

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

TESINA DE LICENCIATURA CURSO 1980-81
MURALES DE JESUS ARENCIBIA

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

PROLOGO 2

CAPITULO I Biografía y Obra Estudiada 3

CAPITULO II 1ª Obra 8

CAPITULO III 2ª Obra 15

CAPITULO IV 3ª Obra 24

TESINA DE LICENCIATURA
MURALES DE JESUS ARENCIBIA

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<i>3 Junio 1981</i>
Folio n.º <i>16</i> N.º <i>647</i>
REGISTRO DE ENTRADA

6603062115

REALIZADA POR: D. ANGEL CABALLERO MARTINEZ
DIRIGIDA POR: D. VICTOR RUIZ PEREZ LICENCIADO EN B. ARTES

LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
1981



INDICE

PROLOGO	3
CAPITULO I Biografia y Obra Estudiada	5
CAPITULO II 1ª Obra	8
CAPITULO IN 2ª Obra	15
CAPITULO IV 3ª Obra	24

PROLOGO

Para redactar la presente Tesina se han barajado las posibilidades que ofrecen artistas y obras de arte plásticas, a las que se ha ido añadiendo la obra de D. Canales, artista de esta Isla y que hemos podido conocer, eligiendo la pintura mural de Jesús Arencibia en su vertiente religiosa ante el cúmulo de particularidades que la hacen tan peculiar, a saber:

Desde religiosidad en contenidos autenticamente populares, barroquismo muy especial con tendencia a abrir sus formas figurales aladas e inconcretamente dibujadas con líneas y colores expresionistas, tiene como una base de canto gregoriano, de plástica visión estética y nueva. Todo esto en mayor o menor medida según sus épocas.

Las obras realizadas por el artista como muralista se hallan en los siguientes lugares:

Iglesia de San Juan de Icaña (Gran Canaria)

Aeropuerto Internacional de Gando (Las Palmas)

Iglesia de Santa Isabel del Barrio de Escaleritas (L.

PROLOGO

Para redactar la presente Tesina se han barajado las posibilidades que ofrecen artistas y obras de arte plásticas, acumuladas en esta isla de G. Canaria durante el transcurso de su historia y que hemos podido conocer, eligiendo la pintura mural de Jesús Arencibia en su vertiente religiosa ante el cúmulo de particularidades que la hacen tan peculiar, a saber:

Honda religiosidad en contenidos auténticamente populares, barroquismo muy especial con tendencia a abrir sus formas, figuras aladas e inconcretamente dibujadas con líneas y colores expresionistas, tiene como una base de canto gregoriano, de plástica visión mística y humana. Todo esto en mayor o menor medida según sus épocas.

Las obras realizadas por el artista como muralista se hallan en los siguientes lugares:

Iglesia de San Juan de Telde (Gran Canaria)

Aeropuerto Internacional de Gando (Las Palmas)

Iglesia de Santa Isabel del barrio de Escaleritas (Las -

Palmas de Gran Canaria)

Gran Hotel de Santa Catalina (Las Palmas de Gran Canaria)

Cabildo Insular de Gran Canaria (Las Palmas de Gran Canaria).

Gobierno Civil de la provincia de Las Palmas.

Antigua ermita de Santa Catalina (Las Palmas de Gran Canaria).

Colegio Oficial de Farmacéuticos de la provincia de Las Palmas.

Colegio Oficial de Médicos de Gran Canaria, Las Palmas.

Iglesia parroquial del barrio de Schaman, en la ciudad de Las Palmas.

Capilla de la Casa del Marino en Las Palmas de Gran Canaria.

Iglesia de S. Antonio Abad, en el barrio de Tamaraceite (Las Palmas de Gran Canaria).

De ellas hemos optado por tres: la de la Iglesia de S. Juan de Telde; la del barrio de Schaman y la de Tamaraceite, - que más adelante detallaremos, por responder su ejecución a unos intervalos de tiempo de unos diez años aproximadamente, con lo que tendremos ocasión de estudiar, a la vez que el empleo de tres técnicas distintas, la evolución de su obra.

Pretendemos, en el presente estudio dar el sentido y valor que corresponde según nuestro juicio y consideración, al margen de gustos personales, a la obra de J. Arencibia a través de diversas épocas y técnicas, como hemos dicho anteriormente.

Plácido Flórez, y este individual, en la misma ciudad, a el otoño de 1941. Ya en Madrid fue alumno de los más distinguidos profesores de San Fernando, pero ejercieron mayor influencia en su formación técnica, los pintores Stolz y Vazquez Dixz, y el escultor Juan Arce, que fue su maestro de dibujo.

Completando los estudios, viajó por toda España, haciendo estancia en Barcelona, Toledo, Burgos, Salamanca, Valladolid,

CAPITULO I

BIOGRAFIA Y OBRA ESTUDIADA

Jesús Arencibia nació en Tamaraceite, barrio extremo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. En el año 1911.

Inició sus estudios de pintura en la Escuela de Artes - Decorativas Luján Pérez de su ciudad natal, y en la que practica una especie de autodidactismo sabiamente encauzado por el profesor. Antes de ser alumno de la Escuela Superior de Pintura de San Fernando, desde los años 1942 a 1947, disfrutando de un beca del Cabildo Insular de Gran Canaria había celebrado ya dos exposiciones: una en el año 1937, en los salones del museo Canario - de Las Palmas, en unión de otro becario del Cabildo, el escultor Plácido Fleitas, y otra individual, en la misma ciudad, en el otoño de 1941. Ya en Madrid fue alumno de los más distinguidos - profesores de San Fernando, pero ejercieron mayor influjo en su formación técnica, los pintores Stolz y Vázquez Días, y el escultor Juan Adsuara, que fue su maestro de dibujo.

Completando los estudios, viajó por toda España, haciendo estancia en Barcelona, Toledo, Burgos, Salamanca, Valladolid,

Sevilla y Granada, aparte de varios viajes a Francia e Italia, que ha recorrido enteramente, y en todas las cuales se ha fortalecido su inicial y honda vocación de pintor de temas religiosos.

