bien no es el género pictórico al que le dedica mayor tiempo, en este realiza múltiples lienzos de gran interés para nuestro estudio. Movido por una cuestión principalmente económica, pues era frecuente encargarle a artistas retratos de familiares y amigos, no son pocos los cuadros que realiza y vende en su vida. Como ya comentábamos en su biografía, realizó retratos para distinguidas figuras de los círculos más selectos de la Madrid decimonónica, como la hija de un embajador o de un comandante del ejército, así como distintos intelectuales. Incluso se le llega a llamar desde la Corte, pues el rey Alfonso XII estaba dispuesto a posar para él, se desconoce si llega a realizarlo y el resultado final. Y no sería la única vez que retrataría a la realeza.

En su primera etapa realiza un autorretrato, siendo un dibujo coloreado de 33 x 25 cm inscrito dentro de un óvalo, con predominancia de tonos oscuros y ocres. Tiene poco detalle, parece más un boceto a color, con los contornos desdibujados y colorido plano, empleando apenas dos tonos para la piel. Se autorretrata con rostro serio y mirada fija, siendo algo impreciso en la forma y apariencia del cabello y el vello facial, poco desarrollado por su juventud. Se observan ciertas indecisiones propias de su inexperiencia, pero no por ello de menor calidad. A nivel personal, considero que uno de los cuadros en donde mejor se aprecia el aspecto que tuvo el pintor en vida no fue

realizado por el propio Valentín, sino el que le hace su amigo Manuel González Méndez, cuando acudían juntos a las clases de Haes en Madrid.

A su vez, y como es lógico, a modo de regalo o aprovechando la cercanía para emplearlos de modelos de estudio, ejecuta varios retratos a personas de su entorno personal, como puede verse en los retratos de sus padres. Con gran destreza consigue representar los rasgos y expresiones de sus progenitores, en tonos terrosos y con gran claridad mediante el uso de amarillos y blancos. Como se comenta en *El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)*, al retratar a su padre consigue captar en “sus facciones la personalidad acusada del hombre de mar”, pues Valentín Sanz padre, así como el abuelo del pintor, dedicaron sus vidas al oficio de marinero. El *Retrato de su madre*, realizado en la década de 1890, recoge a su madre acomodada en una gran silla tras la que aparece un pesado cortinaje, vestida de un negro rojizo con cuello y puños de encaje blanco (Alloza Moreno y Rodríguez Mesa 1986, 82).

Ya asentado en La Habana realiza el retrato de su esposa Dolores de la Cruz Muñoz. Con una luminosidad y un aspecto cálido tanto en el fondo como en la figura, esta obra podemos decir que supera a los retratos realizados en sus etapas anteriores, tanto en luz como en colorido, con una paleta de color más brillante y coherente. Resuelve de forma inteligente la plasmación del fondo, ya que en la zona del rostro utiliza tonos más oscuros y en el resto emplea un amarillo vibrante, necesitando únicamente estos dos colores que se complementan. Capta una visión de perfil de su esposa con gran habilidad, si bien no necesita un contorno especialmente nítido o definido para plasmarla, apoyándose mucho en la manera en que la luz del fondo se refleja en ella.

El otro retrato real que realiza, como antes mencionamos, sería también en su última etapa pictórica, cuando se le encarga pintar a la Reina Regente María Cristina y a su hijo, el futuro Alfonso XIII, en el año de 1893. Estaba destinado para el salón de actos del ayuntamiento de Güines, en Cuba, y por el que se le pagaron 1400 pesos de oro. Emplea de modelo a su futura esposa Dolores de la Cruz, la cual relata por carta a su suegra el aspecto de dicho trabajo, que procedemos a mostrar pues al no contar con dicha obra, esta es una descripción más que minuciosa del regio lienzo:



*Retrato de su esposa. Óleo sobre lienzo. 46 x 37 cm.*  
Museo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

*Ahora le hablaré del retrato del Rey niño y de la Reina. Está quedando magnífico; es un grupo de los dos y de tamaño natural. La Reina está sentada y el Rey de pie a su lado, y ella tiene echado un brazo y lo atrae así hacia su regazo. Si lo viera V., madre mía, parece todo natural y no pintado. El traje de ella es de terciopelo negro, con un delantal de raso blanco plata, bordado de oro y perlas. Qué bien está todo eso pintado y detallado, realmente parece un traje de tela; sus carnes y el cabello rubio parecen de una persona viva. El Rey viste un traje de terciopelo azul prusia y lleva un cuello y unos puños de encaje inglés blancos (...) El sillón, en el que está sentada la Reina, es dorado y de terciopelo rojo con franjas de oro y estas franjas de un dibujo elegantísimo (...) Tiene el cuadro una gran cortina y una mesita cubierta por un rico tapete, sobre el cual está la corona del Rey, el cetro y el escudo de armas. La Reina lleva sobre sus cabellos una diadema de brillantes y perlas, y tales parecen estas piedras. En fin, todo está magnífico; no hay un pero que ponerle y el cuadro en sí es una obra maestra (Padrón Acosta 1949, 36).*

En los distintos retratos que realiza a lo largo de su vida observamos una gran calidad artística, prestándole atención a este género desde muy corta edad, incluso antes de entrar en la Academia Provincial. Lienzos como el que le regala a su amigo Carlos

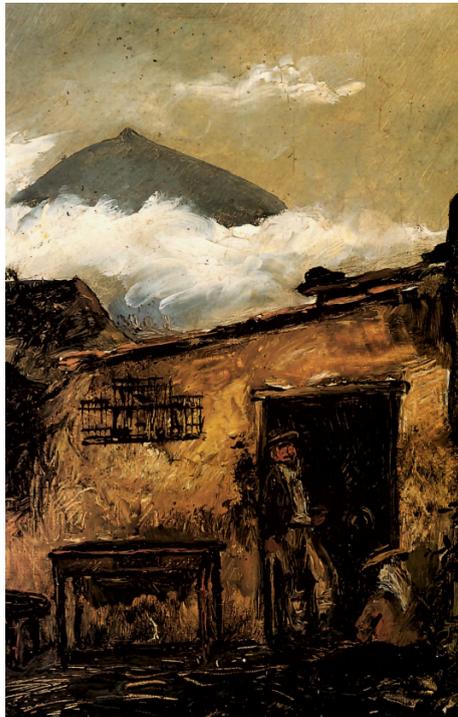
Baker Smith en el que lo retrata en 1870, así como en el que realiza a la señora Amelia Fernández de Molina, uno de los pocos de este género expuestos en el Museo Nacional de La Habana, representan la maestría que Sanz tuvo para plasmar en sus obras tanto la personalidad como el sentir de las figuras que posaron para él. Al igual que en su producción artística dedicada al paisaje, en los retratos que realiza se observan notables cambios a medida que avanza en el tiempo, empleando tonalidades oscuras en su primera etapa y transicionando hacia una mayor luminosidad y claridad al acercarse a los planteamientos impresionistas cuando se instala en la capital cubana.