En el año 1954 obtuvo el Primer Premio de Pintura en la Sexta Exposición Bienal de Artes Plásticas organizada por el Gabinete Literario de Las Palmas, y aparte las exposiciones en su propia isla, concurrió a la Primera Exposición de Artistas Canarios celebrada en Madrid en el año 1948 por iniciativa del Marqués de Lozolla, entonces Director General de Bellas Artes. En esta ocasión el Museo Nacional de Arte Moderno adquirió una obra suya titulada "La mesa del Cartujo".

La inspiración esencialmente religiosa de su arte le ha llevado a cultivar la pintura mural como cauce más adecuado a su amplia inspiración, aunque en algunas de tales obras el tema sea ajeno a motivos religiosos y se centre en la evocación de algunos aspectos de la vida campesina y marinera de sus islas nativas.

La cronología, el destino y técnica empleada de las obras citadas es el siguiente:

- 1º año 1947. Batisterio de la Iglesia de San Juan en la ciudad de Telde (isla de G, Canaria) la técnica empleada fue el fresco.
- 2º año 1959. Retablo del altar mayor de la Iglesia del Barrio de Schamann en Las Palmas, técnica caseína.
- 3º año 1970. Retablo de la Iglesia de S. Antonio Abad en el barrio de Tamaraceite de Las Palmas de G. Canaria, técnica encaustica (cera).



IGLESIA DE S. JUAN
TELDE

CAPITULO II

*Batistero de S. Juan en Toledo
España*

PRIMERA OBRA

La 1ª está pintada sobre el muro del fondo del Batistero de dicha iglesia, su técnica consiste en aplicar colores cuya preparación requiere una gran finura de molido y posterior mezcla de agua destilada, sobre un enlucido húmedo y a base de cal cuidadosamente purgada y espumada en su preparación y arena lavada.

Esta técnica fue muy usada por los maestros primitivos, tiene entre otras ventajas, la de la perpetuidad del color, en condiciones normales, por aplicarse sobre un soporte inorgánico.

Aparentemente sencilla, se necesita una gran pericia en su aplicación siendo cada pincelada una incógnita, semejante salvando distancias a la acuarela, como requiere ser mirado a distancia, por la enorme vibración del color, el toque ha de ser muy tenue.

En la isla de G. Canaria hay contadísimas muestras del empleo de la técnica que comentamos.

Las dimensiones del mural son de 5m. de largo por 3m. de alto y no ha sufrido ninguna restauración.



*Batisterio de S. Jun en Telde
Detalle*

Como nota aclaratoria en lo sucesivo, llamaremos izquierda + o derecha a lo situado así según el espectador.

L.I La obra se trata de una escena alegórica que representa las penalidades de la humanidad a consecuencia del pecado original; el dolor de una madre que llora la muerte de su hijo; la decrepitud de unos personajes que aparecen abajo y en primer término en actitud implorante y un dramático cortejo fúnebre a la derecha.

En el eje del muro algo subida, existe una ventana vidriera de forma rectangular, con imágenes de la Virgen y Santos en cristal cathedral de colores recortados y montados sobre plomo.

Al fondo en el ángulo superior izquierdo unos hombres van subiendo trabajosamente una escalera, símbolo de la vida, cargados con pesados maderos y unidos por una cuerda, símbolo del pecado original; al llegar a una explanada uno de los personajes se ha desplomado, mientras otros dos que van delante imploran al cielo; debajo un hombre muerto medio envuelto en un sudario. Mas adelante a la izquierda de la ventana, tres personajes: una mujer de pie con una pierna avanzada, el cuerpo arqueado y los brazos extendidos y separados, inclinados hacia la derecha, vestida con camisa blanca y

falda marrón y un pañuelo blanco en la cabeza con las puntas salientes hacia abajo y separadas pronunciando la tensión en el arco, dos hombres sentados en el suelo en escorzo el primero tiene los brazos levantados y las manos cogidas a la altura de los hombros, el segundo tiene el brazo izquierdo apoyado en tierra y con el otro señala hacia delante, se cubren desde la cintura con ropajes también color marrón.

En el centro de la escena debajo de la ventana otra figura decrepita como arrodillado pero con el cuerpo hacia atrás los brazos extendidos y la cara oculta entre ellos.

A la derecha de la ventana al fondo junto a un muro una figura de pie el torso desnudo adelante la mano derecha abierta de gran relieve y con el brazo derecho se tapa parte del rostro. Delante un grupo compuesto por dos hombres que llevan un cadáver en brazos, el de delante musculoso, bronceado, facciones duras, pomulos salientes con un paño de rayas rojas y blancas cubriéndole la cabeza y parte de la espalda tiene la pierna derecha flexionada en actitud de subir un peldaño, con ambos brazos soporta las piernas inertes de un hombre muerto, el de detrás lo sostiene con los brazos debajo de los hombros uniendo las manos sobre el pecho, lleva un capa con un capucha en la cabeza, la cara expresa tristeza, más adelante del grupo, un hombre sentado en el suelo, echado hacia atrás apoyándose en el brazo izquierdo estirado, el derecho lo tiene doblado con la mano sobre la cabeza, tiene un rodilla levantada.

En el lenguaje que emplea el artista utiliza casi exclusivamente la figura humana en actitudes muy expresivas en cuanto a gestos y posturas, recurriendo en su realización como agentes plásticos a los valores y a la luz, distribuyendo sus personajes alrededor del ventanal central y en dos grupos a ambos lados de ella.

Al observar la escena, las formas pintadas actúan sobre nuestra mirada y nuestro espíritu moviéndolos de tal manera que el ca-

racter plástico del espacio se expresa en dos planos bien definidos paralelos y superpuestos uno al fondo y otro cercano.

La variedad dentro de la unidad de expresión producen un todo animado de un vigor secreto. La disposición de la escena invita al ojo a recorrer la trayectoria indicada por los múltiples gestos de brazos, cuerpos y ropajes sucesivamente dispuestos al final de los cuales se sitúa la escena del traslado.