## 6.2 Etapa canaria (Década de 1860-1875)

Como comentábamos en la biografía, Sanz y Carta comienza su actividad artística a edades muy tempranas, realizando dibujos y bocetos cuando apenas aprendía a escribir. Esto lleva a su ingreso en la academia con nueve años, a partir de los cuales daríamos por comenzada su primera etapa artística, no obstante, será durante sus años de adolescencia cuando sus lienzos comiencen a adquirir la forma propia y las propiedades necesarias para un estudio más en profundidad de los mismos.

Una obra destacada dentro de la producción del pintor santacrucero es la que lleva por título *El Teide y la casa del cura de La Matanza*, fechada y firmada en el reverso en 1875, siendo una de las últimas obras que realiza antes de partir hacia la capital madrileña. Antes de continuar, señalaremos que no se seguirá un orden cronológico, entre otros motivos porque muchas obras carecen de la asignación de una fecha concreta, con lo que se hablará de ellas dentro de unos años generales, eso sí, dentro de la propia etapa pictórica a la que pertenezcan. Una vez aclarado esto, en la obra señalada se observa el patio interior de una modesta casa rural en la que se encuentra una pareja, sentada en el suelo la campesina y apoyado en el quicio de la puerta el campesino, que sujeta un bastón. Junto a ellos hay una mesa arrimada a la pared, y sobre ella un canario dentro de una jaula de cañas. Sobre el tejado y a lo lejos se encuentra la silueta del Teide junto a unas nubes blancas con las que contrasta (Alloza Moreno 2003, 52).

Es una de las obras en que mejor se ve su característica técnica de grandes y gruesas pinceladas, que acentúan el relieve y la forma de lo representado. Este empleo del empaste crea espesas capas aplicadas al lienzo que, aunque reduce la capacidad de darle detallismo a los objetos, genera una sensación visual y una textura a lo representado que potencia su aspecto. Los tonos dorados de la pared de la casa se acentúan gracias a esta técnica, contrastando con el cielo, de pinceladas menos recargadas. La figura del campesino apenas cuenta con rasgos faciales reconocibles debido a lo que comentábamos de la falta de detalles. Y es esta técnica la que también lo distancia de su entonces maestro Cirilo Truilhé, cuya pincelada nada tenía que ver, así como contar sus cuadros con tonalidades más frías y apagadas que las de su alumno.



*El Teide y la casa del cura de La Matanza.* Óleo sobre lienzo. 30 x 23 cm.

1875. Colección particular. Puerto de la Cruz, Tenerife.

No es de extrañar observar esta técnica en otras piezas en las que se representaba un paisaje rural, siendo común que las copas de sus frondosos árboles contasen con pinceladas gruesas, asemejándose a las hojas y ramas que se agitan al viento. Así ocurre con los chopos que aparecen en *Árboles*, así como en los densos matorrales que rodean

el pequeño lago en *Árboles y agua*. Tampoco es una técnica que requiera de gran cantidad de tiempo para realizarse, como aparece recogido en un comentario que realiza Carlos Baker Smith sobre esta última obra, que estuvo bajo su propiedad y que Sanz hubo realizado delante suya en una hora y veinte minutos de duración (Alloza Moreno 1981, 289).

Una cualidad importante de los paisajes de este pintor es la plasmación de su propia personalidad y visión del mundo en los mismos, sobre todo visible en esta primera etapa romántica, donde no solo aparece el medio natural en el que habita Sanz sino también el mundo subjetivo que él era capaz de representar. Sobre esto, Leoncio Rodríguez comentaba lo siguiente: “Herido de desengaños, con prematuras tristezas en el alma, estas nieblas de su espíritu parecen reflejarse en la tonalidad gris de sus primeros cuadros. Paisajes de cielos oscuros, de horizontes neblinosos y melancólico ambiente” (Martí et al. s.f., 14). El escritor señala, de manera poética, cierta relación entre el sentir del pintor y el paisaje que representa, volcando sobre este los pesares de su ser, en la línea de las pinturas románticas de la época.

Sanz representa toda esta gama de emociones a través de los elementos que habitan sus cuadros, entre los que es común ver pequeñas cabañas achatadas y ennegrecidas, un hato de ovejas de oscuros vellones y un pastor arropado con una manta, o por el contrario, una pareja de bueyes junto a un campesino. Esto mismo se puede observar en obras como *Camino de El Batán*, *Atardecer en los campos* o *Yunta arando en Los Rodeos*. Dichos personajes captados del natural cobran gran protagonismo en esta etapa, siendo común que aparezcan para terminar de completar la estampa. Mientras que en la primera obra los personajes se distinguen al fondo, detrás de una cierta capa de neblina, en *Yunta arando en Los Rodeos* estos aparecen en primer término en plena faena.

Estos personajes, a los que Sanz no puede sustraer del cuadro pues forman parte de la narrativa que este quiere contar, acompañan, si bien no protagonizan la escena, muchas veces apareciendo de espaldas de manera que no se les distingue con claridad. Estas figuras, que en particulares ocasiones sí que les dedica un cuadro a modo de retrato, véase *Viejo pescador* o *Mago tumbado en el prado*, tienen varias características comunes. Entre ellas, a veces aparecen interactuando de manera activa con su entorno,

esto es, labrando la tierra o sentados en alguna orilla pescando, así como cuidando de sus animales de ganado. También pueden aparecer paseando o descansando sobre la hierba, no de manera ociosa sino como una parada antes de continuar con la labor. Pero la presencia de estos hombres y mujeres del campo con el tiempo irá desapareciendo conforme la obra de Sanz vaya inscribiéndose en otras corrientes pictóricas, alejándose de los preceptos heredados del Romanticismo francés que tuvieron gran calado en las islas.

Junto con la representación de estos entornos naturales en los que se encuentran pastorcillos y animales de ganado, también recogen cierto interés las viviendas de estos personajes. Desde la pequeña choza rodeada de matorrales en *Atardecer en los campos*, pasando por la casa junto al risco en *Paisaje de Punta del Hidalgo*, llegamos hasta la que protagoniza el óleo sobre lienzo *Patio canario*. Cuenta con gran luminosidad y colorido, situándose la vista desde el patio trasero de una casa a la que se accedería por unas escaleras de piedra. Cubierta en buena parte por vegetación, se asoma parte del tejado y el remate de la chimenea en la zona alta. Se prescinde de las figuras en esta ocasión para poder recrearse en rincones íntimos y recogidos como este, en el que bajo la sombra que aportan los frondosos árboles uno puede imaginarse la vida de aquellos que la habitaron. Debemos señalar que estas piezas cuentan con un aire bucólico que las envuelve, idealizada esta vida pastoril por el arraigo que tuvo la corriente romántica en el pintor.<sup>1</sup>

Como última obra que comentaremos de la primera etapa romanticista del pintor, nos detendremos unas líneas con *La tarde en La Laguna*, perteneciente a una colección particular y actualmente expuesta en el Museo LM de La Laguna. Este lienzo aúna varias de las características ya mencionadas y las ejecuta de manera excepcional, como lo son la visión romanticista del paisaje, mediante oscuras nubes y lúgubre ambiente, presagiando una tormenta. Las ramas de los árboles están agitadas por el viento, así como los matorrales, todos ellos bajo el estilo propio del pintor, que se detiene especialmente en plasmar la flora de sus paisajes. El personaje del campesino se encuentra acompañado de vacas, realizando un pequeño descanso a la orilla del lago. El colorido, dentro de su línea de emplear dorados y tonos terrosos, se ejecuta con grandes

---

<sup>1</sup> El cuadro pertenecía a Diego M. Guigou y Costa, aunque desconocemos si la casa representada fuese o no el domicilio familiar del reconocido médico.

contrastes entre las pocas zonas de luz y la umbría generalizada del lienzo. Los posibles problemas en cuanto a perspectiva los soluciona mediante técnicas aprendidas en la academia, como la hilera de árboles que se extiende hacia el horizonte, que acentúa esta lejanía, así como el uso del negro para la parte del cielo que se encuentra más lejos del espectador.

Coincidimos con los distintos historiadores y especialistas que atribuyen a Sanz el papel trascendente que tiene como pintor del paisaje canario, realizando una interpretación tanto personal como común de los espacios naturales que plasma. Esta exaltación del campo canario, ya realizada por otros artistas y que más tarde se pondrá en boga con los movimientos regionalistas, se ve mejorada por su particular uso de la luz y el color. A este respecto, el ya mencionado escritor Leoncio Rodríguez expresa este sentir común:

*En estos primeros óleos de Valentín Sanz palpita toda el alma de la tierra. Aquellos son, en efecto, nuestros paisajes, sin mixtificaciones ni pompas extrañas. Estos paisajes, desconcertantes para las miradas extrañas, vistos de tan especiales maneras por cuantos escritores y artistas, ajenos al país, han pretendido dibujarlos (Martí et al. s.f., 13-14).*



*Bahía de La Habana. Segunda vista.* Óleo sobre lienzo. 35 x 53,5 cm.  
Museo Nacional de Cuba, La Habana.

### 6.3 Etapa madrileña (1875-1882)

En esta segunda etapa en la capital madrileña se observa un cambio notable en su estilo artístico, en el aspecto de sus lienzos y en los intereses mismos del artista, que se ven influenciados por sus maestros de la Academia de San Fernando, en especial Carlos Haes. Es bajo sus enseñanzas que se produce una transición desde los estilos y fórmulas propias del Romanticismo que había cultivado en sus primeros años hacia el Realismo, movimiento de gran éxito en aquellos años que hubo sido importado desde Francia, su lugar de origen.

Durante su formación y estancia en Madrid, desde 1875 hasta 1882 cuando parte hacia la isla cubana, se observa que la producción artística de Sanz se diversifica, dedicándose de forma más profesional a géneros como el retrato, así como también gran variedad en los paisajes representados, siendo de distintos puntos de la geografía española. En los siete años que pasa en la ciudad capitalina realiza multitud de cuadros, aunque por desgracia de muchos de ellos solo tenemos constancia por medios escritos debido a, en algunos casos, ser retratos familiares pertenecientes a colecciones privadas, salvo excepciones de cuadros que fueron enviados al archipiélago y de los que conservamos mayor información.

Así, estos retratos que se le comisionaron los empleaba como fuente de ingresos para sufragar los gastos de la pensión y la comida, así como de materiales. Es el caso del retrato de los hijos del cuñado del barón del Castillo de Chirel, “una de las fortunas mayores de Madrid” (Padrón Acosta 1949, 27), así como otro pequeño cuadro por el que cobró 500 pesetas. Mediante este contacto y otros que realiza, consigue colocar alguno de sus cuadros entre la aristocracia madrileña, siendo clientela de la que podía obtener no pocas ganancias.

La obra principal de este periodo lleva por título *Riberas del Manzanares*, realizada en 1879. Es un óleo sobre lienzo de 76,5 x 128 cm que representa el río más popular de la comunidad madrileña. Padrón Acosta realiza una descripción pormenorizada que mostraremos a continuación:

*El agua es un espejo limpio, terso, transparente, recatado en el regazo de la grata penumbra. Arriba un cielo azul, llovido de blancas nubes. La figura de un pescador, que está sentado en una de las márgenes da solemnidad humana, casi mística, al paisaje. Las masas de árboles, las riberas musgosas, las aguas transparentes, la figura del pescador, la sombra de las nubes: todo se refleja en el río, que copia las formas y las devuelve al espectador... Este paisaje puede colocarse junto a «El anochecer» de Corot (Padrón Acosta 1950, 106).*

Contemplando este lienzo, es posible apreciar la soltura de ejecución que el paisajista ha logrado bajo el magisterio de Carlos Haes. Las enseñanzas del maestro belga le introducen a nuevos planteamientos, bajo los que cambia su forma de captar la luz, su concepción de distancia y perspectiva aérea, así como la composición, que se ven mejoradas exponencialmente. Aunque se aprecian diferencias con su maestro, pues Sanz proviene de un contexto y entorno diferentes, visible entre otros en el tratamiento de la luz, siendo un nivel de luz más intenso y brillante. En *Riberas* es abundante la cantidad de luz proveniente del cielo y que ilumina toda la escena, pero se trata de una luz muy clara, evitando los tonos dorados que empleaba en sus cuadros canarios que teñían de tal color las nubes, siendo aquí blancas. Pero ello no quita que pueda emplear estos tonos amarillentos en la vegetación del lugar, que pese a ser similar en tonalidad, el empleo que se hace de ella es distinto (Alloza Moreno 2003, 76-78).