La forma rectangular del espacio de muro donde se ha pintado el mural, con la ventana desplazada hacia arriba en el eje central deja la superficie a cubrir en forma de U lo que facilita la construcción a modo de vasos comunicantes de izquierda a derecha, de forma que hay una relación entre las dos partes o escenas principales en que está dividido el mural, por lo que las figuras se distribuyen a lo largo de una línea invisible que el ojo aprecia y recorre. Estas líneas no trazadas son ordenadas a la vez por el formato de la superficie y por los valores que el artista dispone o que aprovecha de lo ya dispuesto, como en el caso que nos ocupa balizando la recta y suministrando al ojo andaduras previsibles. El espíritu acuciado de un sitio a otro se aplica a inventar e inventar bajo la guía del artista, nuevos descubrimientos. Las figuras situadas en el ángulo superior izquierdo representadas subiendo una escala son el comienzo de una curva en forma de elipse que rodea a la ventana por debajo y va a terminar rematando en la ventana por el lado opuesto al que comenzó, con una figura en el plano del fondo que se inclina hacia la ventana.

Podíamos decir que en cada lado de la ventana se desarrolla una escena distinta, pero la inducción creada por el artista con la disposición que ha dado a los personajes hace que se concentre como un lugar de máxima tensión el dramático cortejo, además este grupo creado por los tres personajes y el cadáver también la posee propiamente en base al ángulo formado por la línea que partiendo

del suelo une la espalda de la figura apoyada en tierra y el hombro del porteador delantero, con la pierna flexionada del anterior y el brazo del cadaver, el interior de cuyo angulo acoge la figura yacente estando sostenida su tendencia a caer hacia delante por la rodilla flexionada del hombre que va sosteniendo las piernas, disposición que guía nuestros pasos afirmandonos al ofrecernos un placer especial, líneas y figuras que estan secretas pero no disimuladas y se descubren a quien las busca. Por ellas se llega al espacio de la obra donde las formas existen, no ya en función de su contenido figurativo si no en cuanto al lenguaje.

El color corresponde a una concepción valotista de los tonos dentro de una gran sobriedad en su elección, quizá esta como obra más antigua de ejecución entre los que estudiamos pudieramos considerar que adolece de un cierto exceso de modelado aunque en bastantes zonas, sobre todo en los fondos, las sombras forman cuerpo con el espacio del cuadro y son capaces de tomar una significación independiente del modelado. predominan los ocre marrones rojizos y pardos rojizos en los primeros planos estando los fondos contruidos a base de grises calidos en su mayoría, pero tanto en unos como en otros existen también contrastes con tonos y matices más fríos y verdosos.

La iluminación proviene de la izquierda indirectamente con tendencia a irreal, a la izquierda se producen contrastes de luz y sombra bastante duros suavizandose a la derecha en donde aparecen abundantes mediastintas excepto unas fuertes luces en los hombros y piernas del difunto lo que le da un caracter más irreal.

Las líneas revisten a los contornos sin rodearlos totalmente pero si creando espacios para recibir la pintura.

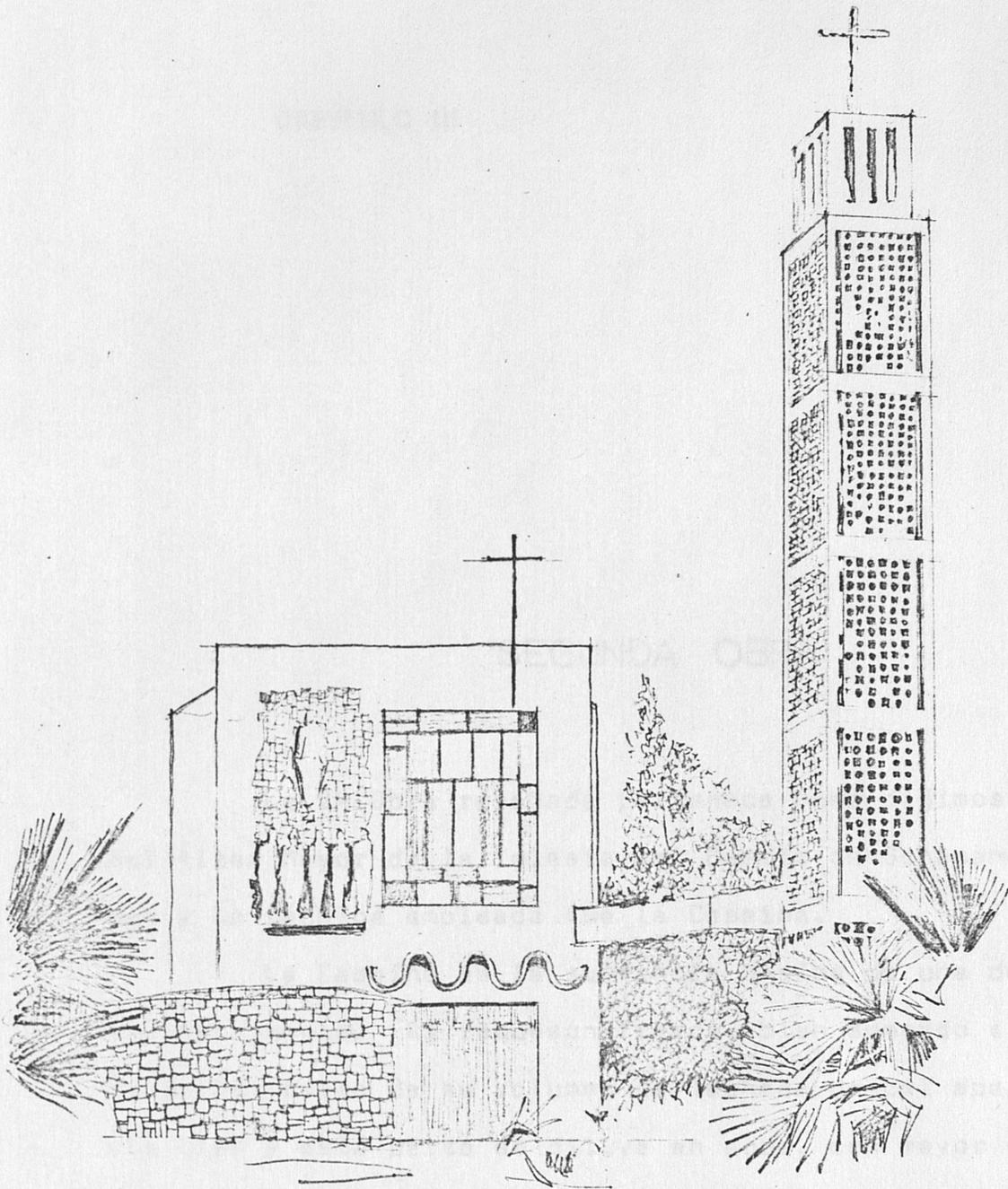
Considerando la obra bajo la relación de las dimensiones de