Vemos también una deriva hacia esta plasmación más fidedigna del natural, haciendo estudios Sanz del paisaje *in situ*, familiarizándose con la idea de salir del estudio y trabajar a nivel no tanto pictórico, sino incluso geológico o topográfico, necesitando conocer las especies vegetales de este nuevo espacio que habita. Esta práctica de estar en contacto con la naturaleza para retratarla ya la emplea en su primera etapa, como hemos explicado algunos de sus maestros eran conocedores de las doctrinas de Haes y los realistas franceses, pero en este periodo se realiza de manera más exhaustiva, visible en la posición exacta de las nubes, el movimiento de las hojas de los árboles ante el viento y el reflejo de la luz en las distintas superficies. Los lienzos son verdaderamente estudios pormenorizados, de marcado carácter academicista.

En plena formación del artista, Sanz aprovecha durante estos años para visitar otras zonas de la geografía nacional, tanto para realizar contactos y adquirir compradores en

dichos lugares como para inspirarse de los parajes naturales con que contaban sus destinos. Así ocurre en el verano de 1878 cuando realiza un viaje a Asturias, en donde queda maravillado con el lugar. Allí realiza una obra titulada *Regreso al hogar*, que más adelante adquiere el Director de Instrucción Pública y coleccionista Joaquín Maldonado Macanaz (Alloza Moreno 2003, 74). Este le encarga un lienzo para acompañar a la otra composición, siendo *Paisaje de primavera*, este sí realizado a la vuelta en la capital. El primer lienzo lo describe Elías Zerolo en *Revista de Canarias*, comentando que es un paisaje tomado de los campos de Asturias rodeado de ejemplares de la vegetación del Norte. En primer término, se encuentra una carreta cargada de hierba tirada por bueyes en la que hay sentados un viejo labrador y una niña, y delante de los bueyes un perro que los acompaña. Cierra el comentario añadiendo que “es el asunto tan sobrio como bello, más sentido que pensado y muy bien sintetizado en su título de *Regreso al hogar*” (Alloza Moreno 2003, 74-75).

Existe un cuadro que recibe repentina atención realizado en su corta estancia en el norte peninsular, siendo *El alba en los campos de Asturias*, el cual fue adquirido por el rey Alfonso XIII, que coloca junto a otros cuadros en un salón expositivo. Según relata Antonio Martí en *Valentín Sanz. Recuerdos e impresiones de su vida artística*, y haciendo caso a una anécdota que circulaba entre los amigos cercanos del pintor, mientras realizaba esta obra en un taller junto a varios artistas recibió una visita del rey Alfonso XIII. Este se acercó a su lado y, cogiéndole del hombro le dijo: «Muy bien, muy bien. Su trabajo es admirable», a lo cual Sanz levantó la vista del lienzo y respondió: «¡Ah! ¡Era usted...!», y continuó pintando (Martí et al. s.f., 41-44). Recalcamos que se trata de una anécdota de cuestionable fiabilidad y que, aunque no negamos que ocurriera, no es más que una nota adicional a lo que estábamos comentando.

A comienzos de 1881, Sanz vuelve a visitar algunas ciudades del norte peninsular como Ferrol, en Galicia, así como distintas localidades de Asturias. Allí realiza *Alrededores de Serantes* con la intención de exponerlo en la Exposición de Bellas Artes que se realizaba ese año en Madrid. Al presentarla recibe buena crítica, la cual es recogida en la prensa santacruzera, que además de señalar la ascendente trayectoria del pintor, comenta de forma crítica lo siguiente: “Muchas veces lamentamos que los *Alrededores de Serantes*, copiados por Sanz y Carta, no tuvieran lo poco que necesitan para ser

perfectos. Hay árboles bien compuestos: aguas que apenas corren, con efectos de primer orden y solo por ser algo falsas y carecer de más vigor no lucen cuanto debieran” (Alloza Moreno 2003, 81).



*Riberas del Manzanares*. Óleo sobre lienzo. 76,5 x 128 cm.

Museo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

Podemos señalar que esta etapa, a pesar de no ser la más productiva en cuanto a resultados artísticos, es en la que Sanz concluye su formación y asienta el que será el estilo personal de sus cuadros, además de presentarse a nivel nacional como un pintor de gran valía. Es en Madrid, bajo las enseñanzas de Carlos Haes que Sanz es expuesto a los nuevos planteamientos realistas provenientes de Europa, así como el momento en que empieza a recibir retribución por la venta de sus obras. No son pocos, aunque tampoco excesivos, los clientes que le encargan piezas, llegando algunos a tener gran importancia social, como los pertenecientes a la Corte, integrantes del Gobierno y distintas figuras clave dentro de las altas esferas madrileñas.

A su vez, es posiblemente la etapa artística de la que menor número de cuadros conozcamos y tengamos registro visual en la isla de origen del pintor, teniendo que comentar algunos de ellos solamente de lo que de los mismos se hablaba en los periódicos. No negamos que estas pinturas se mantengan aún en buen estado de conservación, pero la dificultad que supone acceder a las colecciones privadas en donde

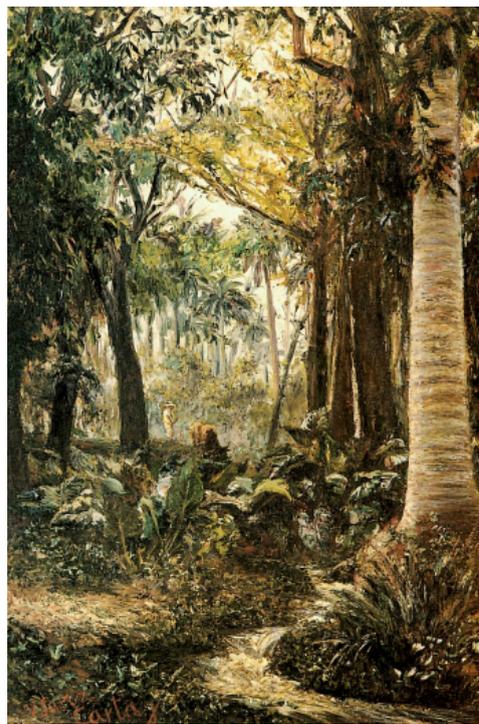
se encuentran dificultada el registro y difusión de las mismas. Por concluir, y antes de pasar al siguiente periodo de la vida de Valentín Sanz, la etapa madrileña supone un momento clave para el canario, que consigue en la capital desarrollar con plenitud su actividad artística, así como permitir que en las siguientes décadas en las que ejerce de docente, tener todo el conocimiento y práctica adquirida durante estos años en Madrid.