los elementos creyendonos sensibles a las relaciones de tamaño que los regula, resulta la altura de ventana igual a la de las figuras de la izquierda, desde el suelo a la cabeza de la que esta de pie igual tambien en las de la derecha desde la mano apollada en el suelo a la cabeza del primer porteador, también desde los pies del cadaver a la cabeza del que los lleva, igual a desde el brazo doblado hasta la cabeza del segundo porteador.

El tratamiento de los planos y de las formas dentro del espacio plástico debido al formato de las superficies a pintar largos y anchos a introducido los grupos de figuras en cada rectangulo, compensando la mayor densidad de personajes de la derecha con la masa de las faldas oscuras y las sombras de los de la izquierda.



Lam I. Batisterio de S. Juan de Telde



IGLESIA DE LOS DOLORES

SCHAMAN

CAPITULO III

SEGUNDA OBRA

La 2ª Obra reseñada pertenece como dijimos, al retablo del Altar Mayor de la Iglesia del Barrio de Schamann de Las Palmas y la técnica empleada fue la Caseina.

La Caseina es la sustancia básica de una de las técnicas del temple. Al requesón fresco, bien amasado se le añade una quinta parte de su volumen de lechada de cal apagada, se mezcla bien y esta parte se diluye en agua, con mayor o menor cantidad, según la fluidez que se desee. Es la cola más resistente a los efectos atmosféricos que se conoce. Los colores en polvo, previamente molidos con agua se mezclan a la solución de caseina descrita, en la proporción de una parte de caseina y tres de agua, empleándose como ligamento una mezcla de dichos elementos en las mismas proporciones y como diluyente el agua clara. En los grandes trabajos hay que confeccionarla diariamente.

La calidad del temple de caseina es mate y luminosa y la materia delgada, unida y compacta.



*Retablo de los Dolores
Detalle*

La Caseina industrial, que se adquiere en el comercio - si es de buena calidad presenta un matiz amarillento, una calidad de sémola y no huele mal; para comprobar que no contiene lejías se utiliza el papel tornasol.

El soporte es enlucido de mortero de arena y cemento sobre muros que forman un ángulo triedro, al cortarse según el eje de la nave y el techo.

Las dimensiones totales son aproximadamente 9 metros de altura por 13 de ancho. La conservación es buena.

L. II. Se trata de una escena religiosa, que representa la venida de la Virgen sobre el Colegio Apostólico. La Virgen ocupa la altura total del testero con los brazos abiertos y el Espíritu Santo en forma de paloma de gran envergadura.

El fondo del paramento está constituido por franjas horizontales de distinta anchura en ocres y marrones rojizos las situadas en las zonas bajas, las más altas son azules en amplia variación tonal con matizaciones violáceas. Sobre él hay colocado un amplio panel de madera de gran tamaño, simétrica según el eje vertical y constituida por dos trapecios desiguales unidos por la base mayor, ocupando unas dimensiones máxima de 6 metros de altura por 4 de ancho. también en dos planos que se cortan, sobre la arista formada, se encuentra suspendido un crucifijo con escultura de bulto redondo, aproximadamente de 2 metros de altura.

En el muro tras dicho panel y parcialmente tapado por él -- hay una gran imagen con los brazos extendidos en cruz de la que sólo se ve la parte superior del cuerpo y los pies.

A izquierda y derecha de este conjunto central y a un nivel inferior se hayan una serie de figuras, todas ataviadas con túnicas color ocre, tres de ellas arrodilladas, La situada más a la izquierda tiene el cuerpo inclinado hacia atrás y los brazos extendidos, separados del cuerpo en actitud implorante, las otras dos en la misma disposición pero con las manos unidas con recogimiento.

De pie y coincidiendo sus cabezas con la franja de color terrroso rojizo más oscuro como fondo, ocho figuras de apóstoles, - cuatro a la izquierda del eje central y cuatro a la derecha. La primera de la izquierda tiene el cuerpo ligeramente inclinado hacia la derecha, el brazo levantado y la mano extendida hacia arriba, está situada de frente pero con la cabeza girada hacia la izquierda mirando al centro de la escena. La siguiente, en escorzo con la pierna derecha flexionada acusándose en los pliegues de la túnica, tiene el brazo derecho levantado con el codo a la altura del cuello, el antebrazo flexionado hacia atrás y la mano

extendida dirigida al crucifijo central con un ritmo cuya sinuosidad es atravesada por su eje.

Siguen unas figuras agrupadas dos a cada lado del tablero central, que por su postura y forma de acoplarse sus aureolas, actúan sobre él de forma oblicua produciendo el efecto de soportes para mantenerlo suspendido, gracias a la tensión producida, a la vez que ayuda a conducir la mirada hacia el crucifijo, las dos de la izquierda en parecida posición, erguidas, una con las manos separadas a la altura de la cintura y la otra juntas y bajas, poseen unas masas que difieren poco de sus ejes. Las figuras de la derecha adoptan una postura diferente al estar una de frente ligeramente arqueado el cuerpo, lo que produce un cierto desequilibrio al desplazar su masa con respecto a un eje vertical, mirando hacia el centro pero con el brazo derecho extendido señalando hacia el lado contrario, con lo que queda restablecido el equilibrio, la que está a continuación adopta una sinuosidad del cuerpo, más acusada por la disposición de los pliegues de la túnica, cuyo equilibrio se ve algo alterado por la pronunciada inclinación de la cabeza, le sigue otra figura algo parecida pero más equilibrada diferenciándose además por tener las manos unidas en una postura forzada con los brazos a distinto nivel y los dedos entrelazados, la última figura en ese nivel aparece de frente y el eje y la masa del cuerpo difiere poco, con los brazos extendidos y unidos a un lado del cuerpo.