#### 6.4 Etapa cubana (1882-1898)

En su tercera y última etapa vemos un gran desarrollo en su obra, encontrándose en esta algunas de sus producciones mejor ejecutadas y de mayor calidad técnica. En La Habana establece la que será su residencia desde 1882 hasta su fallecimiento en 1898, y teniendo en cuenta la estabilidad económica de la que goza al otorgársele la cátedra de paisaje en la Academia de San Alejandro, durante estos años Sanz tiene tiempo y medios para dedicarse con plenitud a la pintura. También en estos años conoce a la que sería su futura esposa, Dolores de la Cruz, con la que constituye un núcleo familiar, aunque no llegan a tener descendencia.

Como comenta Manuel Ángel Alloza Moreno, en las primeras obras que realiza en este periodo aún se perciben algunas fórmulas y características propias de su estancia madrileña, aunque en poco tiempo consigue adaptarse al nuevo espacio en que se encuentra, viéndose que aun siendo un pintor versátil tiene ciertas complicaciones para conseguir captar el nuevo paisaje con total libertad. Así ocurre en los primeros años, como en la *Marina* de 1887, en la que se observa un cromatismo sobrio en el que predominan los tonos oscuros, teniendo dos rocas en primer término y un velero que parte la línea del horizonte. En *Laguna con vacas* se continúan empleando tonalidades terrosas, propias de su etapa románticista, con los troncos de los árboles casi negros por el acentuado contraluz que emplea. A partir de *Atardecer en La Habana* se percibe este paulatino cambio, cómo va dominando el tema de la luz, en el que encontró ciertas complicaciones. En la obra, escoge un momento del día en el que se da ese contraste entre nubes blancas y algunas a las que el sol continúa tiñendo de tonos rosáceos y anaranjados. La iluminación es suave, permitiendo ver una pareja de garzas junto a un cañaveral (Alloza Moreno 2003, 129).

Además de la captación de la luz cubana, el pintor se enfrentó a otros problemas, como lo va a ser la propia orografía y vegetación antillana. Debido a su geografía, ciertas zonas resultan pantanosas y con notable maleza, y si las llanuras son muy bajas se forman ciénagas, algunas cercanas al mar. Esto lleva a que, en muchas ocasiones, al representar paisajes cubanos Sanz incluya riachuelos y pantanos, pues forman parte de la identidad de la isla. Por otra parte, el pintor prestó gran atención a la flora local, incluyendo en su producción ejemplares de espartillo que junto a otras hierbas cubren de manera abundante el terreno, así como altas y delgadas palmeras de gran variedad. No faltan tampoco arbustos con coloridas flores o plantas de anchas y vistosas hojas, resultando una vegetación muy sugestiva y variopinta que puebla las obras del paisajista (Alloza Moreno 2003, 126).



*Arboleda con guajiro*. Óleo sobre lienzo. 35 x 24,5 cm.

Museo Nacional de Cuba, La Habana.

En el cuadro *Arboleda con guajiro*, Valentín Sanz carga con un caballete hasta el interior de un frondoso bosque tropical, recreándose en detallar minuciosamente la escena. Consigue representar la textura de cada especie vegetal, desde la hojarasca y las

plantas rastreras hasta los troncos gruesos que generan esa especie de cúpula verde creada por húmedas plantas y ramas. La cantidad desbordante de elementos presenta un reto para el pintor, teniendo que emplear la perspectiva con habilidad, dado que cada hoja y planta se encuentra a una distancia distinta del espectador, con lo que los grados de profundidad que existen son múltiples y complejos, superponiéndose partes de unos con otros. A su vez, estos existen a lo largo del cuadro, cubriéndolo casi por completo donde apenas se ve el cielo, algo distinto a los anteriores en los que el paisaje solía presentar cierta distancia y unidad en sí mismo (Alloza Moreno 2003, 130).

*Malangas y bohío* es un título que recoge dos términos consustanciales al paisaje cubano, siendo el primero, la malanga, una planta arácea propia de Cuba con grandes hojas y cuyo fruto es similar al ñame. El segundo es un tipo de cabaña construida con madera, ramas, cañas o paja, propia de países centroamericanos y visible en la época del pintor y posteriores en zonas rurales de Cuba. Estos dos elementos junto a las palmeras reales, las masas vegetales del fondo, la charca en primer término y la luminosidad que lo baña todo conforman este reconocible paisaje tropical. Consideramos pertinente mencionar que este cuadro, así como otros significativos dentro de la producción del autor, se encuentran en el Museo Nacional de Cuba, en La Habana, que guarda una copiosa colección de sus lienzos.

#### 6.4.1 Marinas

Otro de las temáticas más abundantes dentro de su producción antillana fueron las marinas, de las que queda constancia en diversas obras de gran calidad técnica. Como antes comentábamos, el agua es uno de los componentes indispensables que aparece en sus pinturas, y siendo Cuba una isla no cabe duda que cuenta con gran extensión de costa para hacer las delicias del pintor, el cual veremos que se especializa en este género paisajístico. Hay una serie de constantes en los cuadros, siendo estos el mar, la costa, la luz, el cielo, las nubes, barcos y motivos marinos, la figura humana... Pero en cada pieza se trataban de manera distinta, obteniendo diferentes resultados, aunque no cabe duda de que la luz cobra gran protagonismo, sobresaliendo por encima del resto. Los temas marinos se encuentran en obras como *Botes y veleros*, en el que Sanz representa a una pareja en un bote dispuesta a salir al mar, tras la que hay algunos grandes veleros y

pequeños vapores a lo largo de la costa. Así también ocurre en *Paisaje costero*, en el que se agrupan humildes casuchas y barcas pertenecientes a unos pescadores.

Continúa en esta línea cuando realiza *La Habana. Primera vista*, viéndose con detalle el mar sobre el que vuelan varias gaviotas, y detrás un velero de dos palos fondeado. De mayor calidad artística será *La Habana. Segunda vista*, en la que unos veleros reposan sobre unas quietas aguas, reflejando estas el cielo y las níveas nubes. Hacia el horizonte se encuentra un faro y alguna suave colina, difuminadas en la distancia. La claridad y el resplandor lo envuelven todo, siendo una escena muy armoniosa en la que el mar, las nubes y el cielo tienen el común denominador de un tratamiento de la luz magistral. Alloza Moreno al hablar de las características propias de las obras de Sanz en Cuba, se refiere en estos términos al santacruzco: “El paisaje caribeño ha encontrado al maestro que lo immortalice y se ha operado el milagro de la pintura, porque todo es luz (...) él se convierte en uno de los principales intérpretes del paisaje cubano del siglo XIX” (Alloza Moreno 2003, 132).