La cabeza de todas las figuras están rodeadas hasta los hombros de aureolas doradas de forma almendrada en su mayoría asimétricas, acabadas en su parte superior en un vértice agudo que sigue la dirección de las cabezas, a la ordenación del ritmo que generan se opone la franja oscura del fondo que las liga dentro de

un carácter plástico dinámico.

Entre las penúltimas y últimas figuras por ambas partes se elevan dos figuras agigantadas, los Apóstoles Pedro y Pablo apareciendo aún mayores por apoyarse en planos más elevados, se puede decir que se hayan a medio camino entre la tierra y el cielo, la de la izquierda con el cuerpo rígido envarado presenta en él dos zonas diferenciadas, una inferior simétrica respecto a un eje central, desde los antebrazos en escorzo de tres cuartos y las manos unidas por las muñecas se prolonga en los ropajes hasta los pies y otra superior con los hombros y la cabeza desnivelados e inclinados hacia el personaje central. La otra figura que se alza a la derecha de la escena tiene bastante movimiento desde los pies, apoyados de puntillas asciende el cuerpo arqueándose suavemente hacia la izquierda como réplica contrapesada y simétrica de la figura anteriormente descrita, pero con los brazos colocados con más soltura, el brazo izquierdo pegado al cuerpo y oculto en el ropaje, la mano extendida abierta a la altura de la cintura en el punto de inflexión de la curvatura del cuerpo, el otro brazo elevado en escorzo doblado el antebrazo hacia arriba ayuda al movimiento oscilante del tronco y cabeza.

En un nivel superior de la figuras representadas a ambos lados, situadas inmediatamente debajo de las manos de la gran figura central aparecen otros dos Apóstoles: Juan y Mateo, que si bien son del mismo tamaño que las del primer nivel adquieren suma importancia por su posición elevada habiendo entrado ya en zonas celestes pues ya sus pies no tocan la tierra. El de la izquierda mirando hacia la gran figura de paloma pintada en el techo como dosel, tiene los brazos cruzados sobre el pecho, el de la derecha con el cuerpo de frente las manos unidas y dirigidas hacia la figura central, tiene la cabeza girada y mira también al centro. El color de estas figuras a virado hacia un ocre rojizo.

Como cubriendo las cabezas de todos los personajes se repite una forma de paloma estilizada blanca con las alas hacia abajo rodeándolas y como envolvente exterior la aureola dorada anteriormente comentada y que tiene la particularidad de cubrir el cuerpo a las figuras conforme van elevándose del nivel terrenal y que al salir totalmente las envuelve por completo quedando como flotando envueltas en una burbuja.

El carácter plástico dominante está tratado expresando con gran lirismo el tema, como una extensa acogida que proporcionan los alargados brazos de la Virgen a los Apóstoles que se van -- desprendiendo de la Tierra y ascendiendo hasta flotar en el espacio celeste.

El movimiento y ritmo acusado en las figuras en niveles bajos contrastan con la quietud e ingravidez de los que han alcanzado las más altas cotas cerca ya de los brazos acogedores y de la luz.

Por otra parte la extensa superficie de madera oculta como dijimos gran parte de la figura de la Virgen pero que se revela a nuestro espíritu y se adivina por el interés y atención que sobre él dirigen miradas y actitudes de los Apóstoles.

El espacio plástico tiende a las dos dimensiones, al plano componiendo las figuras y los fondos un naturalismo espiritual -- que tiende a alejarse del naturalismo tradicional, con formas de expresión que revelan que por el artista ha pasado una década y a abandonado el naturalismo sensual de su época anterior.

En cuanto a la construcción del mural podemos decir que -- la ha desarrollado según el sentido vertical y horizontal, aprovechando el tiedro formado por los dos muros oblicuos verticales que cierran el ábside y se cortan en el eje de la nave y el techo, el cual está ampliado mediante dos líneas diagonales que nacen del centro y cortan el cielo, dándole más profundidad con lo que resultan tres planos semejantes en superficie tratada.

Tapando el centro de dicho tetraedro, se encuentra la superficie poligonal de madera oscura descrita, que oculta totalmente la arista vertical, dejando los tres planos a modo de pórtico.

Los planos verticales laterales están divididos, según la horizontal, en tres pisos con figuras ascendiendo, que a su vez describen arcos opuestos que conducen la mirada desde abajo al plano horizontal del techo, en donde se encuentra centrado el núcleo espiritual.

Sigue el artista su línea de sobriedad colorista, aunque con una gama algo más rica: pardos rojizos, marrones y azules con matices violáceos en los fondos y ocre amarillos, oro y blanco en las figuras.

Ha empleado una perspectiva cromática, es decir una saturación por igual del color, lo que le permite subrayar la estructura compositiva, aunque modulando los acercamientos de planos por los tonos rojos y alejamientos por el azul. Los violáceos tenues del celaje, con degradaciones a base de planos de diferente intensidad, con cierto sabor cubista, sirven para realzar como color complementario las aureolas doradas.

La luz viene de arriba, indirecta, irreal, productora de medias tintas y sombras en su mayoría planas, acusando principalmente movimientos, formas, como función expresiva y valores no añadidos, sino que actúan sobre las formas, situándonos en otro espacio. No existe un modelado óptico.

Las líneas tienden a rodear el contorno de figuras y planos.