#### 6.4.2 Viajes a Canarias

Durante su etapa cubana, Valentín Sanz regresa a Tenerife en dos ocasiones, siendo la primera en 1892, diez años después de su marcha hacia el continente americano, nostálgico por ver a su madre y demás familiares. En *Diario de Tenerife* se anunciaba su desembarco de la siguiente forma: “Después de diez años de ausencia, durante los cuales ha adquirido en Europa y América justa fama como notable paisajista, ha llegado a esta capital en el vapor Apóstol nuestro querido amigo don Valentín Sanz Carta...” (Alloza Moreno 2003, 119). Trajo consigo una obra titulada *Riachuelo cubano*, fechada y firmada en 1893, la cual le regaló a una amistad de la infancia de su barrio del Toscal. Debido a que los descendientes del mismo se lo vendieron al ayuntamiento, es de sus pocos paisajes cubanos que se encuentran en Tenerife. Para diversos especialistas esta obra pertenece a la plenitud del arte del paisajista, en la que la pincelada actúa con gran soltura, además de haberse enriquecido con los años su gama cromática, observándose unos tonos violetas en las aguas y en la masa de vegetación junto al río. Ello mismo ocurre en la recién mencionada *Malangas y bohío*, en cuyas malangas así como en los

troncos de las palmeras lejanas se emplean estos tonos, que generan mayor contraste y mejoran el resultado.

La segunda y última estancia del artista en su tierra natal tiene lugar entre los últimos meses de 1896 y primeros de 1897 con motivo del viaje de novios que efectúa con su esposa por el que visitan lugares como Nueva York, París, Madrid, Cádiz y, finalmente, Tenerife. Descansan en una finca en Las Gavias de La Laguna, propiedad de su familia, en la que realiza varias obras que a continuación comentaremos.

En el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz se conservan tres obras inscritas en torno a estas fechas en las que se produce el regreso del pintor. El *Barranquillo de La Laguna*, es descrito por Alloza Moreno como “uno de los más bellos paisajes logrados por Valentín” (Alloza Moreno 2003, 120), a lo cual una no puede más que suscribir sus palabras. Se puede contemplar el tajo de un barranco poblado por hierbas secas, verdes matorrales y un cañaveral. Las características de la misma las trataremos después de mencionar la segunda obra, de gran parecido en muchos niveles, titulada *Las Gavias*, que como hemos mencionado fue el lugar de residencia durante esta segunda estancia en la isla. En ella se encuentran unos grandes árboles que tapan la vista de las montañas circundantes, delante de las cuales hay una choza con un pequeño huerto de coles plantadas. Al lado de este se encuentra una retama con flores amarillas y unas hierbas secas que ocupan la zona próxima al espectador.

En ambas obras se observan las cualidades y técnicas propias de la etapa cubana de Sanz empleadas para captar sobre el lienzo el paisaje canario, el cual vuelve a retratar como si nunca hubiera dejado de hacerlo, apenas necesitando preparación alguna para retomar esta actividad. Están presentes una definida pincelada, un armónico balance entre los tonos cálidos y fríos, así como una perspectiva aérea de gran verosimilitud. La intensidad lumínica está representada con gran habilidad, con una luz tamizada sutilmente por entonaciones doradas. Es, de cierta manera, injusto comparar estas dos obras con las que habitaba realizar en su primera etapa, pues no contaba con toda la experiencia y preparación que le caracterizan en este momento, amplio conocedor de cómo trabajar el lienzo y obtener los resultados propios de su producción.

Aun así, y para ejemplificar mejor los amplios cambios en su evolución como pintor, vamos a rescatar dos obras ya mencionadas en su respectivo apartado como ejemplos para ello, siendo los mismos el *Paisaje con campesinas y Árboles y agua*, ejecutados en la década de 1870. Tienen una apariencia y una técnica rudimentaria, donde el pintor contaba con un gran potencial aún no trabajado en su totalidad, con lo que son piezas que, a pesar de bienintencionadas cuentan con detalles discordantes impropios ya incluso en su etapa madrileña. Los árboles de la segunda obra cuentan con muchos trazos sin definición y desdibujados, perdiéndose con el fondo, así como un forzado contraste entre los tonos oscuros de los troncos con la luz que en ellos se refleja. Este desajuste en cuanto al color se aplica al conjunto, empleándose un uso de los dorados y tonos amarillentos de forma arbitraria y generalizada, sin justificación alguna.

Si bien es cierto que no todo es negativo, existen algunas obras de su primera etapa cuya comparación no es tan cruenta, como ocurre con *Patio canario*. Mediante esta obra observamos que la técnica del empaste la retoma, o no la termina de abandonar, en algunos paisajes cubanos como en *Malangas y bohío*. Ello es visible en las nubes, que vuelven a ser capas de color sin definir que se mezclan entre sí, como también ocurre con el tratamiento de la vegetación, en donde la impresión del artista prima sobre la verosimilitud de la propia apariencia del paisaje, siendo masas irregulares de distintos tonos de verde y cuya unión de colores forma la estampa completa. Aunque el mejor ejemplo de este uso de las manchas de color sería *Playa cubana*, que nos remite a su primera etapa, aunque con un resultado más perfeccionado, donde los colores se imponen sobre cualquier rastro de línea, primando el color sobre la forma.

La tercera obra que hubo realizado Valentín Sanz en Tenerife antes de su regreso al archipiélago antillano sería la titulada como *Marina de Santa Cruz*. Apenas realiza marinas del territorio canario, siendo una lástima pues observando la soltura con que realizaba las cubanas hubiera podido plasmar en lienzos los espectaculares paisajes de las costas regionales. En cuanto a características formales, se asemeja a las obras que realiza en esos años, aunque con mayor preocupación por captar de forma directa las vistas, con una pincelada más detallada y siendo más fidedigno al natural. Las rocas dispuestas a lo largo de la costa se encuentran diferenciadas unas de otras, más cercano a una vista realista de la misma, con aspecto casi fotográfico en este aspecto. En la zona

más alejada destaca la cordillera de Anaga y en el mar apenas se observan dos embarcaciones a gran distancia.

La intensidad lumínica nos sitúa en esta playa en las horas de la mañana, cuando el sol aún no resulta cegador como al mediodía. Los rayos de luz que se asoman entre las nubes así como el reflejo que tienen sobre las olas del mar resulta magistral, con gran sutileza y coherencia con el entorno. Al respecto, Tarquis Soria en un artículo publicado en el centenario de su muerte comenta lo siguiente sobre esta obra: “la luz del paisajista Turner, tan alabado, es una luz falseada, más de fantasía; esta es una luz de verdad, la luz de Santa Cruz, intensa, que la sentía Valentín Sanz y la plasmó de una manera admirable, en la más luminosa de sus pinturas” (Alloza Moreno 2003, 122).