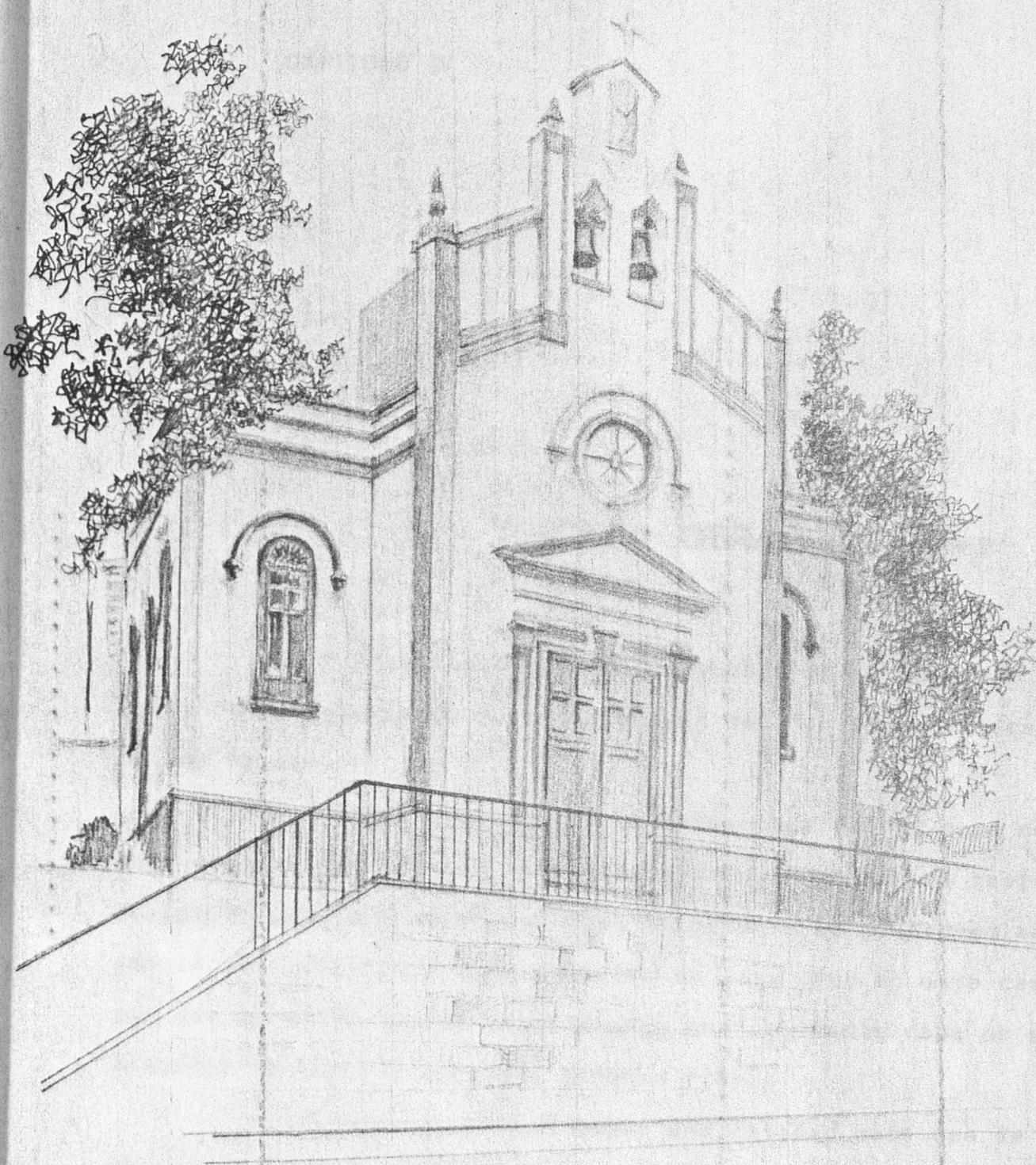
Las proporciones son fácilmente discernibles, tendiendo a la simetría. Las figuras más elevadas están sujetas al suelo por las más bajas, que son de su misma altura, también iguales a la longitud de los brazos extendidos de la Virgen, las intermedias son una vez y media la altura de las anteriores y también contribuyen

a ello como nexo de unión, dando todo una gran y agradable sensación de calma, equilibrio y serenidad.

El género de estilo en esta época a variado, si bien en la anterior hablamos de un exceso de modelado, aquí se nota la ausencia de representación con relieves redondeados, apareciendo mucho más el espacio plano, con características expresionistas.



Lam II Retablo de los Dolores de Schamann



IGLESIA DE S. ANTONIO ABAD
TAMARACEITE

CAPITULO IV

TERCERA OBRA

La 3ª Obra realizada en 1970 cubre el retablo del Altar mayor de la Iglesia de S. Antonio Abad del Barrio de Tamaraceite de Las Palmas.

La técnica empleada es la encaustica (cera) cuya naturaleza consiste en mezclar cera de abeja fundida con una resina y molida después con colores. Como disolvente se puede emplear esencia de trementina. Los soportes de yeso como en este caso, - por ser porosos, reciben previamente una abundante capa de cera disuelta en esencia para que penetre bien.

La pintura a la cera posee una calidad mate que se puede transformar en lustrosa, frotando la superficie pintada con la palma de la mano o con una tela de lana dulce dando una calidad muy agradable porque le proporciona cierto brillo que la enriquece sin molestar ópticamente.

Las dimensiones de la obra son aproximadamente 5m de ancho por 7m de alto, acabando en su parte superior en un arco de medio punto.



*Retablo de S. A. Abad.
Detalle*

Se encuentra en perfecto estado de conservación.

III. Se trata como las anteriores de una escena religiosa y representa "La Eucaristia" estando dedicada a la madre del pintor.

En la parte inferior figuras en distintas actitudes forman dos bloques a ambos lados de la imagen central. Tres anacoretas a la izquierda, el primero con el cuerpo en escorzo inclinado hacia adelante, con vestiduras color pardo rojizo, el brazo izquierdo levantado y la mano extendida el derecho lo tiene pegado al cuerpo con el antebrazo doblado y la mano a la altura del hombro muy cerca de la espalda del siguiente personaje el cual semi arrodillado arquea su cuerpo siguiendo un eje paralelo al del anterior, tiene el brazo izquierdo formando regazo en donde situa una calavera en la que ademas apoya su calva cabeza,

va ataviado con una túnica color ocre claro. Sigue en primer plano un retrato de la madre del pintor, vistiendo de negro con mantilla del mismo color, las manos juntas en actitud de oración, de trás de ella en un segundo plano el tercer anacoreta apoyado en una cruz de madera inclinada, con los brazos en espiral alrededor del eje de la misma, más adelante un diácono vestido con casulla roja de pie manteniendo vertical y a la izquierda de su eje el so porte de un alto palio también de color rojo. Debajo de dicho pa lio a izquierda y derecha se hayan los doce apóstoles vestidos -- con túnicas blancas, cuyas cabezas siguen líneas oblicuas descendientes hacia el centro de la escena donde se encuentra un hogaza de pan y un cáliz, sus facciones en éxtasis, gestos, escorzos y -- posturas con brazos y manos extendidas, Judas en primer término -- postrado de espaldas, crean una escena quizá un tanto istrionica pero que forma parte del lenguaje expresivo del artista, ante la figura luminosa y central de Jesús, que aparece con los brazos le vantados formando una U sobre su cabeza, como descendiendo, figura mítica etérea en conexión por un flujo misterioso con el made ro de la cruz suspendida en la vertical del eje del mural por encima del dosel, el ropaje de Jesús es blanco con un paño pardo en el pecho que le cae por la espalda.