*Marina de Santa Cruz.* Óleo sobre lienzo. 108 x 146 cm.

Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife.

A raíz de la mención de estas tres obras de Sanz nos detendremos un segundo, pues existen varias características con respecto a su visión del paisaje canario que se ven reflejadas en la obra de otros artistas, aunque en este caso de producción lírica. Varios especialistas hacen referencia a la poesía de Nicolás Estévanez, que en su poemario *Romances y cantares* cuenta con un poema, “Canarias”, en el que se describen muchos elementos que de igual forma aparecen mediante el pincel de Valentín Sanz: “La patria

es una peña, / la patria es una roca, / la patria es una fuente, / la patria es una senda y una choza”. Por su parte, María Rosa Alonso contempla una relación entre el pintor y la lírica de José Tabares Bartlett. De manera personal, creo que a este listado de poetas se puede añadir el nombre de Josefina de la Torre, algo más tardía en el tiempo, pero que describe con profundos versos el carácter de algunas de las marinas de Sanz: “Sobre el mar, bajo el cielo, blancas, densas, / vienen todas las velas desplegadas / en el aire, dorado y transparente”, perteneciente a su poemario *Poemas de la isla*; así como este fragmento final de un poema inédito suyo, “Y, en la raya del mar, incandescentes, / los reflejos de un sol que, en impacencias, / dan al cielo bellezas inconscientes” (De la Torre 2020, 320).

#### 6.4.3 Reflexiones sobre obras cubanas

Observamos, pues, que en las tres obras realizadas en Canarias en su última década tiende hacia el Realismo, que en esos momentos se encontraba en auge por la presencia del nombrado Pedro Tarquis Soria. Aunque no es una constante que siga al regresar a Cuba, ni antes de venir, dado que se observa una convivencia entre dos tipos de pintura, o más bien un espectro en el que se mueve, donde produce obras de marcado carácter realista así como impresionista. No es una evolución lineal desde el primero hacia el segundo, como ocurre con sus obras madrileñas, que pasan de ser romanticistas a realistas, sino que el autor no prescinde de ningún movimiento pictórico, destacando en unas u otras obras características de cada una, incluso conviviendo en el mismo lienzo. Usando de ejemplo la recién mencionada *Marina de Santa Cruz*, esta dista de sus dos retratos de la bahía de La Habana que cuentan con dicho nombre, incluso habiendo diferencias entre ellas dos. El tratamiento de las olas es bien distinto entre una y otra, teniendo una unas aguas agitadas y espumosas de tonos turquesas, realizada con pinceladas ligeras; y la otra, en la que el mar de la zona portuaria es mucho más calmado, de azules oscuros, y de gran horizontalidad los trazos, casi pudiendo distinguirse las líneas aisladas entre sí, realizado con mayor precisión.

En los cuadros de tierra adentro ocurre una cosa parecida. La manera de representar la vegetación, así como el cielo y el suelo, se mueve entre los preceptos realistas e impresionistas, según resulte conveniente para el pintor, que no tiene problema en

acercarse más a uno u otro. No es similar el aspecto, visible a simple vista, de *Arboleda con guajiro* y *A la orilla del río*, la primera con un tratamiento técnico y estético más impresionista, donde las manchas de color son dominadas por la luz que sirve como única base de estructura en las formas; y la segunda, donde la luz también cobra gran protagonismo, pero cuyos elementos tienen un trazado más delineado y preciso.

El cromatismo es diferente siendo ambos espacios propios del mismo ambiente, en el que la primera obra tiene unos colores más brillantes, casi resplandecientes, con unos verdes que relacionaríamos con un paisaje tropical y, sin embargo, la segunda obra cuenta con menor viveza, con un río bastante estático, volviendo a los dorados apagados de la primera etapa de Sanz. Si bien es cierto que estas observaciones serían más precisas si se contara con la fecha en que realizó cada una de las obras, pues el desconocimiento de los años nos lleva a realizar consideraciones que carecen de respaldo en cuanto a la documentación existente. Pero ello no desmonta lo previamente expuesto, sino que deja la puerta abierta a otras interpretaciones posibles en cuanto a los estilos artísticos de esta última etapa del pintor.

De esta manera, resulta impreciso caracterizar sus obras antillanas bajo unas características comunes inamovibles, pues oscila entre unas técnicas bien diferentes, prefiriendo unas fórmulas u otras dependiendo de la finalidad a darle o gusto personal, lo que permite que cuente con una obra muy variada y con gran riqueza. Es, sin duda, la etapa artística del pintor en la que más cómodo se siente y mejor destreza tiene del pincel, alcanzando un grado de maestría no visto con anterioridad en su producción.

Distintos especialistas en la materia, como Manuel Ángel Alloza Moreno, han señalado que sus años en Cuba forman parte de la que fue su etapa de plenitud artística, visible en los numerosos lienzos que nos deja tras su fallecimiento y que tan valorados son por sus paisanos cubanos, que continúan la senda trazada en instituciones como la Academia de San Alejandro de La Habana. Y de manera egoísta por nuestra parte, es un privilegio que el pintor viajase una última vez al archipiélago canario para realizar estas obras maestras que no hacen sino atestiguar la autoridad que supone Valentín Sanz dentro de la pintura de paisaje, un visionario que es capaz de representar una imagen de Tenerife con la que, más de 120 años más tarde, una puede sentir que representa la esencia de aquello que está contemplando con sus propios ojos.

## 7. Conclusiones

La producción artística de Valentín Sanz Carta es de las más completas y cambiantes de pintores provenientes de las Islas Canarias en la segunda mitad del siglo XIX. Sus estancias en Madrid y La Habana, así como los contactos que allí realiza y las influencias que recibe, permiten que crezca como artista, traspasando los límites que hasta el momento conocía. A través de los maestros Haes, Truilhé y Alfaro la visión del pintor se expande y aprende de ellos valiosas lecciones que posteriormente empleará para conformar el que fue su estilo artístico personal, tan único como íntimo, por el cual sus obras resultan tan reconocibles.

Su obra forma parte de la plástica canaria del siglo XIX, siendo una figura que, algo olvidada y denostada, ha realizado importantes aportaciones que se deben poner en valor. Tanto en su primera etapa romántica como en los años posteriores, así como en los dos viajes que realiza a Tenerife ya viviendo en la capital antillana, su forma de percibir el paisaje canario consta de gran carácter y conexión con la tierra retratada. La perspectiva personal que tiene a la hora de captar el medio natural isleño, plasmado en sus obras, podemos afirmar que cuenta con gran vigencia tanto en el siglo XX como incluso en el XXI. Y es que casi resulta atemporal, siempre y cuando el paisaje rural y los entornos naturales no reciban mayor intervención humana y se preserven como una vez fueron, pudiendo observarse en algunos parajes las mismas vistas y sensaciones que percibió el artista a la hora de realizar sus cuadros. Y no hablo únicamente de una similitud formal, sino de un aspecto más trascendental, siendo un pintor que representa lo que tiene delante más allá de lo puramente visual.

El legado que este pintor deja tras de sí es amplio, dejando huella en aquellos a cuyas enseñanzas marcaron su camino en las artes. De manera más directa esto se encuentra en sus discípulos y alumnos de la Academia de San Alejandro en Cuba, que recibieron clases del maestro y con quien estuvieron en contacto directo, siendo el caso de pintores como Ángel Porro y Primelles, Antonio Rodríguez Morey, Concepción Mercier García, Teódulo Jiménez Hernández y Manuel D. Lluch. Algunos de ellos como Morey forman parte de lo que se podría denominar como la escuela paisajística cubana de principios del siglo XX, siendo los encargados de retratar sus espacios y especies endémicas. Además de ellos, hay otras figuras en las que Sanz tiene influencia a pesar de no haber

acudido a clases suyas, como lo pueden ser Federico Sulroca Spencer y Armando García Menocal, dos posteriores profesores de la Academia. En Canarias no existen continuadores autodenominados como tal, aunque hay pintores como Juan Rodríguez-Botas y Ghirlanda, que en su etapa de formación se ve influenciado por las obras del pintor santacrucero.

Sanz supone en Canarias la culminación del género paisajístico en sí mismo, contando con un reconocimiento propio e independencia de otros géneros, no necesitando de su validación. El género del paisaje, a nivel general, continúa siendo menospreciado y cuenta con menor validez a nivel artístico en comparación a otros, manteniéndose vigente la ya anticuada jerarquización de los géneros artísticos, con lo que no es de extrañar que la obra de Sanz, mayormente paisajística, continúe sin el reconocimiento que merece. Esto se ve agravado por la falta de obras suyas en suelo canario, no perdonándosele por parte de algunas figuras que tuviera carrera artística fuera de las fronteras nacionales, con lo que su producción antillana se considera ajena y lejana a nosotros cuando, nada más lejos de la realidad, las relaciones entre Cuba y Canarias son innegables, habiéndose realizado viajes de ida y vuelta desde antes de la marcha de Sanz.

Para concluir, Valentín Sanz Carta ha sido uno de los pintores más destacables de la plástica canaria de la segunda mitad del siglo XIX, mereciendo ser recordado, valorado y celebrado como la figura destacada que ha sido. Su producción artística da constancia de un artista con gran capacidad creativa, una mirada sensible con el mundo que le rodeaba y una dedicación a la pintura inigualable, obsequiando a sus contemporáneos y generaciones posteriores con unos paisajes a los que las palabras no llegan a hacer justicia.



*Autorretrato.* Dibujo coloreado. 33 x 25 cm.  
Colección particular. Santa Cruz de Tenerife.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Alloza Moreno, Manuel Ángel. 2003. *Valentín Sanz. Valentín Sanz Carta*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

—, 1981. *La pintura en Canarias en el siglo XIX*. Tenerife: Aula de Cultura de Tenerife.

—, y Manuel Rodríguez Mesa. 1986. *El pintor Valentín Sanz Carta (1849-1898)*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros.

Beruete, Aureliano. 1898. «Carlos Haes». Revista *Ilustración Española y Americana*: 382. Acceso el 20 de junio de 2024.

Cioranescu, Alejandro. 1979. *Historia de Santa Cruz de Tenerife IV 1803-1977*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros.

Conde Martel, Consuelo. 1992. *Alfaro. Nicolás Alfaro*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

De la Torre, Josefina. 2020. *Josefina de la Torre. Poesía Completa. Volumen II (1936-1989)*. Editado por Fran Garcerá. Madrid: Ediciones Torremozas.

Fernández Arenas, José. 1982. *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Fraga González, María del Carmen. 1979. *Veinticinco pintores canarios*. Tenerife: Banco de Santander.

Guanche Pérez, Jesús y Gertrudis Campos Mitjans. 1999. *Valentín Sanz Carta en Cuba: un itinerario vital*. Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.

Gutiérrez Márquez, Ana. 2005. *Carlos de Haes en el Museo del Prado. 1826-1898*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Martí, Antonio. 1940. *Biografías isleñas*. Santa Cruz de Tenerife: Biblioteca Canaria.

Martínez de la Peña, Domingo, Manuel Rodríguez Mesa y Manuel Ángel Alloza Moreno. 1987. *Organización de las enseñanzas artísticas en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: [s.n.].

Negrín Fajardo, Olegario. 2000. *Profesores canarios en Cuba durante el siglo XIX*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria.

Padrón Acosta, Sebastián. 1950. *El paisaje canario del siglo XIX y la pintura de Valentín Sanz*. Santa Cruz de Tenerife: [s.n.].

—, 1949. «La vida del pintor Valentín Sanz, a través de sus cartas (1849-1898)». *Revista de Historia* 85: 14-41. Acceso el 19 de junio de 2024.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8105472.pdf>

—, 1948. «De Cirilo Truilhé a Valentín Sanz» *La Tarde*, 7 de octubre.

Tarquis, Miguel. 1947. «Los años de aprendizaje de Valentín Sanz, un manifiesto y una pensión». *El Día*, 2 de septiembre.

Tarquis, Pedro. 1948. «El centenario de Valentín Sanz. El pintor en el Museo Municipal». *La Tarde*, 31 de diciembre.

«Valentín Sanz». 1898. *Diario de Tenerife*, 4 de noviembre. Acceso el 10 de junio de 2024. <https://hdl.handle.net/20.500.14554/1.2739850>

Vizcaya Carpenter, Antonio. 1949. «Los estudios de Valentín Sanz en la Academia de Bellas Artes». *La Tarde*, 6 de septiembre.

Zerolo, Elías. 1881. «Conversación Quincenal». *Revista de Canarias*, s.f.

Zerolo, Elías. 1879. «Conversación Quincenal». *Revista de Canarias*, 8 de abril.