Al lado derecho y simétrico con el anterior otro diácono con casulla también roja sosteniendo con un sólo brazo el opuesto soporte del dosel, tiene la cabeza inclinada formando ángulo recto con el cuerpo, a continuación un anciano con barba, S. Antonio Abad en actitud de andar, el brazo izquierdo doblado, el antebrazo y la mano abierta hacia adelante y el derecho en la misma posición que el sacerdote que mantiene el dosel pero este se apoya en un bastón algo más alto que el, viste sayon blanco y una capa par da violeta. La última figura, S. Pablo Ermitaño vestido pobremente

te con un hábito color pardo oscuro descolorido y roto, las manos entrelazadas y un sombrero de paja a la espalda.

La tela del techo del palio forma una curva con la concavidad hacia arriba cayendo como un telón en su parte posterior de tras de la figura algo difuminada e imprecisa de Jesús, haciendo la resaltar, detrás como fondo una franja azul describe una curva con la concavidad hacia abajo oponiéndose a la anterior surcada por tres cuervos a cada lado que vuelan llevando cada uno un pan en el pico como simbología de la tradición Tebaida que han inspirado al artista varios personajes representados.

Sobre dicha franja y todavía sin salir de la altura del dosel y también como fondo ha situado a la izquierda varias figuras de pie o arrodilladas con los brazos extendidos implorantes y a la derecha en actitud similar los cuatro Evangelistas todo como un espacio separado de lo descrito al principio por el río de cielo descrito.

Sobre el eje de la figura central se eleva un crucificado -- que se contorsiona y con un violento movimiento se inclina a la izquierda acercándose a otra figura de crucificado vuelto hacia él con la piernas flexionadas tratando de subir a su encuentro, detrás de él se suceden otros de cara también, que van perdiendo nitidez al alejarse, recortados sobre un cielo azul muy claro y luminoso, otros crucifijos al lado opuesto de espaldas oscuros sin luz aparecen sobre un cielo que se ensombrece progresivamente hasta ennegrecer en el límite superior del espacio, Se puede imaginar en lo dicho la descripción del bueno y el mal ladrón.

El eje medio pasa por la cruz elevada y baja atravesando el cuerpo del resucitado y el pan, el vertice inferior del triángulo hacia abajo formado por los dos crucifijos centrales inclinados -- establece un punto de tensión privilegiado que al disponerse así,

espontáneamente dirige nuestra mirada a dicho vértice, motivo de atención máxima pretendida por el artista, Jesús resucitado como una aparición entre espiritual y corpórea indefinida y misteriosa, para ir más abajo a transformarse en algo sólido y material.

El triángulo antes definido se opone al formado por las líneas que definen las cabezas de los peregrinos con la del Salvador creando un espacio entre los límites de la segunda y tercera dimensión donde entra nuestro espíritu haciéndole descubrir una expresión especial.

La relación de elementos convertidos en medios plásticos -- nos transmiten un sentimiento y una emoción de movimiento animado por colores y líneas ó como en este caso franjas curvas cuyo o -- puesto sentido producen una sensación de acercamiento entre dos -- mandos: el material humano que tiende a elevarse y el místico a acercarse a él descendiendo en su ayuda, todo puesto en orden coherente llegando también al espacio de las formas expresivas.

Hemos visto el progreso en cuanto al lenguaje, la línea -- tiende en esta última época a disolverse, apoyándose sobre todo en el color que en esta época se ve enriquecido por rojos y azules más brillantes. El color rojo en la mancha de gran tamaño -- del dosel y el telón colgante junto con otras menores, domina la parte central de la escena que con algunos matices anaranjados -- en contraste con su complementario el azul de la franja intermedia, produce por su desigualdad de tono una exaltación armoniosa de color que rompe la ligera monotonía y sobriedad de su obra en épocas anteriores. También este color cálido tiene el cometido de acercarse a nosotros la figura integrada en él.

La iluminación es irreal emanada de una intensa claridad si tuada sobre el palio y también del cuerpo de Jesús situado más a bajo. A partir de dichas fuentes de luz se producen modificaciou

nes de color o valores en diferentes grados, constituyendo un es pacio plástico expresivo acercando el plano superior de los crucifijos por la intensidad de su luz y por tanto acrecentando su importancia acentuado esto por la sombra oscura de la parte superior del cielo.

En cuanto al movimiento, las figuras se yuxtaponen y superponen, pero están ligadas entre sí dentro del espacio plástico que forman, aquí el dinamismo se desprende de los arabescos o líneas imaginarias, que unen dichas figuras agrupadas, las figuras de los grupos situados en primer plano están inscritos en triángulos cuyo dinamismo está activado por la interferencia constante de las figuras de construcción que sobresalen, entran y sufren accidentes calculados en su agrupación de donde nace la tensión.

La pintura está articulada en el ritmo principalmente por cinco elementos verticales que establecen tiempos distintos según su longitud, así de los extremos hacia el centro empieza por el brazo levantado de la figura de la izquierda y su oponente el bastón de S. Antonio Abad, siguen las dos pertigas que sustentan el palio y por último las figuras centradas en prolongación que constituyen la línea de mayor duración, creando por tanto un crescendo en el ritmo con el motivo central el Hijo del Altísimo como nota más aguda.

Las proporciones tienden a la relación de las partes entre sí y de estas con el todo, al contrario de la dimensión que se expresa por una medida en cifras absolutas, la proporción lo es por una cifra relativa que procede de la relación entre dos dimensiones.

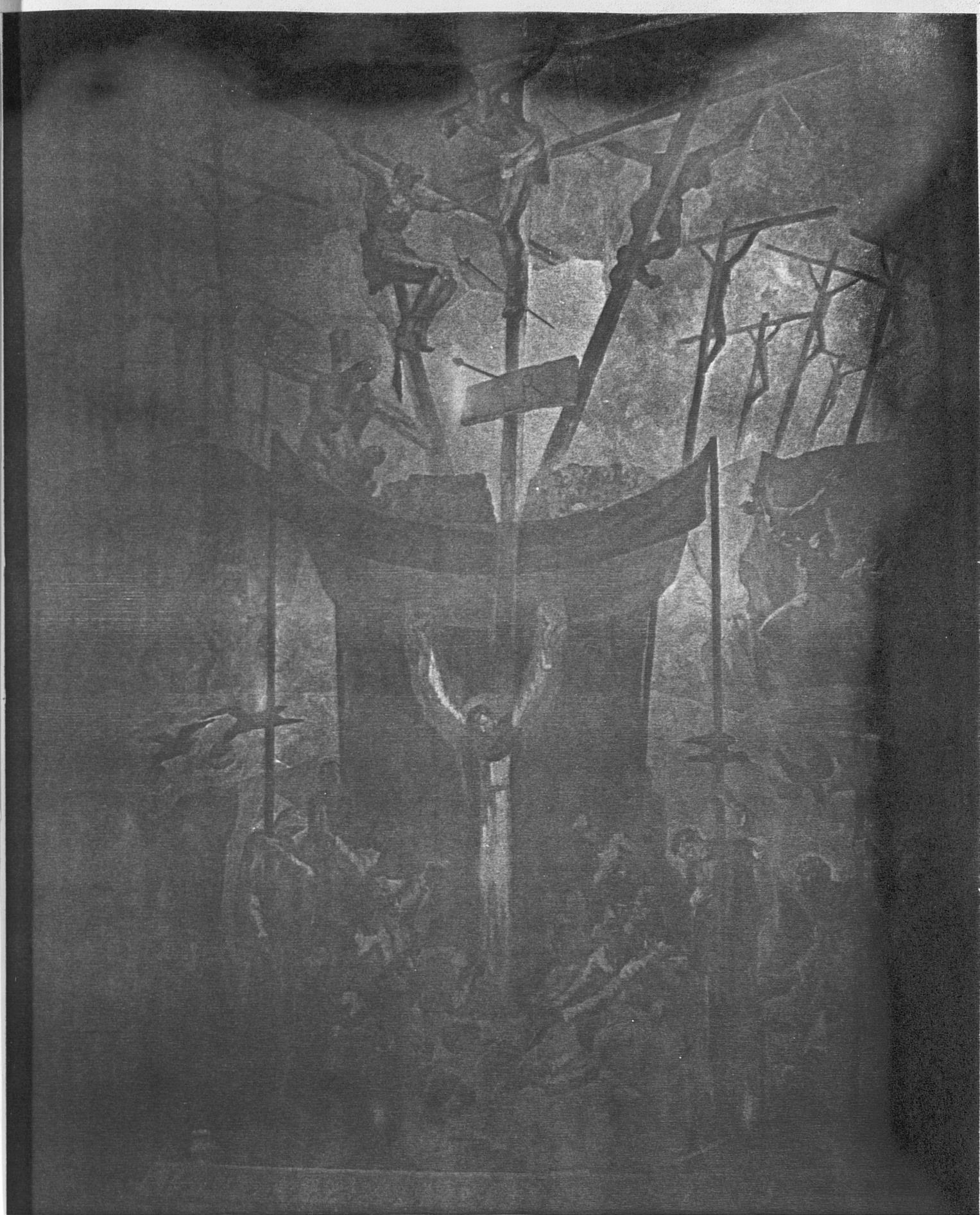
Al contemplar la obra nos presenta una gran variedad de seres que nos dan la sensación de algo construido, adivinando nues

tro espíritu que las dimensiones no son efecto del azar sino que obedecen a relaciones de magnitud. La figura de Jesús es del mismo tamaño que los dos diáconos pero la altura del primero parece agrandada por su postura y estar situado en un plano superior, el artista varía la altura de los demás personajes de igual forma, por otro lado el crucifijo central esta sujeto a la tierra porque su altura es igual a la que hay desde el dosel hasta los pies de la imagen de Cristo resucitado, y también a la de los maderos perpendiculares que forman las cruces, haciendonos sensibles a todas estas relaciones de tamaño.

Los maderos inclinados que forman las cruces sirven para romper la excesiva simetría de los demás elementos.

Como final podemos decir que observamos en este último periodo un cierto eclecticismo en el que mezcla el realismo y el expresionismo que acentuó por separado en las dos anteriores.





Lam. III - Relabio de S. Antonio Abad

BIBLIOGRAFIA

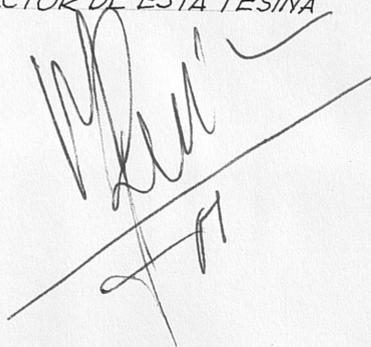
BERGER. R.º El conocimiento de la Pintura. Tomos 1,11,111

COSSIO. A.º: Mariano Cossio, su vida, su obra (Aula C. TP.)

CRESPO DE LAS CASAS. A.º. José Aguir, su vida, su obra.

VIGLIETTI. J, M. : Técnica del Arte de la Pintura.

D. VICTOR RUIZ PEREZ
PROFESOR DE ESTA FACULTAD
Y DIRECTOR DE ESTA TESINA

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Victor Ruiz Perez', is written over a horizontal line. Below the signature, there is a small, stylized mark that looks like the number '17'.

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
BIBLIOTECA



* 6 6 0 3 0 6 2 1 1 5 *

8